

Б. Н. ПУТИЛОВ

**РУССКИЙ
И
ЮЖНОСЛАВЯНСКИЙ
ГЕРОИЧЕСКИЙ
ЭПОС**

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая



Б. Н. ПУТИЛОВ

РУССКИЙ
И ЮЖНОСЛАВЯНСКИЙ
ГЕРОИЧЕСКИЙ
ЭПОС

СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ
ИССЛЕДОВАНИЕ

1971

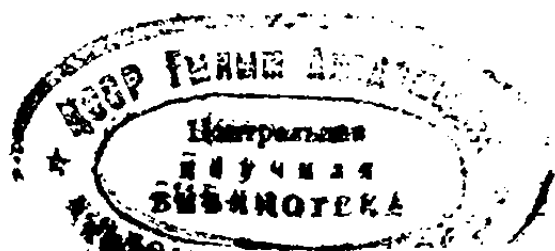
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА

Монография посвящена сравнительно-историческому исследованию народного героического эпоса: русского (былины) и южнославянского (юнацкие и гайдуцкие песни). На основе современной сравнительно-типологической методики в монографии исследуются общие исторические и этнографические основы эпического творчества восточных и южных славян, его генезис, связь с исторической действительностью, особенности содержания и формы, выявляется историческое своеобразие эпоса отдельных народов.

Книга предназначена для фольклористов и этнографов-славистов, а также для широкого круга читателей, интересующихся проблемами народного эпоса.

1-6-2

78-71(I)



ВВЕДЕНИЕ

Проблемы славянской общности и межславянских отношений в области эпического творчества принадлежат к ряду значительнейших проблем славистической фольклористики, занимающих науку вот уже по крайней мере на протяжении полутора столетий.

Сама идея славянской эпической общности зародилась в первые десятилетия XIX в. С различными ее проявлениями мы встречаемся у деятелей славянского возрождения, например: у Л. Штура¹, П. Шафарика², Ф. Челаковского³, С. Врза⁴, А. Мицкевича⁵. Соответствующие высказывания можно найти у представителей немецкой фольклористики, например, у Я. Гримма⁶ и П. фон Гётце⁷. Среди русских и украинских ученых, искавших общие истоки и исторические связи в славянском эпосе, должны быть упомянуты Н. Полевой⁸, М. Максимович⁹, И. Бодянский¹⁰, Н. Надеждин¹¹, М. Касторский¹², И. И. Срезневский¹³, В. Ламанский¹⁴.

Открывавшиеся перед исследователями черты общности в русских, украинских, южнославянских, западнославянских эпических песнях романтически трактовались деятелями славянского возрождения как проявление идущего от глубокой древности исторического и духовного единства славянских народов.

Русские ученые-мифологи придали смутным представлениям о славянской эпической общности более определенные очертания, попытались научно обосновать само понятие «общеславянский» (или «всеславянский») эпос, исторически выделить его, восстановить его характерные особенности, в первую очередь — реконструировать его мифологические основы («мифические предания») ¹⁵.

Мифологи, впрочем, искали черты единства славянского эпоса не только в далеком прошлом, но и в позднейшем его развитии, усматривая принципиальную общность, в частности, в героическом характере славянского эпоса.

Важной заслугой мифологической школы было довольно широкое применение к изучению эпоса славянских народов

сравнительного метода, которое позволило исследователям обнаружить в эпических памятниках сюжетные и иные соответствия и на основе этого попытаться выделить общие (как древнейшие мифологические, так и поздние исторические) элементы. Этому, в частности, были посвящены работы Ор. Миллера¹⁶. В его трудах с большой наглядностью проявились и принципиальные недостатки разделяемой им теории — натяжки и крайности в мифологическом толковании эпоса, славянофильский привкус в исторических характеристиках, преувеличенная архаизация эпического содержания.

Тенденциозная и односторонняя трактовка истории славянского эпоса, приобретающая особенно вульгаризаторские формы у П. Бессонова¹⁷, вызвала ответную реакцию, наиболее острым выражением которой явились работы В. Стасова¹⁸.

С 70-х годов начинается критический пересмотр романтических концепций, признававших существование в эпоху славянского единства великого мифологического эпоса, сохранившего свои остатки в живом эпосе ряда славянских народов. На смену этим концепциям приходят позитивистские теории о сравнительно позднем возникновении героического эпоса у славян, о формировании его в условиях обособленной национальной истории, под влиянием сказок, международных бродячих сюжетов и книжных легенд. В результате делаются выводы об отсутствии «настоящего единства» в эпосе славянских народов, об исторических сдвигах в нем, «закрывших» «доисторическую сторону», большое внимание обращается на различия, разделяющие эпос отдельных славянских народов¹⁹.

В трудах наиболее выдающегося представителя позитивистской фольклористики А. Н. Веселовского проявляется настойчивое стремление к исследованию национального содержания, идей и образов эпоса отдельных народов в историческом взаимодействии, на широком фоне взаимных встреч, влияний, творческих передач, переделок и переосмыслений и в то же время на почве реальной истории. А. Н. Веселовский заново поставил вопросы о славяно-романских, славяно-византийских и межславянских фольклорных связях. В своих сравнительных исследованиях он был чрезвычайно осторожен, сопоставления и параллели нужны были ему не ради получения ответов на традиционные вопросы миграционной теории — об источниках, путях и времени перехода того или иного сюжета, а ради уяснения места данной песни в истории народного эпоса и раскрытия ее глубинного смысла. Сравнительный анализ позволял Веселовскому заново прочитать эпическое произведение, обнаружить скрытое в нем содержание и выявить его связь с народными пред-

ставлениями, с социально-бытовыми институтами, с народной историей²⁰.

В ряде моментов исследования Веселовского содержали предпосылки будущей историко-типологической теории. Он, например, усматривал в южнославянском и русском эпосе общие (мы бы сейчас сказали, типологические) черты историзма. В эпической поэтике для него открывались определенные ступени художественного сознания, и отдельные элементы поэтики русского и сербского эпоса ставились им на одну типологическую ступень. Наконец, в его «поэтике сюжетов» содержалось зерно историко-типологической теории, хотя она и основывалась на убеждении ученого в том, что сходные сюжеты могут являться лишь путем заимствования²¹.

Важное методологическое значение остается за теми работами А. Н. Веселовского, в которых он, критически разбирая современные ему исследования по славянскому эпосу, предостерегал как от поверхностного увлечения миграционистской методикой, от поспешных заключений о заимствованиях, так и от недочетов и крайностей «исторической школы», сводившей историзм народного эпоса к прямым летописным параллелям²².

А. Н. Веселовским, а также А. А. Потебней и Ф. Миклошичем были сделаны важные открытия в области поэтики славянского эпоса, сохранившие свое значение до нашего времени. Потебне принадлежит заслуга выявления общего для славян круга образов-представлений, в развитии и варьировании которых отражались процессы народного мышления, и опыт по установлению их исторических соотношений²³. Ф. Миклошич одним из первых подошел к поэтике славянских эпических песен с пониманием качественного своеобразия художественного метода народных певцов. Он систематизировал обширный материал, наглядно свидетельствовавший о художественной общности эпоса славянских народов, об известном единстве в подходе певцов к изображению, к приемам повествования и т. д.²⁴.

В русле позитивистской методологии 70-х годов, с характерным для ее представителей скептицизмом в отношении к народному характеру и древнейшим основам эпического творчества и повышенным интересом к книжным реминисценциям в этом творчестве шли ранние работы В. Ф. Миллера²⁵.

В 80—90-е годы XIX и в начале XX в. сравнительное изучение эпоса славянских народов идет почти целиком в рамках теории заимствования. Исследования касаются преимущественно отдельных эпических сюжетов и циклов и ведутся на основе сложившихся к этому времени приемов миграционистской методикой, почти не затрагивая, в сущности, ко-

ренных проблем генезиса, истории и общего характера эпических жанров у славян. Такой подход в равной степени был характерен для ученых России и других славянских стран. В работах исследователей-компаративистов были собраны и рассмотрены в историко-фольклорном плане обширные сравнительные данные по отдельным темам, сюжетам, мотивам былинного и юнацкого эпоса, украинских дум и славянских баллад. В поле зрения исследователей были включены значительные материалы из восточного, романо-германского, балканского, финно-угорского эпического творчества. Именно в это время составилась тот основной фонд сюжетных параллелей и аналогий, который в дальнейшем мало пополнялся и не подвергался существенному пересмотру.

Исследователи-компаративисты не отрицали национальных связей и истоков эпического творчества у славян, однако свои усилия направляли в первую очередь на установление чужеземных сюжетных источников и на выяснение времени, путей, условий и обстоятельств миграции и характера переработки усвоенного. Эпос славянских народов рассматривался подавляющим большинством компаративистов как эпос европейский, и естественно поиски направлялись в первую очередь на обнаружение западноевропейских источников²⁶. Конкретные ответы, однако, на вопросы об источниках тех или других сюжетов оказывались весьма разноречивыми.

Так, И. Созонович, исходивший в своих работах из убеждения в заимствованном характере русского и южнославянского эпоса и придававший большое значение воздействию «европейских литератур» на развитие «поэзии славянских народов», видел эпицентр распространения влияния во Франции. При этом южные славяне рассматривались им как посредники между Западной Европой и Россией²⁷.

В других своих работах он основное внимание уделял межславянским отношениям и, в частности, стремился доказать зависимость ряда русских эпических сюжетов от южнославянских источников²⁸.

И методика сравнений, и характер аргументации, и выводы в трудах Созоновича чрезвычайно показательны для того научного направления, которому он следовал. Созонович принадлежал к числу ученых-миграционистов, положивших начало штудиям, реальные результаты которых ограничивались систематизацией соответствующих параллелей (и то не полных), а далеко идущие выводы их представляли собою в лучшем случае любопытные, но мало обоснованные гипотезы. Для уяснения подлинной истории славянского эпоса они, в сущности, давали не много²⁹.

В работах некоторых ученых этого времени можно видеть

стремление не ограничиваться наблюдениями и выводами миграционистского характера, но трактовать эпические параллели либо как схождения, обусловленные древней этнической общностью и общими мифологическими представлениями, либо как «культурные переживания», а также искать объяснения близости славянских эпических песен в фактах реальной истории. Работ такого рода, впрочем, было немного, и они не могли определять основные направления науки в то время ³⁰.

Центральное место в кругу сравнительных исследований по эпосу славянских народов принадлежало несомненно работам М. Халанского. Его фундаментальные труды и многочисленные этюды по славянскому эпосу, соединявшие методологические аспекты «исторической школы» с принципами миграционной теории, были направлены на выяснение важных вопросов истории русского и южнославянского эпоса ³¹. Ему принадлежит, в сущности, наиболее цельная и развернутая концепция истории славянского эпоса. В соответствии с этой концепцией он стремился выявить и привести в систему факты, указывающие на общность русского и южнославянского эпоса, и установить, что из этой общности восходит к общеславянскому мифологическому фонду, что обязано единому источнику — европейскому эпическому наследию, что явилось результатом творческого взаимодействия славянских народов, а что порождено сходными условиями их исторического и культурного развития. Практически Халанский мало занимался изучением «общеславянских исконных мотивов», полагая, что они заслонены «позднейшими влияниями», и лишь время от времени относил общие параллели в былинах и юнацких песнях на счет независимого творчества. Одна из основных задач его работы состояла в развитии и конкретизации тезиса, согласно которому «общий ход развития героического эпоса на Руси и у южных славян состоял в творческой ассимиляции эпических мотивов, заимствованных извне, с национальным поэтическим содержанием мифического и исторического содержания». Он стремился обнаружить в былинах и юнацких песнях «эпические мотивы», явившиеся результатом византийского (преимущественно книжного) и западноевропейского (преимущественно устного) влияния.

Другой его задачей было установить степень и конкретные формы влияния южнославянской эпической традиции на сюжетику русских былин. При этом он учитывал роль южнославянской литературы, попадавшей на Русь, сербских гусяров, «свободно странствовавших от Зеты и Босни до Польши и Московии» в XVI—XVII вв., и посредничество Украины ³².

Обе эти задачи оказались неосуществимыми; Халанскому, как, впрочем, и другим миграционистам, не удалось доказать ни зависимости славянского эпоса от чужеземных источников, ни односторонней зависимости русских былин от южнославянских эпических песен. Со стороны собственно компаративистской работы Халанского сохраняют свое значение благодаря основательному, наиболее полному подбору сюжетных и иных параллелей, демонстрирующих общность былинного и юнацко-гайдуцкого эпоса. Среди этих параллелей есть и мнимые, и необязательные, но их не так много. С другой стороны, Халанский разделил в известной мере общий для миграционистов недостаток: его взгляд на сюжетные и иные сходжения в эпосе был несколько внешним и, главное, статичным; поэтому ряд несомненных аналогий им был упущен.

Важно отметить, что Халанский стремился установить общие черты в историческом развитии, жанровой природе и судьбах русской и южнославянской эпики. С этим связаны его соображения о трех эпохах в истории славянского эпоса, о роли профессиональных певцов в его развитии, о славянском героическом эпосе как «продукте... феодального уклада средневековой жизни славянских государств» и о постепенном переходе дружинной эпической поэзии в крестьянскую среду³³.

Среди русских ученых, занимавшихся сравнительным изучением славянского эпоса, М. Халанский выделялся широтой взглядов, методологической гибкостью, стремлением, не ограничиваясь чисто компаративистскими аспектами, ставить основные вопросы истории эпоса, пониманием художественной природы эпического творчества.

Книга М. Халанского в свое время получила в русской науке разноречивые оценки. Многие его конкретные сопоставления прочно вошли в научный оборот, а некоторые выводы историко-фольклорного порядка не раз обсуждались исследователями³⁴.

В югославянской фольклористике книга М. Халанского была отмечена как, в сущности, первый систематический и фундаментальный разбор эпоса о Кралевице Марке, и с этой стороны ценность книги признается до сих пор, хотя во многих отношениях она устарела. Что касается сравнительных наблюдений и, особенно, выводов о связях южнославянской и русской эпики, то эта сторона исследования М. Халанского была встречена критически и, хотя ряд параллелей, им установленных (или повторенных), был принят и вошел в литературу, суть и направленность его сравнительных разысканий не получили поддержки.

В югославянской науке основные исследования были на-

правлены, с одной стороны, на выявление национально-исторических связей в юнацком эпосе, а с другой — на установление связей со сказочными международными сюжетами и мотивами. В поисках таких международных параллелей ученые обращали внимание и на русские сказки. Сопоставления же с былинами носили самый общий характер и не претендовали на значительность выводов³⁵.

Монография Халанского получила отклик в обширной рецензии Т. Маретича, основная часть которой была посвящена проблеме русско-южнославянских эпических связей³⁶. Маретич признал в ряде случаев бесспорным сюжетное сходство между былинами и юнацкими песнями и сам добавил некоторые параллели, упущенные русским ученым. Однако чаще Маретич высказывал скептическое отношение к сопоставлениям Халанского, считая их искусственными. Он также решительно отклонил попытки Халанского объяснить некоторые схождения общими мифологическими истоками. **Общий вывод Маретича: «Связь между югославянской и русской эпикой не так тверда, как автор подчеркивает и в заглавии и часто в труде»³⁷.** Сам Маретич следующим образом сформулировал свое понимание этой проблемы: **«Немногие одинаковые черты в югославянской и русской эпике объясняются не взаимным влиянием песен на песни, но более всего тем, что эти черты вышли из одного источника — из повествовательного материала всей Европы, а отчасти и Азии, и то самостоятельным путем — одни в Россию, другие в народ хорватский, сербский и болгарский; а что помимо этого источника проникло из одной славянской эпики в другую, то это было не непосредственно из русской песни в югославянскую (и наоборот), но через устные прозаические рассказы и через народ, который по своему географическому положению стоял между русскими и южными славянами... Общение между простым народом севернорусским (у которого одного из источников былины) и простым народом хорватским, сербским и болгарским в прежние века, да и теперь, я могу себе представить в такой малой мере, что на этом общении нельзя ничего утверждать в таких вопросах»³⁸.**

В другой своей работе этот же ученый высказался об отношениях между юнацкой и богатырской эпикой, исходя из позитивистских представлений о позднем историческом возникновении сербско-хорватского эпоса: «Если бы хорваты и сербы еще до времени Дуклянинова (конец XII в.) имели народную эпiku, то тогда, вероятно бы, между нашими юнацкими народными песнями и песнями русскими было бы какое-то особое родство. Тогда бы можно было сказать так: наш народ отделился от русского уже много веков; родство между эпикой двух народов должно течь еще из той старо-

давной эпохи, когда их праотцы жили вблизи и могли друг на друга влиять. Но этого никак нельзя сказать, так как наша эпика отличается от русской столь сильно, что о каком-то особом сродстве не может быть и речи. Те некоторые общие черты, которые есть между той и другой эпикой, не решают в смысле общности ничего искомого, так как они и у нас, и у русских могли развиться или из общих интернациональных источников или вовсе самостоятельным путем»³⁹.

В дальнейшем скептическая точка зрения преобладала. Из книги Халанского (и других работ) ученые брали отдельные примеры схождения, но не соглашались видеть в этих схождениях нечто большее, чем частные параллели, и отказывались искать за ними широкие исторические закономерности⁴⁰.

Работы болгарских ученых конца XIX—начала XX в. шли в русле основных научных направлений: «исторической школы», теории заимствования, антропологической теории. В этих трудах систематизировались и подвергались соответствующему истолкованию отдельные эпические параллели, однако не было заметно тенденции к выявлению неких общих исторических закономерностей — подобной той, которая характеризовала работы по балладам⁴¹.

В обстановке господства, с одной стороны, идей «исторической школы», а с другой — методики миграционизма тема общности и исторических связей эпоса славянских народов оказалась, в сущности, закрытой на несколько десятилетий. Правда, этой теме касались в появлявшихся время от времени обобщающих работах по эпическому творчеству. Один из ранних опытов такого обобщения принадлежал И. Махалу⁴². Опыт был весьма характерен для нового этапа славистической фольклористики. Махал рассмотрел в специальных главах южнославянские юнацкие песни, русские былины и украинские думы, а в особом дополнении — западнославянские и словенские баллады. Другими словами, в «богатырском эпосе славянском» его интересовали прежде всего самостоятельные и независимые эпические системы, как они сложились у отдельных славянских народов. Вопросы о древней славянской общности Махал не касался и общей сравнительной характеристики эпоса славянских народов дать не пытался. Свое понимание близости южнославянских песен и былин как жанровых систем он отчасти подчеркнул тем, что предложил для них однотипную классификацию. Кроме того, он систематически отмечал сюжетные схождения и параллели.

Идея славянского эпического единства не была, конечно, полностью забыта, и в работах 1920—1930-х годов и более поздних, посвященных общим характеристикам народного

героического эпоса, в том числе (а иногда и специально) славянского, можно встретиться с ее различными отражениями. Однако авторы не шли дальше признания в общей и иногда декларативной форме того, что южнославянские и восточнославянские эпические песни могут быть отнесены к одному типу народной эпики, к одной стадии в развитии эпического творчества и обладают некоторыми общими или сходными качествами и признаками. При этом нередко делались специальные оговорки, предупреждавшие о том, что не следует преувеличивать «общие элементы» в славянском эпосе ⁴³.

Новый этап в изучении межславянских отношений в области эпического творчества обозначился в послевоенные годы, когда по вполне понятным причинам общественно-культурного порядка вообще значительно возрос интерес к славянскому фольклору. Эти годы отмечены методологическими поисками и стремлением выйти за рамки традиционной компаративистики.

В этом плане показательны исследования Н. С. Державина. Ученый был убежден, что фольклорное наследие славянских народов (и эпос в том числе) содержит немалое число элементов, которые восходят к культурно-историческому единству эпохи племенной общности славян (и даже более древней эпохи) и отражают единство культурно-стадиального развития этих народов ⁴⁴. Н. С. Державин заново и на новых методологических принципах поставил вопрос о наличии в русском и южнославянском эпосе элементов, «ведущих нас в глубочайшую доисторическую древность культурной жизни народов Днепровско-Дунайского участка Средиземноморья, когда о славянстве, как о сложившемся культурно-историческом типе еще не могло быть, собственно говоря, и речи»... «Это (культурно-историческое.— Б. П.) единство обусловило собой общность культурных переживаний, дошедших до нас в виде древнейших фольклорных отложений, общих для южнославянских народов, с одной стороны, и русского народа, с другой» ⁴⁵. Эти общие положения исследователь применил к ряду эпических сюжетов и образов, в частности сопоставил южнославянского Кралевича Марка с русским Ильей Муромцем. Работы Н. С. Державина были ценны не столько конкретными историко-фольклорными результатами, сколько методологическими соображениями, способствовавшими возрождению широкого сравнительно-исторического изучения славянского эпоса.

К 1950-м годам относятся работы Р. Якобсона, в которых он выступал против «одностороннего историзма» новейших исследований, авторы которых исходили из отрицания древности славянской эпической традиции ⁴⁶. Якобсон ставил воп-

рос об «общеславянских эпических сюжетах», в которых могут быть вскрыты мифологические представления, а также об «общеславянской эпической метрике... и других поэтических элементах»⁴⁷.

Уже в последние годы итальянский славист Бруно Мериджи предпринял поиски древнейших истоков славянского эпоса, опираясь на сравнительный анализ былин и юнацких песен⁴⁸. «Возможно, что русские и балканские славяне в своих народных эпических песнях сохранили воспоминания о старых верованиях своих предков и доисторической эпохи»⁴⁹. Б. Мериджи ищет в эпических сюжетах мифологические элементы и мотивы древних обрядов племенного посвящения. При этом он считает, что в былинах архаические элементы сохранены в большей степени, в то время как сербско-хорватские эпические песни отражают более позднюю фазу развития.

Указанные работы, как и некоторые другие⁵⁰, свидетельствуют о желании ученых разных направлений поставить на современную научную основу старый вопрос о древней эпической общности славян.

Для советских фольклористов обращение к сравнительным проблемам, особенно с середины 50-х годов, было связано с общим пересмотром задач и методологии изучения народного эпоса и шире — с методологическими поисками в области исторического изучения фольклорных жанров. Плодотворность применения историко-сравнительной методики на базе марксистской методологии была продемонстрирована в ряде исследований, посвященных эпосу народов СССР. На этом фоне постепенно стало выявляться отставание в сравнительном изучении эпоса славянских народов. Естественно поэтому, что уже на Всесоюзном совещании по вопросам генезиса и истории героического эпоса и исторической песни восточных славян (Киев, 1955 г.) было подчеркнуто, что сравнительное изучение — необходимый и важный элемент исторического изучения эпоса славянских народов, что оно должно быть применено к самым различным аспектам истории, поэтики, общих закономерностей эпического творчества⁵¹.

Важной вехой явился, несомненно, IV Международный съезд славистов (Москва, 1958), который уделил особенное внимание проблемам сравнительно-исторического изучения эпоса славянских народов. В ответах на специальные вопросы по фольклористике⁵², в докладах, непосредственно посвященных этим проблемам⁵³, и в научной дискуссии, развернувшейся на конгрессе⁵⁴ и продолженной затем в печати, было указано на большую актуальность сравнительно-исторического исследования эпоса славянских народов, были обсуж-

дены важные методологические аспекты, запово рассмотрены основные проблемы и многие конкретные историко-фольклорные вопросы. В центре дискуссии оказался доклад В. М. Жирмунского, поставившего коренные методологические проблемы сравнительного изучения эпоса. В. М. Жирмунский постарался четко разграничить существующие аспекты сравнительно-исторического исследования (изучение сопоставительное, историко-типологическое, историко-генетическое, изучение культурных взаимодействий), показал возможности и значение каждого из этих аспектов, подверг обоснованной критике традиционные научные представления и методику миграционизма — как в общем плане, так и особенно применительно к изучению эпических произведений славянских народов. Центральное место в докладе заняло рассмотрение обширного круга фактов, относящихся к типологическому сходству в народном эпосе. В. М. Жирмунский, основываясь на изучении эпического творчества различных народов и исторических эпох, пришел к важному методологическому выводу: «Черты сходства между героическим эпосом разных народов имеют почти всегда типологический характер... Сюжетные сходжения южнославянского эпоса с русскими былинами, в тех случаях, когда они не имеют типологического характера, относятся к... позднему этапу развития эпоса...», к этапу, на котором «большое распространение получают международные сюжеты новеллистического характера»⁵⁵.

До каких пределов, однако, распространяется возможность типологических аналогий в фольклоре?

В ответе на этот вопрос заключалась, быть может, наиболее сильная сторона доклада В. М. Жирмунского. Им было подвергнуто критическому пересмотру считавшееся до того почти бесспорной истиной положение «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского, согласно которому независимо могут возникать сходные мотивы, а общность сюжетов предполагает обычно факт заимствования. В. М. Жирмунский доказал, что сюжеты фольклорных произведений — с характерной для них последовательностью мотивов — отражают закономерности и связи объективной действительности и, следовательно, могут в своей повествовательной логике вполне независимо повторяться, варьироваться и иметь бесчисленное множество аналогий.

Столь же важен был сформулированный в докладе В. М. Жирмунского тезис о том, что область историко-типологических аналогий не ограничивается повествовательными элементами, но охватывает все стороны идеологии, образности, жанровой композиции и художественного стиля произведений фольклора.

Основные идеи доклада В. М. Жирмунского получили затем развитие в работах советских славистов применительно к другим жанрам и другим периодам народного творчества славян: к балладам⁵⁶, к партизанскому фольклору второй мировой войны⁵⁷, к историко-песенному фольклору⁵⁸, к сказкам⁵⁹ и к несказочной прозе⁶⁰.

Наиболее значительные результаты сравнительно-типологическая методика дала до сих пор в области изучения героического эпоса. Здесь должны быть в первую очередь названы исследования В. М. Жирмунского⁶¹, В. Я. Проппа⁶², Е. М. Мелетинского⁶³.

В книге В. Я. Проппа с убедительной точностью были установлены широкие типологические связи между былинами и архаической эпикой ряда народов Сибири. В. Я. Пропп показал, что былины, с одной стороны, и памятники нивхского, шорского, якутского эпоса, с другой, могут рассматриваться как различные, вполне закономерные исторические ступени и национальные формы народного эпического творчества, представляющего собою до определенных границ типологически единый процесс. Выяснилось, что многое в сюжетике, образности былин представляет собой позднейшее, соответствующее общему характеру русского эпоса развитие и трансформацию более древних эпических черт, характер которых может быть представлен по аналогии с живыми архаическими памятниками эпоса народов Сибири.

Благодаря этому замечательному открытию В. Я. Пропп смог разъяснить многие важные особенности сюжетики и художественной структуры былин и предложить новую и весьма аргументированную концепцию генезиса и истории русского героического эпоса. Его опыт вместе с тем имеет гораздо более широкое методологическое значение и должен быть творчески учтен историками славянского эпоса.

Е. М. Мелетинский с успехом применил сравнительно-типологическую методику для выяснения сложнейших вопросов генезиса и ранних этапов героического эпоса как жанра. Хотя собственно славянской эпике Мелетинский коснулся лишь в заключении своей книги, его исследование имеет для славистической фольклористики исключительное значение: в архаических эпосах ряда народов он выявил основные типологические элементы — сюжетные, образные, идейно-эстетические, из которых складывались эпические произведения, и установил связь ряда таких элементов с традициями фольклора первобытнообщинной эпохи⁶⁴; Мелетинский показал формирующее значение этих элементов для народного эпического творчества на дальнейших этапах его развития.

В трудах В. М. Жирмунского, В. Я. Проппа и Е. М. Мелетинского была обоснована и фактически подтверждена ме-

тодологическая плодотворность сравнительно-исторического анализа памятников «классического» народного эпоса на фоне типологически ранних форм эпического творчества. В связи с этим в историческом изучении эпоса славянских народов (как и других народов) выявились новые важные задачи, обозначились новые принципы методики и обнаружались возможности, ранее науке неизвестные⁶⁵.

Предлагаемая читателю книга является попыткой более широкого и систематического применения к изучению героического эпоса славянских народов этих новых методических принципов.



Предметом сравнительного изучения в данной книге являются памятники русского былинного эпоса и юнацко-гайдуцкого эпоса южных славян, зафиксированные многочисленными записями XVIII—XX вв. и частично известные до сих пор в живом бытовании.

Памятники эти, хотя и подверглись в процессе своей многовековой жизни различным изменениям и частичным преобразованиям, сохранились, однако, в том своем основном художественном качестве, какое определилось ко времени сложения эпических жанров у славянских народов. Русский и южнославянский эпос, каким мы его знаем, в своих основных разделах несет ярко выраженные приметы народного героического эпоса раннефеодальной поры. Именно в эту пору, которая, естественно, у отдельных славянских народов хронологически не совпадает, он и должен был определиться в генеральных своих признаках и в ряде конкретных особенностей. Дальнейшее развитие эпического творчества у славян шло таким образом, что вновь возникавшие героические эпические песни должны были соотноситься с характером сложившегося эпического жанра и органически в него включаться. Выход за определившиеся в раннефеодальную эпоху эстетические границы мог по-настоящему совершиться лишь путем создания новых жанровых систем — исторических песен и баллад, которые к собственно героической эпике отнесены быть уже не могут.

Классический героический эпос у славян возник не на пустом месте. Он сложился исторически закономерно в результате качественного преобразования более раннего эпоса — героического эпоса догосударственного периода. Этот догосударственный эпос пришел в столкновение с новой исторической действительностью и с комплексом новых представлений и идеалов народа. В итоге старый эпос разрушил-

ся как целое, дав жизнь новому эпосу и, как бы растворившись, оставил в нем свои многочисленные следы. Произошло диалектическое отрицание старого наследия со всеми характерными для диалектического процесса последствиями.

Классический славянский эпос не может быть понят — ни как целое, ни в ряде своих конкретных особенностей — вне учета его связей с предшествующим эпическим наследием. В то же время он сам заключает в себе немалый материал для восстановления если не целостной картины, то во всяком случае существенных слагаемых догосударственного эпоса.

«Старое» и «новое» в памятниках эпоса не сосуществует механически и потому не поддается, как правило, простому отслаиванию. Выделить архаику из эпического контекста далеко не просто. Еще труднее определить ее происхождение и, так сказать, эпический возраст: теоретически, она может идти от сказки, от параллельных эпических источников, даже от книги. Одна из задач исследователя состоит в том, чтобы выработать достаточно надежную методику для такого рода определений. Первый методический критерий, который позволяет выделить в эпосе классического периода архаические элементы, — это их соответствие характеру догосударственного эпоса, как он известен нам по живым данным, а не по реконструкциям. В этом отношении для историков славянского эпоса важнейшее значение имеет систематическое сопоставление его памятников с эпическими памятниками, содержание и эстетика которых непосредственно ведут нас к догосударственному периоду. В данной книге автор стремился в какой-то мере осуществлять такое сопоставление, привлекая в ряде случаев богатырские сказания и поэмы народов Сибири и Средней Азии.

Устанавливаемые соответствия сами по себе, однако, недостаточны для выводов. Конечно, они гораздо больше значат, когда складываются в известную систему, когда исчезает впечатление единичности, исключительности параллелей. Есть, однако, и еще один немаловажный критерий для установления традиционно-эпических связей: это эпический контекст. Есть ощутимая разница между мотивами, пришедшими в эпос извне, и мотивами, унаследованными от старой эпической традиции. Задача состоит в том, чтобы эти различия обнаружить.

Разница состоит в том, что если первые входят в эпическое произведение с некоторой сюжетной прямолинейностью и ощутима тенденция к их рациональному толкованию и прояснению, то вторые живут в произведении в виде сюжетных следов, появление их в данном контексте плохо мотивировано или не мотивировано вовсе, они порождают в содержании недосказанности и сюжетные загадки. С мотивами этого ро-

да в эпическое произведение нередко входит *второй сюжетный план*, который может быть восстановлен лишь сравнительным путем.

Третий критерий, усиливающий вероятность вывода об архаических связях, — это наличие закономерных параллелей в памятниках, типологически однородных. Например, мотив женитьбы Потяка на деве-лебеди я истолковываю как относящийся к эпической архаической традиции по всем трем критериям: во-первых, близкие аналогии (на более старшем типологическом уровне) знает живой архаический эпос; во-вторых, в былинке прослеживается второй сюжетный план, который разъясняется полностью не через сказку, а через архаическую эпическую поэму; в-третьих, закономерные параллели хорошо представлены в южнославянских песнях.

Применение указанных критериев (разумеется, с учетом ряда конкретных моментов в каждом отдельном случае) позволяет, по моему мнению, преодолеть многие трудности на пути гипотетического восстановления того древнейшего слоя славянской героической эпической поэмы, который непосредственно предшествовал классическому героическому эпосу славян и сыграл важную роль в его образовании.

Для исследователя нашего времени остается пока еще трудноразрешимым вопрос о том, что в составе этих реконструируемых элементов может быть с большей или меньшей вероятностью отнесено на счет генетического родства и возведено к эпохе славянской общности.

Необходимы еще специальные разыскания, основанные на соответствующей методике и на изучении остатков древнейших верований, славянской мифологии, прежде чем мы приблизимся к ответу на этот вопрос. В настоящей работе мы вынуждены ограничиться лишь предположением, что в догосударственном эпосе славян должно было отразиться первобытное фольклорное наследие, уходящее своими истоками в эпоху славянской общности. Сам же этот догосударственный эпос — и тем более эпос классический — формировался и развивался у славянских народов независимо, в соответствующих исторических условиях, на основе уже имевшихся фольклорных традиций и в согласии с закономерностями, характерными для народного творчества на определенных ступенях жизни общества.

Архаические элементы и слои интересовали автора настоящей работы постольку, поскольку они играли эпосообразующую роль в историческое время и поскольку без их выявления и анализа в классическом эпосе славян многое остается неясным. Главное же внимание автора было направлено на то, чтобы исследовать соотношения и связи между эпосом былинным и юнацко-гайдуцким в области сюжетики,

образной системы, характера героики и историзма, художественных принципов изображения и некоторых других особенностей.

Традиционный компаративизм был занят в первую очередь поисками параллелей, установлением степени сходства и объяснением этого сходства. Вся эта работа основывалась почти полностью на методических принципах миграционизма. Методические недостатки теории заимствования и узость задач, свойственная этому научному направлению, весьма определенно сказались на изучении героического эпоса славян. Миграционистские исследования были устремлены на объяснение единичных и часто независимых один от другого фактов эпической общности. На нечто большее они претендовать не могли. Эпос как целое, исторически сложившиеся эпические системы не поддавались объяснению с помощью миграционистской методики. Практически дело сводилось к сравнительному изучению отдельных сюжетов либо ряда сюжетов.

В работе по отысканию и анализу сюжетных параллелей неизбежно возникали преувеличения и натяжки, происходило почти бессознательное «подтягивание» параллелей до того уровня, на котором они начинали соответствовать условиям вероятности миграции.

Представления же об этом уровне приобрели характер некоего стандарта с тех пор, как было признано беспорной истиной положение Веселовского о самовозникающих мотивах и странствующих сюжетах. Вероятность заимствования стала постулироваться, и исследователи освободили себя от необходимости всякий раз эту вероятность доказывать, опираясь не просто на видимое сходство сюжетов и даже их совпадения, а на какие-то более конкретные и точные данные. Современный миграционизм в области изучения славянского эпоса переживает кризис⁶⁶. Тем не менее представители этого направления склонны по-прежнему видеть в обнаружении «контактных явлений» и в разъяснении вопросов об источниках, путях и формах заимствования главную задачу сравнительного изучения славянского эпоса. Воздавая иногда в общей форме должное историко-типологической теории, современные миграционисты недооценивают те возможности, какие эта теория открывает перед наукой, и критикуют ее преимущественно с точки зрения традиционного компаративизма⁶⁷.

Между тем историко-типологическая теория призвана не просто объяснить по-новому более или менее очевидные аналогии в фольклоре различных народов, но прежде всего способствовать современной разработке комплекса существенных и сложных проблем *истории фольклора*, в частности ис-

тории эпического творчества отдельных народов, регионов и в целом эпоса как специфического раздела народной поэзии. Типологическая теория возвращает славистическую фольклористику к утраченным было ею широким научным задачам: к изучению исторических закономерностей славянского эпического творчества, к познанию этого творчества как единого процесса, по-своему протекавшего у отдельных народов и давшего свои результаты. Этими новыми задачами обусловлены и методические аспекты настоящей работы. В отличие от миграционистов, обращающихся в первую очередь к вероятным «контактным явлениям», нас интересуют в героическом эпосе славян в одинаковой мере и схождения любой степени, и различия любых оттенков. Не отыскание непременно сходства, а изучение того, как соотносятся между собою различные эпические системы и элементы, определяет выбор материала для сравнительного анализа и сам характер вопросов, подлежащих рассмотрению. Анализу должны быть подвергнуты не только мотивы, сюжеты, персонажи, стилистические средства, т. е. все то, что непосредственно составляет материальную ткань эпических произведений, но и различные эпические категории и представления (представления о мире, о человеке, о времени и пространстве, об истории, о героизме и др.), элементы художественного сознания в эпосе, его художественная структура. Другими словами, сравнение направлено на то, что мы могли бы назвать эпическими системами, эпическим целым. Хотя, естественно, конкретный анализ все время имеет дело с отдельными элементами этой системы, главное для нас — не единичные и разрозненные факты, а именно системы и ряды систем в их взаимных отношениях. Разумеется, в рамках одной книги нет возможности охватить все многообразие возникающих проблем; автор надеется в дальнейших исследованиях продолжить и углубить разработку данной темы.

Важным методологическим принципом, по мнению автора, является требование рассматривать эпические системы и их слагаемые в динамике. Статические сопоставления, как показал опыт, дают немного, они не улавливают самого важного — исторической перспективы, живого процесса развития. Любые эпические аналогии имеют динамический характер и могут быть по-настоящему раскрыты и поняты лишь в движении. Особенностью абсолютного большинства схождений в эпическом творчестве является то, что сюжетное и иное сходство в памятниках эпоса разных народов, так сказать, сдвинуто. Характер и степень этих сдвигов очень важны, так как здесь перед нами — видимое проявление художественного процесса, который, будучи подчинен отчасти общим закономерностям, вместе с тем протекает в масшта-

бах национального эпического творчества и, соответственно, на различных исторических уровнях. Каждый народ вносит свое в разработку и развитие общеэпических тем, круг которых отличается известной типовой определенностью. Здесь не может быть простого повторения, как нет и параллелизма, — мы сталкиваемся с закономерностью, которую я предложил назвать *типологической преемственностью*. Заключается она в следующем. Эпические песни разных народов, связанные единой эпической темой, развиваясь в рамках национального творчества, составляют последовательную историческую цепь, в которой отдельные звенья являются закономерными этапами в развитии данной темы. Последовательное движение от одного этапа к другому может быть прослежено лишь в рамках межнациональных, одно как бы вырастает из другого и само даст материал для нового развития. Между тем невозможность прямой «контактной» связи, миграции в большинстве случаев доказывается с несомненностью. Преемственность сюжетов, мотивов, образов, идей носит ярко выраженный типологический характер.

Сравнительное изучение былин и южнославянских эпических песен до сих пор имело тот существенный недостаток, что оно основывалось на неких суммарных понятиях о жанровых особенностях русского и южнославянского эпоса, составляющих якобы устойчивую доминанту. Между тем представление о былинах «вообще» и юнацких песнях «вообще», отличающихся лишь конкретным содержанием и хронологией сюжетов, малопродуктивно и схематично. И русский, и южнославянский эпос характеризуются многообразием исторически сложившихся типов, жанровых форм. Это многообразие выявлено в науке еще совершенно недостаточно. Традиционная классификация былин и юнацких песен по историческим периодам, тематическим и иным циклам, разделение их на героические и новеллистические и т. п. учитывает признаки, для эпического творчества вторичные, часто внешние и случайные.

Для целей нашего исследования необходима была иная классификация, для которой опорными служат такие существенные типологические критерии, как характер и своеобразие эпического мира и эпических героев, уровень историзма, характер эпической эстетики, отношение к традиции.

Типологическая классификация есть, в сущности, и классификация историческая — с одним существенным уточнением: она не вполне совпадает с реальной историей эпоса, поскольку различные типы эпоса, появляясь в народном эпосе в порядке исторической преемственности, в то же время не обязательно отменяют и поглощают ранее возникшие типы, а могут существовать и развиваться с ними в пределах одно-

го исторического времени. Пока процесс эпического творчества остается живым, до тех пор ни один тип эпоса не может считаться окончательно завершившим свой путь развития.

Автор в своем исследовании исходит из опыта типологической классификации, предложенной им ранее⁶⁸. В книге, однако, рассматриваются не все типы славянской эпики, а лишь те из них, которые могут быть отнесены к классическому героическому эпосу.

Конкретное сравнительно-историческое исследование неизбежно связано с отбором и ограничением изучаемого материала в рамках региональных, жанровых, тематических и иных. При этом очень важно, чтобы отбор и ограничение были мотивированы внутренне, чтобы они носили органический, а не случайный характер.

Вычленение классического славянского эпоса как предмета сравнительного исследования из общего комплекса эпического наследия Запада и Востока может быть обосновано не только одними практическими соображениями либо личными научными интересами исследователя.

С точки зрения историко-типологической теории, специальное сравнительное изучение классической эпики славянских народов представляет специфический интерес и может дать некоторые результаты общетеоретического порядка. Интерес этот обусловлен тем, что русский и южнославянский классический эпос — это эпос, по общему признанию, одностадиальный. Былины и юнацкие песни представляют собой различные варианты одного этапа в истории народного эпического творчества. Можно говорить о сходстве или относительном единстве процессов, совершившихся в русском и южнославянском эпосе. При этом следует иметь в виду, что возможность прямых контактов (равно, впрочем, как и связей через посредников) в эпическом творчестве восточных и южных славян должна быть практически исключена. Во всяком случае контактами не объяснить все обилие, многообразие и сложное переплетение художественных связей, какие открываются перед нами в этом эпическом творчестве. Точно так же исключается вероятность зависимости эпоса славянских народов от какого-либо неславянского эпоса — в масштабах, обусловивших весь комплекс взаимных связей.

Русский и южнославянский эпос потому еще особенно интересен для сравнительно-типологического исследования, что это эпос живой, зафиксированный в огромном количестве текстов, подвергшийся изучению в его бытовании, хранении, исполнении; это эпос, который изучен (пусть далеко не в полной мере и далеко не бесспорно) в его реальной истории, в соотношении с исторической действительностью. Конкретные

исследования, относящиеся к былинам, юнацким и гайдуцким песням, содержат множество данных, которые говорят о самых разнообразных точках соприкосновения в содержании, в форме, в эстетике, в исполнительской практике эпики русской и южнославянской. Все это обилие фактов требует систематизации и осмысления в свете современной научной методологии.

Историко-типологическая теория найдет в сравнительном изучении русского и южнославянского эпоса и еще один немаловажный аспект.

Перед нами эпика, созданная народами, которые характеризуются общностью происхождения и языковым родством. И хотя классический эпос этих народов сформировался уже за пределами общеславянского исторического, культурного и языкового единства, в его формировании несомненную роль сыграл общеславянский фольклорный фонд. В какой мере мы можем говорить о роли общеславянских традиций в эпическом творчестве — на этот вопрос еще предстоит ответить. Нет сомнений, однако, в том, что, говоря в общем плане, былинный и юнацко-гайдуцкий эпос представляет собой общеславянское художественное наследие и что, следовательно, типологические процессы в нем в определенной мере осложнены фактами генетического родства, которые в конечном счете характеризуют фольклор славянских народов⁶⁹.

Главная задача сравнительно-типологического исследования эпоса двух обширных районов Европы — прояснить ряд общих и конкретных вопросов истории эпического творчества, объяснить различные специфические особенности его художественного содержания, истолковать смысл отдельных эпических сюжетов и образов.

При изучении южнославянского эпоса необходимо, разумеется, считаться с его национальной дифференциацией и национальной спецификой. Вопросы о соотношении национальных эпосов южных славян оживленно обсуждаются в современной науке. Для целей нашего исследования важнее всего то обстоятельство, что южнославянский эпос обладает определенным уровнем общности и может рассматриваться по отношению к эпосу русскому как некое целое.



¹ *Ludevít Stúr*. O národních písních a pověstech plemen slovanských. Praha, 1835, str. 4, 5.

² *П. И. Шафарик*. Славянские древности, т. I, кн. 1. М., 1837; *он же*. Славянское народописание. М., 1843.

³ «Slovanské národní písně, sebrané Frant. Labisl. Čelakovským», díl I. Praha, 1822, str. 7; см. также: *С. В. Никольский*. Отзвук русских

- песен Челаковского. «Из истории связей славянских литератур». М., 1949.
- ⁴ «Narodne p̃sni ilirske, I. Skupio i na sṽet izdao Stanko Vraz». Zagreb, 1839, str. XVII—XVIII.
- ⁵ А. Мицкевич. Из лекции о славянских литературах (1840—1843). Собр. соч., т. 4. М., 1954.
- ⁶ «Russische Volksmärchen in der Urschriften gesammelt und ins Deutsche übersetzt von Anton Dietrich. Mit einem Vorwort von Jacob Grimm». Leipzig 1831, S. VII—VIII; «Филологические наблюдения Якова Гримма над главнейшими славянскими наречиями». ЖМНП, 1845, № 6.
- ⁷ P. von Goetze. Serbische Volkslieder. SPb.—Leipzig, 1827; «Stimmen des russischen Volks in Liedern». Stuttgart, 1828.
- ⁸ Н. Полевой. Очерки русской литературы, т. 2. СПб., 1839, стр. 136—137. См. также рецензию Н. Полевого на сборник Вука Караджича («Московский телеграф», 1827, ч. XIII, стр. 146).
- ⁹ М. Максимович. Предисловие к «Сборнику украинских песен», 1849 г. Собр. соч., т. II. Киев, 1877; он же. Песнь о полку Игореве. Собр. соч., т. III. Киев, 1880; он же. О народной поэзии в древней Руси (письмо к М. П. Погодину). Собр. соч., т. III. Киев, 1880.
- ¹⁰ И. Бодянский. О народной поэзии славянских племен. М., 1837.
- ¹¹ Н. Надеждин. Письмо из Вены о сербских песнях. «Москвитянин», 1841, № 6.
- ¹² М. Касторский. Начертание славянской мифологии. СПб., 1841.
- ¹³ И. Срезневский. Мысли об истории русского языка. М., 1850, стр. 102—114; он же. Замечания об эпическом размере славянских народных песен. СПб., 1861; он же. Святилища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современным и преданиям. Харьков, 1846. См. также: В. С. Вступительная лекция И. И. Срезневского в Харьковском университете 16 октября 1842 года. ЖМНП, 1893, № 5; И. М. Колесницкая. И. И. Срезневский как фольклорист (1840—1850-е годы). «Русский фольклор, VIII. Народная поэзия славян». М.—Л., 1963.
- ¹⁴ См. рецензию В. И. Ламанского на сборник А. Метлинского «Народные южно-русские песни» («Вестник РГО», 1854, ч. 12, кн. V).
- ¹⁵ Ф. Буслаев. О влиянии христианства на славянский язык. М., 1848, стр. 7—88; он же. Славянские сказки. «Отечественные записки», 1860, № 10; он же. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I—II. СПб., 1861; он же. Следы русского богатырского эпоса в мифических преданиях индоевропейских народов. «Филологические записки», 1862, вып. I; он же. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. «Русский вестник», 1873; № 4; он же. Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887; А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, тт. I—IV. СПб., 1865—1968; А. А. Котляревский. Сказания о русских богатырях.—Соч., т. I. СПб., 1889; он же. Основной элемент русской богатырской былины. Соч., т. II. СПб., 1889.
- ¹⁶ Орест Миллер. Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869; он же. Опыт исторического обозрения русской словесности, ч. I. СПб., вып. I, 1865; он же. О славянских народных песнях. «Поэзия славян». СПб., 1871. Из зарубежных работ, в которых отразились результаты исследований в духе мифологической школы, см.: А. Kuhn und A. Schleichner. Beiträge zur vergleichenden Sprachforschung auf dem Gebiete der Arischen, Celtischen und Slavischen Sprachen. Berlin, 1866; G. Krek. Einleitung in die slavische Literaturgeschichte. Graz, 1874 (2-е издание: Graz, 1887; краткий реферат книги на русском языке см.: «Филологические записки», 1876, вып. IV).
- ¹⁷ Ср. комментарии П. Бессонова в книге «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 2—5, М., 1861—1862, и к сборнику «Болгарские песни

- из сборников Ю. И. Венелина, Н. Д. Катрапова и других болгар», вып. I—II. М., 1855.
- ¹⁸ В. Стасов. Происхождение русских былин. ВЕ, 1868, № 1—4, 6 и 7; он же. Критика моих критиков. ВЕ, 1870, № 2 и 3. См. отклики на книгу Стасова Ф. Буслаева в «Отчет о 12-м присуждении наград графа Уварова» (СПб., 1870) и Ор. Миллера в журнале «Заря» (1870, февраль).
- ¹⁹ В. Ягич. О славянской народной поэзии, ч. I. Исторические свидетельства о пении и песнях славянских народов. «Славянский ежегодник». Киев, 1878; он же. История сербско-хорватской литературы. Казань, 1871; А. Н. Пыпин. Первые слухи о сербской народной поэзии. ВЕ, 1876, № 12; он же. Средние века в русской литературе и образованности. ВЕ, 1877, № 4; он же. История русской этнографии, т. II. СПб., 1891; А. Н. Пыпин и В. Д. Спасович. История славянских литератур, т. I. СПб., 1879; И. Первольф. Славяне, их взаимные отношения и связи, т. I. Варшава, 1886.
- ²⁰ А. Н. Веселовский. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Собр. соч., серия III, т. I, Пг., 1921, вып. I; он же. Из истории романа и повести. «Сборник ОРЯС», т. XLIV, 1888, № 3; он же. Разыскания в области русского духовного стиха. «Сборник ОРЯС» т. XXI, 1880, № 2; т. XXII, 1883, № 4; «Записки Академии наук», т. 37, кн. I, 1880; он же. Южнорусские былины. «Сборник ОРЯС», т. XXXVI, 1884, № 3; он же. Мелкие заметки к былинам. ЖМНП, 1885, № 12; 1888, № 5; 1889, № 5; 1890, № 3 и 5.
- ²¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 74—82, 94, 260, 470—475 и др.
- ²² Взгляды Веселовского на фольклор см.: М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II. М., 1963, стр. 180—205; В. Е. Гусев. Проблемы теории и истории фольклора в трудах А. Н. Веселовского конца XIX — начала XX в. «Русский фольклор. Материалы и исследования», VII. М.—Л., 1962.
- ²³ А. А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен, II. Колядки и щедровки. Варшава, 1887; он же. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.
- ²⁴ E. Mikloschich. Die Darstellung im slavischen Volksepos. «Denkschriften der k. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Classe», Bd. XXXVIII, III, 1890; Фр. Миклошич. Изобразительные средства славянского эпоса. «Древности. Труды Славянской комиссии Московского археологического общества», т. I. М., 1895. См. также Ф. Миклошич. Епско песништво у срба. «Србский летопис за годину 1863», част друга. Будим, 1864.
- ²⁵ В. Миллер. О песнях македонских болгар, собранных и изданных Верковичем. ВЕ, 1877, № 7; он же. Заметки по поводу сборника Верковича. ЖМНП, 1877, № 10; он же. По поводу Трояна и Бояна «Слова о полку Игореве». ЖМНП, 1878, № 12.
- ²⁶ Здесь должны быть отмечены работы Г. Н. Потанина, наиболее обстоятельно исследовавшего отношения эпоса славянских народов с эпическим творчеством ряда азиатских народов: «Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе» (М., 1899) и «Сага о Соломоне» (Томск, 1912). См. также: Н. Я. Никифоров. Анонский сборник. Собрание сказок алтайцев с примечаниями Г. Н. Потанина. Омск, 1915.
- ²⁷ И. П. Созонович. К вопросу о западном влиянии на южнославянский эпос. «Варшавские университетские известия», 1897, II.; он же. К вопросу о влиянии крестовых походов на средневековую поэзию. «Варшавские университетские известия», IV—VI; он же. К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию. Варшава, 1898; он же. Тип амазонки в европейской литературной традиции и поляница воинственная

- русских былин. «Научно-литературный сборник», т. II, кн. 4. Львов 1902.
- ²⁸ *И. Созонович*. Песни о девушке-воине и былины о Ставре Годиновиче. Варшава. 1896; *он же*. Изучение новогреческой народной словесности, РФВ, 1888, № 3—4.
- ²⁹ Сводку критических суждений о работах И. Созоновича см.: *Г. Александровский*. Критико-библиографический обзор трудов по русскому богатырскому эпосу. «Гимназия. Ежемесячный журнал филологии и педагогии». Ревель, 1897, вып. 3, стр. 98—102. Общую оценку деятельности И. Созоновича см.: *М. К. Азадовский*. История русской фольклористики, т. II, стр. 294.
- Характерным примером миграционистского исследования была также книга Л. Казаковского «Сказание о Вальтере Аквитанском» (Киев, 1902).
- ³⁰ *Н. Ф. Сумцов*. Муж на свадьбе своей жены. «Этнографическое обозрение», 1893, № 4; *он же*. Народные песни о смерти солдата. «Этнографическое обозрение», 1893, № 1; *он же*. К истории сказаний об искусном стрелке. М., 1890; *он же*. Культурные переживания. Киев, 1890 (о Сумцове см.: *М. К. Азадовский*. История русской фольклористики, т. II, стр. 281—283); *А. М. Лобода*. Русские былины о сватовстве. Киев, 1904; *он же*. Банович Страхиля. Материалы для изучения южнославянского народного эпоса. «Университетские известия». Киев, 1894, № 1; *П. В. Владимиров*. Введение в историю русской словесности. Киев, 1896; *В. Качановский*. Сербский эпос. «Вестник славяинства», кн. IV, 1889; кн. V, 1890; кн. VIII, 1893; кн. IX, 1894.
- ³¹ *М. Халанский*. Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885; *он же*. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса. I—IV. Варшава, 1893—1896 (см. также: «Общие положения к сочинению "Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..."», представленному для получения степени доктора русской словесности М. Халанским». РФВ, 1895, № 3, и отд. изд. Харьковского университета. 1895); *он же*. Южнославянские песни о смерти Марка Кралевича. СПб., 1904; *он же*. Заметки по славянской народной поэзии. РФВ, 1881, № 4; 1882, № 1; 1884, № 1; *он же*. О сербских народных песнях Косовского цикла, РФВ, 1882, № 2—4; *он же*. К вопросу о заимствованиях в южнославянском народном эпосе, РФВ, 1884, № 1 и 2; *он же*. К вопросу об отражениях сказания о Бове в сербском эпосе, РФВ, 1889, № 2; *он же*. Былина о Жидовине, РФВ, 1890, № 1; *он же*. К былине о Дюке Степановиче, РФВ, 1891, № 4; *он же*. О некоторых географических названиях в русском и южнославянском героическом эпосе, РФВ, 1901, № 1 и 2; 1902, № 1 и 2; *он же*. Город Ледян-Леденец в славянской поэзии. «Славянское обозрение». 1892, февраль; *он же*. Малорусская дума про Байду. «Почетъ. Сборник статей по славяноведению, посвященных проф. М. С. Дринову». Харьков, 1908.
- ³² *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса, стр. 1.
- ³³ Там же, стр. 168—172; см. также: Общие положения к сочинению «Южнославянские сказания о Кралевиче Марке...», стр. 1—4.
- ³⁴ *И. Негушил*. Отчет о диспуте М. Халанского. «Записки Харьковского университета», 1895, кн. 3. (см. также там же рецензию Н. Ф. Сумцова на книгу М. Халанского «Южнославянские сказания...»); *А. М. Лобода*. Русский богатырский эпос. Киев, 1896, стр. 208—212; *Т. Д. Флоринский*. Новые труды по славяноведению. «Университетские известия». Киев, 1895, № 7; «История русской литературы», т. I. Народная словесность. Под ред. В. Аничкова. М., 1908, стр. 240 (автор главы о былинах — А. Бороздин); *А. С. Архангельский*. Введение в историю русской литературы, т. I. Пг., 1916, стр. 598—602; *В. Ф. Миллер*. Очерки русской народной словесности. М., 1897; *А. В. Рыстенко*. Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славянорусской литературах. Одесса, 1909,

стр. 407—411. Современные оценки см.: М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 290; В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958, стр. 102—113, 144.

- ³⁵ Кроме названных выше работ Ягича, см. еще: «Две студентске расправе И. Руварца, прештампане из «Седмице» за г. 1856 и 1857». Нови Сад, 1884, стр. 95; Т. Maretić. Kosovski junaci i događaji u narodnoj epici. Rad JAZU, knj. XCVII, 1889, str. 70, 71, 86, 106. Попутные, но имеющие принципиальный характер замечания о сходстве русского эпоса с южнославянским есть в книге: «Народне пјесме из старијих, највише приморских записа. Сабрао и на свијет издао В. Богшић. Књига прва». Биоград, 1878, стр. 5—6.
- ³⁶ Т. Maretić. Књижевна обзрпапа. М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке. Rad JAZU, knj. CXXXII, 1897.
- ³⁷ Там же, стр. 47.
- ³⁸ Там же, стр. 17.
- ³⁹ Т. Maretić. Naša narodna epika. Zagreb, 1909, str. 7—8.
- ⁴⁰ Там же (см. главу «Internacionalni motivi»); А. Гаврилович. Историја српске и хрватске књижевности усменог постања. Београд, 1912; Н. Банашевић. Циклус Марка Краљевића и одјени француско-талијанске витешке књижевности. Скопље, 1935; Р. Меденица. Белешке о интернационалним мотивима у нашим народним песмама, I. Сукоб оца и сина. «Прилози проучавању народне поезије», посебно издање, бр. 3. Београд, 1940; он же. Бановић Страхиња у кругу варијаната и тема о невери жене у народној епизи. Београд, 1965.
- ⁴¹ М. Арnaudов. Фолклор от Еленско. Наблюдения и материалы. СбНУ, кн. 27, 1913; В. Джурицкий. Болгарские песни о Дойчине и Момчале. «Университетские известия». Киев, 1893, № 4; М. С. Дринов. Сказание о Святогоре и Земной Тяге в южнославянской народной словесности. Съчинения, т. II. София, 1911; А. Т. Илиев. Болгарските предания за исполнини, наречени елини, жидове и латине. СбНУ, кн. 3 и 4, 1890; Н. П. Кондаков. Мифическая сума с земною тягою. «Списание на БАН», кн. XXII, 1921; Г. Попов. Болгарските юнашки песни. СбНУ, кн. 3, 1890; Д. Матов. Бележки върху българската народна словесност. СбНУ, кн. 10, 1894; В. Йорданов. Крали Марко в българската народна епика. «Сборник на Българското книжовно дружество в София», I, 1901.
- ⁴² J. Máchal. O bohatýrském epose slovanském, č. první. Přehled látek v bohatýrském epose slovanském. Praha, 1894.
- ⁴³ J. Máchal. Slovanske Literatury, díl I. Praha, 1922; F. Wollman. Slovesnost slovanů. Praha, 1928; H. M. and N. K. Chadwick. The Growth of Literature, vol. II. Cambridge, 1936, p. XI—XIV, p. 85; Dr. Subotić. Jugoslav Popular Ballads. Their Origin and Development. Cambridge, 1932, p. 2, 3; Jan de Vries. Heroic Song and Heroic Legend. London, 1963, p. 116—137. Нужно упомянуть здесь работу П. Г. Богатырева. «Несколько замечаний о сербо-хорватском эпосе в сравнении с русским» («Центральная Европа». Прага, 1932, № 6—7), содержащую сравнительные наблюдения над бытованием русского и южнославянского эпоса (искусство сказителей, певцов, влияние аудитории и др.). В этой статье критически отреферирована посвященная тем же вопросам работа Матля (J. Matl. Die Entwicklungsbedingungen der epischen Volksdichtung bei den Slaven. «Jahrbücher für Kultur und Geschichte der Slaven», Bd. V, H. I. Breslau, 1929).
- ⁴⁴ Н. С. Державин. Племенные и культурные связи болгарского и русского народов. М.—Л., 1944; он же. Кралевиц Марко и Илья Муромец (Палеоэтнологический очерк) «Советская этнография». VI—VII, М.—Л., 1947.
- ⁴⁵ Н. С. Державин. Племенные и культурные связи болгарского и русского народов. стр. 38.

- ⁴⁶ Р. Якобсон имел в виду, в частности, французского компаративиста А. Вайяна, доказывавшего позднее возникновение южнославянского и особенно восточнославянского эпоса (См.: *A. Vaillant. Les chants épiques des slaves du sud. «Revue des Cours et Conférences»*. Paris, 1932).
- ⁴⁷ *R. Jakobson. Studies in Comparative Slavic Metric. «Oxford Slavonic Papers»*, III, 1952; *R. Jakobson (with G. Ružičić). The Serbian Ognjeni Vuk and The Russian Vseslav Epos. «Selekted Writing»*, vol. IV, 1966; *R. Jakobson (with M. Szeftel). The Vseslav Epos. «Selekted Writing»*, vol. IV, 1966.
- Более подробно о работах Р. Якобсона, посвященных эпосу о Всеславе, см. ниже, в разделе «Былина о Волхе и песни о Змас — Огненным Вуке».
- ⁴⁸ *B. Meriggi. La byline de Sadko. «Revue des études slaves»*, t. 39, f. 1—4. Paris, 1961; *он же. Le origini delle byline. «Ricerche Slavistiche»*. Roma, 1963 (резюме на русск. яз.); *Б. Мериджи. Митолошки елементи у српско-хрватским народним песмама. «Анали филолошког факултета»*, књ. IV. Београд, 1964; *он же. Наблюдения над «Сборником Кирши Данилова». «Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. К 70-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова»*. М.—Л., 1966.
- ⁴⁹ *Б. Мериджи. Митолошки елементи...*, стр. 278.
- ⁵⁰ *E. Gasparini. Questioni di mitologia slava.—«Slovenski etnograf»*, XIII. Ljubljana, 1960; *A. Schmaus. O uporednom proučavanju narodnih epika. «Beogradski Medjunarodni Slavistički sastanak»*. Beograd, 1957.
- ⁵¹ «Основные проблемы эпоса восточных славян». М., 1958 (см. доклады и сообщения В. В. Виноградова, В. И. Чичерова, П. Г. Богатырева, Н. И. Кравцова, И. М. Шептунова). То же на украинском языке: «Историчний епос східних слов'ян». Збірник праць. Київ, 1958.
- ⁵² «Сборник ответов на вопросы по литературоведению». IV Международный съезд славистов. М., 1958, стр. 260—281.
- ⁵³ *В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов...; П. Г. Богатырев. Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов. IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958.*
- ⁵⁴ IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики. М., 1962; IV Международный съезд славистов (Выступления по проблемам теории фольклора). «Русский фольклор. Материалы и исследования», V. М.—Л., 1960.
- ⁵⁵ Цит. по книге: *В. М. Жирмунский. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.—Л., 1962*, стр. 194.
- ⁵⁶ *Б. Н. Путилов. Славянская историческая баллада. М.—Л., 1965; он же. Исторические корни и генезис славянских баллад об ишесте. Доклад на VII МКАЭН. М., 1964.*
- ⁵⁷ *В. Е. Гусев. Партизанская народная поэзия в годы второй мировой войны. Сб. «История, фольклор, искусство славянских народов. V Международный съезд славистов. Доклады советской делегации»*. М., 1963; *он же. Освободительная борьба славянских народов в партизанских сражениях. Сб. «Славянский фольклор и историческая действительность»*. М., 1965.
- ⁵⁸ *В. К. Соколова. О некоторых закономерностях развития историко-песенного фольклора славянских народов. Сб. «История, фольклор, искусство славянских народов...»*.
- ⁵⁹ *Э. В. Померанцева. К вопросу о национальном и интернациональном начале в народных сказках. Сб. «История, фольклор, искусство славянских народов...»*.
- ⁶⁰ *В. К. Соколова. Антифеодальные предания и песни у славянских народов. Сб. «Славянский фольклор и историческая действительность»; К. В. Чистов. Легенды об избавителях и проблема повторяемости фоль-*

- клорных сюжетов. Сб. «Славянский фольклор и историческая действительность».
- ⁶¹ В. М. Жирмунский. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960; он же. Введение в изучение эпоса «Манас». «Киргизский героический эпос Манас». М., 1961; он же. Народный героический эпос... См. также статью и примечания В. М. Жирмонского в книге: А. Хойслер. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960.
- ⁶² В. Я. Пропп. Русский героический эпос. М., 1958.
- ⁶³ Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.
- ⁶⁴ См. еще: Е. М. Мелетинский. Первобытное наследие в архаических эпосах. Доклад на VII МКАЭН. М., 1964.
- ⁶⁵ Из новейших исследований, развивающих принципы сравнительно-типологической методики применительно к героическому эпосу славянских народов, см.: Р. Ангелова, Т. Ив. Живков, Цв. Романска, Ст. Стойкова. Генетични връзки и типологични сходства на българския юнашки епос със сърбохърватските юнашки песни, руските билини и украинските епически песни. «Славянска филология», т. XI. София, 1968; М. Гайдай, В. Скрипка, Н. Шумада, В. Юзвенко. Историко-типологічні та генетичні зв'язки в епічній пісенній творчості слов'ян (XVII—XIX ст.). VI Міжнародний з'їзд славістів. Київ, 1968; Ю. Н. Смирнов. Проблемы изучения межславянской фольклорной общности. «Советское славяноведение», 1967, № 1; он же. Славянская эпическая общность (изменчивость урвневной эпик). «Советское славяноведение», 1967, № 6.
- ⁶⁶ Обоснованную критику некоторых новейших работ этого направления см.: М. Bošković-Stulli. Hrvatskosrpska narodna književnost u svjetlu nekih komparativnih proučavanja. «Narodna umjetnost». Zagreb, 1963, knj. 2; Б. Н. Путилов. Новейшие труды югославских ученых об эпосе. «Советская этнография», 1966, 3.
- ⁶⁷ См. рецензию Н. Банашевича на доклад В. М. Жирмунского, опубликованную в журнале «Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор», (Београд, 1959, св. 3—4). См. также: К. Horálek. Studie ze srovnávací folkloristiky. Praha, 1966; он же. Studie o slovanské lidové poezii. Praha, 1962; он же. Slovanské pohádky. Příspěvky k srovnávacímu studiu. Praha, 1964; он же. Několik poznámek o srovnávací metodě v jazykovědě a v literární vědě. «Ruskočeské studie». Praha, 1960; он же. Einige Bemerkungen zur vergleichenden Folkloristik auf dem V. Internationalen Slavisten-Kongress. «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. XXXIII, H. 1. Heidelberg, 1966; он же. Неколико напомена о упоредном методу у проучавању народне књижевности. «Прилози за књижевност...», 1964, св. 3-4; J. Matl. Zu den methodischen Problemen der gegenwärtigen Erforschung der Volksepik der Süd- und Ostslaven. «Известия на Етнографския институт и музей», кн. VI. София, 1963; O. Sirovátka. Někteří otázky srovnávacího studia lidové slovesnosti. «Strážnice 1964—1965». Brno, 1966.
- ⁶⁸ Б. Н. Путилов. Проблемы жанровой типологии и сюжетных связей в русском и южнославянском эпосе. «История, культура, фольклор и этнография славянских народов. VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации». М., 1968.
- ⁶⁹ О методологических аспектах историко-типологической теории см.: Б. Н. Путилов. К вопросу об отношениях эпического творчества славян и народов Юго-Восточной Европы. «Первый конгресс балканских исследований. Сообщения советской делегации» М., 1966; он же. Новые методологические аспекты в изучении славянского фольклора. «Вопросы литературы», 1968, № 6; он же. Современное состояние славистической фольклористики. «Советская этнография», 1968, № 3.

ФАНТАСТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭПОС

Фантастика, неизменно трактуемая певцами эпоса как реальность — историческая и бытовая, составляет обязательное и чрезвычайно существенное качество народной эпики на ранних этапах ее развития.

В архаических эпических памятниках фантастика предстает как сложная художественная система, отражающая в известной мере систему представлений и знаний о мире, свойственную той среде, в которой эти памятники создавались, а вместе с тем генетически связанная с традициями фольклора первобытнообщинной эпохи.

В фантастике архаической эпики могут быть выделены наиболее характерные и важные типовые элементы: представления о нескольких мирах или о множестве миров, соприкасающихся с миром, в котором живут эпические герои; представления о мифической эпохе первотворения и о предках — культурных героях; образы чудовищ, великанов, представление о «демонском племени»; вера в фантастические силы природы, в силу волшебства. Все это в эпосе соотносено и теснейшим образом связано с теми героическими идеалами и историческими понятиями, которые характеризуют самую сущность эпического творчества и которые своеобразно проявляются на ранних его этапах.

Как показали новейшие исследования, традиции архаического эпоса претерпевают сложную судьбу в условиях более позднего эпического творчества: происходит творческая трансформация, переосмысление и преодоление этих традиций, их художественное отрицание¹.

Эпическая фантастика в более поздних (типологически) памятниках ослабевает, нередко вовсе утрачивается, а в значительной своей части преобразуется. Возникает сложный художественный сплав, в котором лишь сравнительный анализ может выделить те элементы, которые были принесены прежней традицией.

В славянском эпическом творчестве некоторые важные элементы архаической фантастики полностью или почти пол-

ностью утрачены. Представления о «других» мирах сохранились лишь как слабый след, например, в картинах подводного царства в былинне «Садко», в эпизоде путешествия Михаила Потяка в царство смерти, в мотивах поездки Дюка. Фантастические понятия о множестве миров уступили место понятиям о политической географии одного — земного мира. Однако в славянских эпических картах Земли, в представлениях о «чужих» землях, о маршрутах, которые туда ведут, ощущаются не забытые полностью традиции эпической космогонии.

В славянской эпике, в сущности, не обнаруживаются и характерные для архаического эпоса представления о мифологических временах первотворения и о мифологических первопредках. «Прошрое» в ней предстает в виде исторического времени, соотносимого с действительными или смоделированными воспоминаниями об эпических государствах, правителях, героях, о чужеземных нашествиях и чужеземном иге, т. е. о временах народной борьбы, героической славы и тяжчайших испытаний.

Наиболее существенные следы, которые архаическая традиция оставила в области эпической фантастики, связаны с представлениями о врагах-чудовищах, о великанах — соперниках героев и с верой в чудесное. При этом речь должна идти не только о традиционных образах, но и о традиционных эпических темах, о типовых мотивах и ситуациях, о ряде художественных элементов, которые составили своеобразный эпический арсенал, богато и разнообразно использованный творцами былин и юнацких песен.

Архаическое наследие и непосредственно и опосредствованно отложилось в историческом эпосе славян и оказало значительное влияние на его формирование и развитие.

ПЕСНИ И БЫЛИНЫ О БОРЬБЕ СО ЗМЕЯМИ И ЧУДОВИЩАМИ

Классическая тема мирового фольклора, получившая многообразное выражение в мифе, героическом эпосе, в сказке, легенде, духовном стихе, — змееборство. Змей — классический фольклорный персонаж, представитель мира, враждебного человеку, таинственного и опасного. На основании различных фольклорных и этнографических данных в науке неоднократно реконструировались народные представления о змее. Понятия эти исторически менялись и трансформировались, и эти изменения с большой отчетливостью отражались в эпических песнях о змееборстве. Архаический образ змея,

одного из мифологических персонажей, с течением времени осложнялся новыми историческими чертами либо постепенно вытеснялся образами земных, исторических врагов народа и государства. Характерно, что в этих сравнительно поздних образах нередко сохранялись атрибуты фантастического змея.

Можно заметить, что трансформация традиционных эпических образов как бы отстает от изменений, происходящих в содержании эпических коллизий и в характере эпического фона. Это приводит к тому, что архаический персонаж, не всегда меняясь по существу и даже внешне, приобретает новые сюжетные функции, в которых отражены какие-то исторические сдвиги, или попадает в ситуации, порожденные новой действительностью. Возникающие отсюда противоречия в структуре эпических произведений и в характере самих персонажей могут с развитием эпического творчества в какой-то мере преодолеваться или сглаживаться, но могут и сохраняться.

В эпосе образы разных исторических измерений живут рядом, в одном времени. Разные эпохи и исторические слои, разные степени сознания совмещаются в пределах одного сюжета или сюжетного цикла. Такое совмещение наблюдается и в пределах одного образа. Однако может быть установлена историческая доминанта, определяющая место и характер каждого эпического персонажа. Так, для героев южнославянской эпики (Марка Краевича, Милоша Обилича, Секулы) или их врагов (Арапина, Змея, Мусы Кеседжии) эти доминанты различны. Между тем названные персонажи постоянно встречаются друг с другом на одной сюжетной площадке. С точки зрения прямого содержания эпоса все они — современники.

Однако анализ вскрывает действительные исторические соотношения между эпическими героями и обнаруживает различные исторические пласты в эпической сюжетике. Есть прямая связь и зависимость между «возрастом» эпических персонажей и характером сюжетных коллизий и тем. Хотя соотношения здесь постоянно нарушаются, основная закономерность все же состоит в том, что в исторически пестром и многослойном народном эпическом творчестве с более архаическими персонажами связаны коллизии, менее определенные в конкретно-историческом плане, осложненные различными древними и пережиточными мотивами; контрасты различных эпических эпох дают себя знать здесь с большой силой.

Эти общие соображения имеют прямое отношение к славянским эпическим песням о змеборстве.

В южнославянском и русском эпосе, наряду с сюжетами

непосредственно змееборческого содержания, могут быть отмечены сюжеты, представляющие дальнейшую трансформацию темы змееборчества и применение ее к новым художественным задачам. Даже очень архаичные в своей основе эпические произведения о борьбе героя со змеем несут отпечатки позднейших преобразований и различных влияний, и анализ обнаруживает противоречивость содержания и образов этих произведений.

Вопрос о мифологических и иных древних основах возникновения поэтических образов змеев, о степени отражения в этих образах реального и фантастического должен решаться, конечно, на материале более обширном и разнообразном. Важно заметить, что эпические змеи по их внешней характеристике, атрибутам, по функциям не сводимы к некоему одному типу, хотя различия между ними оказались постепенно размытыми.

Так, болгарские фольклористы и этнографы отмечают два основных типа: 1) собственно змеи («змеи» и «змеица») — человекоподобные существа, которые имеют змееобразный хвост, покрытый чешуей, и золотые крылья под мышками, и 2) ламии, халы — фантастические драконы, с многими головами, иногда шестикрылые, двенадцатихвостые и т. д.²

Наше внимание должны привлечь главные аспекты темы эпического змееборства: какое зло причиняет змей людям; каковы те коллизии, в которых он обнаруживает свою природу, и каковы мотивы, заставляющие героя выступить против него; какой характер носит борьба и как она завершается; что собой представляет тот эпический фон, на котором совершаются события.

Юнацкие песни о змееборстве

В основной массе известных текстов юнацких песен о змееборстве могут быть выделены три группы — по характеру исходной ситуации и связанной с нею сюжетной коллизии.

К первой группе относятся песни, в которых змей предстает как хозяин воды, хранитель источника. Семь королей странствовали по свету, с ними Секула-Детенце. В поисках воды они пришли к колодецу, который охранялся трехглавым змеем. Секула семь раз спускался в колодец, чтобы напоить каждого короля; когда спустился в восьмой, змей проснулся и проглотил его до колен. Секула хотел ударить змея саблей, но лишь разрубил пояс, державший его, и змей заглотал его до половины. В конце концов Секулу спасают самовилы, которым удается погубить змея и извлечь юнака из колодца³.

Роль героя в этой песне несколько пассивна, что может указывать либо на ее архаичность, либо на зависимость от волшебных сказок.

В другой песне коллизия более обычна для эпоса: Марко ездит по лесу, его мучит жажда, он приезжает к источнику, который охраняет хала с тремя головами и девятью языками, и вступает с нею в борьбу⁴.

Во второй группе песен змей — хозяин озера предстает еще как насильник, вторгающийся в жизнь людей и творящий зло.

Одна из архаических фольклорных ситуаций состоит в том, что змею каждый день жители должны приводить девушку, которую он заглатывает. Иногда змей является из моря или из озера. В южнославянских песнях эта ситуация получает развитие в сюжете о подвиге св. Георгия. Когда черед доходит до царской дочери и она идет к змею, ее встречает Георгий, которому удается погубить ламию и спасти всех девушек, проглоченных в течение последнего года. Характерен религиозно-благочестивый финал в отдельных вариантах⁵. Мне известна одна черногорская песня, в которой мотив спасения девушки от змея находится в составе юнацкой песни⁶.

В других песнях змей наводит страх на села и деревни, уничтожает посевы и виноград, глотает людей, налагает дань⁷. Сюжетно близки к ним песни, в которых трехглавый змей запирает царские дороги, затворяет царские ущелья, не дает ни птицам пролететь, ни людям пройти (ср. былинку о Соловье Разбойнике). В этих песнях иногда змееборство трактуется как государственный подвиг⁸.

Обычно события развиваются так, что несколько юнаков по очереди выступают против змея. Одного из них змей заглатывает либо первые юнаки пугаются, убегают; последний юнак (чаще всего это Марко) побеждает змея, отрубает ему головы, распарывает копьем чрево и извлекает оттуда вместе с только что проглоченным юнаком прежние жертвы. Герой радостно сообщает жителям сел об освобождении от змея.

Совершенно особую версию в этой группе представляет знаменитая песня «Царица Милица и Змај од Јастрепца»⁹. М. О. Скрипиць сопоставил ее с древнерусской повестью о Петре и Февронии Муромских и пришел к выводу, что в песне о царице Милице сохранился в его наиболее древнем составе сюжет о крылатом огненном змее — женском насильнике, который был характерен для древнего славянского эпоса¹⁰. Другой вывод исследователя относится к русскому материалу. На основе сопоставления повести с былинами, в первую очередь с былинной об Алеше Поповиче и Ту-

гарине, а также со сказками и произведениями других жанров, М. О. Скрипиль предположил, что существовали «народно-поэтическое сказание или песня об огненном летающем змее, причем в таком составе компонентов, в каком ни одно из произведений этого цикла не сохранилось в фольклоре поздних записей»¹¹.

Эту гипотезу следует еще внимательно проверить, так же как и связанное с нею предположение В. М. Жирмунского, что в былине об Алеше и Тугарине отразился тот же древний сказочный сюжет борьбы со змеем-насильником, какой лежит в основе сербской песни¹².

К третьей группе относятся песни о героическом сватовстве, в которых змей нападает на свадебный поезд и хочет отнять невесту¹³.

К этой же группе сюжетов о змееборстве до некоторой степени примыкают отдельные «мифологические песни» (жанровое наименование, принятое в болгарской фольклористике), где действует человекообразный змей: он похищает девушку, либо с ее согласия, либо обманом и силой; в последнем случае девушка старается спастись, выведывает у змея о его смерти, с помощью волшебного средства навсегда избавляется от него и т. д.¹⁴

Таковы основные контуры темы змееборства, как она разработана в южнославянском эпосе.

Змей предстает как персонаж, характерный для эпического мира. Исторические черты этого мира в редких случаях лишь намечены пунктиром. Характерно, что в песне «Женитьба Душанова», содержание которой при всей эпической традиционности имеет конкретное историческое приурочение, атрибуты змея приданы воеводе короля: певцы как бы ощущали, что традиционный змей был бы здесь анахронизмом. В большинстве песен о героическом сватовстве, которые включают мотивы змееборства, эпический фон не содержит каких-либо конкретно-исторических реалий; в песнях других групп он вообще по преимуществу не исторический. Только в нескольких песнях о змее-насильнике подразумевается какое-то государство: чаще речь идет просто о селах и городах, и хотя иногда они названы, эта локализация либо условна, либо отражает кругозор певцов.

Все это указывает на достаточно архаический характер песен о змееборстве.

Борьба с ламиями и халами в эпосе ведется во имя потребностей коллектива, объединенного жизненными, хозяйственными, бытовыми, семейными связями. В отдельных случаях эта борьба приобретает магический смысл: уничтожение змея ради ликвидации засухи и бесплодия земли, ради получения воды.

В целом южнославянские песни о змееборстве принадлежат догосударственному эпосу, однако поздние мотивы и идеи в нем постоянно встречаются. Характерна, например, разработка сюжета об уничтожении змея-насильника в религиозно-христианском плане (песни о св. Георгии). Дело не только в том, что героический подвиг здесь совершает христианский святой, но и в том, что всю традиционную коллизию пронизывают христианские идеи о грехе как причине несчастья, о посылаемой свыше каре, об искуплении греха и покаянии.

Результатом исторического применения традиционного сюжета является песня из сборника В. Караджича, в которой участниками эпической коллизии оказываются царь Лазарь и царица Милица.

Вопрос о «возрасте» эпических сюжетов о змееборстве является достаточно сложным. Суть этого вопроса с полной отчетливостью определил В. М. Жирмунский: «Змееборство — один из древнейших сюжетов богатырской сказки (каталог Аарне, № 300). Из этого не следует, однако, ничего относительно древности этого сюжета в былинне о Добрыне и змее, тем менее — относительно древности самой былинны... В былинне сюжет этот может восходить (теоретически) к древней богатырской сказке или к волшебной сказке более позднего времени, к церковной легенде (о Федоре Тироне, св. Георгии и т. п.), к другой былинне и т. д. В эпосе южнославянском, например, змееборство Марка Краевича представляет несомненно новый мотив, перенесенный на этого популярного народного героя, как и многие другие, в относительно позднее время, из сказок и песен»¹⁵.

Я предложил бы сформулировать поставленный вопрос следующим образом: является ли та или иная эпическая песня о змееборстве результатом творческого преемственного развития непрерывной эпической традиции или она сложилась за пределами этой традиции, в порядке вторичного фольклорного или литературного влияния? Для историка эпоса в первую очередь важно установить именно это — первичность или вторичность, органическую преемственность или художественную «случайность» той или иной песни.

По мнению В. М. Жирмунского, змееборство Марка Краевича — «новый мотив», перенесенный «в относительно позднее время» «из сказок и песен». Эти положения требуют, на мой взгляд, ряда уточнений. Как мы видели, мотивы змееборства, с которыми в различных песнях связан Марко, не содержат в себе чего-то существенного, специфически нового и вообще специфического именно для Марка. Имя Марка в таких песнях легко заменяется. Сами мотивы старше, как старше и сюжеты в целом. Имя Марка и некоторые

его характерные черты придаются эпическому герою-змееборцу. Процесс этот вполне закономерен и для эпического творчества почти универсален. Соединение традиционных сюжетов о змееборстве с Марком Кралевицем происходит с исторической необходимостью, и в ходе этого соединения в песнях совершаются закономерные изменения. Нет необходимости искать источники соответствующих сюжетов о Марке в сказках, поскольку они легко обнаруживают преемственную связь с другими эпическими песнями. Именно наличие таких связей, которые могут быть установлены сравнительным путем, является одним из доказательств органичности данных сюжетов для эпоса. Когда интересующие нас сюжеты образуют единую цепь (пусть с некоторыми неизбежными обрывами), отдельные ее звенья с трудом могут восприниматься как попавшие сюда со стороны. Когда сравнительный анализ приводит к тому, что обрывы восстанавливаются с помощью данных эпического творчества других народов, это, с одной стороны, укрепляет нашу веру в органичность всей цепи, а с другой — проливает свет на исторические связи фактов чужого эпоса, помогая и в этом эпосе воссоздать подобную цепь.

Южнославянские песни о змееборстве должны расцениваться именно как звенья общей цепи, как различные проявления единой, очень старой и, конечно, сохраненной далеко не полностью эпической традиции. Они отражают различные ее ступени, их индивидуальный возраст различен и внутри каждой из них могут быть обнаружены следы различных эпох или даже разные исторические слои.

Тема змееборства в русском эпосе

В русском эпосе тема змееборства представлена в первую очередь таким классическим сюжетом, как «Добрыня и Змей»¹⁶. Отголоски ее мы находим и в других былинах, например «Михайло Потык» и «Добрыня и Маринка». В первой былине змей выступает в роли хранителя царства мертвых, во второй Змей Горыныч — персонаж комический, это неудачливый любовник волшебницы Маринки, убегающий от Добрыни при весьма потешных обстоятельствах.

Черты эпического змея обнаруживаются в исторически более поздних персонажах былинных врагов (Змей Тугарин).

Естественно, что первостепенный интерес в сравнительном плане представляет былина «Добрыня и Змей». Змей этой былины многими своими чертами напоминает фантастического змея южнославянских песен. Он живет у воды,

обычно — у реки, реже — у моря. Мать запрещает Добрыню купаться в Пучай-реке, заплывать за третью (а иногда и за первую) струю, так как всех попадающих туда Змей уносит к себе. Перед нами типичная функция змея-хозяина водяной стихии, хранителя источника. В южнославянских песнях источник этот (и обиталище змея) — глубокий колодец в лесу или озеро, в былинах — река. В. Я. Пропп пишет, что река эта может быть огненной. По моим наблюдениям, это не постоянный ее признак, огненной она становится, когда появляется Змей.

Змей также связан с горами. Если первый подвиг в борьбе со Змеем Добрыня совершает у реки, то ради второго он отправляется в горы («горы Сорочинские», «Туги-горы» и др.). Для южнославянского эпоса такое объединение в змее черт хозяина водяной стихии и хозяина гор не вполне характерно. В былинах к этому добавляется связь со стихиями небесных сил — грозы, дождя¹⁷. Все это указывает на архаичность эпического образа, в котором видны следы мифологических представлений. Не менее архаичен и по своему синтетичен внешний облик Змея:

Ай о трех зменныщо о головах,
О двенадцати она о хоботах¹⁸.

Это змей крылатый, летающий, он пышет огнем и способен сжечь, проглотить, утопить свою жертву, «хоботом ушибить».

Внешне он похож на змеев и ламий из южнославянских песен.

Из очи ти силни искры идат,
Из уста си силен пламик бие;
Коня яаш — като планина е,
Руо носиш — като огън гори¹⁹.

Из глаз твоих сильные искры идут,
Из уст сильное пламя бьет;
На коне едешь — словно гора,
Платье носишь — словно огонь
горит.

С душата си порой носи,
С крилата си земня траси,
С нозете си гора ломи;
Дека мине, сѣ повехне,
Дека стапи, сѣ изсахне²⁰.

Дыханием своим ливень несет.
Крыльями своими землю бьет,
Ногами своими лес ломает;
Где пройдет, все повянет,
Где станет, все высохнет.

Если известные нам подробности ведут в мир мифологических представлений о фантастическом существе, связанном со стихиями природы, то сюжетики былины обращена по преимуществу к сфере общественной, исторической. Змей — хранитель стихий одновременно и даже в большей степени оказывается змеем-похитителем и насильником. Такое соединение в южнославянских песнях встречается сравнительно редко, при этом первая функция сюжетно не вы-

явлена. В былине (в первой ее части) коллизия разворачивается согласно архаической традиции: богатырь бьется со змеем, который охраняет реку и готов уничтожить всякого, кто нарушает границы его владений. Однако в финале обнаруживается, что змей — не просто пассивный страж мифологических рубежей. Он — враг Русской земли, совершающий налеты и забирающий в полон. В итоге борьбы с ним богатырь добивается от него обещания «не летать больше на святую Русь». Тем самым сюжет русской былины, поначалу близкий к южнославянским песням первой группы (борьба с хранителем источника), завершается в духе песен второй группы (борьба со змеем-насилъником). Другими словами, тот процесс историзации темы змеборства, который в южнославянской эпике наблюдается на ряде разных сюжетов, здесь обнаруживается в пределах одного сюжета, в чрезвычайно сконцентрированной форме. Это не могло не отразиться на самом характере сюжетного развития былины в первой ее части. Между начальными эпизодами, завязкой и финалом есть несогласованность: герой видит свою цель в том, чтобы обязательно выкупаться в зловещей реке — другими словами, чтобы нарушить существующий запрет и таким образом вступить в борьбу со змеем. Внешне завязка столь же случайна, как и в тех южнославянских песнях, где герой, мучимый жаждой, ищет источник и наезжает на колодец, охраняемый змеем. Как Добрыню предупреждают об опасности, связанной с купаньем в Пучай-реке, так и юнаку сообщают, что колодец охраняется змеем. В обоих случаях богатырь или юнак не боятся опасности, а идут навстречу ей. В действиях Добрыни есть, однако, особый смысл — по-видимому, юнацким песням уже неизвестный. Содержание их вполне исчерпывается борьбой с хранителем колодца, в то время как в былине эта борьба приобретает иное направление.

Есть известная двойственность и во второй части былины. Почему в былине борьба со змеем происходит дважды и как соединяются обе части? Это вполне удовлетворительно объяснено В. Я. Проппом²¹. И в данном случае действует закономерность, уже обнаруженная нами: принципиальные сдвиги в понимании змеборства непосредственно отражаются в структуре былины; эти сдвиги дают себя знать в пределах одного сюжета.

В былине образ Змея — насильника и похитителя, уже знакомый нам по юнацким песням, принимает черты государственного врага. В связи с этим включение былины в киевский цикл оказывается вполне органичным. В южнославянском эпосе мы встречаемся с началом аналогичного процесса. Характер общенародной, общегосударственной борь-

бы получают здесь коллизии, в которых врагами юнаков выступают ближайшие наследники и преемники эпического змея — Муса Кеседжия, Арапин и др. Сам же змей остается на периферии государственной темы в эпосе.

В былине Змей, не потеряв своей архаической традиционной сущности, обретает и новую сущность. Старое и новое здесь соседствует, взаимопроникает, контрастирует гораздо более ярко, чем в южнославянских песнях. На фоне нового архаические элементы проявляются особенно отчетливо, а само это новое получает более сильное развитие.

В целом же вся былина с ее двухчастным построением дает великолепный пример того, как эпическое творчество может идти в рамках своеобразного художественного дуализма и как столкновение различных ступеней исторического сознания отражается на сюжетике, композиции, на изображении героев, на различных подробностях, как *два плана* окрашивают все компоненты произведения. В самом деле, дуальная конструкция, возникающая на почве столкновения двух представлений о змее, свойственных двум разным эпохам, становится эстетической доминантой для всей былины.

Двум главным функциям Змея в былине (хозяин воды и похититель людей) соответствуют два постоянных места, с которыми он связан, — река (море) и горы. Этому соответствуют две богатырские задачи Добрыни: ему предстоит нарушить неприкосновенность охраняемой змеем реки и лишит его власти над нею; он должен также спасти племянницу князя и избавить Русь от налетов Змея. Добрыня достигает зменного убежища соответственно разными путями и разными способами. В былине описаны два совершенно различных поединка — они несравнимы по степени трудности, по своему течению и исходу, по характеру применяемого оружия, по способам борьбы. Более того, дуальное построение распространяется и на характеристики персонажей. Не вполне совпадает в первой и во второй части образ Змея, что же касается Добрыни и матери, то в некоторых параллельных ситуациях двух частей они ведут себя прямо противоположно.

Говорить применительно к данной былине о простой контаминации не приходится. Перед нами более сложное и своеобразное явление эпического творчества. Дуальная система для данной формы сюжета изначальна — ей предшествовали сюжетные системы, которые не могли быть еще связаны с государственной темой в эпосе и общие очертания которых видны на материале южнославянской эпики. Конечно, как и многое другое в эпосе, дуальность эта — результат бессознательного творчества и результат, так ска-

зять, непредусмотренный. Он заключает, однако, в себе необычайный эстетический эффект: противоречия сюжета, обусловленные его сложной историей, начинают восприниматься как художественные контрасты, создающие удивительную гармонию целого.

В сюжетах о змееборстве равно важны и интересны обе борющиеся стороны. Теперь нам необходимо более внимательно взглянуться в фигуры героев и в их окружение, в эпические картины, изображающие их подвиги, в их психологические и социальные характеристики.

Сразу можно сказать, что эта сторона в эпических песнях разработана в сюжетных и стилистических традициях, характерных собственно для эпоса южнославянского и эпоса русского.

В южнославянском эпосе подвиг змееборства не является уделом какого-то одного героя. В песнях действуют разные персонажи, в том числе и малоизвестные либо неизвестные вовсе по другим сюжетам. В песне о борьбе со змеем — стражем колодца — чаще действует малолетний Секула. Может быть, включение его в данный сюжет вторично и подсказано известными песнями о сватовстве, в которых он играет главную роль. В других сюжетах действуют также Груица (Груйо), Мирчо-воевода, Бранко, Рабрюняк, Никола, Янкула и др. Некоторые из названных персонажей — в сущности, мнимые змееборцы: они изъявляют готовность выйти против змея, но в решающий момент пугаются, убегают, а в других случаях становятся его добычей и просят о помощи. В некоторых песнях юнаку помогают волшебные силы. Секулу спасают и змея уничтожают посестримы самовилы. Южнославянскому эпосу несомненно присуща мысль о том, что змееборство — удел немногих и избранных. Естественно поэтому, что в роли змееборца чаще других выступает Марко, и это связано, конечно, с общей тенденцией к сосредоточению вокруг него эпических сюжетов. При всем том нетрудно заметить, что для Марка борьба со змеем не стала, как для Добрыни, важнейшей частью эпической биографии. Для него — это лишь эпизод в ряду других, подчас более значительных и ярких.

Марко, по-видимому, не просто заместил в песнях о змееборстве ранних и органичных для этих песен юнаков, но и вытеснил их, так что целый ряд типичных черт юнака-змееборца и характерных ситуаций, с ним связанных, оказался утраченным. О некоторых из таких черт и ситуаций можно лишь догадываться.

Южнославянские песни о змееборстве часто строятся на мотиве *случайной*, непреднамеренной встречи юнака (или юнаков) со змеем. Правда, случайность несколько ослабле-

на тем, что иногда их предупреждают о змее, но они, конечно, не обращают на это внимания. Постоянным качеством эпического героя является пренебрежение к опасности, игнорирование различного рода запретов и предупреждений. Обычно запрет не только нарушается, но и опровергается: герой оказывается сильнее грозящей ему опасности. В некоторых песнях, однако, этот закон не вполне соблюдается: Секула слабее змея, и лишь вмешательство самовилы решает борьбу в его пользу. Трудно сказать, что здесь — след архаичной традиции или более позднее влияние сказки. Русский эпос этого не знает.

Элемент случайности в русской былине в ряде вариантов ощущается отчетливо: Добрыня отправляется купаться, нарушая при этом известные ему запреты и не слушая советов и предупреждений матери; в результате он, как и Секула, совершенно не готов к встрече со змеем. С точки зрения прямого сюжетного развития, смысл первых эпизодов и былины и ряда южнославянских песен заключается в том, чтобы привести героя к месту обиталища змея, к воде. В одних случаях его приводит туда жажда, в других — желание выкупаться. В южнославянских версиях есть лишь этот прямой смысл, поэтому соответствующие мотивировки одноплановы, они могут меняться, иногда приобретать вполне бытовой аспект. В результате в таких песнях очень резко пролегает грань между реальной действительностью в первых эпизодах и фантастическим миром в последующих эпизодах.

Былина о Добрыне и Змее в ее первой части в лучших вариантах сохраняет цельность эпического мира, чему во многом способствует характер разработки начальных эпизодов. За внешним развитием фабулы просматривается *второй план*, который существенно углубляет содержание былины и бросает новый свет на богатырский подвиг Добрыни. В. Я. Пропп показал, что в былине ясно присутствует мысль о закономерности этого подвига: изображается рост богатыря, созревание героя, «новой, молодой, могущественной силы», которая должна уничтожить зловещую силу, воплощенную в змее. С точки зрения всего содержания русского эпоса, подвиг Добрыни не случаен, но внутренне обусловлен и подготовлен. Однако во внешней завязке это не выражено, и создается впечатление, что здесь выпало какое-то звено²². Между тем в вариантах былины могут быть обнаружены следы этого начального звена, на основании которых и воссоздается следующий второй план первой части: Добрыня вырастает и достигает той степени зрелости, когда ему пора отправляться на свой первый богатырский подвиг. Как бы ни было неосознанно это стремление Добрыни, первый подвиг его предсказан. Как часто бывает в произведе-

дениях фольклора, отдельным героям ведомы различные части предсказания. Мать знает, что Добрыне уготована встреча со змеем, но она не знает, чем эта встреча кончится, поэтому она стремится удержать сына от поездки. Самому Змею известно предсказание, согласно которому он погибнет от руки Добрыни. Есть варианты, в которых Змей, захватив богатыря врасплох в момент купанья, говорит:

А стары люди пророчили,
Что быть Змею убитому
От молодца Добрынюшки Никитича,
А ныне Добрыня у меня сам в руках²³.

Что известно Добрыне, мы не знаем. Очевидно лишь, что он — в соответствии с богатырскими понятиями — идет именно по тому пути, который находится под запретом, навстречу опасности, пренебрегая всякими предупреждениями, и одерживает победу.

Здесь проявляется та цельность эпического сознания, которая отсутствует уже в южнославянских песнях о змееборстве — в них образ главного героя не столь целен и отчетлив, не столь монументален.

В сюжетах о борьбе со змеем-насильником мотив случайной встречи с ним героя вовсе отсутствует. Здесь эпический герой сознательно идет на подвиг — либо по собственному почину, либо откликаясь на призыв царя или князя. В самих сюжетах отсутствует тот налет таинственности, который есть в начальных эпизодах песен об уничтожении змея — хранителя воды. Герой готовится к встрече со змеем. Так, Марко изготавливает специальное оружие — «троерогое копьё», набирается сил, собирает юнацкую дружину. Димо надевает девять рубах серебряных (кольчуг?), опоясывается девятью поясами, вешает девять сабель²⁴. Поединок со змеем требует от героя напряжения всех его богатырских сил и в ряде песен изображается как величественное единоборство. В то же время в изображении борьбы со змеем — хранителем воды есть нечто пародийное: Добрыня бросает в Змея шапку, наполненную песком, и сшибает у него три головы; самовилы переворачивают колодец, вываливают тело Змея на землю и здесь расправляются с ним.

Можно думать, что в эпических песнях отражены два различных представления о Змее, о его силе и возможностях. Правда, эти представления здесь часто совмещаются и уже потеряли свою четкость, но тем не менее они есть. Не этой ли двойственностью следует объяснить странные на первый взгляд противоречия между первой и второй частью былины «Добрыня и Змей»? В первой части Добрыня пря-

мо, не внимая никаким предупреждениям, идет на встречу со Змеем и без труда одерживает над ним верх. Во второй части поручение князя — вновь отправиться на битву со Змеем — он воспринимает как беду, жалуется матери, плачет и т. д.

В таком поведении Добрыни В. Я. Пропп видит возмущение богатыря, считающего для себя унижительной поездку за княжеской племянницей (или дочерью). По мнению исследователя, освобождение девушки уже не рассматривается в русском эпосе как богатырское дело²⁵. Такое объяснение, однако, в лучшем случае справедливо для некоторых вариантов, оно не может быть распространено на большинство их и вряд ли может быть принято как общая концепция. На мой взгляд, своеобразие русского эпоса состоит не в том, что он отвергает подобного рода «личные» коллизии, а в том, что он придает им общенародный, государственный смысл.

Мотивировки поведения Добрыни в вариантах различны, иногда они вовсе отсутствуют. Согласно логике сюжета, Добрыня знает, что победить Змея впрямом бою он не может, но никакими возможностями, кроме собственной силы, он не располагает. Отсюда — отчаяние его, столь не характерное для богатырей. На этот раз более дальновидной оказывается мать Добрыни. Если в первой части былины она всячески отговаривала сына от поездки, то теперь она успокаивает его и обеспечивает ему победу, давая ему предметы, обладающие магической силой.

Сюжетное и психологическое противоречие легко разъясняется через южнославянские песни, в которых аналогичные по смыслу, но по-иному выраженные коллизии распределены между *двумя* самостоятельными сюжетами. Очевидно, что и в русском эпосе существовали некогда два таких сюжета (или же две сюжетные темы) — о борьбе со змеем, воплощающим стихию, хозяином воды, и об уничтожении змея — насильника и похитителя. Объединение их в пределах одного сюжета совершилось в ходе превращения основной части русского эпоса в эпос государственный (киевский) и в связи с созданием эпической биографии Добрыни. В эпосе южнославянском аналогичные процессы не получили столь же последовательного развития. Песни о змееборстве остались за пределами того круга, который связан с общегосударственной проблематикой и в котором традиционные эпические темы получили государственный аспект.

Юнацкие песни о борьбе с Арапином

Рядом с эпическим образом змея наше внимание должны привлечь другие эпические фигуры, в которых соединяются черты чудовищ и насильников и которые, судя по их внешнему облику, функциям и сюжетным связям, принадлежат, по-видимому, последующим этапам эпического творчества, отражая более поздние представления о мире, враждебном народу, и более поздние формы художественной фантазии.

В южнославянском эпосе это в первую очередь Арапин, в русском — Идолице и близкий к нему Змей Тугарин.

Южнославянские песни указывают на некоторую преемственность между змеем и Арапином. Обычны, например, формулы, из которых явствует, что в сознании певцов Арапин является как будто одновременно и змеем:

У клисури, у гори зелени, Излезнал ње църна арапина, Арапина, страшна халетина ²⁶ .	По ущелью, по лесу зеленому Ходит черный Арапин, Арапин, страшный змеище.
--	---

В некоторых вариантах Арапин предстает как трехглавое чудовище:

Из једне му главе ватра сипа, Ватра сипа, мави пламен лиже, Те сватов'ма брке сапаљује, Сапаљује брке и обрве; А из друге ледан вјетар дува, Те сватове са коња обара; А из треће арап подвикује ²⁷ .	Из одной его головы огонь сыпет, Огонь сыпет, синее пламя лижет, Сватам усы сжигает, Сжигает усы и брови; А из другой ледяной ветер дует, Сватов с коней валит; А из третьей арап покрикивает.
--	--

Гибридный характер образа Арапина наглядно предстает в ряде песен. Он не только обладает внешними признаками змея, он одновременно и воинственный предводитель турецкого войска ²⁸.

В преобладающем числе песен внешний облик Арапина, однако, не совпадает с обликом змея и, в сущности, в нем нет ничего змеиного. Арапин — чудовище антропоморфного типа. В нем преобладают человеческие черты, которые, однако, гипертрофированы и приобрели уродливый характер.

Устата му като мали врата, Очите му две мали пенджари,	Рот у него, как небольшие ворота, Глаза у него, как два небольших окна,
Нодзете му — солунски диреци, Руцете му като два диреци ²⁹ .	Ноги у него — солунские столбы, Руки у него, как два столба.

Чудовищные формы не мешают Арапину быть мощным

воином: он сидит на коне; вооружен палицей или саблей и считает себя первым среди юнаков. Он живет в собственной усадьбе, иногда — строит дворец, ищет себе жену и т. д.

Изображения Арапина находят очень близкие параллели в былинах.

Вышину-де как Идолицо-то трех сажень,
Он-де трех сажень да он печатных;
Ширину-де Идолице коса сажень,
И коса где сажень да и печатная;
Голова-то у ёго сильёй пивной котел,
Кабы ушища у его как сильни чашища,
Кабы ручища у его как будто граблища,
Уж бы ножища у его сильни кичинища ³⁰.

Подымался рассобака злой Тугарин-змея;
На коне-то сидит собака ровно сенная конна,
Голова-то у рассобаки с медовой большой котел,
А глаза-то у собаки ровно чаши золоты ³¹.

А вот почти буквальное совпадение:

Глава имат колку един казан ³².

Голова-то у змея вот с пивной
казан ³³.

Сходство внешних характеристик таково, что возникает мысль о типологическом родстве персонажей, о принадлежности их к одному эпическому ряду.

Внешние характеристики персонажей в различных песнях и вариантах указывают на то, что в образах Арапина, Идолица, Тугарина есть определенная динамика, понять которую важно для уяснения места этих образов в историческом развитии эпоса. Арапин в ряде случаев лишен признаков чудовища и предстает в песнях как чужеземный враг-богатырь, обладающий огромной силой. Лишь в редких случаях его сила носит фантастический характер:

Ако плюнам, сет ке те удавам,
Ако дунам, сет ке те отнесам.
Сабя немам кървна да натопам,
Ако знам, дете, ке те голтиам ³⁴.

Если плюну, тебя утоплю,
Если дуну, тебя далеко отнесет,
Сабли у меня нет, чтобы в крови
намочить,
Если открою рот, тебя проглочу.

Постоянный эпитет Арапина — «черный». Изредка это обстоятельство — черный цвет кожи — сюжетно осмысливается (например, Арапин, приезжая в качестве жениха, прячет лицо и руки от невесты), но в большинстве случаев оно игнорируется. Как справедливо замечает современный исследователь, образ Арапина не включает какого-либо этни-

ческого содержания, он должен восприниматься как символ насильников и поработителей³⁵. Правда, там же высказывается не столь бесспорная мысль, что имеются в виду турецкие поработители. Аналогичные суждения можно найти и у других болгарских исследователей: «Очень возможно, что мы имеем здесь метафорическое обозначение представителя турецкой власти — чиновника, посланца, уполномоченного султана...»³⁶. Как мы увидим далее, оно подтверждается лишь частью песенного материала: Арапин иногда выступает врагом турецкого султана, грозит увести его дочь и т. д. Вообще же ни в характеристиках Арапина, ни в описаниях его враждебных действий нет той конкретности, которая позволяла бы сколько-нибудь обоснованно искать соответствия в реальной истории. Некоторые исследователи связывают возникновение образа Арапина с борьбой южных славян против сарацин³⁷.

Такое толкование может быть оспорено. Черный Арапин большинства песен лишь по имени может быть соотнесен с персонажами, пришедшими в эпос из сарацинского мира. Как эпический образ он сложился не в результате наслоений или размывания исторической памяти, а путем внутренней эволюции предшествующей эпической традиции под воздействием менявшейся действительности. Сущность образа Арапина ни в какой степени не обусловлена судьбой ориентальных мотивов в славянском эпическом творчестве.

Похоже, что имя «Черный Арапин» пришло на сравнительно позднем этапе развития образа и соединилось с ним не вполне органично. Чем архаичнее черты персонажа, которого называют Арапином, тем меньше оснований у него носить это имя. Оно более соответствует образу там, где конкретно-исторические черты в нем начинают пробиваться с большей отчетливостью. Наименование чудовища, постепенно обретавшего вид чужеземного насильника, Черным Арапином отражает в известной степени меру историзма, какая была достигнута эпическим творчеством в данном случае.

Песен, в которых действует или просто упоминается Арапин, много, и сюжетная роль Арапина в них неравноценна. Есть песни, в которых он появляется более или менее случайно либо роль его второстепенна. Есть также случаи, когда он замещает других персонажей и замена эта неорганична (например, в песнях о змее или о Мусе Кеседжии). В иных случаях он выступает в качестве равноценного дублера, однако это не вызывает каких-либо существенных перемен в характере сюжета (например, в песне «Марко освобождает рабов» Арапин может выступать наряду с арапами или турками).

По-видимому, как это бывает в эпосе, Арапин постепенно становился персонажем «типическим», «формульным»: он мог по воле певцов попадать в различные песни, не внося в их содержание чего-либо нового и более того, теряя здесь свою специфичность и определенность. Подобно своим преемникам в эпосе — туркам, Арапин превращается в «бытовую» фигуру. Можно сослаться на несколько характерных вариантов известной песни о продаже мужем жены: на городском рынке ее покупает Арапин, но по просьбе женщины покупка аннулируется³⁸. Иногда Арапин из чудовища, которое является откуда-то из другого мира и творит насилия, превращается — опять-таки подобно туркам — в «своего», «домашнего» врага, который живет здесь же по-соседству: юнаки могут посидеть с ним в корчме, побиться об заклад и т. д.

В общем составе песен, довольно пестром и разнообразном по содержанию, должен быть выделен значительный слой сюжетов, для которых образ Арапина вполне органичен. Конечно, эти сюжеты соотносятся с предшествующей эпической традицией, подчас они варьируют и развивают прежние эпические темы. Но Арапин в них не просто заменил других эпических и исторических врагов-насильников (так думал М. Халанский); с ним связаны определенные процессы в историческом развитии этих сюжетов, внутренние преобразования в них. Арапин — образ, сыгравший свою роль в истории южнославянского эпоса в целом.

В известном эпизоде встречи сватов с чудовищем из песен о героическом сватовстве Арапин — фигура более поздняя по сравнению со змеем. Однако замсна не носит здесь формального характера, эпизод получил в ряде моментов иную разработку, обогатился новыми деталями и художественными подробностями — в соответствии с характерными представлениями об Арапине как насильнике³⁹.

Следующая группа песен соответствует рассмотренным ранее песням о змее-насильнике, но перемены здесь более существенны и принципиальны. Завязка этих песен состоит в том, что Арапин сооружает под Стамбулом богатый двор (иногда из мрамора и золота) и требует у султана дочь себе в жены. Здесь намечаются контуры основной коллизии героического эпоса феодальной эпохи: на одной стороне царь (князь) и юнаки (богатыри), на другой — чужеземный враг, насильник; в ней, однако, отсутствуют еще политические мотивы, предметом домогательства врага является царская дочь или жена. Перед нами — рашиня эпическая форма конфликта, и в ней много условного. Царь и царица ищут, кто мог бы спасти их дочь от Арапина. Во сне царица узнает, что это может сделать Марко Кралевич. Ему по-

сылают письма с обещанием награды сначала царь, потом царица, наконец царевна, которая готова стать его женой. Марко отказывается («Я не смею код арапин д йидем, да ми сваля глава од рамена»), но затем является, причем сперва не открывается девушке.

С большой обстоятельностью и художественной выдумкой разработаны эпизоды встречи Арапина в городе, его приезд и т. д. Марко встречает свадебный поезд при выезде из города, держит себя вызывающе; Арапин предупреждает его о своем превосходстве. Поединок описывается с различными подробностями, но финал всегда один — Марко побеждает Арапина и отрубает ему голову⁴⁰. Есть варианты, где Арапин, увидев, с каким юнаком он встретился, бежит, но герой догоняет и убивает его⁴¹.

В заключение Марко получает награду и уезжает домой. Характерно, что при этом обещание царевны стать его женой обычно забывается, а в отдельных случаях сам Марко говорит о невозможности его осуществления. В единственном известном мне варианте царь отдает дочь юнаку⁴².

Иную версию той же эпической темы (борьба с чудовищем за девушку) дает знаменитая песня о больном Дойчине. По сравнению с только что рассмотренной песней она в одних отношениях кажется более архаичной, в других — более поздней. Арапин здесь во многом напоминает змея-насильника.

Действие обычно приурочивается к городу Солуну. Появление Арапина в этом краю объясняется тем, что Дойчин лежит больной 9 лет.

Судя по отдельным деталям, Дойчину *назначено* победить Арапина, и Арапин, зная это, боится его. Несмотря на болезнь, Дойчин решает выступить, узнав, что его сестра должна идти к Арапину. Эпизоды сборов очень хорошо разработаны и составляют самостоятельную часть песни, исполненную скорее в балладном духе. Чтобы подковать коня и наточить саблю для брата, сестра идет к кузнецу и оружейнику, но те, пользуясь ее беззащитностью, требуют от нее награду («ако даваш твое бело лице»). В конце концов Дойчин выезжает на неподкованном коне и вооруженный заржавленной саблей. Все эти подробности, разумеется, усиливают эффект развязки. Поединок Дойчина и Арапина предваряется взаимной бранью и угрозами. Один из главных эпизодов поединка — Арапин первым бросает свою дубину, но Дойчин ловит ее, бросает сам, сбивает Арапина и затем отрубает ему голову. В сербско-хорватских вариантах Арапин при виде Дойчина пугается и готов обещать ему, что больше не придет в Солун; юнак копьем переворачивает шатер и обнаруживает под ним тридцать девушек. В ходе

поединка Арапина ломает копьё, бежит, но Дойчин пригвозждает его к солунским воротам⁴³. Вслед за этим Дойчин расправляется с вероломными мастерами. Песня нередко оканчивается смертью обессилевшего юнака⁴⁴.

В песне отсутствуют особые исторические приметы, характерные для героического эпоса, и она находится как бы за пределами тех сюжетов, в которых звучит государственная, общепатриотическая тема. Всей истории с Арапином здесь придан локальный и отчасти домашний характер: Дойчин выступает защитником сестры и подвиг его приносит освобождение жителям города. Песня получила комментарий и историческое обоснование в местных солунских преданиях. Собирателям фольклора еще в конце XIX в. показывали дом, в котором лежал больной Дойчин. «Не так давно указывали даже и на ребро больного Дойчина. Его гробницу в Солуне можно видеть на площади Мисир-Чарши...» В загородном саду под одной из огромных чинар, которой дают пятьсот лет, якобы покоятся останки Черного Арапина. Жители Солуна каждый год празднуют здесь маевку⁴⁵.

В условиях турецкого ига, когда порабощение носило не только общегосударственный характер, но и всякий раз приобретало местные черты и проникало в быт, песни типа «Больной Дойчин» по существу своему не были локальными, они неизбежно приобретали широкий общенародный смысл и патриотическую направленность. Этим и объясняется, видимо, большая популярность песни⁴⁶.

Сопоставляя различные песни об Арапине, мы видим, как в его образе ослабевают или вовсе исчезают черты чудовища, а в содержании песен усиливаются исторические и бытовые стороны. Очень заметно эти тенденции дают себя знать в песне «Кралевиц Марко отменяет свадбарину». Арапин здесь — богатырь-насилъник, взявший у царя на откуп налог на свадьбы. От этого жестокого налога терпят больше всего бедняки, которые не могут вступать в брак. В вариантах довольно устойчиво упоминается Косово. Марко встречает Косовку — девушку, которая рассказывает ему о своей горестной судьбе: она много лет не может заплатить свадбарину, волосы ее побелели, и лицо покрыли морщины. Марко решает вступить за нее и идет к Арапину. Эпизод их встречи содержит наряду с мотивами богатырскими новеллистические и комические подробности. Арапин принимает Марка за богатого жениха и намеревается взять с него двойной налог, однако тот прикидывается бедняком и дает лишь десятую часть, явно вызывая Арапина на ссору. В последовавшем затем поединке Марко убивает Арапина и объявляет во всеуслышание об отмене свадбарины⁴⁷.

Насмешливый тон и пародийные мотивы преобладают в другой песне на ту же тему: здесь Марко принимает сам облик невесты и с помощью этой хитрости одолевает Арапина⁴⁸.

Пародийно-насмешливая, явно сниженная трактовка борьбы с Арапином может рассматриваться как проявление тенденции к развенчанию некогда страшного врага. Образ Арапина мельчает, окружается иронией, получает бытовую окраску. Другим проявлением той же тенденции можно считать развитие новеллистических сюжетов об Арапине. Наиболее характерна в этом смысле, пожалуй, песня «Марко, Арапин и Марковица»⁴⁹.

В этот же ряд можно поставить балладную песню о девушке, которую мать отдает за Арапина. Жених является с закрытым лицом, и девушка узнает лишь в пути, что она отдана Арапину. Приехав к жениху, она закалывает его и убегает домой⁵⁰. В незаконченной сюжетно песне балладного типа Арапин предстает как суженый героини⁵¹.

Другой путь развития песен об Арапине — это постепенное внедрение в них антитурецких мотивов и включение образа Арапина в ряд врагов — турецких насильников. Сюда относятся песни об освобождении Кралевичем Марком рабов (см. далее, стр. 222). Но наиболее характерны для этого ряда песни о столкновениях Марка с султаном. Причины, вызывающие конфликт, объясняются по-разному: говорится просто, что Марко не подчиняется султану⁵²; Марко без его разрешения сооружает монастыри и церкви⁵³; Марко нарушает изданный султаном запрет пить вино, болгарам носить красное и ездить на конях⁵⁴. Во всех случаях султан ищет, кто бы схватил Марка, обещая большую награду. На этот призыв отзывается Черный Арапин. Он торгуется о награде, в конце концов султан обещает ему различные области и города, в том числе и Прилеп, а также жену Марка и его коня. Тем самым вся коллизия приобретает особенную масштабность, а борьба Марка в данном случае получает общенациональный смысл. Эпизоды встречи Арапина с Марком разработаны в песнях своеобразно. Арапин одевается монахом и отправляется искать юнака. Чаще всего, не найдя его дома, он встречается с ним в корчме. При этом происходит характерная для эпоса сцена: «монах» Арапин расспрашивает Марка о Марке. Узнав об истинных намерениях Арапина, Марко открывается ему и тут же учиняет над ним расправу. В других вариантах, однако, борьба осложняется. Арапин, чтобы доказать Марку, что он настоящий монах, читает евангелие. Иногда это происходит в монастыре. Арапин совершает двойное кощунство: одной рукой он держит книгу, другой — вытаскивает цепь, чтобы сковать

юнака. Схватив таким образом Марка, он гонит его к султану. По зову Марка один за другим являются несколько юнаков, которых Арапин также схватывает. В конце концов Секула освобождает юнаков. Марко приезжает к султану с головой Арапина. Певцы рисуют растерянность и страх султана, который тщетно пытается оправдаться перед Марком, в итоге — униженный, он должен отдать ему награду, предназначавшуюся Арапину.

Черный Арапин — слуга султана и исполнитель его поручений — действует также в нескольких песнях гайдуцкого типа. Возможно, что один из сюжетов сложился не без влияния рассмотренных только что песен о преследовании и поимке Арапином Марка Кралевича: по призыву султана Арапин отправляется на охоту за девятью братьями. Отец и мать не признаются, где их дети, но младшая сноха пугается и открывает убежище; Арапин сковывает братьев, гонит их в Стамбул, но по дороге им удается спастись и убить его⁵⁵. В другой песне Арапин — персонаж комический: гайдуки пробираются в Стамбул, продают ему под видом девушки своего товарища, который затем, ограбив его, скрывается⁵⁶.

Отмечу также любопытные и небезуспешные попытки певцов включить Арапина в позднейшие эпические сюжеты и сделать его персонажем вполне историческим. Характерны в этом смысле две черногорские песни. В одной противником Арапина, явившегося в Подгорицу в роли нахвальщика, предстает местный герой из племени васоевичей Ракета⁵⁷. Во второй песне Арапин едет из города в город, ищет поединка, наконец, попадает в «Московию славную», разбивает шатер под «Петробуром-градом», требует дань с русских. Царица шлет письмо черногорскому герою Иве Подгорице, тот сначала получает оружие в Вене, потом приезжает под Петробур, в поединке убивает Арапина, приносит его голову к царскому дворцу. Забавно изображена встреча царицы с Иво: она расспрашивает его о Черногории, о тамошних городах⁵⁸.

В качестве реального комментария к этой песне приводится историческое предание о жителе Подгорицы, попавшем в Россию⁵⁹.

Наш обзор нельзя считать полным: за пределами его остались еще некоторые сюжеты, для нашей темы, впрочем, не имеющие первостепенного значения; не было возможности также привести здесь все разнообразие версий и множество вариантов отдельных сюжетов. Основной материал, однако, учтен с достаточной полнотой, и оставшиеся не рассмотренными песни не могли бы изменить ни общей картины, ни характеристики ведущих тенденций, ни представлений о динамике основных процессов.

Былины об Идолище и о Змее Тугарине

Переходный характер былинных образов Идолища и Змея Тугарина может быть выявлен вполне определенно. В Тугарине более ощутимы черты эпического змея — это сохранилось даже в имени. В некоторых вариантах он изображен как змей летающий, у него бумажные крылья. В отдельных вариантах у него есть и другие атрибуты фантастического змея: он свистит по-зменному, у него «из хайлища пламень пышет», он грозит «огнем спалить» и «живым проглотить» своего противника⁶⁰. В то же время Тугарин часто изображается подобно Идолищу. Ему присущи и обычные для русского эпоса черты вражеского богатыря. Эти разноречивые характеристики придают образу Тугарина ту же сложность и неопределенность, что и образу Арапина. Тугарин является как бы персонажем, переходным от змея к Идолищу. Вместе с тем в некоторых отношениях динамика историзма коснулась его в большей мере. В самом имени Тугарина исследователи улавливают (и, быть может, не без оснований) отзвук летописной истории (половецкий хан Тугоркан). Однако в былинах о нем напрасно искать непосредственные отголоски реальных событий. Тугарин не может рассматриваться как персонаж, связанный в своем происхождении с каким-либо прототипом. Подобно Арапину, он постепенно «входит» в историю, а его родословная ведет в глубь эпической традиции.

Идолище уподобляется змею очень редко, и эти случаи скорее всего носят вторичный характер, будучи связаны с распадом сказительского искусства: в сознании поздних сказителей, не всегда хорошо владеющих эпической традицией, образы змея, Идолища, Соловья Разбойника начали смешиваться.

Образ Идолища, пожалуй, более целен. В нем преобладают черты чудовища, подчеркивается его грузность и неподвижность, он редко является в виде воина. Заметна, однако, тенденция идентифицировать Идолище с татарским царем. Иногда здесь — почти полная аналогия с песнями об Арапине:

Я й татарин да поганы,
Что ль Идолищо великое,
Набрал силы он татарскии...

Былина эта развивается по плану сюжета об Идолище, но устойчивое уподобление Идолища татарину приводит к появлению в ней реминисценций из былин о татарском нашествии⁶¹.

Но есть и иные случаи: «Скурлат-царь, поганое Издолище» — это персонаж из быliny о татарском нашествии, в котором от Идолища одно только имя⁶².

Идолище как эпический персонаж все же не сливается с татарами, сохраняя свою индивидуальность и относительную архаичность. В эпической истории Идолище предшествует татарским царям, однако не как исторически определенный персонаж, а как обобщенный образ насильника, основные черты которого идут из глубины эпической традиции. Образ этот фигурирует в былинах «Илья Муромец и Идолище», известной в двух версиях, и «Идолище сватает племянницу Владимира». Как эпизодический персонаж Идолище упоминается в вариантах былины о Дунае и былины об Иване Годиновиче, а также в вариантах былины о Камском побоище. Кроме того, Змей Тугарин в большинстве случаев уподоблен Идолищу.

Примечательно, что сюжетные ситуации, в которые попадает Идолище, функции, которые он исполняет в былинах, находят большие или меньшие соответствия в песнях об Арапине. Иногда речь должна идти о ясных типологических параллелях; иногда мелькают параллели не столь ясные, совпадения, кажущиеся на первый взгляд случайными, однако в своей совокупности они дают вполне определенную картину. Нужно иметь в виду одно очень важное обстоятельство, которое в известной степени определяет меру возможности сближения южнославянских песен об Арапине и былин об Идолище: в то время как первые по своему содержанию, по локализации, по исторической специфике принадлежат разному времени, вторые относятся к одному эпическому времени Киева. И хотя анализ вскрывает в них различные исторические слои, все же принадлежность к Киевскому эпосу накладывает на них вполне определенную печать. То же самое относится, конечно, и к былине об Алеше и Змее Тугарине.

Былина «Идолище сватается к племяннице Владимира» дает ряд параллелей к песне об Арапине, требующем себе в жены царскую дочь. Идолище является к Киеву на трех кораблях, шлет ультиматум: либо Владимир отдаст племянницу, либо Киев подвергнется разорению. Князь просит три дня отсрочки — Идолище готов ждать даже три месяца. Мотив отсрочки не является специфическим для данного сюжета, но параллель здесь с юнацкими песнями полная.

Султан Селим в ответ на требование Арапина отдать ему дочь просит три недели, ссылаясь на необходимость приготовить свадебные подарки. Арапин отвечает:

Че те чекам три месеци време,
Доде сбереш китени сватове,

Буду ждаты три месеца,
Пока не собереш нарядных

сватов

И тизека дари да натъкмиш⁶³.

И дары не приготоуишь.

Селим пытается использовать отсрочку, чтобы спасти дочь. Князь также рассчитывает найти защитника и на пир обращается к присутствующим за помощью. Однако он получает отказ и должен сообщить племяннице, что она будет отдана Идолищу. С этого момента былинный сюжет развивается по-иному: племянница сама подготавливает и осуществляет свое спасение, лишь в последний момент ей помогают богатыри⁶⁴.

Согласно установившемуся взгляду, былина эта сложилась «сравнительно поздно, на основе традиционных сказочных и былинных мотивов и образов»; в качестве сюжетов, которые могли дать ей соответствующий материал, называются былины «Добрыня и Змей», «Илья Муромец и Идолище», былины о татарском нашествии⁶⁵. В конечном счете, проблема «возраста» былины не имеет в данном случае решающего значения: важно, что русский эпос ставит Идолище в ситуации, аналогичные тем, в каких проявляет себя в южнославянских песнях Арапин.

В том же плане могут быть сопоставлены варианты былины «Дунай-сват», в которых фигурирует Идолище, с юнацкими песнями о героическом сватовстве, где Арапин хочет отнять чужую невесту. Кое-где в вариантах этих песен проскальзывает мотив, по которому девушка является суженой Арапина⁶⁶. Мотив этот здесь — скорее всего след утраченной сюжетной традиции, которая применительно к иным героям трансформировалась в других песнях (типа «Бановича Страхины»). Между тем несколько вариантов «Дуная» дают ту же ситуацию в хорошо сохранившихся формах: когда Дунай приезжает по поручению Владимира сватом к королю, он узнает, что Апраксия засвагана за Идолище о трех головах и содержится взаперти. Девушка предупреждает Дуная об опасности, тем не менее Дунай везет ее в Киев, по дороге встречает Идолище, вступает с ним в борьбу и отрубает ему голову⁶⁷. Можно, конечно, и в данном случае предполагать замену, не распространившуюся на большинство вариантов. Но замена эта не механическая, она обусловлена традиционными представлениями об Идолище, навеяна определенными сюжетными реминисценциями и находит себе аналогию в юнацких песнях об Арапине.

Былины «Алеша и Змей Тугарин» и «Илья Муромец и Идолище» в русском героическом эпосе занимают свое особое место, так как это, в сущности, единственные былины, сюжеты которых строятся на теме осуществившихся угроз врага-насилльника о захвате города. В этом отношении они сближаются с юнацкими песнями, которые постоянно рисуют обстановку господства чужеземных насильников, в том

числе и с песнями об Арапине. Арапин является в Стамбул как полновластный хозяин, султан подчиняется его ультиматуму, горожане должны слушать его и т. д. В песне о больном Дойчине Арапин хозяйничает в Солуне, берет дань, забирает девушек и т. д. В сущности, в былинах рисуются те же ситуации, только в ином сюжетном контексте и со своими подробностями. И там, и там мы имеем дело с общим художественным принципом: тема чужеземного господства и насилия раскрывается не в реально-исторических коллизиях, не в летописных историях, а в условно-вымышленных ситуациях, которые с полным основанием могут восприниматься как обобщения большого масштаба.

Подобно Арапину, Идолище и Змей Тугарин неизменно изображаются как женские насильники. Постоянный мотив в былинах — это отношения обеих персонажей с княгиней. При этом сохраняется типичная для русского эпоса трактовка событий и идея о бессилии князя перед лицом врага. Другие мотивы, в которых персонифицируется насилие, — отношение Тугарина и Идолища к церквям («не стало звона колокольного»), вызывающее их поведение на пиру у князя, хвастовство и др.

Один мотив может быть сопоставлен с общим местом в юнацких песнях об Арапине. Говорится, что Арапин ежедневно взимает с жителей большую дань и отличается невероятной прожорливостью.

Об Идолище говорят:

Он по кулю хлеба к выти ест,
По ведру вина да он на раз-от пьет⁵⁸.

По семи пудов хлеба ест,
Ест по три быка яловника⁶⁹.

В некоторых случаях Идолище идентифицируется с татарским царем, который является во главе войска. Но, как и в песнях об Арапине, это не меняет характера образа по существу и не вносит чего-либо нового в сюжет, который построен на двух коллизиях: чудовище — князь и чудовище — богатырь.

Много внимания исследователи уделяли проблеме «царьградской версии» былины об Идолище. Между тем как раз наличие двух версий, по существу своего содержания мало различающихся, но со столь разными приурочениями, указывает на достаточную условность конкретного историзма этой былины.

Главное отличие былины от близких к ним песен об Арапине состоит в том, что в былинах государственный характер конфликта, его политическая основа вырисовываются с

большей отчетливостью, хотя и не столь определенно, как в былинах о татарском нашествии. В связи с этим и подвиг богатыря здесь получает более отчетливый патриотический смысл, поскольку он не обставлен никакими мотивами личного или бытового порядка. Богатырь действует, осознавая свой долг, и действует по собственному почину (иногда добавляется еще мотив княжеской просьбы, не играющий, впрочем, решающей роли). В разработке центральной темы — столкновение героя с чудовищем — былины и юнацкие песни обнаруживают немало общего.

На первый взгляд встреча Ильи Муромца с Идолищем или Алеши с Тугарином происходит случайно: от калики перехожей богатырь обычно узнает о событиях в городе и спешит туда, причем часто появляется переодетым, так что его нельзя узнать. Однако случайность встречи — чисто сюжетный ход, в действительности же столкновение богатыря с чудовищем предназначено. В редких случаях об этом говорится прямо — в словах Тугарина, например:

А-ха-ха, братцы, хо-хо, расхохопюшки!
Святы отцы писали, прописалися,
И волшебницы большие проволшилися,
Будто мне от Алешеньки и смерть принять.
А теперь Алеша во моих руках ⁷⁰.

Обычно на мотиве предназначенности строится эпизод встречи Идолища с Ильей Муромцем. Когда богатырь в чужом платье является на пир, Идолище тотчас же начинает расспрашивать его об Илье Муромце, т. е. о нем самом: видел ли он его, каков он и т. д. Из характера вопросов явствует, что Идолище *ждет* встречи с Ильей, побаивается ее и хочет выведать о богатыре побольше. Узнав, что Илья Муромец подобен обыкновенному паломнику и внешне ничем не отличается от нормального человека, Идолище теряет страх, к нему возвращается самоуверенность, и он начинает хвастать своей силой и прожорливостью ⁷¹.

Так может быть истолкован этот эпизод, очень характерный для былины, но в известных нам вариантах обычно никак не мотивированный и поэтому представляющий своеобразную сюжетную загадку.

По крайней мере два мотива здесь имеют сравнительные параллели: это приезд героя переодетым и расспросы врага о своем будущем противнике, обращенные к нему самому. Второй мотив есть в одной песне об Арапине: в поисках Марка он встречает его в корчме и, не узнав, спрашивает его о Марке ⁷². Ближе к нашей былине эпизод из сербско-хорватской песни: Иво Сенянин должен освободить Десанчика, схваченного Асан-агой; переодевшись в

невольничье платье, он идет просить милостыню; Асан-ага спрашивает его о Сенягине⁷³. Мотив милостыни обычен в эпизоде прихода Ильи Муромца в Киев или Царьград.

В песне о том, как Марко спасает от Арапина дочь султана, он тоже появляется в Стамбуле под видом дервиша. Однако в описании его встречи с Арапином эта подробность не играет роли⁷⁴. Вообще можно заметить, что мотив переодевания иногда появляется как бы по инерции эпического повествования и иногда даже вступает в противоречие с ходом сюжета. Например, в песне «Женитьба Ивана Сенягина» герой, чтобы получить девушку, предназначенную другому, одевает платье ее суженого и берет его коня, однако приезжает он как Иво и песня совсем не упоминает о задуманном обмане⁷⁵. В другой песне Марко после убийства Арапина надевает его платье и едет к царю, царь, однако, «не замечает» перемены и обращается к юнаку как к Марку⁷⁶. Между тем в аналогичной ситуации Алеша Попович едва не погибает: Еким-паробок принимает его за Тугарина и нападает на него⁷⁷.

Мы имеем дело с традиционным мотивом, который с характерной для эпоса закономерностью появляется в определенных типовых ситуациях. Судьба его в разных песнях различна, он может появляться механически, но может также очень эффективно служить сюжетным задачам. Былина об Илье Муромце и Идолище — хороший пример такой разработки.

Вот еще некоторые параллели из песен другого типологического ряда. Марко является в одежде монаха к Мине Костурянину. Тот спрашивает, не слышал ли монах о судьбе Марка⁷⁸. В другом варианте Мина, пораженный могучей внешностью монаха, говорит, что ему больше подходит быть юнаком — вторым Кралевичем⁷⁹. В песне о возвращении мужа на свадьбу своей жены мать спрашивает у сына, принявшего облик монаха, о сыне⁸⁰. Героя не узнают близкие, когда он одевается в платье поверженного врага⁸¹.

Гавран-капитан приезжает к Осману под видом его побратима Муйо, гостит у него, причем Осман не замечает обмана — и эта сюжетная неувязка не кажется странной⁸².

Драгиша, убив турецкого пашу, тут же одевается в его платье, берет его оружие и коня, и турки принимают его за своего⁸³.

По словам исследователя, «переодеванье в одежду убитого — черта древнего быта, в поэзии восходящая к гомеровскому эпосу»⁸⁴.

Мотив переодевания не следует толковать в упрощенно-рациональном смысле — лишь как способ героя остаться неузнанным, хотя внешне такое объяснение иногда кажется

естественным. Дело в том, что в эпосе узнавание или, напротив, неузнавание (как и ряд других действий) обуславливается в первую очередь не реальными мотивировками, а внутренним развитием сюжета, его замыслом. Внешнее правдоподобие ситуаций и прагматическая мотивировка поступков не являются для эпоса эстетически необходимыми. Они могут, конечно, встречаться в эпических произведениях, но самой природе эпоса чужда забота о них. Поступки эпических героев, их поведение, объем и характер их знаний о происходящих событиях, друг о друге не подчинены реальным представлениям об обычных связях и отношениях между людьми, о средствах и возможностях информации, о житейских и психологических мотивах и т. д. С этой точки зрения нет ничего странного в том, что Идолище, никогда не встречаясь ранее с Ильей Муромцем, при виде богатыря, одетого каликой, восклицает:

А по платыцам да иде старчишо.
По походочке так Илья Муромец⁸⁵.

Эпическая прозорливость всегда идет рядом с эпической доверчивостью. Марко узнает в переодетом монахе Арапина, но тут же признает, что ошибся, как только Арапин повторяет, что он монах и хочет быть игуменом в монастыре, снаряженном юнаком⁸⁶. Отношения между героями построены как бы на условном договоре, вытекающем из данной сюжетной ситуации.

Переодевание Ильи Муромца вызвано не требованием правдоподобия, а законами эпической фантазии, опирающейся на традицию. Поколения певцов по-разному трансформировали такого рода мотивы, внося в них и элементы житейские, психологические, придавая им рациональный смысл и т. п. В той форме, как это представлено в большинстве вариантов нашей былины, данный мотив получил свой значительный смысл, который может быть объяснен с точки зрения своеобразной эпической логики, хотя, конечно, как всякий художественный эпизод, он сложнее и многограннее: былина подчеркнуто противопоставляет *чудовищному* началу Идолища *человеческое* начало Ильи; придавая Илье облик калики, просящего милостыню, былина словно бы снимает с него приметы богатыря, поднимаящие его над окружающими, уравнивает с обыкновенными людьми и тем самым еще более «уменьшает» по сравнению с Идолищем. Тем больший эффект достигается в финале, где нормальная человеческая сила торжествует над силой чудовищной.

Сходство как в общем, так и в частности, есть в связках коллизии Ильи — Идолище (Алеша — Тугарин) и Марко (юнак) — Арапин. В былинне поединок вызывается

ссорой: Илья Муромец дразнит Идолище и своими насмешливыми репликами возбуждает его гнев. Точно так же поступает в некоторых случаях Марко. Выше уже приходилось отмечать насмешливый тон и пародийные мотивы в изображении Арапина. То же самое достаточно отчетливо проявляется и в изображении Идолища. Несколько пародийной и насмешливой трактовке соответствует и описание поединка, которое лишено драматизма и героика которого также снижена и окрашена насмешкой. Любопытно, что при разнообразии описаний поединков, какие знает южнославянская эпика, в песнях об Арапине есть такие описания, которые дают очень близкие параллели к былинам об Идолище. Обычно в вариантах Идолище бросает в Илью Муромца «кинжалище булатное» или нож, но богатырь вовремя уклоняется либо прячется за что-нибудь, а иногда подхватывает оружие на лету и им же или собственным оружием поражает врага⁸⁷. Сходно с ним действует Дойчин. Он ловит боздуган, посланный Арапином, на лету, а сам бьет без промаха. Другой прием юнака, когда благодаря его ловкости и опыту его коня дубинна пролетает над головой, также имеет параллель в былинне:

А Илья на ножку был поверток,
Увернется под гриву лошадиную:
Пролетела палица во сыру землю.
Как скочит из-под гривы лошадиная,
Змахнул клюкой сорока пудов,
Ударил Идолище в буйну голову...⁸⁸

*

Образы Черного Арапина, Идолища, Тугарина стоят на рубеже эпических эпох. С ними кончается в славянском эпосе эпоха змеев, чудовищ, великанов и начинается время исторически реальных (хотя и изображаемых сквозь призму эпического сознания) врагов, несущих угрозу народам и государствам. Как персонажи переходного типа, Арапин, Идолище, Тугарин тесно связаны с архаическим прошлым, которому они обязаны своим происхождением и многими основными чертами. Вместе с тем они уже живут в новую эпоху, вовлечены в характерные для нее коллизии, сталкиваются с новым для эпоса миром героев, с новыми для него социальными отношениями. Свет истории во многом определяет характер сюжетов, в которых эти персонажи действуют, а это в свою очередь не может не отражаться и на них самих. В этом смысле все три персонажа типологически близки и вполне определенно отражают динамику эпическо-

го творчества, которому при всей его национальной и исторической самостоятельности свойственны общие закономерности, общая типология художественных процессов.

*Юнацкие песни
о Марке Кралевиче и Мусе Кеседжии
и былина об Илье Муромце и Соловье-Разбойнике*

Еще О. Миллер обратил внимание на близость песни о Марке Кралевиче и Мусе Кеседжии к некоторым былинам⁸⁹. Позднее М. Халанский сопоставил песню с былиной об Илье Муромце и Соловье-Разбойнике и установил в их содержании ряд общих черт: мотив первого выезда героя на богатырские подвиги; борьба героя с врагом — чудовищем, заложившим дорогу к столичному городу (в одном случае — это Стамбул, в другом — Киев); приезд героя с побежденным врагом к царю, предложение награды и отказ от нее и другие частности.

Можно догадываться, что М. Халанский склонен был искать причины сходства двух эпических сюжетов в общем западноевропейском источнике, получившем якобы на славянской почве свое развитие⁹⁰.

В дальнейшем наблюдения Халанского не получили продолжения и изучение названных памятников шло независимыми путями. Долгое время в этом изучении преобладал подход, характерный для исторической школы⁹¹.

В своем стремлении идентифицировать Мусу Кеседжию и Соловья-Разбойника с реальными лицами истории и истолковать в конкретно-историческом плане сами сюжеты исследователи не избежали обычных для исторической школы натяжек и преувеличений и дали основание критикам для весьма серьезных сомнений в надежности сделанных выводов⁹².

Для понимания южнославянской песни и русской быliny едва ли не решающее значение имеет анализ основной коллизии, которая здесь обнаруживается, и образов врагов, с которыми сталкиваются герои⁹³.

Оба эти персонажа в некоторых отношениях близки между собой: и тот, и другой — разбойники, однако не в позднем социальном и бытовом смысле и не в позднем поэтическом выражении: в былинном Соловье нет ничего, что сближало бы его с героями поздних «удалых» песен, баллад о разбойниках, песен тюрьмы и каторги. Равным образом нет каких-либо связей между Мусой и песенными гайдуками или балладными персонажами.

Разбой их носит характер некоего антигосударственного акта, который одновременно является актом антинародным.

Действия Мусы и Соловья, направленные против царской и великокняжеской власти, против государственных порядков, не заключают в себе никаких отголосков народного протеста. Напротив, они в той же мере направлены против мирной народной жизни. Муса и Соловей затворяют дороги, нарушают нормальные связи между целыми областями и центром страны, чинят произвол и насилия.

В былине происхождение Соловья, равно как и его социальное лицо, остается неясным, что открывает возможности для различных толкований. Эта неопределенность вполне понятна, если учесть, что вообще трудно уловить соотношение в образе Соловья человеческих и фантастических, звериных черт. Попытки ученых конкретизировать образ Соловья на основе летописных сопоставлений успеха не имели.

О Мусе в плане социальном и даже биографическом мы знаем больше: согласно песне, он служил одно время при дворе царя в Стамбуле, но отъехал, не получив ожидаемого вознаграждения. В образе его есть черты типичного феодала, не желающего признавать центральную власть, обиженного ею, бросающего ей вызов, разбойными средствами утверждающего свою независимость: завязка конфликта состоит в том, что Муса дерзко выступает против султана, убивает его людей, расправляется с самим визирем.

Социально-конкретные черты в образе Мусы Кеседжи бросают свет и на конкретное социальное содержание образа Соловья-Разбойника, как оно может быть истолковано с учетом обстоятельств истории Киевской Руси. Точнее сказать, образ Мусы указывает на то направление, в котором мог развиваться образ Соловья; он заключает в себе черты, которые могли со временем обнаружиться в образе Соловья и которые мы смутно в нем угадываем. Правы, по-видимому, те, кто, не стремясь к особым уточнениям социально-исторического плана, видят в Соловье-Разбойнике «художественное изображение сил, разъединявших Русь, дробивших ее на части, стремившихся к замкнутости, к изоляции Киева как столицы от остальной Руси»⁹⁴. Более определенная социальная характеристика Мусы указывает на тенденцию в развитии эпического образа. Однако надо иметь в виду, что в эпосе одна тенденция соседствует с другой и обнаруживает себя в рамках традиции.

Другая тенденция в образе Мусы состоит в том, что постепенно в нем накапливаются такие конкретно-исторические и «биографические» черточки, благодаря которым традиционный эпический образ начинает соотноситься с реальными лицами — «прототипами». В отличие от ученых исторической школы, я думаю, что признаки, позволяющие искать для эпического образа реальный прототип, с точки зрения истории

этого образа вторичны и принадлежат сравнительно позднему периоду. Можно сказать, что в образе Соловья-Разбойника таких признаков *еще* нет, в образе Мусы они *уже* намечаются.

Совсем не обязательно, чтобы каждый эпический герой соотносился с каким-то историческим лицом. В одних случаях такие соотношения законны, в других они преждевременны. Сами виды связей и отношений между эпическим героем и исторической личностью многообразны и разностадиальны. Соотношение «прототип — герой» в эпосе довольно редко, чаще следует говорить об обратном движении — от вымышленного героя к герою, биографически обусловленному. При этом оказывается вполне естественным, что биографические связи ведут не к одному лицу, а к нескольким, да еще принадлежащим разным эпохам.

Исследователи, обнаруживая в эпическом Мусе аналогии с сыном султана Баязета, с албанским историческим деятелем и другими, в сущности, правы по-своему, поскольку в судьбе и облике героя песни преломились некоторые факты реальной истории и жизни действительных личностей. Эти аналогии, однако, не дают оснований строить схему «прототип — герой», поскольку образ Мусы со своим определенным эпическим содержанием много древнее, чем его предлагаемые прототипы⁹⁵.

Еще одна характерная тенденция, вполне отчетливо усматриваемая в южнославянской песне, связана с включением Мусы Кеседжии в ряд типичных для южнославянского эпоса образов врагов-насилльников и размыванием его индивидуальных, специфических качеств. В иных вариантах Муса сближается с образами Арапина, турецкого порабитителя, врага-нахвалящика, участника богатырских поединков. Его основная функция — богатыря, затворившего пути и творящего на своей заставе насилия, — в ряде случаев теряется и забывается, иногда теряется даже его имя. Он похищает царскую дочь, является под стены города и требует дань и т. д., вообще становится похожим на других песенных врагов, утрачивает неповторимость, которая, безусловно, имеет свои исторические и художественные корни.

Соловей-Разбойник как образ отличается исключительной устойчивостью своих сюжетных связей и художественного содержания. Его индивидуальность сохраняется с большой последовательностью, века соседства с такими персонажами, как Змей, Тугарин, никак не отразились на его самобытности. Лишь в единичных вариантах проскальзывает тенденция перенести на Соловья-Разбойника черты других традиционных эпических врагов: огнедышащего змея, чудища поганого, татарина.

Соловей-Разбойник соединяет в себе архаичные черты эпического чудовища с чертами человеческими.

На основании текстов, традиция которых очень устойчива и известна нам уже по рукописям XVIII в., очень трудно представить внешний облик Соловья-Разбойника. Впрочем, это относится почти в той же степени и к другим персонажам русского эпоса. Думаю, что единичные варианты, в которых Соловей-Разбойник предстает богатырем, сидящим на коне, или существом, прилетающим к месту встречи с Ильей Муромцем, можно лишь учесть, не придавая им генетического значения. Обычно Соловей-Разбойник изображается сидящим на дубах (трех, семи, двенадцати или сорока), в гнезде; отсюда он и творит свои разбойные дела. Можно сказать, что дубы и гнездо, свитое на них, — постоянные атрибуты Соловья, указывающие на его птичью природу. К этому может быть добавлено редко встречающееся упоминание о том, что Илья Муромец простреливает ему правое крыло (обычно стрела попадает в правый глаз и выходит в левое ухо). В вариантах обычно наименование Разбойника птицей («Сидит Соловей-Разбойник, птица рахманная»). Фантастическая природа персонажа ясно проступает в характере его силы: он убивает (или пугает) своих противников птичьим свистом, змеиным шипом и звериным криком.

В то же время человеческие черты в образе Соловья-Разбойника вполне отчетливы. В вариантах у него — желтые кудри, за которые Илья Муромец привязывает его к стремени, и даже (правда, в единичных случаях) белые руки. Будучи побежден богатырем, он как бы сбрасывает с себя нечеловеческие, фантастические формы. Жена и дети Соловья-Разбойника имеют человеческие черты. Правда, они обладают волшебными свойствами, старшая дочь — поляница, которая без успеха пытается вступить в борьбу с Ильей Муромцем. Отношения в семье Соловья-Разбойника, с обычной точки зрения, противоестественны (дети являются супругами). Можно сказать, что в изображении семьи Соловья, так же как и его поместья (двор на семи верстах и на семи столбах и т. п.), есть явные архаичские подробности и доля фантастики, но это изображение не выходит за пределы антропоморфических представлений⁹⁶.

Соловей-Разбойник — образ гибридный, а выделить его слагаемые сколько-нибудь определенно, в сущности, нельзя. Синтетичность и нерасчлененность человеческого и звериного (птичьего) в нем вполне органичны. Это характерно не только для его внешнего вида и свойств, но и для функций его как враждебного людям существа. С одной стороны, в разбойных делах Соловья-Разбойника есть рудименты представлений о фантастическом страже, стоящем на границе

между земным и «иным» миром. С другой стороны, его заставка оказывается преградой на исторических дорогах между Муромом и Киевом или Черниговом и Киевом, и его деятельность приобретает черты антинародного и антигосударственного разбоя: это особенно отчетливо обнаруживается в финале, когда Илья Муромец привозит поверженного врага в Киев.

Новый в историческом содержании смысл разбойных дел Соловья, новый характер коллизии вполне очевидны. Между тем черты и атрибуты самого образа не отличаются такой же новизной. Можно сказать, что историческое развитие сюжета в его опорных моментах опередило развитие образа Соловья. Основные компоненты в эпическом произведении развиваются неравномерно. Между изменениями в сюжетике и в содержании персонажей нет полной гармонии. Ее нет и относительно отдельных персонажей. В рассматриваемой нами былине Илья Муромец и Соловей-Разбойник как художественные типы отражают разные моменты в развитии эпического сознания, хотя это развитие идет в одном направлении.

Такое положение приводит к тем художественным противоречиям, которыми полон эпос и которые его весьма выразительно характеризуют.

Южнославянская песня о Мусе Кеседжии дает пример того, как эпическое творчество ищет преодоления противоречий на путях интенсивного развития традиционных образов и приведения их в большее соответствие с новым историческим содержанием.

Муса — образ уже более человеческий, хотя в нем и сохраняются довольно устойчиво архаические связи с эпическим чудовищем, а само человеческое дано в характерных для эпоса гиперболических формах. В историческом и социальном плане этот образ более конкретный, несмотря на свойственную ему эпическую условность. Выступления Мусы совершенно определенно направлены против царя и его власти; он затворил царские дороги, строит на них свои боевые башни, отбирает всю дань, которая предназначена для столицы, вешает ходжей и пашей, творит насилия в городах и селах.

Сила Мусы — отчасти нечеловеческая, отчасти вполне земная, хотя и представленная в гиперболических размерах. Его оружие — это сабля, выкованная тем же мастером, который изготовил саблю для Марка. Борьба Марка с Мусой носит поначалу характер обычного юнацкого поединка. Марко знает о необыкновенной силе своего противника и готовится к встрече с ним, наращивая собственные силы, предвзвешивая свои возможности эпическим обра-

зом, заказывая специальное оружие и т. д. В результате он все же оказывается слабее и не может победить Мусу в прямом бою, а прибегает к обману и к помощи вилы. Фантастическая природа Мусы обнаруживается в финале: у него три сердца, на одном из которых спит змея. Однако эта особенность не принадлежит исключительно Мусе — три сердца имеют и другие вражеские богатыри в южнославянских песнях.

Можно сказать, что Соловей-Разбойник и Муса Кеседжия находятся в разных точках одного пути, в содержании их образов отражаются различные степени реализации одного процесса. В южнославянской песне этот процесс зашел намного дальше в своих существенных моментах, в русской былине он как бы задержался.

Нужно, конечно, иметь в виду, что общность процесса относительна и ограничена рядом условий, поскольку он проходит в разных исторических и национальных плоскостях. При общих закономерностях, общих художественных тенденциях и известном единстве эпических традиций нет и быть не может сколько-нибудь полной повторяемости и совпадений того типа, которые обычно так привлекают компаративистов.

Герои обоих произведений — Марко Кралевич и Илья Муромец — принадлежат к любимейшим и популярнейшим героям славянского эпоса. По-настоящему их можно сопоставить лишь в рамках всего богатейшего эпического материала. Однако и сопоставление в пределах двух сюжетов имеет свой смысл.

Выступая против разбойников-чудовищ, оба богатыря исполняют государственный и общенародный долг. Будучи общенародным по внутренней сущности, подвиг их носит характер государственного задания.

В обоих произведениях ярко раскрываются устойчивые героические качества двух богатырей. Типичным именно для данных сюжетов является то, что и Марко, и Илья отказываются взглянуть на свой подвиг и его последствия с точки зрения обычных отношений между сюзереном и вассалом. Другими словами, их подвиг трактуется не как личная служба князю или султану. Поэтому и отвергается ими предложение о пожаловании, которому противопоставляется их бескорыстие. Марко и Илья полны сознания своего превосходства над султаном, князем и их окружением.

Варианты песни о Мусе Кеседжии не дают единообразной трактовки отношений Марка и султана. Иногда он представляется как вассал, которому султан поручает выступить против разбойника, иногда как опальный слуга, находящийся в заточении, иногда же как независимый юнак, действующий

сообразно своим привычкам и понятиям. В вариантах, таким образом, отражены основные ситуации, типичные для эпоса о Марке в целом. Все эти ситуации знакомы нам и в связи с Ильей Муромцем, но в *разных* сюжетах. Так, например, мотив его заточения устойчиво закреплен за сюжетом о Калине-царе. По поручению князя он действует в некоторых других былинах. Встреча с Соловьем-Разбойником неизменно трактуется как *первый* героический подвиг Ильи, благодаря которому он входит в состав киевского богатырства. Безвестный крестьянский сын из Мурома становится славным богатырем — таков смысл быliny о Соловье-Разбойнике с точки зрения эпической биографии Ильи. Но аналогичный смысл для Марка исключается, поскольку он, сын короля Вукашина, владетель Прилепа, изначальной безвестности не знает. Сюжет об уничтожении Мусы Кеседжии хронологически по отношению к эпической биографии Марка безразличен, и с этой точки зрения он типологически более поздний, чем сюжет русской быliny. Илья в данной быline как тип богатыря некоторыми своими чертами более архаичен, чем Марко, равно как и Соловей-Разбойник архаичнее Мусы Кеседжии.

В песне о Марке и Мусе есть подробности (помимо мотива заточения), которые могут быть сопоставлены с другими былинами и которые в быline о Соловье-Разбойнике отсутствуют. Так, например, подобно Марку русские богатыри перед предстоящим поединком наращивают свою силу. В несколько комической форме эта ситуация отмечена в былинах о Василии Игнатьевиче и Батыге.

В ходе тяжелого единоборства с Мусой Марко обнаруживает недостаток силы, он начинает изнемогать от неравной борьбы и обращается за помощью к виле. Образ вилы в такой функции русскому эпосу неизвестен. Однако богатыри в некоторых случаях вынуждены пользоваться «божьей помощью». Так получает силу Илья Муромец в борьбе с Сокольников. Так приходит помощь свыше в виде дождя Алеше Поповичу в поединке с Тугарином, летающим на бумажных крыльях.

С Алешей Поповичем Марка сближают здесь еще два мотива. Первый — убийство врага с помощью хитрости. Марко (или помогающая ему вила) заставляет Мусу на какой-то момент отвлечься от борьбы и наносит ему решающий удар. В этом приеме нет ничего зазорного с точки зрения юнацкой морали, и он часто упоминается в южнославянских песнях в аналогичных ситуациях⁹⁷. Точно таким же способом, с помощью обмана, одерживает свою победу над Тугарином Алеша, иногда — над змеем Добрыня⁹⁸. Исследователи иногда склонны видеть в этом нарушение богатыр-

ских правил ведения боя и связывают это с тенденцией в народном творчестве к некоторому снижению образа Алеши как поповича. В действительности же никакого снижения или компрометации богатыря здесь нет, и южнославянские данные свидетельствуют о том, что победа героя с помощью обмана — мотив, вполне органичный и достаточно древний для эпоса.

Другой мотив — переодевание героя в платье побежденного врага. Марко принимает в некоторых вариантах внешний вид Мусы, так же как Алеша — внешний вид Тугарина. При этом оба подвергаются опасности, так как их не узнают их близкие.

Таким образом, песня о Марке и Мусе содержит параллели к различным былинам. Это отчасти связано с тем, что сюжет южнославянской песни не отличается строгой устойчивостью, легко соприкасается с другими сходными сюжетами, воспринимает распространенные мотивы из них и т. д.

Былина «Илья Муромец и Соловей-Разбойник» также имеет тенденцию к сюжетному расширению, но она при этом сохраняет свою сюжетную самобытность и в пределах своего сюжета оказывается почти непроницаемой для посторонних мотивов.

Разные судьбы южнославянской песни и русской былины можно отчасти объяснить тем, что первая находилась в окружении большого числа песен более или менее сходного типа, в то время как вторая в сюжетном плане была одинока.

Хотя в целом былина архаичнее, а южнославянская песня представляется более новой, более близкой к собственно историческому эпосу, этот вывод не может быть распространен на все компоненты двух произведений.

Типологические соотношения между сюжетами и образами обычно не отличаются единством и прямолинейностью. Отдельные элементы и слагаемые в них находятся в различных отношениях. В южнославянской песне есть такие подробности, архаичность которых не вызывает сомнений и которые отсутствуют в русской былине. Таковы, например, мотивы изготовления для Марка специального оружия, помощи вилы юнаку или три сердца у Мусы. Правда, замечу сразу, что все эти мотивы не принадлежат исключительно данной песне, что осложняет установление их эпического возраста.

Мы могли бы высказать предположение, что в южнославянской эпике сюжету типа «Марко и Муса Кеседжия» предшествовал сюжет типа «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», т. е. образу врага с конкретными социально-историческими приметами предшествовал образ врага-чудовища с антропоморфными чертами, а коллизии, близкой к истори-

ко-песенным, — коллизия, более выдержанная в эпическом духе. Такое предположение получает дополнительное подтверждение на почве самой южнославянской эпикки. Существенные мотивы рассматриваемых нами песен обнаруживаются в одном цикле песен о змеборстве. Змей ведет себя здесь подобно былинному Соловью-Разбойнику:

Изляла ий змия златокрила,	Вылезла змея златокрылая,
Залазила земля до крайнина,	Преградила землю до края,
То не дава пиле да префрѣкне,	Не позволяет птице пролететь,
А неджели — тргофче да мине ⁹⁹ .	А тем более — купцам проехать.

Согласно другим вариантам, треглавый змей затворил царскую дорогу и запер ущелья¹⁰⁰.

Царь обещает награду тому, кто победит змея. Вызывается Марко, который находится в заточении. Как и в песне о Мусе Кеседжии, царь отпускает юнака, Марко набирает силы и расправляется со змеем.

В вариантах эта основная схема развивается по-разному, здесь есть ряд моментов не более древних, чем песня о Мусе Кеседжии, но эти версии о змеборстве позволяют вполне реально представить ближайшую художественную традицию, развитие которой на южнославянской почве могло привести к возникновению сюжета о Марке Кралевиче и Мусе.

Последнее наблюдение лишь укрепляет наши выводы о типологической общности южнославянской песни и русской былины.

БЫЛИНА О ВОЛХЕ И ПЕСНЯ О ЗМАЕ — ОГНЕННОМ ВУКЕ

Сравнительно-типологический анализ позволил прояснить ряд загадочных обстоятельств в истории сюжета о Волхе, и прежде всего установить генетические связи этого образа. В. М. Жирмунский восстанавливает в былинке о Волхе характерные черты древней «богатырской сказки», т. е. наиболее ранней (в типологическом смысле) формы героического эпоса: сюда относятся мотивы чудесного зачатия от змея; рождения, сопровождающегося страшными знаменами; необычайного роста и мужания героя; способности к оборотничеству; чудесной охоты; победы над противниками с помощью колдовской «премудрости»¹⁰¹.

В. Я. Пропп видел в мотивах былины и в самом образе Волха следы древнейших тотемических представлений. Волх — «великий охотник и колдун» и «великий воин», а

поход его в своей основе отражает воспоминания о племенных схватках и набегах¹⁰².

Б. Мериджи находит в образе Волха черты шамана¹⁰³.

В то же время былина о Вояхе содержит ясные тенденции к историзации и основной коллизии, и главного персонажа в духе киевского героического эпоса. По вопросу о границах этой историзации среди ученых нет единства. Ряд исследователей сопоставлял Волха с князем Олегом и Всеславом Полоцким. Пожалуй, наиболее обоснованы в этом смысле сопоставления, сделанные Р. Якобсоном¹⁰⁴. Сравнительный анализ былины о Волхе, летописных свидетельств о Всеславе и упоминаний об этом князе в «Слове о полку Игореве» позволил Якобсону предположить, что все эти три повествования «восходят к одному общему источнику, по-видимому, к устному эпосу о Всеславе, который возник из непосредственных впечатлений, произведенных на его современников приключениями князя»¹⁰⁵. В былине, летописи и «Слове» содержатся лишь фрагменты легенды о Всеславе. Р. Якобсон реконструирует эту легенду и следующим образом представляет нам «старый русский миф», в основе которого лежит дохристианский культ волка: «Сын княгини и змея рождается в сорочке, которая свидетельствует о его магических способностях. Его сверхъестественная сила и его готовность к пролитию крови вызывают дрожь у его матери и у Матери-земли. Он растет с чудесной скоростью, и та же магическая скорость обозначает все его поступки. Обладая даром второго видения, он творит искусство магической трансформации и ведет двойную жизнь князя и оборотня. Он вездесущ, исключительно ловок и деятелен; охотничье счастье сопровождает его хищные, безрассудные поиски господства над животным и человеческим царствами. Напрасно его жертвы пытаются спастись. Тесно связанный с силами ночи, он грозит самому солнцу. Там, где он появляется в облике волка, земля окрашивается кровью и вампиры-привидения парят над его жилищем. Слава и страдания неразлучно перемешаны в его жизни как оборотня — охотника и зверя, гонителя и гонимого в одно и то же время»¹⁰⁶.

Миф об оборотне, явно намного старший, чем время правления полоцкого князя, сплавился с интернациональными литературными сказаниями об Александре и историческими фактами, и этот сплав дал нам эпос о Всеславе.

Замечу, что в своем опыте реконструкции мифа Р. Якобсон использует данные славянского фольклора и славянских верований. В его реконструкции, видимо, найдены существенные и реальные элементы архаического комплекса представлений и мотивов, которые имеют прямое отношение к

былине о Волхе так же, как и к сказаниям о Всеславе. Остается, однако, не доказанной генетическая связь былины с реконструируемым эпосом о Всеславе. Другими словами, у нас нет достаточных оснований видеть в Волхе эпический образ полоцкого князя. Черты сходства и даже некоторые совпадения между тем и другим объясняются, на наш взгляд, двумя причинами: во-первых, общей мифологической основой, показанной Р. Якобсоном; во-вторых, тенденцией к историзации, заложенной в былине. Именно эта тенденция, столь типичная для нашего эпоса, сблизила Волха с Всеславом уже на исторической почве. При этом можно даже допустить, что сказание о Всеславе оказало влияние на конкретный характер историзации сюжета. Но сам былинный сюжет, как это показано новейшими исследователями, не может быть ни объяснен фактами биографии полоцкого князя, ни сведен к эпическому сказанию о нем. Он пришел в киевский эпос из более древней традиции, он сохранил явные черты той ранней формы догосударственного героического эпоса, которая с трудом прослеживается по другим сюжетам и которая ныне все яснее открывается перед нами благодаря сравнительным исследованиям.

В южнославянской эпике ближайшую аналогию к былинному Волху обычно видят в песенном Змае — Огненном Вуке. Правда, недавно Б. Мериджи указал еще одну параллель: в некоторых песнях Марку Кралевичу приписываются сверхъестественные качества, способность понимать язык птиц, связь с птицами, от которых он получает помощь, черты великого охотника. «В былинах одна личность в этом плане похожа на Марка Кралевича, а именно: Волх Всеславьевич»¹⁰⁷.

Наблюдения Б. Мериджи должны быть учтены, однако они касаются лишь отдельных элементов. Между тем в песне о Змае — Огненном Вуке мы имеем, по словам В. М. Жирмунского, «во всяком случае такое же, как в былине о Волхе, скопление внутренне между собою связанных мотивов подобной (т. е. богатырской. — Б. П.) сказки: чудесное рождение от царевны и змея (богатырь-змеевич); младенец рождается с «волчьей шапкой» или с клоком волчьих волос на голове..., с «орлиными крыльями», с чудесными знаками на плече или на бедре...; его богатырский рост не по дням, а по часам...; он змееборец — побеждает змея, любовника царицы...; смерть его связана с нарушением запрета («табу»): он возвращается после боя тяжело раненый, жена его подсматривает, как белая вила и змей утирают его кровавые раны, она разглашает матери тайну, чудесные целители покидают Вука, и он умирает»¹⁰⁸.

Специальное исследование данному вопросу посвятил

Р. Якобсон¹⁰⁹. Реконструируемый им в предыдущей статье «русский миф» об оборотне здесь рассматривается вполне закономерно как «древнеславянский». Это общее мифологическое наследие, сходно обработанное в русской и сербско-хорватской эпической традиции и примененное к историческим лицам — князю Всеславу на Руси и деспоту Вуку Бранковичу в Сербии.

Р. Якобсон отмечает не только точки соприкосновения в характеристиках обоих эпических героев, но и серьезные отличия: в сербской традиции есть тенденция ограничить волшебство-магический элемент в действиях Вука.

Р. Якобсон делает вывод, что «некоторые мотивы саги о князе-оборотне, как это можно реконструировать на основе эпоса о Всеславе, намеренно пропущены или изменены в цикле о Вуке, но, с другой стороны, некоторые мотивы лучше сохранены в сербской традиции. И сама собой приходит догадка: возможно, что имя героя Вук принадлежало уже общеславянскому прототипу эпического рассказа. В этом случае «Волх» русской былины должен был бы заменить «Волка»¹¹⁰.

В. М. Жирмунский справедливо замечает, что «при несомненной общности отдельных древних сказочных мотивов основные эпические сюжеты русской былины и южнославянских песен фактически настолько различны, что вряд ли могут быть возведены к единому общеславянскому источнику — эпическому сказанию или тем более эпической песне»¹¹¹. Речь должна идти не только о сюжетике, но и о самих персонажах.

Р. Якобсон тщательно собрал сохранившиеся в вариантах элементы архаической характеристики Вука. В связи с результатами этой его работы необходимо сделать два замечания. Во-первых, не все варианты вызывают доверие. Известно, например, что к сборникам Петрановича, которые цитирует Р. Якобсон, следует относиться крайне осторожно. Во-вторых, что очень важно, обнаруженные архаические элементы в песнях о Вуке не имеют, за некоторыми исключениями, сюжетообразующей функции. Они могут рассматриваться как архаические следы в характеристике героя, который почти полностью принадлежит исторической эпике.

Змай — Огненный Вук (чаще: Вук — Огненный Змай, Вук — деспот и т. п.) обычно предстает в песнях в нескольких типовых ситуациях. Чаще всего он — верный слуга короля будимского (короля Матияша), лучший среди его юнаков, исполнитель самых трудных поручений. Он побеждает на мейдане Джержелеза Алию и тем самым спасает Матияша¹¹². Он одерживает верх в поединке с непобеди-

мым Протопопичем Николой и обеспечивает Матияшу захват города, который тот безуспешно осаждал много лет ¹¹³. Он дает суровый урок и самому королю, доказывая ему свою верность ¹¹⁴.

Песни эти окрашены духом феодальной героики: Вук как бы воплощает народный идеал юнака, который, служа королю, сохраняет благородство, честность и всюду проявляет прямоту и мужество ¹¹⁵.

В другой группе песен Вук — эпический жених либо участник свадебной свиты ¹¹⁶. Вук фигурирует также в песнях на тему поединка дяди и племянника: здесь он — племянник Марка ¹¹⁷. Как эпизодическое лицо он упомянут в варианте песни «Марко и Филипп Маджарин» ¹¹⁸, в песне «Харамбаша Лимо и Цидовић Алия» и др. ¹¹⁹

Во всех этих песнях, в сущности, нет ничего, что хотя бы отчасти роднило Вука с былинным Волхом или со Всеславом. Он не обладает ни даром оборотничества, ни другими какими-то волшебными и таинственными качествами. Он не умеет предвидеть событий и не знает тайного языка. Песенный Вук подобно многим другим эпическим героям доверчив, он легко поддается на чужие хитрости и способен выйти из затруднительного положения, лишь применяя силу. В песне о битве с Дели-бегом Громом ему приданы некоторые черты Момчила, но и вся песня в целом напоминает сюжет «Женитьбы Вукашина» ¹²⁰.

Примерно то же и в варианте этой песни, где Вук, чтобы устроить врага, показывает ему свои знаки: змею на груди, крылья позолоченные под пазухой, огонь, пышущий изо рта ¹²¹. В песне «Царица Милица и Змај од Јастрепца» Вук выступает как антагонист Змая и как спаситель Милицы. Но и в этом сюжете, дававшем певцам немалые возможности для изображения героя существом полуфантастическим, Вук остается, в сущности, «обыкновенным» юнаком. Правда, он настигает Змая под облаками, но этот мотив ситуативно обусловлен: волшебными свойствами наделен здесь Змај, прилетающий к Милице ¹²². Может быть, выбор в данном сюжете героем-спасителем Вука и был подсказан смутными воспоминаниями о его чудесном рождении.

Довольно устойчиво связаны с Вуком в песнях мотивы чудесной помощи ему при ранении и странной его смерти, вызванной неожиданным исчезновением помощников. Раненый Вук с трудом добирается домой и укрывается от жены в дальней комнате. Змея приносит ему лечебные травы, белая вила перевязывает раны, а волк зализывает их. Именно в этом эпизоде наиболее ощутима связь Вука с таинственными силами природы. Жена подсматривает в щелку и рассказывает матери о происходящем. В тот же момент чу-

десные существа исчезают, не завершив своего дела, а Вук умирает ¹²³. Он объясняет жене:

Нјеси мене отровала што си вилу	Не тем ты меня погубила, что вилу
угледала,	увидала,
Него си ме отровала, што си мајци	А тем погубила, что матери
повијела ¹²⁴ .	рассказала.

В заключительных эпизодах умирающий Вук предстает как добрый христианин и семьянин и верный вассал.

Анализ всей совокупности песен о Змае — Огненном Вуке, их сюжетных особенностей и типовых черт самого героя показывает, что в действительности имеется очень немного оснований для сближения этого персонажа с Волхом или Всеславом и что выводы Р. Якобсона об их генетическом родстве и об общем мифологическом их предке остаются недостаточно обоснованной гипотезой.

Т. Маретич высказал в свое время предположение, не являются ли чудесные мотивы в песнях о Вуке вторичными, не пришли ли они сюда, чтобы объяснить странное имя героя ¹²⁵. Вряд ли такое предположение правомерно: скорее следует говорить об архаичных следах, одним из которых, быть может, является и прозвище «Огненный Змай» и которые очень трудно сохраняются в сравнительно позднем сюжетном контексте. Этот контекст сам по себе не включает каких-либо специфических данных для архаических реконструкций, вследствие чего былина о Волхе остается по-прежнему одиноким памятником древней славянской эпика.

Однако уникальность сюжета в целом и образа Волха как целого не снимает вопроса о наличии ряда конкретных параллелей к отдельным мотивам былины и к отдельным качествам былинного героя, составляющих элементы архаического слоя славянской эпика.

Сюда в первую очередь относится мотив рождения героя от змея. Он «принадлежит к числу популярных у всех славянских народов культурных пережитков, отложившихся в позднейших народных преданиях и рассказах» ¹²⁶.

В русском эпосе этот мотив встречается, помимо «Волха», еще в одном фрагментарном тексте: княгиня встречается со Змеем Горыничем, ребенок — плод этой встречи — обещает быть великим богатырем ¹²⁷.

«Сербский героический эпос знает семь героев, рожденных от змеев: Милош Обилич, Змей Огненный Вук, Реля Бошнянин, Банович Секула, Банович Страхило, Лютица Богдан и Кралевич Марко» ¹²⁸.

Этот перечень змеевичей взят у Халанского, который в свою очередь составил его по сборнику Петрановича ¹²⁹. Но

как раз текстам Петрановича доверять нельзя: густой слой архаики, с которым мы встречаемся в его сборниках (особенно в третьем, которым в данном случае пользовался Халанский), не принадлежит непрерывной эпической традиции, он реконструирован задним числом и в значительной степени усилиями самого Петрановича¹³⁰. Конечно, сами по себе материалы Петрановича любопытны, поскольку они свидетельствуют, что в середине XIX в. в Сербии еще не выветрились те представления, воспоминания о которых могли дать толчок подобным реконструкциям. Но не более того! Как историко-сравнительный материал тексты Петрановича должны быть решительно отставлены. В лучшем случае речь может идти о «позднейшей поэтической идеализации», о применении популярного эпического «шаблона» в условиях позднейшего творчества певцов¹³¹.

В одном случае (помимо сюжета о Вуке — Огненном Змае) есть основания для сопоставлений. В песне «Relja Krilatnik i Zmaj od Jastreba» (вариант песни «Царица Милица и Змај од Јастрепа»), когда Милица спрашивает Змая, боится ли он кого-нибудь, тот называет двух юнаков — Релю Крылатого и Милоша Обилича: оба, оказывается, рождены от него, первый — женой венецианского дожа, второй — венгерской девушкой. Реле он якобы дал половину своей силы, Милошу — лишь часть. Реля с готовностью отзывается на просьбу Лазаря, приезжает в Требинь и уничтожает Змая¹³². Итак, перед нами любопытная ситуация: змеевичу суждено убить своего отца, и тот знает это и боится сына. В упомянутой уже нами фрагментарной былине заключена часть той же ситуации: действие здесь еще не совершилось; поединок сына с отцом впереди, но богатырь, только что появившийся на свет, просит мать, когда ему исполнится пятнадцать лет, выковать ему палицу в полтораста пуд:

Уж тогда-то я, матушка, буду со змеем воевать:
Я зайду-то к нему в пещернчки зменные,
Сниму ему буйну голову,
Подниму его головушку на острый кол,
Поднесу его головушку к твоему дворцу¹³³.

Ясно, что один и тот же мотив в южнославянской песне и в сибирской былине дан в разном сюжетном контексте, соответствующем и различным типологическим этапам его эпической обработки.

Герои южнославянских эпических песен могут иметь и других чудесных или звериных предков: Милош вскормлен кобылой; мать Марка, согласно некоторым версиям, была вила¹³⁴, чудесный жених рождается от съеденной рыбы.

Мотив чудесного зачатия и рождения героя, встречающийся в различных версиях в южнославянском эпосе, представляет «по своему происхождению отложение тотемистических представлений». Однако соответствующие эпические разработки далеко не всегда могут быть возведены «непосредственно к «тотемистическим верованиям» древних славян, поскольку посредствующей ступенью между мифом и эпосом служила здесь сказка»¹³⁵.

Другой архаический мотив — фантастически быстрый рост юного богатыря — известен не только «Волху», но и другим былинам. Довольно устойчиво он встречается, например, в былинах «Илья Муромец и сын», «Добрыня и Змей», «Добрыня и Илья Муромец», а также в пародийной форме — в былине о Василии Буслаеве.

Можно заметить, что в русском эпосе данный мотив применяется с определенной закономерностью: к сыну змея и женщины (Волх), к сыну богатыря и богатырки (Сокольник), к богатырю-змеборцу (Добрыня).

В южнославянской эпике эта система уже нарушена, и мотив быстрого богатырского возмужания стал в ряд других поэтических шаблонов. Для нас важно в данном случае отметить несомненные параллели в разработке мотива.

Так, дете Малечково (кстати, тоже змеборец) в час рождения просит мать:

А егиди, моя мила майко!
Пови ме во кумаш пелена,
Та стегни ме со сърмени повой,

Ой, ты, моя милая мать!
Пеленай меня в шелковые пеленки,
Да затяни меня серебряным
повивальником,

Оста'и ме три дни и три нокье,
Оста'и ме малу да поспиа.

Оставь меня на три дня и три ночи,
Оставь меня немного поспать.

На третий день младенец просыпается, требует отцовское оружие, снаряжение и коня и идет к дяде, чтобы исполнить героическую роль деверя-помощника на его свадьбе¹³⁶.

Подобно юным былинным богатырям некоторые юнаки быстро обгоняют в росте и силе своих сверстников. Кастриот Джюра в 12 лет подстать двадцатилетним; он преследует ровесников на улицах Стамбула, вызывая брань у их матерей¹³⁷.

Следующий мотив, который выделяет «Волх» среди других былин, — это способность героя оборачиваться горностаем, муравьем и т. д. и благодаря этому проникать в недоступные места и совершать действия, подготавливающие победу. В русском эпосе такими качествами обладает еще герой былины «Наезд литовцев»: здесь перед нами — поздний случай вторичной архаизации эпического героя, образом для которой, вероятнее всего, послужил «Волх».

Еще М. Халанский заметил, что «подобно змеевичу Секуле Вольга может летать по воздуху, опускаться в водную глубину и носиться по темным лесам»¹³⁸.

Правда, в примере, приводимом Халанским (к сожалению, все из того же Петрановича), подобие далеко не полно: в то время как Вольга меняет человеческий облик, последовательно превращаясь в птицу, рыбу и зверя, Секула всюду остается самим собой; его чудесные способности — производное от его змеиной природы. Есть, однако, примеры большей близости. В песне «Смерть Секулы» везирь Чуприлич, чтобы спастись от юнака, превращается в сизого сокола и взмывает в небо, а Секула оборачивается змеем и устремляется в погоню. Янко, приняв змея за врага, стреляет в него, и мертвый Секула падает на землю¹³⁹.

Так в изображение отдельных юнаков изредка вползают более или менее устойчивые архаические черты, которые, вероятно, некогда составляли систему героических качеств и которые как система сохранились вполне лишь в образе былинного Волха, богатыря — оборотня, змеевича, великого охотника.

БЫЛИНЫ И ПЕСНИ О СТАРШИХ И МЛАДШИХ БОГАТЫРЯХ И ЮНАКАХ

Два поколения богатырей и юнаков

Как уже отмечалось нами, представления о мифологическом прошлом чужды в общем славянскому эпосу. Ему не чужды, однако, мотивы соперничества, борьбы и смены богатырских поколений, непосредственно воплощающих представления о временах прошедших и сущих, которые разделены ощутимой и резкой чертой.

Богатыри и юнаки — герои славянского эпоса — объединяются внутренне некоторыми принципиальными качествами. Прежде всего, они принадлежат миру человеческому.

Эпические герои обладают необыкновенной силой, они могут владеть чудесными предметами и пользоваться чудесной помощью; они могут какими-то своими способностями во много раз превосходить окружающих. Их человеческое начало при этом остается неизменным. Эпические герои — это обыкновенные, нормальные люди, наделенные необыкновенными качествами. При этом можно заметить, что в то время как их обыкновенность постоянна и устойчива, необычность оказывается величиной переменной и чисто ситуативной. Необыкновенные качества обнаруживаются в эпи-

ческих героях в определенных ситуациях, а именно — те качества, которые в данных ситуациях нужны.

Другая особенность, объединяющая эпических героев, — принадлежность их миру народному, той этнической и исторической среде, которая создавала и хранила эпос. Герои могут странствовать и совершать подвиги где-то вдали от дома, могут даже служить в чужой земле, — их теснейшая связь со своей землей неизменна и значительна. С развитием эпоса, с движением самой истории эпические герои становятся национальными героями.

Третье, наконец, качество, непосредственно вытекающее из предшествующего, — историчность эпических героев, которая должна рассматриваться не в плане хронологической соотносимости персонажей или наличия у них реальных прототипов, а прежде всего в плане соответствия их самому содержанию эпической истории, эпическому времени, как оно реконструировано эпическим творчеством.

Этими своими качествами богатыри и юнаки противопоставят не только эпическим чудовищам и другим фантастическим существам (вилам, например), но и богатырям и юнкам принципиально иного типа. В русской науке их было принято называть «старшими», в них искали отражение мифологических и космогонических представлений¹⁴⁰.

Первое, что отличает старших богатырей и юнаков — это непомерная, ни с чем не сравнимая и неизвестно к чему приложимая сила. Фантастическая сила и порождаемая этой силой грузность и неповоротливость — обычное и, что очень важно, *постоянное* свойство этих персонажей, довольно отчетливо отделяющее их от мира человеческого. Другой признак этих персонажей — это их полное одиночество, оторванность от какой-либо живой и определенной среды, этнической, исторической, национальной. Неизвестно откуда они, есть ли у них «своя» земля, свой мир.

Персонажи эти предстают в эпосе как обреченные на бесцельные скитания и в конце концов на гибель.

Когда в былинах происходит столкновение киевских богатырей с этими персонажами, оно воспринимается не только как столкновение двух поколений богатырства, но как противопоставление двух исторически различных *типов* богатырства, один из которых сменяет в борьбе другой, более ранний.

Характерно, что эпический конфликт в таких былинах не имеет «классических» сюжетных мотивировок: герои не являются соперниками в сватовстве; нет здесь мотивов нашего, нападения, спасения полона и т. д. Можно заметить, что основной и едва ли не единственный мотив здесь — испытание силы противостоящих героев.

В былине «Илья Муромец и Святогор» силы как будто несоразмерны. Удары Ильи Святогор воспринимает как укусы комара; он легко кладет Илью в карман. Однако далее выясняется, что непомерная сила Святогора обращается в силу смертельную для него самого, а намного уступающий ему Илья Муромец торжествует¹⁴¹.

В ходе столкновения богатырей двух поколений, наделенных совершенно разными качественно силами, выявляется *обреченность* старшего поколения и происходит *смена* поколений.

В южнославянской эпике эта идея трансформировалась под влиянием специфической роли цикла Кралевица Марка.

В ряде песен происходит столкновение Марка с другими юнаками на почве испытания силы, соперничества в силе. В основе этих песен несомненно лежит архаическая коллизия, аналогичная той, какая характерна для былины «Илья Муромец и Святогор». Встречаются здесь и сходные мотивы: например, Марко бьет своим буздованом джидовина-старца, но тот лишь смеется, а затем сам легко сбивает Марка, связывает его и везет с собой¹⁴².

М. Халанский следующим образом реконструирует «основные элементы» «предполагаемого древнего сюжета»:

а) встреча Марка с великаном (джидовином, брджянином, джином, гинном, арапом, турком);

б) бой Марка с великаном. Марко силится поразить великана своим оружием, но великан не чувствует ударов героя;

в) великан одолевает Марка и везет с собой;

г) Марко ухитряется избавиться от великана и убить его»¹⁴³.

Схема эта, конечно, слишком обща, и исследователь не вполне учитывает то, что тема столкновения героя с великаном имеет свои истоки не в одной архаической коллизии. Та коллизия, которая порождает сюжеты типа «Илья и Святогор» или «Марко и старый джидовин», указана, вслед за мифологами, М. Халанским и А. Лободой: сюжеты эти — варианты «древнейшего, общеславянского эпического мотива о враждебной встрече героя с горным великаном, мотива, возникшего на почве древних, общих многим народам представлений великанов горами и гор и скал великанами». Сюжетное сходство былины и юнацкой песни дополняется еще «согласием в собственных именах великанов»: Святогор-Брджянин¹⁴⁴.

Однако нельзя не заметить в южнославянских песнях существенных отличий в самой трактовке конфликта героя-юнака с великаном. Здесь прежде всего надо обратить внимание на сюжет «Марко и дете Дукадинче», который хоро-

шо представлен записями, сделанными на территории современной Болгарии и Македонии¹⁴⁵. Марко выступает здесь как представитель «старшего» поколения юнаков. Он озабочен тем, чтобы не утратить свое главенство; он непомерно кичится своей силой и ревниво следит, не появится ли герой сильнее его, ищет «юнака по себе»; чтобы уничтожить его или доказать ему свое превосходство. От вилы или от звезды он узнает о существовании малолетнего богатыря Дукадинче: семи лет от роду, он уже в семь раз сильнее Марка. Юнак отправляется на поиски. Не в силах справиться с соперником в прямом поединке или в состязании, Марко убивает его вероломно, сначала вступив с ним в побратимство.

Образу Дукадинче приданы черты необычайно могучего юнака; иногда он напоминает Арапина или Мусу Кеседжию¹⁴⁶. Марко перерубает его надвое, но он продолжает ехать на коне, и, лишь когда надо сойти на землю, верхняя половина великана падает, а нижняя остается в седле.

Характерно, что прежде, чем умереть, Дукадинче прокликает своего побратима и предсказывает, что, когда Марко будет умирать, гроба ему не будет и бог его не примет. Дукадинче знает, что ему было суждено погибнуть от руки Марка¹⁴⁷.

В образе дете Дукадинче явственно прослеживаются архаические черты «старшего» богатыря. По мнению М. Арнаудова, он принадлежит к старейшим образам народной поэзии и мифологии, и, по-видимому, его включение в эпический цикл о Марке — факт позднейший¹⁴⁸.

Новейший исследователь сюжета склонен видеть в нем эпическое изображение действительных исторических событий¹⁴⁹. В образе дете Дукадинче находили черты Призренского господара¹⁵⁰.

Таким образом, соотношение поколений в песне о Марке и дете Дукадинче оказывается сложным. Некоторые узловы́е сюжетные моменты указывают на то, что дете Дукадинче изначально принадлежал «старшему» поколению юнаков, которым на смену приходили герои типа Марка¹⁵¹. Поздняя эпическая традиция, сделавшая Марка старейшим и могущественнейшим юнаком, способствовала тому, что Дукадинче-«дете» предстал юным по возрасту героем, «младшим», претендующим на то, чтобы встать на место Марка. Тем самым архаический смысл коллизии был затуманен, а соотношение поколений трансформировалось.

Двойственный характер некоторых персонажей южнославянской эпики был верно отмечен М. Халанским: «В одних песнях джид представляется страшным великаном, один внешний вид которого наводит страх на юнаков... Как пред-

ставитель поколения, предшествовавшего юнацкому, он называется *стари* или *старац*. Чуждый интересам юнацкого поколения, он относится к нему враждебно; так же относятся к нему и юнаки... Очевидно, в таком значении джидовин напоминает великанов эпоса других народов... В других песнях, очевидно, более позднего склада, представляющих по содержанию варианты самостоятельных мотивов, *джид* является эпическим обозначением врага, заменяющим собственные имена основных вариантов»¹⁵².

И в южнославянских песнях, и в былинах можно видеть тенденцию к гиперболизации богатырских черт младшего соперника. При отрицательной трактовке этого персонажа он становился похожим на эпического великана, к нему довольно легко подключались характеристики, типичные для героев вроде Арапина, Мусы или Святогора, чужеземного нахвальщика и т. д. Такие песни оказывались в связи с сюжетами о великанах и чудовищах, идущими от глубокой традиции. С другой стороны, эти последние при определенных условиях воспринимали мотивы песен о бое юнаков-родственников, не особенно меняясь по существу. Таковы версии песни о бое дяди с племянником, в которых дядя — Марко, а племянник — дете Дукадинче (см. ниже, стр. 212).

В русском эпосе такой переходный характер имеет былина «Илья Муромец и Жидовин». Она полностью сохраняет сюжетную основу быliny «Илья Муромец и сын» (см. ниже, стр. 206—210), но без каких-либо следов мотива родства. «Жидовин — могучий богатырь» является на Русь, Илья с трудом побеждает его и возвращается на заставу с головой врага, насаженной на копье¹⁵³. В данном случае прямая зависимость устанавливается безошибочно. Но вопрос о Жидовине как эпическом персонаже и о былинах, быть может забытых, где он фигурировал, не столь прост, поскольку южнославянская эника также знает сюжеты о Джидовине (Джидове и т. д.). Здесь они явно связаны с темой борьбы двух поколений, причем Джидовин — старший богатырь, и ему приданы черты чудовища¹⁵⁴. В одном варианте есть след нашей темы: Джидовин заявляет Марку, что он его отец; оскорбленный юнак спрашивает свою мать, но получает от нее заверение, что отец его — Вукашин, и тогда Марко вызывает Джидовина и убивает его¹⁵⁵.

Отсюда уже совсем близко к многочисленным юнацким песням, в которых герой откликается на вызов нахвальщика либо сам хвастает и ищет поединщиков: «Марко Кралевич и Филип Маджарин»¹⁵⁶, «Марко Кралевич и Алилага»¹⁵⁷, «Марко Кралевич и Сибинянин Янко»¹⁵⁸ и др. В этих песнях наряду с традициями эпоса о борьбе с чудовищами несомненно преломились и традиции, связанные с сю-

жетикой песен о бое юнаков с родственниками. Русский эпос дает те же аналогии.

К рассмотренным нами материалам следует добавить былинку о бое Ильи Муромца с Добрыней¹⁵⁹. Ряд мотивов ее типичен для рассматриваемой темы: в Рязани вырастает юный богатырь Добрыня, он одерживает победы над другими богатырями, так что ему не находится равного по силам поединщика. Слава о нем доходит до Ильи Муромца.

Услыхал старой славу великую,
Еще тут старому да не пондравилось,
Не стерпел тут старой да славы великое¹⁶⁰.

Как видим, Илья ведет себя совершенно так же, как Марко. Однако Илье вообще несвойственны сознание собственной исключительности и непомерная гордость. В данном случае эти черты отражают сознание и поведение героя в типовой ситуации.

В ходе поединка Добрыне удается победить Илью, но, узнав, с кем он боролся, Добрыня просит у своего противника прощения. Богатыри братаются и едут в Рязань.

Ясно, что по отношению к Добрыне Илья выступает «старшим» богатырем. Но поединок их из столкновения поколений выливается в братский союз — подлинный, а не мнимый, как в песне о Марке Кралевице и дете Дукадинче.

Характерно, что в вариантах есть тенденция представить Добрыню племянником Ильи¹⁶¹. Есть также варианты, в которых заметна тенденция к развитию сюжета в духе былины «Илья и Сокольник»¹⁶².

Былина о бое Ильи с Добрыней считается поздней и вторичной по отношению к другим былинам о Добрыне и к былинке о встрече отца с сыном¹⁶³. Возможно, что это и так. Однако вряд ли основные элементы сюжета — и прежде всего столкновение богатырей, вызванное их желанием помериться силой, славой молодого богатыря и ревностью к этой славе старого, — заново созданы певцами. Скорее всего, здесь надо говорить о преемственности старой эпической традиции, узловые моменты которой оказываются общими для былин и южнославянских песен.

Богатырь и чудесная сумочка

В русском эпосе сюжет о богатыре и чудесной сумочке через образ Святогора (иногда Самсона) непосредственно связывается с темой «старшие и младшие богатыри». Образ Святогора включает немало загадочного. В его истолковании ученым приходится допускать множество различ-

ных предположений, не получающих достаточного обоснования в самих текстах ¹⁶⁴.

В рассматриваемом сюжете — основной конфликт между Святогором и чудесной силой, воплощенной в сумочке. Возможно, что легендарно-религиозная трактовка этого конфликта в былые вторична. Варианты ясно показывают, что сумочка является на пути Святогора по воле божьей. Однако в самой этой сумочке естественно видеть образ материально-волшебный, не пытаясь придать ему какого-либо символического значения. Большинство исследователей, отправляясь от определения «тяга земная», данного в нескольких вариантах, пошло по пути философского истолкования образа сумочки. Между тем, хотя предметное значение сумочки в дошедших до нас текстах несколько затуманено, все же варианты дают о нем известное представление: в сумочке «сложен весь земный груз» ¹⁶⁵, «Погружена вся тягота во эти во сумочки» ¹⁶⁶. Вполне удовлетворительное объяснение дал в свое время П. Бессонов: «Святогор хотел найти вес, или тяготу, земли, то есть такую тяжесть, которая бы равнялась тяжести земли, хотел найти и поднять эту тяжесть: дело чисто титаническое» ¹⁶⁷.

Сумочка волшебным образом концентрирует в себе всю тяжесть земли, она — та же самая земля, которую похвально перевернуть Святогор, но только в предельно сокращенном объеме. Южнославянские параллели полностью подтверждают такое понимание. Вполне разъясняют предметную сущность эпической сумочки, непосредственно связанную с основной сюжетной коллизией.

Бог, услышав похвальбу юнака, который готов своим копьем поднять всю землю, посылает ему навстречу ангела или старика с торбой, *равной по тяжести всей земле* ¹⁶⁸. Другими словами, герою создаются возможности попытаться исполнить свое желание — у его ног та самая земля, поднять (или перевернуть) которую он хвалился. На поверку выясняется, что герой не в силах осуществить свое намерение и терпит крах.

В былинных вариантах мотив похвальбы составляет завязку ¹⁶⁹. Есть, однако, варианты, в которых похвальбы нет, и встреча с хозяином сумочки происходит как бы случайно ¹⁷⁰. «Такая композиция характерна для очень раннего эпоса» ¹⁷¹.

В текстах, записанных в районах современной Македонской республики в XIX—XX вв., содержание прочно связано с Марком Краевичем. В образе Марка здесь соединяются черты юнака исторического и юнака архангелского. Он предстает как обладатель непомерной силы, которая очень напоминает силу Святогора. Марко «так колоссален, так грузен, что и

мать черная земля изнемогает над тяжестью его: стошет, бедная, как во время землетрясения, когда эта грозная сила разгуливает по ней на своем огромном Шарце... Куда бы ни ступил этот конь, на рыхлую ли землю, либо на твердый камень (скалу), он вязнет по колена»¹⁷². Он мучится от великой силы, спрашивает у звезды, есть ли на свете «юнак спроти мене», и, узнав, что такого юнака нет, бросает вызов богу.

Эпизод этот живо напоминает нам мотив похвалы богатырей, вызвавших на бой «силу нездешнюю». В южнославянской эпике параллель составляют песни, в которых звезда сообщает Марку о молодом юнаке, равном ему по силе или превосходящем его (ср. выше, стр. 81).

Сама картина единоборства юнака с чудесной сумочкой поразительно напоминает былинку о Святогоре. Марко пытается безуспешно поднять сумочку копьём, потом мизинцем, потом обеими руками. «Руки его тянут вверх, а ноги уходят в кремень, с лица его посыпался кровавый пот...»¹⁷³ В былинке Святогор «принатужился..., по лицу кровавый пот прошиб»¹⁷⁴.

Развязка в македонских записях соотнесена с традиционными эпическими понятиями о Кралевиче Марке. В результате неудачи с торбой он теряет значительную часть своей гигантской силы. Оставшейся силы ему достаточно, чтобы и впредь быть выше почти всех других юнаков, но при встречах с некоторыми более сильными противниками он должен прибегать к коварству и хитрости.

Таким образом, во всех этих версиях происходит как бы превращение Марка — *архаического* героя (типа Святогора) в того Кралевича Марка, который типичен для юнацких песен.

В песне говорится, что Марко Кралевич после эпизода с торбой преобразился и внутренне, и внешне: он «двигался уже не по-прежнему..., как стихия, а шел спокойным, тихим шагом... Возвратившись в Прилеп, он там поженился, занялся управлением своего королевства и обороною его границ»¹⁷⁵.

Рассмотренные версии заключают в себе также объяснение того, почему эпический Марко не всесилен и почему ему нередко приходится в критических ситуациях прибегать к коварным приемам борьбы. Ясно, что перед нами сравнительно поздние обработки эпической темы чудесной сумочки и что Марко заменил здесь другого героя.

М. С. Дринов слышал от одного своего знакомого, что «в его родном городке Гевгелии (в южной Македонии) существует сказка такого же приблизительно содержания, как и Ресенская песня. От последней гевгелийская сказка...

отличается существенно лишь тем, что в ней главным действующим лицом является не Марко Королевич, а какой-то безымянный силач, великан»¹⁷⁶.

Русская былина сохранила более цельный и самобытный образ Святогора и более древние заключительные мотивы: Святогор в борьбе с чудесной сумочкой либо гибнет, либо теряет веру в свои силы и ощущает приближение смерти. В некоторых вариантах сюжет о сумочке находится в контаминации с другими сюжетами о Святогоре.

Между тем и в русском эпосе есть тенденции в разработке мотива богатырской силы, близкие к тому, что мы видели уже выше.

Когда Илья Муромец чудесным образом получает силу («Исцеление Ильи»), он в определенный момент чувствует, что мог бы «повернуть всю землю». В былине, однако, испытания этой возможности не происходит: странники, принесшие чудесное питье, умеряют силу Ильи и возвращают ее в человеческие пределы¹⁷⁷.

Другая версия: Илья может получить «лишней» силы столько, что его «земля-мать не станет носить»¹⁷⁸. Здесь эпос как бы допускает для Ильи Муромца две возможности: стать богатырем типа Святогора или богатырем нового типа. Волею, не зависимой от самого Ильи, он становится богатырем этого нового типа.

В научной литературе довольно широко выяснен круг международных параллелей к былинам и южнославянским песням о чудесной сумочке¹⁷⁹.

На фоне этих параллелей становится очевидным, что те и другие, будучи связаны, возможно, с традициями архаической эпики и вместе с тем восприняв некоторые христианско-легендарные мотивы, развивали общую тему в сходных направлениях. При этом, можно заметить, развитие не было вполне совпадающим и привело к несколько отличным результатам.

ПЕСНИ И БЫЛИНЫ

О ВСТРЕЧАХ ГЕРОЯ С ДЕВОЙ-ВОИТЕЛЬНИЦЕЙ

И русский, и южнославянский эпос знает образы богатырских дев-женщин, наделенных фантастической силой, перед которой подчас оказываются беспомощны эпические герои — славные юнаки и богатыри.

В архаической эпике образ богатырской девы унаследован от первобытной мифологической традиции и известен в нескольких типовых вариациях: это — героическая шаманка, небесная или земная, затем невеста, объект домога-

тельств богатырей, наконец, воинственная дева, совершающая подвиги ¹⁸⁰.

«В олонхо встречаются женщины-богатырки, обладающие невероятной силой, не уступающие любому сильнейшему герою... Брак их становится завершением боевого подвига, результатом боевой дружбы героя и героини. Это брак равных... Тема борьбы героя с героиней широко распространена в олонхо, в которых героиней является женщина, отстаивающая свое право на самостоятельное существование или мстящая человеку, надругавшемуся над ее честью. Подобные олонхо, как правило, заканчиваются поражением женщины» ¹⁸¹.

Брачный поединок богатыря-жениха с богатырской девой составляет популярнейшую тему героического эпоса народов Востока и Запада ¹⁸². Именно с этой темой связана и большая часть упоминаний о богатырках в былинах и юнацких песнях. Оставляя более подробное сюжетное рассмотрение для раздела, специально посвященного эпосу о героическом сватовстве (см. стр. 132—134), я остановлюсь здесь лишь на тех моментах, которые более тесно связаны с темой данного раздела.

В образе былинной поленицы угадываются черты различных стадий развития архаического образа богатырки. Наиболее позднюю трансформацию представляет жена Ставра, являющаяся в Киев, чтобы вызволить из заточения своего мужа и заодно посмеяться над князем и его свитой. Богатырство Василисы Микуличны — уже вполне ситуативная черта (см. стр. 245) ¹⁸³. Гораздо больше архаических связей сохраняется в образе Настасьи — богатырской невесты и жены Дуная. В первых эпизодах она предстает как типичная эпическая дева-воительница. Королевна-поленица, она живет преимущественно в поле, странствуя в поисках своего суженого. Мужем ее станет тот, кто победит ее в поединке. Настасья изображена в совершенно той же манере, что и киевские богатыри: она — обыкновенная, «нормальная» женщина и в то же время богатырка. Ее поединок с Дунаем рисуется иногда как бой равных. Но характерно и то, что Дунай с легкостью доказывает свое превосходство.

В заключительных эпизодах былины всплывают фантастико-мифологические и сказочные мотивы: в чреве застреленной Дунаем Настасьи оказывается младенец-богатырь; из крови погибших супругов берут истоки реки.

Связь этих архаических мотивов с образом девы-богатырки, конечно, не случайна. Она ведет нас в древнюю эпическую традицию.

С другой стороны, в образе Настасьи довольно явно просматриваются поздние черты былинного нахвалящи-

ка: в ряде вариантов Дунай принимает ее за татарина и, лишь победив, обнаруживает истину.

Несколько в ином обличье предстает поленица в былине о женитьбе Добрыни¹⁸⁴. Она во многом похожа на былинных великанов, на Святогора. С последним ее сближают и некоторые сюжетные ситуации.

Добрыня видит «ископытъ великую»:

Увидал Добрыня во чистомъ полѣ

Ише проехано у богатыря могучого,

А проехано, да земля вся же выворочона¹⁸⁵.

Он едет по следу и догоняет богатыря необычайных размеров («как сenna куча»). Удары палицы Добрыни на него не действуют («я думала: комарики покусывают»), и богатырь попадает в конце концов в мешок или в карман. Далее сюжет входит в рамки знакомой уже нам темы: выясняется, что Добрыней завладела поленица, которая странствует в поисках суженого. Традиционное условие — богатырь должен победить воинственную деву, чтобы взять ее за себя, — в данном случае нарушается. Оно заменяется другим: встреченный богатырь должен оказаться «ровней» — по возрасту, по силам, должен понравиться поленице. Архаический характер сюжета проявляется не только в том, что богатырь не может справиться с поленицей, но также и в том, что она обладает инициативой и правом выбора жениха, она определяет, соответствует ли ей встреченный богатырь.

В русском эпосе образ поленицы почти всегда связан с темой богатырского сватовства. Исключения здесь крайне редки, но они заслуживают упоминания. Первое — это былина «Илья ездил с Добрынею»¹⁸⁶. Здесь Добрыня вступает в поединок с бабой Горынишкой, изнемогает в этой борьбе и побеждает лишь благодаря Илье, который советует ему, как управиться с женщиной. Былина не дает мотивировки поединка и не объясняет, почему Добрыня хочет убить Горынишку и делает это, несмотря на заступничество Ильи. О Горынишке здесь известно, что она выступает как хранительница золотой казны.

Другая былина без мотива сватовства — «Илья Муромец и дочь»¹⁸⁷. Это — вариация быliny «Илья Муромец и сын», разница лишь в том, что вместо сына — Сокольника, богатыря-нахвальщика действует «полянчища удалая».

В южнославянской эпике наряду с относительно поздним образом девушки-воини, аналогичным в ряде характерных черт образу жены Ставра (см. стр. 247—249), мы встречаем архаический образ девушки Арватки (или Джидовки), типологически чрезвычайно близкий богатыркам-невестам

из русских былин, особенно из былины о женитьбе Добрыни¹⁸⁸.

В южнославянских песнях подчеркнуто бесспорное превосходство Арватки-девушки над юнаками. Она носит Марка подмышкой. Марко с товарищами на дороге находят перо птицы Ноя. Они пытаются поднять его, но один поднимает лишь до колен, другой до пояса и т. д. В одном варианте они вынуждены прорубить новую тропу, чтоб объехать перо. Между тем перо это (а иногда и все крыло) красуется на шляпе Арватки. Юнаки бросают в нее свои боздуваны, но она, подхватывая их на лету, подвешивает к поясу, прячет в сапог и т. д.

Удары богатырской палицы действуют на нее совершенно так же, как на Настасью Микулишну. Когда она приближается, слышны раскаты грома. Арватка, рассердившись, с легкостью связывает юнаков и бросает их в заточение. Есть варианты, в которых Арватка напоминает Мусу Кеседжию и дете Дукадииче: разрубленное пополам, ее тело продолжает жить; у нее три сердца, на одном из которых спит змея.

Можно сказать, что Арватка-девушка в большей степени, чем поленицы, сохранила архаические черты. Ей, кроме того, приданы колдовские аксессуары: веретено, пряслице, пряжа. Предметы эти — тоже фантастических размеров: юнаки принимают веретено за огромное дерево, а пряжу — за мельничный жернов; когда Арватка ставит веретено на ногу Марку, тому кажется, что она «огонь наложила».

Чрезвычайно интересно то обстоятельство, что в песнях об Арватке проглядывают мотивы царства амазонок. Вокруг нее — одни женщины. Она — хозяйка города, в котором захваченные ею юнаки — единственные мужчины; на праздник она выпускает пленных, чтобы они повели оро. М. О. Косвен показывает, что в фольклоре разных народов наряду с представлениями о женщинах-воительницах, поленицах, отразились также представления о «народе женщин», о «женщинах, живущих отдельно от мужчин»¹⁸⁹. В рассматриваемых нами песнях те и другие представления слиты: Арватка, дева-богатырка, возглавляет эпический женский союз.

В большинстве известных вариантов так или иначе всплывает мотив сватовства, близкий к тому, какой мы видели в былине о женитьбе Добрыни: инициатива сватовства полностью за Арваткой.

Она ищет Марка как своего суженого (он при этом не открывается ей), предлагает юнакам брачное испытание. Подтекст сюжета состоит в том, что юнаков, являющихся к ней в город, она рассматривает как потенциальных жени-

лов. Борьба или состязание ее с ними окрашены мотивами сватовства, но сами юнаки обычно этого не знают. Замыслы Арватки нередко открываются с трагическим опозданием: уже после того, как Марко наносит ей смертельный удар, она признается, что хотела стать его женой.

Намерения юнаков прямо противоположны: они стремятся уничтожить Арватку, и удается это сделать ее суженому, обычно — Марку. Мотив несостоявшегося брака богатырки-женщины из иного мира, наделенной фантастическими качествами, и юнака, воплощающего человеческое и историческое начало, придает всему сюжету трагический оттенок и выводит его из круга традиционных эпических сюжетов о борьбе героя с чудовищем, великаном, чужеземным нахвальщиком.

Как и в русском эпосе, в южнославянских песнях рядом с образом богатырки-невесты и с темой сватовства встречаются «исключения». Сюжетно они представляют собой несомненные аналогии к упомянутым выше былинам.

Так, былина «Илья ездил с Добрынею» соответствует болгарская песня о встрече Марка с неизвестной девушкой, которая вызвала юнака на поединок, чтобы выяснить, кто из них сильнее. Они бьются на Старой планине целую неделю. Марко просит брата помочь ему, но тот отказывается: где это видано, чтобы два юнака бились с одной девкой! Сестра дает Марку совет, как победить девушку¹⁹⁰.

Былине «Илья Муромец и дочь» до некоторой степени соответствует песня «Шайна-робина и Марко»: юнак идет на поединок с богатырской, которая затворила дороги и не дает ни птице пролететь, ни человеку пройти; выясняется, что это — его сестра¹⁹¹.



В религиозно-мифологических воззрениях южных славян значительное место занимают представления о вилах — фантастических существах в облике красивых молодых женщин. Эти представления широко отражены в фольклоре, в том числе и в народном эпосе¹⁹².

Озерные, приморские, горные, лесные и другие вилы часто появляются в юнацких песнях. С вилами связаны мотивы чудесного брака (см. ниже, стр. 130) и чудесного получения силы (см. ниже, стр. 93). Вила может выступать чудесной помощницей героя, она подсказывает ему, как одолеть противника («Марко и Муса Кеседжия»), и даже сама наносит решающий удар; она излечивает раненого юнака, одаривает его волшебными предметами. Иногда вила — по-сестрима юнака.

Очевидно, к архаическому слою эпики принадлежат песни о бое Марка Кралевича с вилой. В этих песнях вила — чаще всего хранительница источника, озера. Она берёт дань с проезжающих, в ее власти не допустить к озеру или даже погубить пришельца.

Она не выносит шума. Вила здесь по своей функции отчасти напоминает змея — хозяина воды. Смысл подвига, который совершает Марко, в том, что вила лишается своей власти у источника и не может больше причинять зла людям. По-видимому, подвиг этот относится к числу предуказанных, Марко призван победить вилу. Поэтому конфликт не мотивируется и сюжетно не подготавливается. Он возникает вследствие того, что Марко открыто нарушает правила и запреты, которым надо следовать вблизи жилища вилы: он заставляет своего спутника громко петь, отказывается платить дань или платит слишком мало и т. д. Чтобы одержать победу, Марко прибегает к одному из тех коварных приемов, которые он часто употребляет. Поединок часто заканчивается тем, что Марко губит вилу, но иногда он дарует ей жизнь. Есть песни, в которых добавляется еще один фантастический мотив: вила губит побратима Марка, и юнак принуждает ее оживить его¹⁹³.

М. Халанский истолковывал сюжеты этих песен как отражение древнейшего мифа о борьбе народного героя с демоном засухи (змеем-сухменником) и находил родство между вилой-бардарицей южнославянских песен и бабой-горынинкой, Змеем Горынычем и Тугарином русских былин¹⁹⁴. Приводимая им параллель, однако, совершенно не убеждает. Аналогию к эпической виле можно отчасти усмотреть в деве-лебеди из былины о Михайле Потыке. Но аналогия эта открывается в сюжетах о сватовстве.

ПОЛУЧЕНИЕ БОГАТЫРСКОЙ СИЛЫ И НЕУЯЗВИМОСТИ

В русском эпосе тема чудесного исцеления богатыря и получения богатырской силы прочно связана с Ильей Муромцем, в эпосе южнославянском — с Марком Кралевичем. Параллель эта неслучайна: речь идет о главных эпических героях, в отношении которых очевидна тенденция к созданию законченной эпической биографии. Хотя произведения на эту тему открывают биографии обоих героев, они возникли сравнительно поздно — когда, по-видимому, основной состав циклов об Илье Муромце и о Марке Кралевиче уже сложился. Характерно, что большая часть вариантов — и

русских, и южнославянских — известна в прозаическом изложении. Относительно русского сюжета предполагают, что он первоначально сложился как сказка, а затем уже был притянута эпосом¹⁹⁵. Опираясь на наблюдения предшествующих исследователей, В. Я. Пропп показал, как в былине трансформировались типично сказочные мотивы, в частности крестьянское происхождение героя, его сидение на печи. В южнославянских сказаниях и песнях Марко вначале — простой крестьянский мальчик, который пасет скот (он изображен пастухом и в тех вариантах, где о нем говорится как о сыне Вукашина)¹⁹⁶. Этот мотив присутствует не всегда, поскольку он не согласуется с королевским происхождением юнака. В русском же эпосе согласование полное.

Рассказ о получении силы Ильей Муромцем отличается устойчивостью мотивов и элементарностью: мотивов этих недостаточно для законченного эпического сюжета, и потому они обычно оказываются в контаминации с сюжетом о первом подвиге Ильи¹⁹⁷.

В былине явственно перемежаются сказочные и легендарные элементы. От легенды, безусловно, идет разработка центральных эпизодов былины. Из легенды пришли в былинную образы странников, совершающих чудо с Ильей Муромцем. В некоторых вариантах это — святые. Действия их в отношении Ильи не мотивированы. В вариантах иногда проскальзывают мотивировки в духе христианско-легендарных представлений. Странники совершают два чуда: сначала они одним своим словом исцеляют Илью, ставят его на ноги, а затем с помощью питья наделяют его богатырской силой. Характерно, что питье это — не сказочное, а самое обыкновенное, из домашнего погреба, в которое странники, однако, вкладывают чудесное свойство. Поначалу Илья получает силу непомерную и, главное, не соответствующую той роли, какая уготована ему как богатырю. Лишь выпив в третий раз, он становится тем богатырем, который необходим русской земле. Исцеление и получение силы сопровождается нравственными наставлениями и пророчеством: странники определяют Илье Муромцу роль оберегателя Руси, защитника вдов и сирот и предупреждают его, что ему смерть в бою не писана. Это — тоже мотивы с легендарным оттенком, которые, однако, в свете всей эпической биографии богатыря воспринимаются как героико-патриотические.

В духе сказки разработаны эпизоды добывания коня и отчасти оружия. Илья по совету странников покупает или находит в поле жеребенка (худого, шелудивого, «одноносева»), выхаживает его, «в три росы выкатывает» и т. д., выковывает или покупает палицу, саблю, копьё.

В южнославянских сказаниях и песнях мотив исцеления

Марка отсутствует, а необыкновенную силу он получает от вилы. Весь сюжет соткан из сказочно-эпических мотивов. Вила наделяет мальчика силой в благодарность за доброе дело, им совершенное: он укрывает от солнца ребенка вилы или ее самое. Вила предлагает ему пососать ее грудь: любое его желание будет после этого выполнено. Обычно Марко выражает желание стать настоящим юнаком. От вилы он получает коня, саблю и становится юнаком над юнаками. Кроме того, с этого времени вила — его посестрима, она приходит к нему на выручку в самые трудные моменты (ср. песни «Марко и Арапин», «Марко и Муса Кеседжия»).

Подобно былинам, в песнях получение Марком соответствующей ему силы совершается в несколько приемов. Вила проверяет возможности Марка, предлагая ему поднять камень. Странники в былинах в аналогичной ситуации полагаются на ощущения самого Ильи.

Есть варианты, в которых Марко добывает своего Шарца почти так же, как Илья Муромец — своего коня. Он находит жеребенка, объезжает его, укрощает его, пока тот не признает в нем своего хозяина — юнака¹⁹⁸.

Сопоставляя русский и южнославянский сюжеты, можно сделать вывод, что в южнославянском материале отчетливее сохранены архаические сказочно-эпические основы сюжета. М. Халанский имел основания заключить, что «в русской былине о получении Ильей Муромцем силы за чертами, взятыми из христианских житийных сказаний..., открываются черты древних общеславянских мистических воззрений и представлений»¹⁹⁹.

Важные уточнения, относящиеся к генезису и истории рассматриваемых сюжетов, содержатся в новейшем исследовании Н. Н. Алексева²⁰⁰. Он привлекает к сравнительному анализу восточнославянские былички, западнославянские предания о приобретении чудесной силы и приходит к заключению, что они так же, как и эпические песни на эту тему, свидетельствуют о переосмыслении в позднейшее время в христианском духе дохристианских народных представлений и замещении персонажей народных поверий образами святых.

«Славянские материалы, связанные с мотивами получения силы..., являются, по существу, пережиточными, не отражают непосредственной связи с живыми народными понятиями и верованиями». Чтобы уяснить эту связь, исследователь обращается к эпосу якутскому и шорскому и находит здесь типологическую параллель к мотиву тридцатилетнего сидения Ильи Муромца²⁰¹.

Это дает основание Н. Н. Алексеву возражать против установившегося мнения о позднем происхождении эпиче-

ского сюжета исцеления. «Мифологический сюжет об исцелении Ильи, содержащий мотивы доклассового фольклора, становится своеобразным прологом к повествованию о героических подвигах богатыря»²⁰².

Н. Н. Алексеев убедительно представил нам генетические истоки эпического сюжета об исцелении и получении силы. Не будем забывать, однако, что сам сюжет в славянской эпике носит довольно поздние формы, что хорошо показано и в данной статье; он представляет собою типологически позднюю стадию разработки старой эпической темы и, не исключено, возродившейся в эпосе под влиянием сказок или быличек.

Как уже отмечалось выше, наделение Ильи Муромца богатырской силой сопровождается и другим, по существу магическим, актом: Илье предсказывают, что в бою ему смерть не угрожает.

Смерть тебе на бою не писана²⁰³.

Во чистом-то поле тебе да смерть не писана,
Ты не бойся, ездѣ по чисту полю²⁰⁴.

Странники, собственно, не предсказывают, а сообщают богатырю, что он отныне обладает магической неуязвимостью. Естественнее всего предположить, что они и наделили Илью этим чудесным свойством. Как и когда они это сделали, из текстов, однако, неясно. Данный мотив в былине предстает в формах относительно поздних, легендарных, скорее как отголосок того, широко распространенного у многих народов мотива неуязвимости, который представляет собой «общую черту эпического мировоззрения, наделяющего героя эпоса чудесными, сказочными свойствами»²⁰⁵. Характерно, что в былинах нет следов второй части этого мотива — указания на «уязвимое место», обычного для ряда классических сюжетов эпоса.

Ближайшую аналогию к былинной трактовке общеэпического мотива мы находим в песнях о Марке. Ви́ла говорит Марку:

Нит' ти можеш умријети, Марко,	Не можеш ты умереть, Марко,
Од јунака ни од оштре сабље,	Ни от юнака, ни от острой сабли,
Од топуза ни од бојна копља;	Ни от палицы, ни от боевого копья;
Ти с' не бојиш на земљи јунака;	Не боишься ты на земле юнака;
Већ ћеш, болан, умријети, Марко,	Но, несчастный, умрешь ты, Марко,
Ја од бога, од старог крвника ²⁰⁶ .	От бога, старого кровника.

Характерно, что здесь мотив неуязвимости прямо соединен с мотивом предсказания смерти (аналогия к мотиву «уязвимого места»), и песня эта — песня о смерти Марка Кралевича.

Нетрудно увидеть, что смерть «от бога, старого кровника» — это христианизированная формула более древнего, мифологического в своих основах мотива. Неслучайно вестницей смерти в цитируемой песне предстает вила. По словам современного комментатора, «певец всю песню, всю сцену Марковой смерти наполнил... мистикой старейших религий, старше христианства»²⁰⁷. Марко не подвластен человеческой, юнацкой силе, но он подвластен действию неких фантастических сил.



- ¹ См. об этом: *Е. М. Мелетинский*. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963, гл. 1; *он же*. Первобытное наследие в архаических эпосах. Доклад на VII МКАЭН. М., 1964.
- ² «Митически песни». Отбрал и редактирал М. Арнаудов. София, 1961, стр. 27—37. См. также: «Мене ме, мамо, змей люби. Митически народни песни». Отбор и редакция на Цветан Минков. София, 1956, стр. 14; *Christo Vakarelski*. Etnografia Bulgarii. Wroclaw, 1965, str. 224; *Д. Маринов*. Народна вера и религиозни народни обичаи. СБНУ, кн. 28, 1914, стр. 210—211; *А. П. Стоилов*. Ламите и змейовоте в народната поезия. «Списание на БАН», кн. XXII, 1921.
- ³ Преглед, II, стр. 213. № 79 б, 2; см. также: СБНУ, кн. 43, 1942, № 64.
- ⁴ СБНУ, кн. 44, 1949, №№ 45, 46. О змее-хозяйине озера см.: СБНУ, кн. 49, 1958, № 28; «Български народни песни собрани од братя Миладиновци». Загреб, 1861, № 31, 38, 59.
- ⁵ Преглед, I, стр. 297, № 172; «Митически песни», стр. 264—267; «Народне песме». Сообштио Г. Стефановић. «Сербский летопис за годину 1848», кн. 80, стр. 81—83; *А. Кирпичников*. Св. Георгий и Егорий Храбрый. Исследования литературной истории христианской легенды. СПб., 1879, стр. 181—193.
- ⁶ *П. Ровинский*. Черногория в ее прошлом и настоящем, т. 2, ч. 3. СПб., 1905, стр. 259—262.
- ⁷ «Митически песни», стр. 251—253, 258—260, 271—273; СБНУ, кн. 5, 1891, стр. 6; кн. 43, № 41; кн. 44, № 56.
- ⁸ «Български народни песни собрани од братя Миладиновци», № 113; СБНУ, кн. 43, № 42; кн. 44, № 4.
- ⁹ «Српске народне пјесме. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић», кн. II (државно издање). Биоград, 1895, № 42.
- ¹⁰ *М. О. Скрипиль*. «Повесть о Петре и Февронии» и эпические песни южных славян об огненном змее. «Научный бюллетень Ленинградского университета», № 11—12. «Славистические записки», 1946. Связь сербской песни с русской повестью была отмечена еще Маретичем: *Т. Maretić*. Kosovski junaci i događaji u narodnoj epici. «Rad JAZU», knj. XCVII, 1889, str. 88, 89.
- ¹¹ *М. О. Скрипиль*. Повесть о Петре и Февронии муромских в ее отношении к русской сказке. ТОДРЛ, VII, 1949.
- ¹² *В. М. Жирмунский*. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958, стр. 28.
- ¹³ См. об этом подробнее ниже, стр. 146, 147.
- ¹⁴ Преглед, I, стр. 255—258, № 47—55. Ср.: «Митически песни», стр. 29, 30.
- ¹⁵ *В. М. Жирмунский*. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 26.

- ¹⁶ Библиографию вариантов см: «Былины Севера, том первый. Мезень и Печора». Записи, вступительная статья и комментарии А. М. Астаховой. М.—Л., 1938, стр. 570. Новейшие исследования былины см.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос. М., 1958, стр. 179—206; В. Г. Смолицкий. Героические былины о Добрыне Никитиче. Канд. дисс. (автореф. канд. дисс., М., 1966); А. Н. Робинсон. Эпос Киевской Руси в соотношении с эпосом Востока и Запада. «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1967, вып. 3, стр. 214—218.
- ¹⁷ Ср.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 188—190.
- ¹⁸ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года», т. II, М.—Л., 1950, стр. 57.
- ¹⁹ «Мене ме, мамо, змей любии», стр. 125.
- ²⁰ «Митически песни», стр. 256.
- ²¹ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 195—202.
- ²² Там же, стр. 185—187.
- ²³ «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». (Издание подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов). М.—Л., 1958, стр. 236—237.
- ²⁴ «Народне песме македонски бугара. Скупио Стефан И. Верковић, књ. прва. Женске песме». Београд, 1860, № 315.
- ²⁵ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 191—201.
- ²⁶ СБНУ, кн. 43, стр. 182; ср. также: СБНУ, кн. 1, 1889, стр. 60; кн. 26, 1912, стр. 144, 152; кн. 43, стр. 118, 188, 225; П. Динеков. Български фолклор, част първа. София, 1959, стр. 517.
- ²⁷ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, 1899, стр. 201; ср. также: СБНУ, кн. 26, стр. 152.
- ²⁸ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 37.
- ²⁹ СБНУ, кн. 43, стр. 182; ср.: СБНУ, кн. 1, стр. 60; кн. 13, 1896, стр. 101; кн. 43, стр. 118, 188; «Юнашки песни». Отбрал и редактирал Иван Бурин. София, 1961, стр. 626.
- ³⁰ «Печорские былины». Записал Н. Ончуков. СПб., 1904, стр. 89.
- ³¹ «Былины новой и недавней записи из разных местностей России». Под ред. В. Ф. Миллера. М., 1908, стр. 102.
- ³² «Български народни песни собрани од братя Миладиновци», стр. 295.
- ³³ «Былины новой и недавней записи...», стр. 302.
- ³⁴ «Български народни песни собрани од братя Миладиновци», стр. 326; ср. также: СБНУ, кн. 1, стр. 60; кн. 43, стр. 182.
- ³⁵ П. Динеков. Български фолклор, стр. 469.
- ³⁶ «Трем на българската народна историческа епика». Съставили Б. Ангелов и Хр. Вакарелски. София, 1939, стр. 84.
- ³⁷ М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса. Варшава, 1893—1896, стр. 261. Ср. также: М. Халанский. О сербских народных песнях Косовского цикла. РФВ, 1882, № 1, стр. 113—120. Краткий обзор суждений по этому вопросу см.: И. Иванов. Българските народни песни. София, 1959, стр. 235—236. См. также: «Сербский эпос». Переводы Н. Берга, Н. Гальковского и Н. Кравцова. Редакция, исследование и комментарии Н. Кравцова. М.—Л., 1933, стр. 114.
- ³⁸ «Сборник от български народни умотворения», ч. първа, отд. III, кн. III—IV. Събрал и издава К. А. Шапкарев. София, 1891, № 291; «Памятники болгарского народного творчества», вып. 1. Сборник западно-болгарских песен с словарем. Собрал В. Качановский. СПб., 1882, № 181.
- ³⁹ См. об этом подробно в разделе, посвященном песням о героическом сватовстве.
- ⁴⁰ СБНУ, кн. 46, 1953, № 26. См. также: СБНУ, кн. 49, № 33 и 34; «Македонско-славянский сборник с приложением словаря». Составил П. Дра-

- ганов. вып. I. «Записки РГО по отд. этнографии», т. XXII, вып. 1. СПб., 1894, № 6; «Памятники болгарского народного творчества», № 124, 169; «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 65: HNP, II, 1897, str. 412—415; «Hrvatske narodne pjesme sakupljenje stranom po Primorju a stranom po Granici. Sabrao Stjepan Mažuranić», sv. I. Senj, 1876 (izd. 2, 1880), str. 86—96.
- ⁴¹ «Юнашки песни», стр. 209, 217; «Hrvatske narodne pjesme, što se pjevaju po Jstri i na Kvarnerskih otocih», Preštampane iz «Naše Sloge». Trst, 1879, № XV.
- ⁴² «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Stjepan Mažuranić», str. 86—96.
- ⁴³ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 77. См. также: HNP, I, 1896, № 64 и str. 576—578.
- ⁴⁴ СБНУ, кн. 13, стр. 74, 75; кн. 25, 1909, стр. 18—22; кн. 26, № 3, 158; кн. 27, 1913, стр. 126—128, 556; кн. 43, № 86—88; кн. 44, № 76; кн. 46, № 8; кн. 47, 1956, № 9, 12; кн. 48, 1954, № 27; «Македонско-славянский сборник», № 8 и 9; «Памятники болгарского народного творчества», № 185—188; «Сборник от български народни умотворения», № 392, 491; «Български народни песни... од братя Миладиновци», № 88, 154 и 155.
- ⁴⁵ «Македонско-славянский сборник», стр. 31, 32. См. также: «Сборник от български народни умотворения», стр. 198.
- ⁴⁶ Характеристику песни и образа Дойчина см., например: В. Джурицкий. Болгарские песни о Дойчине и Момчиле. «Университетские известия». Киев, 1893, № 4; П. Динев. Български фолклор, стр. 499—502; Я. Иванов. Българските народни песни, стр. 35; «Трем на българската народна историческа епика», стр. 178, 179; Л. Павлович. Болани Дойчин у румунској народној песни. «Прилози проучавању народне поезије», Београд, 1937, св. 1; А. Fochi. Das Ditschin (Doicin — Dojčin — Дойчин) Lied in der südosteuropäischen Volksüberlieferung. «Revue des études sud-est européennes». Bucaresti, 1965, № 1—4.
- ⁴⁷ СБНУ, кн. 7, 1892, стр. 95—97; кн. 49, № 12; «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 68; «Српске народне pjesme старијег и новијег времена». Скупио В. Красић, књига прва. Панчево, 1880, № 29; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Stjepan Mažuranić», str. 16—21. В некоторых вариантах вместо Арапина действует бан или воевода, что придает таким вариантам еще большую социальную конкретность: СБНУ, кн. 43, № 19; HNP, II, № 7 и str. 338—344; «Српске народне pjesme». Скупио их у Срему Б. М. Панчево, 1875, № 50.
- ⁴⁸ СБНУ, кн. 48, № 28; см. также: СБНУ, кн. 10, 1894, стр. 84—85; кн. 43, № 12; кн. 44, № 37—39; «Сборник от български народни умотворения», № 418.
- ⁴⁹ СБНУ, кн. 43, № 11; «Български народни песни... од братя Миладиновци», № 101. На тему состязания известна также песня о юнаке-сироте, который выигрывает гонку с Арапином, убивает его и женится на царской дочери: СБНУ, кн. 9, 1893, стр. 25; кн. 11, 1894, стр. 40—41; кн. 43, стр. 94; «Памятники болгарского народного творчества», № 218.
- ⁵⁰ «Сборник от български народни умотворения», № 417; без кровавой развязки — СБНУ, кн. 13, стр. 40.
- ⁵¹ П. Ровинский. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 187, 188.
- ⁵² СБНУ, кн. 26, № 132, 142; кн. 47, № 6 (здесь же указаны дополнительные варианты).
- ⁵³ СБНУ, кн. 43, № 51; кн. 49, № 47; «Памятники болгарского народного творчества», № 164 и 165, 193; «Български народни песни... од братя Миладиновци», № 143; «Эпические песни Дебрские» (из сборника Дьновского). «Живая старина», 1902, вып. III—IV, стр. 429—431.
- ⁵⁴ СБНУ, кн. 3, 1890, стр. 106, 107; кн. 43, № 13; кн. 49, № 40 (здесь же указаны дополнительные варианты).
- ⁵⁵ СБНУ, кн. 16-17, 1900, стр. 168, 169; кн. 32, стр. 529, 530; кн. 43, № 97.
- ⁵⁶ СБНУ, кн. 27, стр. 149, 150.

- ⁵⁷ П. Ровинский. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 312—315.
- ⁵⁸ Там же, стр. 457—462.
- ⁵⁹ Там же, стр. 462, 463.
- ⁶⁰ «Русские былины старой и новой записи». Под редакцией Н. С. Тихомирова и В. Ф. Миллера. М., 1894, стр. 100.
- ⁶¹ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, 1949, № 4.
- ⁶² «Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи)». Издание подготовили А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. М.—Л., 1961, № 20.
- ⁶³ СбНУ, кн. 3, стр. 100. Ср.: СбНУ, кн. 49, стр. 51.
- ⁶⁴ А. В. Марков. Беломорские былины. М., 1901, № 49, 79.
- ⁶⁵ «Былины в двух томах». Подготовка текста, вступительная статья и комментарии В. Я. Проппа и Б. И. Путилова, т. II. М., 1958, стр. 466.
- ⁶⁶ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 40.
- ⁶⁷ «Былины Печоры и Зимнего берега», № 127. Ср. также: А. В. Марков. Беломорские былины, № 75, 109.
- ⁶⁸ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, стр. 120.
- ⁶⁹ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. II. М., 1910, стр. 301.
- ⁷⁰ «Былины новой и недавней записи...», стр. 99.
- ⁷¹ Ср., например: «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 48; «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 4. М., 1862, стр. 19—38.
- ⁷² СбНУ, кн. 3, стр. 106, 107; кн. 43, стр. 32; «Юнашки песни», стр. 244, 245. Ср. в песне о Марке-пахаре: HNP, II, str. 239.
- ⁷³ «Народне pjesme из старијих, највише приморских записа. Сабрао и на свијет издао В. Богишић, књига прва. Биоград, 1878, № 108.
- ⁷⁴ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 65.
- ⁷⁵ «Hrvatske narodne pjesme, što se pievaju u gornjoj Hrvatskoj Krajini i u Turskoj Hrvatskoj». Sabrao Luka Marjanović, sv. I. Zagreb, 1864, № 8.
- ⁷⁶ HNP, II, str. 158.
- ⁷⁷ «Древние русские стихотворения...», стр. 129.
- ⁷⁸ «Эпические песни Дебрские (из сборника Дыиновского)», стр. 433.
- ⁷⁹ HNP, II, № 48.
- ⁸⁰ М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 639.
- ⁸¹ HNP, II, № 69; «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. III. 1894, № 56.
- ⁸² Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović. № 11.
- ⁸³ «Певанния черногорска и херцеговачка сабрапа Чубром Чојковићем Черногорцем». Лајпциг, 1837, № 110.
- ⁸⁴ М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 676.
- ⁸⁵ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, стр. 121.
- ⁸⁶ СбНУ, кн. 43, № 51.
- ⁸⁷ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 4, 48; «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I. М., 1909, № 6, 118; «Печорские былины», № 20; «Былины Севера, том первый...», № 78.
- ⁸⁸ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 24; ср. также: «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 99.
- ⁸⁹ Ор. Миллер. Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869, стр. 674, 675.
- ⁹⁰ М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 91—92 и след.
- ⁹¹ Библиографию работ о былинe см.: «Былины Севера, том первый...», стр. 606; В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 579, 580. О южнославянской песне см., например: В. Йорданов. Крали Марко в българската народна епика. «Сборник на Българското книжовно дружество»

- ство в София», I. 1901, стр. LXXVIII, LXXIX; «Трем на българската народна историческа епика», стр. 104; *П. Динев*. Български фолклор, стр. 471—473; *Я. Иванов*. Българските народни песни, стр. 267; *Јов. Н. Томић*. Историја у народним епским песмама о Марку Краљевићу. Београд, 1909; «Юнашки песни», стр. 669; *Т. Maretić*. Naša narodna epika. Zagreb, 1909, str. 155; *В. Бурић*. Антологија народних јуначких песама. Београд, 1954, стр. XLIV; *Ј. Máchal*. O bohatýrském epose slovanském, č. I. Praha, 1894, str. 117, 118.
- ⁹² См. об этом: *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 579, 580 и др.; *Н. Банашевич*. Циклус Марка Краљевића и одједи француско-галијанске витешке књижевности. Скопље, 1935, стр. 101—104.
- ⁹³ Библиографию вариантов былины см.: «Былины Севера, том второй Принонежье, Пинега и Поморье». Подготовка текста и комментарии А. М. Астаховой. М.—Л., 1951, стр. 761, 762; *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 238. Варианты юнацкой песни см.: «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 66; HNP, II, № 42 и 43 и str. 415, 416; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Stjepan Mažuranić», str. 30—33; *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 89—91; Преглед, II, стр. 212, 213, № 79а; СБНУ, кн. 14, 1897, стр. 86, 87; кн. 27, стр. 121; кн. 39, 1934, стр. 45; кн. 43, № 16—18, 40; кн. 44, № 22; кн. 49, № 35; «Юнашки песни», стр. 218—242, 682; «Болгарские песни». Сборник, составленный в Шумле для С. Н. Палаузова. Прибавления к Известиям Академии наук по ОРЯС, т. III. СПб., 1854, стр. 301—304.
- ⁹⁴ *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 225.
- ⁹⁵ Ср.: *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 502, 503.
- ⁹⁶ Ср.: *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 251, 252.
- ⁹⁷ «Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама». Издао Герхард Геземан. Сремски Карловци, 1925, стр. 97; HNP, I, № 52; HNP, II, № 2, 42 и str. 328; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», str. 39; «Hrvatske narodne pjesme... preštampane iz «Naše Sloge», str. 29, 34; «Юнашки песни», стр. 161, 441, 442, 451.
- ⁹⁸ «Древние российские стихотворения...», стр. 231.
- ⁹⁹ СБНУ, кн. 46, № 4.
- ¹⁰⁰ «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 113; СБНУ, кн. 43, № 42.
- ¹⁰¹ *В. М. Жирмунский*. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 71—73.
- ¹⁰² *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 71—75.
- ¹⁰³ *Б. Мериби*. Митолошки елементи у српскохрватским народним песмама. «Аналі филолошког факултета», 4. Београд, 1964, стр. 278.
- ¹⁰⁴ *R. Jakobson (with Szejtél)*. The Vseslav Epos. «Selected Writing». IV, 1966.
- ¹⁰⁵ Там же стр. 338.
- ¹⁰⁶ Там же, стр. 352, 353.
- ¹⁰⁷ *Б. Мериби*. Митолошки елементи..., стр. 276.
- ¹⁰⁸ *В. М. Жирмунский*. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 74, 75.
- ¹⁰⁹ *R. Jakobson (with G. Ružičić)*. The Serbian Zmaj Ognjeni Vuk and the Russian Vseslav Epos. «Selected Writing», IV, 1966.
- ¹¹⁰ Там же, стр. 379.
- ¹¹¹ *В. М. Жирмунский*. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 75.
- ¹¹² «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 59.
- ¹¹³ «Народне пјесме из старијих, највише приморских записа», № 15; «Ерлангенски рукопис...», № 59; см. также; «Певанниа черногорска и херцеговачка...», № 152.

- ¹¹⁴ «Народне пјесме из старијих, највише приморских записа», № 14.
- ¹¹⁵ См. также песню «Порча од Авале и Змај Огњени Вук» («Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 92).
- ¹¹⁶ «Народне пјесме из старијих, највише приморских записа», № 12, 13, «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 91; кн. VI, № 35. См. также: М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 308, 453, 454.
- ¹¹⁷ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 19; «Српске народне пјесме (епске). Скупио и на свет издао Благоје, Стојединовић», I. Београд, 1869, № 3..
- ¹¹⁸ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 58. М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 533.
- ¹²⁰ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 6.
- ¹²¹ «Певаннија черногорска и херцеговачка», № 4.
- ¹²² «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», кн. II, № 42.
- ¹²³ Там же. књ. VI, № 6; «Народне пјесме из старијих, највише приморских записа», № 16; «Певаннија черногорска и херцеговачка», № 104.
- ¹²⁴ «Народне пјесме из старијих, највише приморских записа», № 16.
- ¹²⁵ Т. *Maretić*. *Naša narodna еpика*, стр. 120.
- ¹²⁶ Н. С. *Державин*. Кралевиц Марко и Илья Муромец (Палеоэтнологический очерк). «Советская этнография», VI—VII, 1947, стр. 107.
- ¹²⁷ «Былины и песни южной Сибири». Собрание С. И. Гуляева. Новосибирск, 1952, № 22.
- ¹²⁸ Н. С. *Державин*. Кралевиц Марко и Илья Муромец, стр. 107. Ср.: В. М. *Жирмунский*. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 33.
- ¹²⁹ М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 38.
- ¹³⁰ Ср.: Т. *Maretić*. *Književna obznanа*. М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке...—Rad JAZU, knj. CXXXII, 1879, str. 5.
- ¹³¹ В. М. *Жирмунский*. Эпическое творчество славянских народов, стр. 33, 35.
- ¹³² «Narodne epske pjesme, II. Priredila Maja Bošković-Stulli». Zagreb, 1964, № 5.
- ¹³³ «Былины и песни южной Сибири», № 22.
- ¹³⁴ HNP, I, str. 321—327; «Narodne epske pjesme», II, Priredila Maja Bošković-Stulli, str. 267, 268; Тух Ђ. *Борћовић*. Вештица и вила у нашем народном веровању и предању. «Српски Етнографски зборник», књ. LXVI, Београд, 1953, стр. 81.
- ¹³⁵ В. М. *Жирмунский*. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 31, 38. Обзор соответствующего материала см. там же, стр. 31—42.
- ¹³⁶ «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 59.
- ¹³⁷ П. *Ровинский*. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 228. См. также песни о Находе Симеуне и Находе Момире («Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 13, 29), о Юре (HNP, I, str. 333). Сравнительный материал см.: В. М. *Жирмунский*. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 14—16.
- ¹³⁸ М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке... стр. 56. Пример с Секулой — там же, стр. 52. Ср. также: HNP, I, № 75.
- ¹³⁹ HNP, I, № 78; В. *Чајкановић*. Студије из религије и фолклора. «Српски Етнографски зборник», књ. XXXI. Београд, 1924, стр. 116, 117.
- ¹⁴⁰ Библиографию исследований см.: «Былины Севера, том первый», стр. 603, 604.
- ¹⁴¹ В. Я. *Пропл*. Русский героический эпос, стр. 75—87.
- ¹⁴² М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 229; А. М. *Лобода*. Русские былины о сватовстве. Киев, 1905, стр. 63,

64. Ср. сходный мотив: «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», стр. 124, 125.
- 143 М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 232.
- 144 Там же, стр. 236. Ср.: А. М. Лобода. Русские былины о сватовстве, стр. 65.
- 145 Преглед, II, стр. 209. Обзор вариантов см. также в статье: Е. К. Теодоров. Произход на песента за дете Дукадинче. «Известия на Етнографския институт с музей», кн. II. София, 1955. См. еще: СБНУ, кн. 44, № 6 и 7.
- 146 «Памятники болгарского народного творчества», № 151, 152; СБНУ, кн. 1, стр. 55, 56, 66, 67; кн. 14, стр. 93.
- 147 СБНУ, кн. 1, стр. 55, 56.
- 148 М. Арnaudов. Очерки по българския фолклор. София, 1934, стр. 306.
- 149 Е. К. Теодоров. Произход на песента за дете Дукадинче.
- 150 «Трем на българската народна историческа епика», стр. 134.
- 151 Ср.: «Юнашки песни», стр. 30, 31.
- 152 М. Халанский. Былина о Жидовине. РФВ, 1890, № 1, стр. 2, 3.
- 153 «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 1, М., 1860, стр. 46—52.
- 154 «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Stjepan Mažuranić», стр. 11—15.
- 155 М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 239, 240. Сравнительные исследования о богатыре Жидовине — там же, стр. 239—246, 709—711; М. Халанский. Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885, стр. 179—182; он же. Былина о Жидовине; А. Веселовский. Мелкие заметки к былинам. Х. Жидовин-богатырь. ЖМНП, 1899, № 5; А. Т. Илиев. Българските предания за исполнини, наречени елини, жидове и латине. СБНУ, 1890, кн. 3 и 4.
- 156 «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић». кн. II, № 58; СБНУ, кн. 26, № 1; М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 280—293; Т. Maretić. Književna obznanja..., стр. 20—22.
- 157 «Српске народне pjesme. Скупио..., Вук Стеф. Караџић», кн. II, № 60. См.: М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 491—493; Т. Maretić. Književna obznanja..., стр. 31, 32.
- 158 HNP, II, № 53; «Народне pjesme из старијих, највише приморских записа», № 88.
- 159 Библиографию вариантов см.: «Илья Муромец». Подготовка текстов, статья и комментарии А. М. Астаховой. М.—Л., 1958, стр. 479, 480.
- 160 «Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг.», т. II. Прага, 1939, № 213.
- 161 А. В. Марков. Беломорские былины, № 46.
- 162 «Архангельские былины...», т. I. М., 1904, № 113; «Илья Муромец», стр. 480.
- 163 «Былины Севера, том первый», стр. 592, 593; «Илья Муромец», стр. 479, 480; В. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. III. М., 1924, стр. 148—158.
- 164 Библиографию вариантов былины, обзор литературы и специальное исследование о Святогоре см.: В. Я. Пронн. Русский героический эпос, стр. 75—83, 566, 567.
- 165 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 185.
- 166 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 1.
- 167 «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 1, стр. XXXI.
- 168 «Български народни песни... од брата Миладиновци», стр. 652; «Сборник от македонски български народни песни». Събрал Н. К. Тахов. София, 1895, стр. 35, 36; СБНУ, 1890, кн. 2, стр. 116—120; «Краль-Марко (народна песня от Ресенско)». — «Библиотека свети Климент», кн. VIII. София, 1889, стр. 165—172. См. также: «Юнашки песни», стр. 413—420.

- 169 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 86; «Онежские былины, собранные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 119, 185; т. III. М.—Л., 1951, № 270; «Онежские былины». Подбор былин и научная редакция текстов Ю. М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. И. Чичерова. М., 1948, № 269 и стр. 859, 860.
- 170 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 1, 51 (сноска 3); «Онежские былины». № 159.
- 171 В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 79.
- 172 М. С. Дринов. Сказание о Святогоре и Земной Тяге в южнославянской народной словесности. Съчинения, т. II. София, 1911, стр. 463.
- 173 Там же, стр. 467.
- 174 «Онежские былины», № 159.
- 175 М. С. Дринов. Сказание о Святогоре..., стр. 468.
- 176 Там же, стр. 463.
- 177 «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 1, стр. XXXI, XXXII.
- 178 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. II, № 190; ср. также «Былины Севера, том второй», № 201.
- 179 Ив. Жданов. К литературной истории русской былевой поэзии. Сочинения, т. I. СПб., 1904, стр. 582—629; С. К. Шамбинаго. Старина о Святогоре и эстонская поэма о Калевипоэге. ЖМНП, 1902, № 1; А. Mazon. Svjatogor ou Saiht-Mont le géant. «Revue des études slaves». Paris, 1932, t. 12, f. 1-2. См. также: М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 83—86; М. С. Дринов. Сказание о Святогоре.. Съчинения, т. II (ранее опубликовано: «Труды Восьмого Археологического съезда в Москве 1890», т. II. М., 1895); Н. П. Кондаков. Мифическая сума с земною тягою. «Списание на БАН», кн. XXII. София, 1921; П. Динев. Български фолклор, стр. 485—491; «Юнашки песни», стр. 16, 17.
- 180 Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, стр. 338, 339.
- 181 И. В. Пухов. Якутский героический эпос олонхо. Основные образы. М., 1962, стр. 123.
- 182 В. М. Жирмунский. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.—Л., 1962, стр. 114.
- 183 Сошлюсь здесь еще на эпизод встречи Ильи Муромца в поле с «разъездной походной красавицей» («Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 2, М., 1861, стр. 4, 5), а также на терскую казачью былинку, в которой «престарелая старушка» пашет, а потом отправляется «на полюшку показавати» («Песни гребенских казаков». Публикация текстов, вступительная статья и комментарии Б. Н. Путилова. Грозный, 1946, № 214).
- 184 Сюжет этот лишь изредка встречается в виде самостоятельной песни, чаще же он дан в контаминации с сюжетом «Добрыня и Змей». См. варианты: «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 2, стр. 29, 30; «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 25; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 5, т. II, № 157; «Архангельские былины...», т. I, № 52; А. В. Марков. Беломорские былины, № 62; «Былины Печоры и Зимнего берега», № 2, 81, 81а, 98.
- 185 «Былины Печоры и Зимнего берега», № 98.
- 186 «Древние российские стихотворения...», стр. 244—248.
- 187 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 77.
- 188 Варианты: СбНУ, кн. 1, стр. 62—64; кн. 2, стр. 107, 108; кн. 44, № 43; кн. 49, № 26; «Памятники болгарского народного творчества», № 170; «Юнашки песни». стр. 431—452, 692; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 3; HNP, II, № 29, 49. Обзор вариантов см.: М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 247—250; Н. Банашевич. Циклус Марка Краљевића..., стр. 144—148. У Банашевича см. также обстоятельную сводку суждений о происхождении имен «Джидовка» и «Арватка» (Н. Банашевич. Циклус Марка Краљевића..., стр. 151—157). М. Халанский сопоставил былинку

- о Добрыне с южнославянскими песнями, а также с нартскими сказаниями и объяснил сходство мотивов заимствованием (*М. Халанский*. Великорусские былины Киевского цикла, стр. 26—37). В духе миграционистской теории объяснял возникновение южнославянских песен и Банашевич (*Н. Банашевич*. Циклус Марка Краљевића..., стр. 148—151). Эти объяснения подвергаются справедливой критике в новейшей работе М. Бошковиц-Студли, которая высказывает мысль о типологическом характере сходства (см.: «*Narodne epske pjesme*», II. *Priredila Maja Vošković-Stulli*, стр. 267).
- ¹⁸⁹ *М. О. Косвен*. Амазонки. История легенды. «Советская этнография», 1947, № 3, стр. 31.
- ¹⁹⁰ СБНУ, кн. 2, стр. 100, 101.
- ¹⁹¹ «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 146; ср.: *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 572—576.
- ¹⁹² *Тих. Р. Борђевић*. Вештица и вила у нашем народном веровању и предању; *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 35—37; *Т. Maretić*. Naša narodna epika, стр. 251—255; *Д. Маринов*. Народна вера и религиозни народни обичаи. СБНУ, кн. 28, стр. 201—206; *Ст. Станојевић*. Народна енциклопедија српскохрватско-словеначка, књ. 1. Београд, 1925, стр. 363, 364; *Н. С. Державин*. Славяне в древности. М., 1945, стр. 149, 150; «Митические песни».
- ¹⁹³ HNP, II, № 2, 3, стр. 328—335; «Hrvatske narodne pjesme... Preštampane iz «Naše Sloge», № IX; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Stjepan Mažuranić», стр. 28—30; «Српске народне pjesме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 37; «Юнашки песни», стр. 134, 135, 143—145, 151—159. Обзор сюжетов см.: *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 201—221.
- ¹⁹⁴ *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 201—220.
- ¹⁹⁵ Ср.: *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 238, 239. Ср. также у Махала: «Эпизоды об исцелении Ильи и о получении необычайной силы есть чистые сказки, привязавшиеся на Руси к знаменитому эпическому герою, так же как и у южных славян, и здесь и там соответственно обработанные» (*Ј. Máchal*. O bohatýrském epose slovanském, стр. 151).
- ¹⁹⁶ *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 66—73; *И. Иванов*. Българските народни песни, стр. 260; «Юнашки песни», стр. 124.
- ¹⁹⁷ Перечень вариантов см.: «Былины Севера, том второй», стр. 765, 766; дополнительно: *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 238. Библиографию работ о рассматриваемых сюжетах см.: «Былины Севера, том первый», стр. 617; *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 238—243.
- ¹⁹⁸ См. обзор вариантов: *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 69—73; *И. Иванов*. Българските народни песни, стр. 260—263; «Юнашки песни», стр. 353, 354.
- ¹⁹⁹ *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 75.
- ²⁰⁰ *Н. Н. Алексеев*. К истории сюжета об исцелении Ильи Муромца. «Ученые записки Горьковского пединститута», вып. 63, серия литературная, 1966.
- ²⁰¹ Там же, стр. 17, 18.
- ²⁰² Там же, стр. 27.
- ²⁰³ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 51.
- ²⁰⁴ *А. В. Марков*. Беломорские былины, № 42; истолкование этого мотива в свете общих героических идеалов былинного эпоса см.: *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 243.
- ²⁰⁵ *В. М. Жирмунский*. Народный героический эпос..., стр. 18—21, 104, 105.
- ²⁰⁶ «Српске народне pjesме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 73.
- ²⁰⁷ «Српске народне pjesме. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић», књ. II, друго издање. Београд, 1958 (автор комментария С. Матич).

ГЕРОИКО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭПОС

ОБЩИЕ ОСОБЕННОСТИ ГЕРОИКО-ИСТОРИЧЕСКОГО ЭПОСА

Именно этот раздел, самый обширный по составу, представленный наиболее значительными и цельными в художественном отношении произведениями, можно рассматривать как основное ядро славянской героической эпики. Перед нами тот тип народного эпоса, в котором, как в фокусе, преломились характернейшие черты славянского эпического творчества, получили свое классическое выражение его идеалы, его отношение к действительности, героика, историзм, система поэтических принципов.

Многовековой процесс эпического творчества у славян был как бы ориентирован на этот тип. Памятники в основе своей архаические, принадлежавшие более ранним этапам эпического творчества, в результате закономерной художественной трансформации были существенно приближены к этому классическому типу эпики, отчасти объединились с ним. С другой стороны, развитие и характер позднейших форм эпического творчества (песен гайдуцких, песен о борьбе сербов и черногорцев против турок, старших исторических песен русских) в ряде моментов определялись сложившимися в рамках все того же типа эпики художественными традициями.

Славянское эпическое творчество его классического периода дает ключ к пониманию эпических жанров в славянском фольклоре в целом. Исторически этот период соответствует процессу формирования народностей и ранних государств у южных и восточных славян, а затем — времени упадка ранних государственных центров, борьбы с иноземным нашествием и игом и новой политической консолидации.

Естественно, наше внимание привлекает в первую очередь характер и уровень историзма эпики данного типа. Наиболее отчетливо его особенности проявляются прежде

всего в таких первоэлементах эпоса, как эпические конфликты, эпические герои, эпический фон. Прежде чем перейти к анализу типовых сюжетов, в которых эти первоэлементы находят свое конкретное воплощение, рассмотрим их в общем виде.

Эпические герои. В героико-исторических былинах и юнацких песнях мы находим тех же героев, воплощающих положительные идеалы, что и в эпике фантастико-исторической. Правда, круг этих героев значительно расширился, появилось много новых, ранее неизвестных персонажей. Но сам тип героя — богатыря, юнака — оказывается общим для обоих разделов эпики, и лишь специальный анализ позволяет установить произошедшие в нем качественные сдвиги. Можно предположить, что в существенных своих чертах этот тип героя сложился еще на архаической стадии. В рамках героико-исторической эпики он приобрел свои вполне законченные черты, свою меру историзма и художественной конкретности. Героико-исторической эпике принадлежит «индивидуализация» эпических персонажей, создание (в границах общеэпических канонов изображения людей) реальных эпических биографий. Именно на этом этапе должны были появиться хорошо знакомые нам теперь, почти нарицательные, постоянные имена богатырей и юнаков, их родословная, мотивы их семейных и дружеских связей, служебная номенклатура и данные о социальной принадлежности, вплоть до личных черт характера и т. д., т. е. все то, что придает им определенную степень жизненной конкретности и полноты, художественной достоверности, объемность.

Реальные биографии богатырей и юнаков приобретают вполне выраженный исторический характер. Почти о каждом герое, например, мы знаем, откуда он родом. В отдельных случаях налицо стремление дать ближайшую родословную героя. Поскольку в эпосе решительно преобладает архаическое понятие о семье (мать — дети), родословная ограничивается обычно упоминанием об отце, к моменту начала повествования уже умершем. Иногда эта родословная очень важна для характеристики героя: например, указание на то, что Марко Краевич — сын царя Вукашина или что Алеша — сын ростовского попа.

Следует отметить также тенденцию к более или менее определенной социальной характеристике героев. Среди русских богатырей мы находим и крестьянского сына, и поповича, и купеческого сына, и боярина, и княжеского слугу, и мужика-пахаря, и самого князя. В юнацких песнях социальный состав героев довольно пестр, но преобладают среди них люди, стоящие на разных (в том числе на очень вы-

соких) ступенях феодальной лестницы,— короли, королевичи, князья, властители, воеводы.

Можно заметить, однако, что для характеристики эпических героев социальная их принадлежность не играет решающей роли. Главное — это принадлежность их к богатству, к юнацкому лагерю, это определенный комплекс нравственных качеств и физических способностей, которыми они обладают, это подвиги, которые они совершают. Высокое положение иных героев не противоречит их истинно народному характеру. Показательно, что эпический быт «высоких» героев часто рисуется по образцам, привычным для домашних впечатлений крестьянских певцов. Марко Кралевич ужинает с матерью сухим хлебом и холодной водой¹; жена его сама метет двор — правда, павлиньими перьями²; мать жалуется Марку на свою старость — не может она рано вставать, разжигать очаг, ставить хлебы и т. п.³; король и королева Будима участвуют в крестьянской помощи, жнут пшеницу⁴. Подобного рода примеры характеризуют южнославянскую эпiku в целом.

Возражая против основных положений теории феодально-аристократического происхождения южнославянского эпоса, современный исследователь справедливо подчеркивает народный его характер, показывает множество народных черт в образах «высоких» эпических героев⁵. Аналогичные выводы и во многом сходные данные получены и исследователями русского эпоса⁶. Здесь народно-демократическая, крестьянская основа предстает с еще большей силой и последовательностью. Этому способствует постоянное наличие в былинах противоречий, иногда скрытых, а чаще прямых, между богатырями, с одной стороны, и княжеско-боярским лагерем, с другой.

В образах богатырей и юнаков по-разному соотносятся человеческое и, так сказать, сверхчеловеческое начала. Собственно фантастические элементы — чудесное рождение и необыкновенно быстрое возмужание героя, связь его с волшебными силами и обладание волшебными средствами и возможностями — принадлежат героям архаической эпикки и в эпосе героико-историческом либо вовсе исчезают, либо отступают на задний план, теряя свое значение. Элементы архаической героики могут сохраняться либо даже как бы заново возникать под влиянием эпической традиции или сказочной фантастики. Истинную природу таких следов не всегда легко установить. Важно, однако, что они живут или вновь появляются в эпосе именно как следы. Напомню здесь такие мотивы, как «конь — чудесный помощник» (конь Марка Кралевича, крылатый конь Момчила, боевой конь Ильи Муромца, конь Ивана — Гостиного сына и его

южнославянских двойников, выигрывающий состязание), «волшебная сабля» («сабля с очами» Момчила), чудесные стрелы Дюка Степановича, грозные пуговицы на кафтане Ильи или Дюка и т. п.

В южнославянских песнях таких следов, пожалуй, больше и задержались они крепче. Фантастический элемент в содержании этих песен вообще значительнее и богаче⁷.

Однако и богатырей, и юнаков как эпических героев характеризует в первую очередь не причастность их к волшебному миру, а их соответствие комплексу личных качеств, воплощающему исторически сложившиеся (и продолжавшие развиваться) народные идеалы героизма. Богатыри и юнаки являются носителями определенного общественно-нравственного кодекса, в котором соединяются патриархальные традиции, элементы идеализации родовых отношений с понятиями народной морали, сложившимися в условиях классового общества, в обстановке тяжелой борьбы с иноземными поработителями.

Основу героико-исторических сюжетов составляет всегда подвиг героя, часто предназначенный и предуказанный, совершаемый во имя семьи, друзей, родного города, целой земли, направленный на защиту справедливости, на уничтожение зла и насилия, освещенный понятиями о долге, раскрывающий прямооту и рыцарственную честность героя, его независимую позицию.

Все содержание героического эпоса основано на представлениях о безграничных физических возможностях героя. В этом смысле героико-историческая эпика принципиально мало чем отличается от эпики фантастико-исторической. Для эпического героя — богатыря или юнака — нет ни пространственных преград, ни временных трудностей, ни физических препятствий.

В былинах и юнацких песнях сходным образом герои преодолевают далекие расстояния. В былинах:

Видли Добрынюшку сядучи,
А не видли Добрынюшки поедучи.
Первый скок нашли за стеной городовою,
Другой скок нашли через три вёрсты,
Третьёго скоку что найти не могли⁸.

Ай же ты мой ведь уж добрый конь!
Как нес меня сюды да ты три году,
Неси-тко нушь домой меня по три-то дня...⁹

Проезжает-то ведь старый ровно три часу,
Проезжает-то он места ровно триста верст.
Заезжает он за горы за высокни...¹⁰

В юнацких песнях:

Първи петли дури пропеали,
Църно море Марко го препливал;
Дури ми се зора обзорила,
Ми излезе край бели друмо'и ¹¹.

Pa on leti priko polja ravna
Kao zvezda priko neba sjajna ¹²,

Izjašio Vrangopane kneže,
Pa on leti do Otočca grada.
U ponoći junak potekao,
A sa suncem u Otočac dođe ¹³.

Пока первые петухи пропели,
Черное море Марко переплыл;
Пока заря занялась,
Достиг края белой дороги.

И летит он через поле ровное
Как звезда по небу сияющему.

Выехал Врангопан-князь,
И помчался к Оточцу-граду.
В полночь князь отправился,
А с солнцем в Отовец прибыл.

Эпическая эстетика основывается на том, что все трудности реального порядка, существующие в действительности и определяющие во многом дела и поступки обыкновенного человека, все «мелочи», весь «эмпиризм» обыденности — все это оказывается снятым на пути эпического героя; освобожденный от забот о них, он предстает перед нами в единственном и самом главном своем деле.

Такой эстетический принцип, корни которого уходят в глубь фольклорного творчества, порождает в эпических произведениях множество условных ситуаций, мотивировок, отношений. Условность определяет эпос как художественную систему и характеризует его в его классических формах. Различные нарушения условности указывают на то, что в этой системе начинаются сдвиги.

Сопоставление русского и южнославянского материала позволяет высказать некоторые соображения о характере, направлении и степени этих сдвигов.

Как известно, эпические герои наделены необычайной силой. В своих генетических истоках — это сила фантастическая. Однако в героико-исторической эпике она носит уже характер чистой гиперболы. Эпический герой внешне, как правило, обыкновенный, нормальный человек. Необыкновенная сила появляется у него в необходимых ситуациях.

В былинах богатырским возможностям, в сущности, пределов нет — за исключением тех случаев, когда герой вовлекается в сферу действия волшебных сил. Типовыми для былин являются ситуации, когда богатырь — один либо в компании с несколькими другими богатырями — уничтожает несметное войско, побивает и разгоняет свиту короля и т. д. Такие ситуации породили и соответствующие формульные описания.

Не ясён сокол напущается
На гусей, лебедей, на серых малых уток,

На татар да на поганьих
Нанушается Ермак Тимофеевич ¹⁴.

И они стали бить-то силушку великую
И куды идут они, так падет уличкой,
А й повернутся, так падет переулками.
Они билися тут целые-то сутоки
Не едаючись да й не пиваючись,
Да й побили оны силушку великую ¹⁵.

Он спустил коня да богатырского,
Да поехал ли по той по силушке татарское.
Стал он силушку конем топтать,
Стал конем топтать, копьём колоть,
Стал он бить ту силушку великую,
А он силу бьет, будто траву косит ¹⁶.

Хватал он татарина какой побольше всех,
Побольше, потолще, поедрене всех,
Хватал он его да за резвы ноги,
Да стал он по силушке похаживать,
Да стал он по силушке помахивать ¹⁷.

Да й схватил Иванушко тележну ось,
Да й он стал тележной осью-то помахивать.
Да й он стал татар-то поколачивать ¹⁸.
Хватал-то ле Васенька саблю вострую,
Окровавил всё по шее по Скурловой ¹⁹.

К вариации этих формульных «общих мест» сводится собственно все множество батальных сцен в былинах.

Некоторые из этих «общих мест» имеют типовые аналогии в юнацких песнях.

Како Marko razgonjaše Turke,
Капо соко сиве голубове,
Mrki viče u planini ovce! ²⁰

Kroz ordiju sokak pačinila ²¹.

Кад удари у катане Марко,

Како соко међу голубове:
Што погуби сабљом окованом,
Што погази Шарцем од мејдана,
Што подави у тихом Дунаву ²².

Согдом мапу, одс'јеће ти главу ²³.

Марко так гнал турок,
Как сокол серых голубей,
Как бурый волк в горах овец!

Сквозь орду улицу проделала.

Когда ударил на всадников
Марко,

Будто сокол между голубями:
Одних погубил саблей кованой,
Других потоптал Шарцем-конем,
Третьих потопил в тихом Дунае.
Саблей махнул, отрубил ему голову.

Параллели к популярному в былинах мотиву: богатырь действует татаринном как оружием — в юнацких песнях мне не встретились.

Параллель к мотиву: богатырь хватает ось тележную — Марко:

Та извади разо от волове,
Развърте се у тесни клисури,
Та потена три иляди војска²⁴.

Отцепил соху от волов,
Развернулся в тесном ущелье
И уничтожил три тысячи войска.

В былинах и юнацких песнях встречается мотив разрубания «на-полы»²⁵.

В южнославянских песнях можно встретить множество других «общих мест», не соотносящихся прямо с былинными описаниями, что соответствует большому многообразию батальных эпизодов и картин в юнацкой эпике. Сама мера силы и физических возможностей героя здесь все больше ставится в «допустимые» человеческие рамки. Герой утрачивает неизменное эпическое превосходство над противниками и не всегда может действовать с эпической прямолинейностью. Нередко он вынужден хитрить, прибегать к уловкам, отступать, искать укрытия и т. д. В юнацких песнях довольно часты мотивы захвата героя в плен, заточения, поражения в бою и даже гибели.

В многообразии ситуаций и развязок, далеко не всегда благополучных, расплываются обычно так резко очерченные контуры самого типа эпического героя — монолитного, поднятого на высоту идеальных возможностей, символизирующего прямой путь к победе.

Положительная нравственная доминанта в изображении эпических героев определяет характер эпической сюжетики. При всем том может быть отмечена тенденция к усложнению нравственных характеристик отдельных героев, образы их подчас заключают известную нравственную дисгармонию. В былинах богатыри сравнительно редко действуют вопреки каноническим нормам эпического кодекса. Наиболее яркий пример здесь — Алеша Попович: он не только бесстрашный богатырь, пылкий и прямодушный, но и «бабий пересмешник», нарушитель закона побратимства. В южнославянских песнях юнаки в большей степени, чем богатыри, приближены к нравственным нормам повседневности. В лице Марка Краевича мы имеем, пожалуй, беспримечный образец героя, одновременно соединяющего в себе идеальные качества юнака и черты, весьма далекие от идеала: прямодушие и вероломство, следование чувству национального долга и способность легко идти на компромисс с врагами, высокое сознание справедливости и жестокость.

Конечно, эпос еще далек от создания по-настоящему сложных, социально и психологически обусловленных в этой своей сложности характеров. Противоречивость и непосле-

довательность в поведении и нравственной позиции того или иного героя часто имеет чисто ситуативно-сюжетное объяснение. Тем не менее мы можем усматривать здесь проявление общего процесса постепенного и все большего приближения эпоса — с его коллизиями и героями — к реальной действительности.

Геронко-исторические песни содержат множество типовых ситуаций, в которых герои прямо или косвенно обнаруживают свои чувства и переживания: это вынужденные разлуки и встречи с близкими, утраты, неожиданные известия, столкновения с жестокостью или обманом и т. д. Реакция героя на то или иное событие может выражаться непосредственно в действиях, в поступках. Геронческой эпике, особенно русской, свойственно опускать психологические мотивировки, душевные движения и пр. В тех случаях, когда они даются, вступает в силу закон эпической формульности. Психологизм в эпосе ситуативен: любой эпический герой обнаружит свои внутренние движения лишь в типовых ситуациях, и, как правило, выражены они будут в канонических формулах. Богатырям и юнакам свойственны резкость и решительность в душевных реакциях, крутость нрава, бескомпромиссность суждений, прямота, не знающая нюансов. В передаче чувств героев былины сдержаннее, скупее; эмоционально-лирические места в них наперечет, и почти все они связаны с образом Добрыни. С редким для русского эпоса эмоциональным драматизмом переданы, например, жалобы Добрыни на свою участь, обращенные к матери, или эпизоды его возвращения домой после долгих странствий. **Здесь перед нами тот случай, когда в рамках традиционной эпической эстетики достигается истинная правда человеческого чувства.** Традиция, однако, преобладает, давая себя знать в психологических формулах, которые воспроизводят лишь общую и вполне условную схему чувств и настроений.

Южнославянская эпика основывается на тех же принципах «условного» психологизма. Однако схематизм здесь во многом искупается большей эмоциональностью, а отмеченная выше тенденция дает себя знать более широко.

К традиционным выражениям, передающим наивысшее душевное волнение, принадлежат в былинах и юнацких песнях, например:

Молодецкое сердечко разгоралось,
Воинская у него кровь раскипалась²⁶.

U njemu je srce poigralo²⁷.
У юнаку срце препукнуло...²⁸

Обычная реакция юнака на горькое известие:

Када виђе што му књига каже.

Когда увидел он, что письмо ему

говорит.

Удрише му сузе од очију²⁹.

Брызнули у него слезы из глаз.

Низ очи му кърви потекоа³⁰.

Из глаз его кровь потекла.

Но вот несколько типичных мест из юнацких песен, подчеркивающих отличие их от былин в изображении чувств. Иво Сенянин узнает отрубленную голову своего сына:

Ajme glavo mog Nikole sina,
Bi suđeno da se sastanemo
Ni u momo ni u tvome dvoru,
Već u dvoru travničkog vezira.
Ajme, glavo mog Nikole sina,
Mili oči smrću zaklopljene,
Da vidite starog habu svoga.
Tavnica mu snagu oduzela,
Sida kosa lice izmijenila,
Da ste žive, ne bi ga poznale³¹.

Ой, голова моего сына Николы,
Было суждено нам встретиться
Не в моем и не в твоём дворе,
А в дворе травничкого везиря!
Ой, голова моего сына Николы,
Милые глаза, смертью закрытые,
Смотрите на старого отца своего.
Темница силу у него отняла.
Седые волосы лицо изменили;
Были бы вы живы — его бы не
узнали.

А вот как передается в песне радость Марка, узнавшего о рождении сына:

Pa pošeta u kamare male,
Pa je svojom ljubí govorio:
«Oprosti mi, draga ljubí moja.
Oprosti mi, što sam učinio».
Pa uzimlje čeda malahnoga,
Uzimlje ga u svoje naruče,
Pa ga Marko grli i celiva³².

Идет он в комнаты маленькие
И своей жене говорит:
«Прости меня, дорогая жена моя!
Прости меня, что я сделал!»
Берет ребенка малюсенького,
Берет его в свои руки,
Да его Марко обнимает и целует.

И еще один выразительный пример: Марко, которого связали и бросили в погреб, видит, что он не может освободиться.

Tad povvili Kraljeviću Marko
Tad povvili kako d'jete malo³³.

Тогда расплакался Кралевич Марко,
Тогда расплакался, как дитя малое.

Эпические понятия о герое определяют характер его отношений с другими персонажами. Отношения эти являются в эпосе типовыми и выражены в повторяющихся устойчивых ситуациях. Богатыри и юнаки — хорошие сыновья, братья и мужья. Семейные отношения героев строятся на патриархальных понятиях преданности, согласия и иерархии. Эпический герой с величайшим почтением относится к матери,

которая воплощает в эпосе народную мудрость, несет душевное тепло, предстает как хранительница семейного очага. Мать в ряде случаев выступает как вещая женщина, предсказывающая ход событий, дающая сыну-герою важные советы и снабжающая его магическими средствами.

Завязка многих сюжетов строится, однако, на нарушении героем материнского совета или предупреждения. В иных случаях это ведет к трагическим коллизиям, но чаще всего такое нарушение является манифестацией эпических возможностей героя.

Эпический герой пронесет через все испытания верность своей семье. В классической эпике семейные конфликты неизменно возникают по вине — вольной или невольной — жены героя. Сам герой выступает как защитник поруганной чести, борется за восстановление семьи, спасает жену либо наказывает ее за измену.

Как мы увидим, существенную роль в героико-исторической эпике играют также отношения героев с братьями и сестрами, которые строятся по определенным канонам. Всякие нарушения семейного согласия, верности кровнородственным и супружеским связям находят в классической эпике строгое осуждение.

Заметное место здесь занимают также мотивы побратимства. В побратимстве, одном из характерных институтов патриархального общества, эпос воспел идеальные отношения между людьми, основанные на взаимной преданности, на поддержке и выручке при любых обстоятельствах³⁴. На принципах побратимства основаны отношения между героями. Нередко братание происходит во время богатырского поединка. Несоблюдение законов побратимства и тем более их нарушение трактуется как серьезное преступление. В былинах («Алеша и Тугарин», «Добрыня и Змей») и во множестве юнацких песен встречается мотив мнимого побратимства: поверженный враг предлагает победителю братский союз, но сам же затем вероломно нарушает данное им слово либо нападает на своего побратима³⁵.

В юнацких песнях на мнимое побратимство идет Марко, что свидетельствует о характерных сдвигах в этом образе: Марко вообще нередко выступает нарушителем эпического нравственного кодекса.

В героико-исторической эпике важную роль играют отношения героев с персонажами, стоящими на высших ступенях феодальной иерархии. В отношениях этих причудливо переплетаются реальные впечатления народных певцов с идеальными конструкциями.

В богатырях некоторые исследователи готовы были видеть членов княжеской дружины, служилых людей и т. п.

Между тем материалы былинного эпоса не подтверждают этого. Богатыри «служат» князю, они выполняют различные его поручения. Иные из них живут в Киеве, другие — вдали от княжеского двора. Тем не менее — в идеале — они служат не Владимиру, а Русской земле, и в былинах вполне отчетливо показано, что интересы общерусские (богатырские) и княжеские не всегда и не во всем совпадают. Богатыри не только сохраняют известную меру независимости по отношению к князю и его окружению, но и часто вступают с ними в резкий конфликт. Так в образ богатыря как героя, воплощающего прежде всего национально-патриотические черты, вплетаются яркие социальные мотивы.

В былинах довольно част мотив одаривания богатыря князем. Владимир предлагает как награду за подвиг, за выполненное задание серебро, жемчуг, коня, а также «города с пригородками», «села с приселками». Богатырь, как правило, не принимает даров, особенно связанных с «пожалованием». Тем самым демонстрируется его несоответствие общепринятой системе феодальных отношений, оппозиция по отношению к ней. Типичная для былин просьба: заменить «пожалование» правом пить бесплатно вино — это почти пародийный ответ богатыря на попытки князя включить его в обычную феодальную иерархию. Богатырь всем своим обликом и понятиями выпадает из этой иерархии.

В юнацких героико-исторических песнях картина принципиально та же, хотя она создана в иных эпико-исторических рамках и во многом иными красками. Относительная независимость юнаков подчеркнута здесь тем, что каждый из них живет своим домом и живут они в разных городах. Известнейший среди них — Марко — выступает как король по происхождению, владетель города Прилепа. Впрочем, эти атрибуты в песнях имеют чисто номинальный характер. Они как бы оправдывают и объясняют ту меру свободы и меру возможностей, какими располагает Марко. Никаких реальных признаков его высокого положения в содержании песен обнаружить нельзя. Марко, как и другие юнаки, совершает подвиги либо по собственной инициативе, либо по стечению обстоятельств. Он также выполняет поручения стамбульского султана, его везирей или будимской короны, причем по отношению к ним Марко столь же независим, как и русские богатыри по отношению к киевскому князю. Близость здесь выражена в некоторых сюжетных коллизиях. Султан, например, предлагает Марку награду — везирство в Боснии, но юнак просит вместо этого права бесплатно пить вино³⁶. Марка, подобно Илье Муромцу, по царскому приказу заточают в тюрьму.

Юнаков, как и богатырей, невозможно классифициро-

вать соответственно феодальной сословно-служебной рубрики, так как они представляют собою типы, художественный смысл которых не укладывается в точное историческое время.

В связи с этим встает вопрос о возможности и законности исторической идентификации эпических героев.

Результаты работы многих ученых по обнаружению прототипов былинных героев приходится признать малоутешительными.

Ныне доказано, что историческая достоверность некоторых былинных героев имеет вторичный характер. Алеша Попович не пришел из реальной истории в эпос, напротив — вымышленный былинный персонаж получил под пером летописца черты подлинного исторического лица³⁷. В летописи проникли отголоски эпоса о Садко и Василии Буслаеве.

Некоторые другие соответствия в именах летописных и былинных персонажей следует отнести на счет простых совпадений — не более.

В редких случаях может быть поставлен вопрос об отражении в образе богатыря биографических реалий. Наиболее вероятный пример здесь — Добрыня Никитич, в былинах о котором проглядывают черты летописного Добрыни. Это еще, однако, не означает, что исторический Добрыня, дядя князя Владимира, сын ключницы Малуши, явился прототипом былинного Добрыни³⁸. Образ Добрыни-змееборца, несчастливого жениха волшебницы Марины, мужа на свадьбе своей жены, товарища Дуная, Василия Казимировича по их походам, побратима Ильи Муромца, принадлежит не летописной, а эпической истории и связан в своих основах с архаической эпической традицией. Конкретно-исторические реалии могут входить в складывающийся поэтический образ, когда для этого есть подходящие условия, т. е. когда сама реальная история даст эпосу более или менее близкие аналогии. В случае с Добрыней это проявилось наиболее ярко. Но вообще в героико-исторической эпике образ создается вне связи с каким-то прототипом. Реально-историческая локализация героя либо приходит задним числом, либо вообще отсутствует, и вместо нее существует локализация эпическая. Самый яркий случай этой последней — Илья Муромец: герой имеет «точную» родословную, но вся его биография — плод художественного вымысла, имевшего своей опорой не летописные сведения, а многовековой исторический опыт народа и дальнюю поэтическую традицию.

Исследователи южнославянского эпоса чрезвычайно много сил отдали идентификации героев юнацких песен³⁹. В области того раздела эпики, о котором у нас сейчас идет

речь, — героико-исторических песен — результаты этой работы дают пеструю картину.

Во-первых, относительно многих персонажей самые последовательные приверженцы «исторической школы» вынуждены признать отсутствие у них серьезных летописных связей. Относительно других идентификации оказываются предельно зыбкими. Например, о Бановиче Страхине говорится, что это мог быть Джюрадж Стратимирович Балшич, зять князя Лазаря, господарь Зеты с 1386 по 1404 г. Предположение это основывается на весьма отдаленном созвучии имен⁴⁰. Похоже, что исследователями в таких случаях руководит убеждение в обязательном существовании у каждого юнака реального прототипа. Между тем такого рода представления неверны в своей основе.

Есть ряд случаев, когда связь эпического героя с реальным лицом — в имени, в исторических атрибутах, в мотивах биографии — кажется несомненной. Впрочем, степень надежности и здесь очень колеблется. Например, в образе Янка Сибишянина видят черты Янка Хуняди, венгерского воеводы XV в. В то же время комментаторы вынуждены признать, что в содержании песен нет почти никаких данных для идентификации⁴¹.

Можно предположить, что перед нами тот случай, когда образ юнака, созданный в рамках эпического художественного замысла и представляющий одно из поэтических обобщений, вбирает некоторые черты реального лица, «присваивает» себе историческое имя (часто при этом имя более или менее преобразовывается, смещается) и отдельные его атрибуты. Происходит приближение эпического героя к действительной истории, как бы уподобление его историческому лицу. Перед нами определенный и закономерный этап историзации эпоса. В южнославянской героико-исторической эпике преобладает тип юнака, историзм которого носит именно такой характер. Свое наиболее крайнее выражение этот исторический принцип получил в образе Марка Кралевича.

Эпический Марко идентичен реальному историческому персонажу по имени, по родословной, по отношению к городу Прилепу. Исследователи обнаруживали в песнях (часто с большими натяжками) и более детальные отзвуки биографии подлинного Марка. Однако Марко песенный не только не соответствует историческому, но и решительно с ним расходится — по исторической роли, по содержанию и характеру подвигов, по внутреннему смыслу совершенных деяний.

Для исследователей остается загадкой, как мог реальный Марко — малопримечательный государь, послушный вассал турецкого султана — превратиться в народной фан-

тазни в монументальный образ героя, занимающего по праву первое место в южнославянском эпическом ареопаге. На наш взгляд, вопрос должен быть поставлен иначе: чем объяснить, что первый по значению и по силе художественного обобщения герой южнославянской эпики, в песнях о котором эта эпика предстает в сложной динамике своего многовекового развития, был идентифицирован (не учеными, а народной фантазией) с рядовым и ординарным, с точки зрения обыкновенной истории, лицом и получил от него некоторые устойчивые биографические черты.

Ответ на этот вопрос предполагает не только самое тщательное сопоставление обширного круга песен о Марке с летописной биографией прилепского государя и попытку реконструкции народных исторических понятий периода его жизни, но также и исследование общего для народной эпики процесса историзации ее содержания и образной системы⁴².

Очевидно, что процесс этот развивается в типологически единых формах как в русском, так и в южнославянском эпическом творчестве, но в последнем он зашел намного дальше и проявился в больших масштабах.

Эпические враги. В предыдущей главе уже говорилось о том, как в рамках фантастико-исторической эпики архаические образы врагов трансформируются, приобретая черты человеческие и реально-исторические.

Этот процесс непосредственно переходит в героико-историческую эпiku и приобретает здесь не только большую интенсивность, но и новое качество. Происходит не просто освобождение от архаики, от гибридных следов (которое, кстати сказать, полностью так и не завершается), но художественное открытие реально-исторических сил, враждебных народу и его героям — богатырям и юнакам. Очень важно, что открытие это совершается в рамках эпической эстетики, предполагающей существенную долю условности, вымысла, которая ставит границы достоверности.

В героико-исторических былинах эпические враги обобщаются в первую очередь в образах татар. Основные эпические ситуации подсказывают и конкретные очертания этих образов в былинах: татарское войско, представляющее как нечто цельное, являющееся под Киев-град; татарский царь, ведущий это войско, определяющий цели нашествия, грозный и самонадеянный; царский посол, который привозит ультиматум и который выражает всем своим поведением сознание превосходства татарской силы; татарский царь в Орде, ожидающий дани от киевского князя; татары, совершающие набег ради захвата полона.

Татары в былинах всюду — даже при дворе литовского короля, в доме будущего тестя героя и т. д. В них персонализировались понятия народа о чужеземных захватчиках и

насильников, в разные времена угрожавших Русской земле.

Былинам свойственно изображать зло необычайно сильным, страшным, но таким оно предстает лишь в исходных картинах, предшествующих богатырским баталиям.

Начальные коллизии, былинные завязки исполнены представлений о всенародной беде, о нависшей над всей землей опасности: татары грозят захватить и разорить Киев, увести его жителей в полон, разрушить церкви, убить князя, отдать княгиню своему царю и т. д.

Важнейшая особенность былины, определяющая весь их строй, состоит в том, что угрозы врагов *не осуществляются*, нашествие получает отпор, вражеские полчища уничтожаются и бегут.

Русский былинный эпос не дает изображений хотя бы временного поражения Руси, в нем нет картин вражеских побед. Более того, в эпосе нет картины ига, века которого были реальностью русской истории. Правда, в былинах иногда говорится о дани, которую должен платить Владимир Орде. Но богатыри легко освобождают князя от этой обязанности и принуждают самого татарского царя стать данником Киева.

За эпическими картинами ощущается опыт народа, испытывавшего и нашествие, и иго, но эти исторические впечатления, до предела обобщенные, как бы переведены из реального плана в план возможностей, не осуществившихся благодаря героизму богатырей.

Отсюда понятно, что в образах былинных татарских царей напрасно искать реальных прототипов, а в картинах эпических битв — отражение военных столкновений, зафиксированных в летописях. Имена этих царей иногда напоминают исторические имена (Батыга — Батый), иногда ведут нас в специфическую область народной эпонимии, но для какой-то реальной идентификации они материала не содержат. Батыга, Калин, Кудреванко, Скурла, Мамай — все они на одно лицо; различия есть в сюжетах, но не в характеристиках персонажей.

Исторически конкретные образы чужеземных врагов появляются в русском эпосе в рамках другой типологической системы (исторические песни), но и там мера конкретизации еще достаточно ограничена эпической условностью и задачей эпического обобщения.

События в героико-исторических былинах совершаются в рамках эпического, а не реального времени. При этом все былины, которые так или иначе приурочены к Киеву (в том числе и соответствующие фантастико-исторические былины), могут быть отнесены к *одному* эпическому времени⁴³. Время это в целом не может быть возведено к определенному ис-

торическому периоду, так как оно заключает, с одной стороны, черты *разных* периодов, а с другой — такие внешние и внутренние приметы, каких реальная история никогда не знала. Эпическое время — это своеобразная эпическая модель мира, как бы сконструированная на основе многовекового народного опыта — реального и иллюзорного — и народных идеалов, с опорой на старые эпические традиции⁴⁴.

В героико-исторических юнацких песнях постоянные враги героев — турки, латиняне, арапы. В характеристиках их, так же как и в сюжетных функциях, отчетливо видна дифференциация, которая несомненно основывается на реальном историческом опыте, хотя и деформирует его. Юнаки воюют в Арапской земле, куда их посылает турецкий султан. Но и арапы являются в славянские земли, захватывают здесь полон, творят насилия. В латинские города отправляются герои за невестами, вступают в вооруженные схватки с латинянами, попадают к ним в плен, убегают и т. д.

Но, конечно, главные враги в эпических песнях — турки. И вот здесь-то начинаются принципиальные различия, отделяющие юнацкую эпiku от былинной. В южнославянских песнях турецкое нашествие рисуется не как грозная возможность, но как свершившаяся трагедия. Мотивы народной беды, которые в былинах даются как неосуществившиеся и появляются лишь в виде угроз, здесь составляют содержание эпических сюжетов: турки являются, разоряют города, сжигают дворы, убивают и угоняют людей. Изображения нашествия в былинах и юнацких песнях сходны.

На Биоград ударише Турци,
Ударише Турци су три стране...
Ево прво Ђуприлић везире,
За њим војске четр'ест хиљада;
А друго је паша од Видина,
За њим војске тридесет хиљада;
Треће паша с Новога Пазара,
За њим војске двадесет хиљада.

На Белград ударили турки,
Ударили турки с трех сторон...
Вот первый Чуприлич-везирь,
За ним войска сорок тысяч;
А второй — паша из Видина,
За ним войска тридцать тысяч;
Третий — паша из Нового Пазара,
За ним войска двадцать тысяч.

Якшич обзирает его со стены:

Колико је поље биоградско,—
Да ми падне каиља од облака,
Нигде не би на земљу паднула,
Да на коња, али на Турчина,
На турскога бијела шатора⁴⁵.

Какое поле белградское,—
Если бы упала капля из облака,
Нигде не упала бы на землю,
Но на коня, или на турка,
Или на турецкий белый шатер.

В русской былине:

Що со ту жа со востосьнюю стороночку
Подымається собака да Кудреванко-царь...

Он со своим со сыном да он со Курыжаном,
Со любимым зятелком со Коньшицьком.
Що под сыном силы сорок тысяцей,
А под зятем-то силы двадцать тысяцей,
Под самим вором-собакою да цисла-смету нет.

И здесь — гипербола из мира природы:

Он от духу, от духу да от тотарьского,
Он от пару-ту, пару да лошадиного
Потеряласе луна да светлого месяца,
А помёркло тут красное солнышко ⁴⁶.

Но в дальнейшем повествовании все иначе. В былине оно сводится в конечном счете к уничтожению татарской силы богатырями. В юнацкой песне турки захватывают Белград:

Па по граду веље јаде граде:	И по городу большие беды устраниаут:
Робе робље, а сијеку главе, Купе пусто бноградско благо;	Пленных уводят, секут головы, Собирают брошенное белградское добро;
Још су добра роба заробили, Заробили Јакшића Стјепана... ⁴⁷	А еще хорошего пленника захватили, Захватили Якшича Степана.

В ряде песен говорится о столкновении двух армий, одна из которых — турецкая — одерживает победу, а юнаки вынуждены бежать ⁴⁸. В некоторых классических юнацких песнях мотивы разгрома города турками и увода пленных составляют завязку сюжета, а основное содержание посвящено теме освобождения пленника или пленницы и мщения поработителям. Нередко при этом имеется в виду уже не нашествие, а рядовой набег какого-нибудь турецкого паши.

Не менее важной особенностью южнославянской эпики является наличие в ней прямых мотивов турецкого ига. Тема ига во многом определяет характер героико-исторических юнацких песен, их сюжетику, типовые отношения между персонажами. Оно предстает здесь как быт народа. Юнаки в песнях живут бок о бок с турками, постоянно общаются с ними, встречаясь с ними в корчме, на городских улицах и базарах, на лесных дорогах, у водопоя. Нередко они обратимы — правда, чаще всего мнимые. Между ними вспыхивают ссоры, в стычках обнаруживается вероломство одних и прямота и честность других. Юнаки получают распоряжения от султана, от его везирей, пашей, едут по их требованию в Стамбул, выполняют военные поручения. Вместе с тем они находятся в состоянии вечного конфликта с турец-

кими хозяевами. Дух непримиримости и всегдашней готовности к прямому столкновению с турками характеризует эпических героев. Отношения между славянским и турецким миром в условиях ига рисуются в песнях с достаточной долей условности, но они верно передают самое главное — позицию народа.

Было бы не вполне точно определять «эпическое время» героико-исторической юнацкой эпики, исходя лишь из отражения в ней турецкого ига. В этом эпическом времени переплелось многое, в нем есть и черты дотурецкой эпохи, в нем есть и мотивы внеисторические. К тому же содержание этой эпики не ограничено лишь турецкой темой. Другими словами, нельзя прямолинейно датировать юнацкие песни, многие из которых, подобно былинам, представляют собой плод длительной творческой работы певцов, живших в разные исторические эпохи.

Общая же тенденция героико-исторических юнацких песен выявляется вполне определенно: она в сближении этого типа эпики с эпикой собственно исторической, той, где непосредственное изображение движущейся реальной политической истории станет главной художественной задачей.

Эпическая география. Общность и различия в уровне и характере историзма героико-исторических былин и юнацких песен довольно отчетливо обнаруживаются в сфере эпической географии. Герои живут и действуют в пространстве, которое творцами эпоса воспринимается как историческое. Их биографии связаны с городами, которые чаще всего могут быть отысканы на картах древнеславянских земель и которые играли в разное время свою реальную роль в истории этих земель. Эпическая география в рассматриваемых нами песнях основывается на исторических понятиях о существовании «своей» земли и «чужих» земель, чаще всего враждебных. Для былин «своя» земля — это Русь с центром в Киеве, с городами (по отношению к Киеву, в сущности, независимыми и в ряде случаев с ним вовсе не соотносящимися) Новгородом, Черниговом, Муромом, Рязанью, Москвой, Галичем-Волынью, с реками Непрой, Волховом, Волгой, с широкими полями, с богатырской заставой. Русская география в былинах в общем небогата, и Русь предстает в них пустынной землей, протяженность которой совершенно не ясна.

В представлениях о чужих землях эпическая условность и географическая неопределенность дают себя знать еще сильнее. Здесь устойчиво называются Золотая Орда или Большая Орда, земли Литовская, Ляховитская, Подольская, Индия богатая, Корела, Царьград, Иерусалим. Встречаются и другие, более случайные наименования. Все это названия как будто реальные, но за ними далеко не всегда просмат-

риваются достоверные географические (и политические вместе с тем) понятия. Все враждебные земли похожи одна на другую. Индия находится где-то рядом с Корелой, что, кстати, позволяет ученым предположить, что здесь имеется в виду земля «венедов» — балтийских славян⁴⁹. В ряде случаев географические названия оказываются как бы зашифрованными, исследователи прилагают огромные усилия, чтобы возвести их к реальным наименованиям: город Ледевец, Леванидов крест, Пучай-река, земля Сорочинская и т. п.⁵⁰

Географические понятия в былинах нередко имеют эпически типовой характер и чисто ситуативны, напрасно было бы искать их реальное местоположение. Так, Леванидов крест — это традиционное место встреч и расставаний богатырей, некий этап на пути их в чужую землю; река Смородина — пограничная река, отделяющая «свою землю» от вражеской; в ней проглядывают и следы мифологических представлений; река Дунай может оказаться в Новгороде, так как она есть вообще типовое обозначение эпической реки.

Где находятся чужие земли и какие маршруты к ним пролегают — этого из былин не установить. Понятия о реальной протяженности еще отсутствуют. Указания на расстояния («два девяноста», «три девяноста», «триста» и т. п. верст) вполне условны и подсказываются сюжетными ситуациями, а не действительным знанием маршрутов. Сами былинные персонажи не затрудняются в поисках путей, эпическая эстетика освобождает их от такого рода проблем. В сущности, пространственные перемещения в былинах выглядят как смена условных декораций. Исторически осознаваемое пространство в былинах далеко еще от конкретности и эмпирической осязаемости.

В юнацких песнях география чужих земель во многом дает аналогичную картину. Арапская и Латинская земли, Мисир (т. е. Египет), Турецкая земля, Стамбул, Будим, за которыми легко открываются реальные понятия, изображаются схематично и вполне условно. Юнацкий эпос отразил характерный для времен ига факт — турецкие города на славянской земле. Как и в былинах, здесь есть названия, порождающие у исследователей недоумения и споры — город Леджан, например⁵¹.

«Своя» земля в юнацкой эпике, если брать совокупность песен, предстает в обилии городов, гор, рек. Географическая номенклатура южнославянских земель воссоздана с удивительным богатством.

Эпическая история не отдана «избранным» центрам, как в былинах, но ею охвачены обширные пространства южнославянских поселений. При этом география юнацких песен отра-

зила и динамику реальной географии, постепенно вобрав новые образования, и тенденцию к локализации, к воспеванию местных центров и событий. Точность наименований и тем более расположения различных географических мест относительно⁵².

Одно из самых примечательных качеств юнацких песен в отношении географическом — это ясная тенденция к изображению реальных пространственных связей и эмпирически точных маршрутов.

В былинах картина поездки героя, за очень редкими исключениями, отличается дискретностью: названы начальный и конечный пункты, а расстояние между ними ничем не заполнено, фактически его не существует. В юнацких песнях дискретность начинает преодолеваться, поездки героев описываются так, что их легко можно прочертить по карте. Марко едет из Прилепа в Призрен: он проезжает Косово, Дмитровицы, Пазар, едет берегом реки Рашки, потом другой реки, переправляется бродами, попадает в Колашин и равниной Метохии попадает в Призрен, к подошве горы Шары⁵³.

В. Недич объясняет такого рода точность тем, что певец — в данном случае знаменитый старец Милня — повел юнаков местами, которыми он и сам путешествовал⁵⁴. Заметим, однако, что аналогичные описания встречаются и в песнях, записанных от других певцов Сербии, Македонии, Черногории⁵⁵. Перед нами определенная тенденция, принципиальный смысл которой очевиден: это одно из проявлений исторической конкретизации старого юнацкого эпоса.

В разных элементах, составляющих песню, данный процесс осуществляется с неодинаковой интенсивностью, и потому иногда возникают противоречия эстетического свойства: например, в рамках вполне реальной географии могут происходить невероятные события.

Надо все же признать, что дискретные описания, иногда с легкими отклонениями в сторону эмпирической точности, преобладают и в юнацких песнях.

Сюжетика. Характерные особенности историзма эпических песен героико-исторического типа весьма ощутимо проявляются в их сюжетике.

Согласно концепциям исторической школы, в основе эпических повествований должны лежать единичные, имевшие место в действительности события. Перипетии этих событий, дающих толчок творчеству певцов, формируют эпические сюжеты либо во всяком случае находят в них отклик и отражаются в каких-то повествовательных подробностях и реалиях. Многочисленные исследования были направлены на то, чтобы истолковать отдельные песни с опорой на летописные факты. Поскольку при этом неизбежно обнаруживалось принципиальное несоответствие эпических повествований их

предполагаемым реально-историческим основам, его приходилось объяснять особенностями поэтического творчества позднейшими переработками и искажениями и т. д. Содержание эпических песен подлежало, с точки зрения приверженцев этой теории, исторической «расшифровке».

О методических просчетах, многочисленных натяжках и неувязках в работах представителей исторической школы писалось немало. Я ограничусь здесь лишь указанием на то, что исследования этого рода совершенно не учитывали типологическую дифференциацию в народной эпике и, следовательно, неодинаковый для разных типов уровень историзма.

В частности, для изучения эпики героико-исторической методика летописных расшифровок оказалась малоэффективной. Исторические толкования, весьма сомнительные по своей надежности, лишь искусственно привносились в песенные сюжеты, не разъясняя всей их сложности, художественной полноты и силы обобщения. Они шли, так сказать, по касательной, не затрагивая самой сердцевины народных песен, не вступая в соприкосновение с их проблематикой, с их художественным содержанием.

В лучшем случае исследователям удавалось обнаружить в составе эпического целого отдельные реалии, подробности, которые поддавались идентификации. Объяснить же эпический мир, подходя к нему с мерками исторических хроник, было невозможно.

Повествовательную основу героико-исторических были и юнацких песен составляют вымышленные сюжеты, которые соотносятся в первую очередь не с единичными, фиксированными фактами летописной истории, а с широкими полотнами народной истории, реальной и идеальной, в создании которой слились усвоенная от прошлого, переработанная и переосмысленная традиция эпической и сказочной сюжетики и динамический народный художественный опыт.

Эпические песни рассматриваемого типа создавались не ради воспроизведения и закрепления в памяти отдельных звеньев текущей истории. Если бы такова была их цель, следовало бы просто поражаться тому, сколько усилий затрачивали певцы, чтобы зашифровать, трансформировать, исказить до неузнаваемости подлинные факты, либо тому, как плохо они знали историю. Основной смысл этих песен — в воспевании прошлого в рамках эпического времени, с его собственной историей, с его героями, нравственными идеалами, с острейшими конфликтами и жесточайшими столкновениями борющихся сил.

Прошлое в этом эпосе не просто воссоздается или идеализируется; оно заново конструируется на основе воспоминаний, современного певцам общественного опыта и живых

народных идеалов; вещественную поэтическую форму ему дает развивающаяся эпическая традиция.

Эмпирический материал истории, не являясь для эпоса исходным, подчиняется его художественной системе и в соответствии с особенностями этой системы подвергается переработке. Его следует рассматривать как один из элементов общеэпического мира, почти не поддающийся вычленению из целого.

Эпический исторический и бытовой мир как бы живет по своим законам, которые, конечно, соотносятся с законами реальной истории и реального быта, но не совпадают с ними. Повторяющиеся типовые сюжетные ситуации и коллизии, отношения между персонажами, завязки и развязки, мотивировки человеческого поведения — все это составляет характерное проявление законов эпического мира.

Общее, сходное, параллельное, более или менее близкое в сюжетеке героико-исторических былин и юнацких песен отражает эту общность структуры эпического мира, типологию его развития, единство основных закономерностей, ему присущих.

ЭПИЧЕСКИЕ ПЕСНИ О ГЕРОИЧЕСКОМ СВАТОВСТВЕ

Героическое сватовство — одна из классических тем народного эпоса. В русской эпике эта тема представлена рядом замечательных песен. В составе южнославянской эпики песен о сватовстве так много, что они с трудом поддаются учету. Сюжеты о сватовстве известны в эпико-героических, эпико-новеллистических, балладных обработках⁵⁶.

Южнославянские и русские сюжеты включают много такого, что восходит к архаической эпической традиции и может быть объяснено лишь через эту традицию. При этом предшествующая традиция не только оставила свои значительные следы, но и подверглась переработке и включилась в новый художественный и исторический контекст. В целом былины и юнацкие песни о сватовстве отражают в своей структуре соответствующие ступени исторического развития русского и южнославянского эпического творчества.

Основные коллизии и мотивы

В рамках нашего исследования главное внимание будет обращено не столько на отдельные сюжеты как самостоятельное целое, сколько на типовые, повторяющиеся ситуации, в

которых наиболее отчетливо проявляется типология сюжетов, образов, коллизий и обнаруживают себя основные тенденции художественного развития. Мы рассмотрим наиболее подробно узловые ситуации и мотивы, связанные с поисками невесты героем и борьбой за нее.

Невеста. Исследователи архаических памятников народного эпоса достаточно убедительно показали, какое важное место в них занимают мотивы поисков героем невесты-суженой и борьбы за нее.

«Богатырь должен привезти невесту не только из чужого рода, но и определенную девушку, «суженую». Добывание этой суженой, женитьба на ней и составляет главный пафос героического сватовства, этого идеального подвига богатыря»⁵⁷.

Суженая — это предназначенная герою невеста. Само предназначение в архаическом эпосе либо не мотивируется, либо мотивируется волею свыше, записью в особой божественной книге и т. п. Герою суженую указывают его мать, сестра, вещая старуха. В иных случаях мотивировкой является заключенное некогда родительское соглашение⁵⁸.

По наблюдениям В. М. Жирмунского, «древнейший, сказочно-фантастический тип богатырского сватовства» включает мотив поисков героем суженой — «сказочной красавицы», «небесной девы, живущей на краю света». Мотивы, связанные с суженой, обнаруживают в архаических памятниках эпоса различных народов общие черты⁵⁹.

Согласно В. Я. Проппу, «герои русского эпоса жен себе не ищут, но они их находят, встречают; эти встречи представляют собой «рок» таких героев и кончаются глубоко трагически»⁶⁰. «Рок» — это собственно и есть та предназначенность, о которой в архаических памятниках говорится прямо — в связи с мотивом невесты-суженой.

Юнаки и богатыри обычно не женятся дома. Их удел — женитьба на девушках, живущих в чужом краю. Несомненно, что этот устойчивый мотив, дающий начало большинству эпических историй о сватовстве, обязан своим происхождением традиции. В позднем эпосе он лишь отчасти мог поддерживаться бытовой практикой.

Случайность, в сущности, с какой герой встречает иногда будущую невесту, вполне условна. Так, во многих вариантах былины «Михайло Потык» герою на пути попадает «лебедь белая», которая затем оборачивается девицей. Логика сюжета подсказывает, однако, что смысл странствий Потыка состоял именно в поисках той, которая станет его невестой. Во многих вариантах поиски невесты составляют сознательную цель поездки богатыря.

В юнацких песнях очень хорошо видно, что герой *ищет*

невесту, эти поиски сопряжены с трудностями, так как он должен найти себе «прилику», т. е. пару, подходящую, соответствующую ему девушку. Каковы критерии, по которым выбирается «прилика», неясно так же, как неясно, почему в поисках ее герой должен объездить много земель и городов. Сам выбор также, в сущности, мало мотивирован.

Ој бога ми, моја стара мајко,
Прошао сам девет краљевина,
И десету Турску царевину:
Бе ја надох за мене девојку,
Онђе нема за те пријатеља;
Бе ја надох за те пријатеља,
Онђе нема за мене девојке;
Осим једну, моја стара мајко,—
А под двором краља Шишманина,
Мати моја, у земљи Бугарској,
Ја је надох на води чатрњи!
Кад је виђех, моја стара мајко,
Око мене трава окрену се!
Ено, мати, за мене девојке,
Ено за те добра пријатеља.⁶¹

Боже мой, моя старая мать!
Прошел я девять королевств
И десятое — турецкое царство:
Где находил для себя девушку,
То не была для тебя подруга;
А где находил для тебя подругу,
То не была для меня девушка;
Кроме одной, моя старая мать,—
Близ двора короля Шишмана,
Мать моя, в земле Болгарской,
Я нашел ее у источника!
Когда увидел ее, моя старая мать,
Вокруг меня трава завертелась!
Вот, мать, для меня девушка,
Вот для тебя добрая подруга.

Часто говорится о красоте невесты, но дело, конечно, не в том, что герой ищет самую красивую. Нет особенных оснований преувеличивать роль чувства в выборе. В редких случаях выбор подсказывается такими романтическими мотивами, как всеобщая молва о красоте девушки, множество претендентов, потерпевших неудачу, и пр. Южнославянской эпике знакомы мотивы любви, которая внезапно приходит к молодым: они дают друг другу клятву в верности, влюбленный герой готов преодолеть любые препятствия и т. п.⁶²

Типичной надо признать ситуацию, когда выбор невесты не мотивируется⁶³.

В юнацких песнях избранная чаще принадлежит другой стране (княжеству, царству) и другой вере: герой находит ее в Будиме, в Болгарии, в Леджяне — «граде латинском», в «Млетке латинском» (т. е. в Венеции), в «Мисире-граде» (т. е. в Египте), в Дубровнике, в турецком краю. Иногда география обуславливает некоторые сюжетные подробности, но в общем она имеет более условный смысл: обычно называются места «далекие», «чужие», по-эпически экзотические. Герой не может себе представить иного выбора.

Али ћу се оженити шњоме,
Али црном земљом у Кладушу,
Ал'се никад ни женити нећу.⁶⁴

Или я женюсь на ней,
Или на черной земле в Кладуше,
Или вовсе никогда не женюсь.

Можно предположить, что повторяющийся из песни в песню с различными вариациями один и тот же мотив «единственной» представляет собой не что иное, как обращенный мотив невесты-суженой. Эпическая ситуация строится на том, что герой должен найти ту единственную, которая ему подходит. В архаическом эпосе такой единственной является суженая, на которую герою обычно указывают другие. «Прилика», в сущности, та же суженая, только на ней может жениться герой, и женитьба на ней вызывает весьма сходные последствия.

Царь Степан сообщает своему слуге Лазо, что он нашел ему невесту — дочь Юг-Богдана. Юговичи возмущены тем, что их родственником станет простой слуга. Однако они находят «книге старославне», где говорится:

Милица је Лазу субеница,
На њему ће останути царство,
Са њоме ће царовати Лазо.⁶⁵

Милица — Лазу суженая,
Ему достанется царство,
С ней будет царствовать Лазо.

Мотив суженой здесь включен в контекст, типичный для легендарно-эпических песен, и сам приобретает легендарный характер. В памятниках архаического эпоса также встречается указание суженой через книгу.

Прямо мотив суженой встречается, хотя и не часто, в былинах. Исходной ситуацией в былине «Дунай» является, как известно, желание князя Владимира найти жену. В ряде вариантов оно выражено так:

А не знаите ли-ко мне богосужону,
Богосужону мне богоряжену?⁶⁶

Привезите мне-ка сужоную-ти ряжоную⁶⁷.

Чаще, однако, говорится не о суженой: «Кто бы мне знал жену да супротивную»⁶⁸. Более или менее пространные речи Владимира сводятся к желанию найти жену, которая подходила бы ему внешне, умом, соответствовала бы его княжескому званию и т. д. «Супротивница» — это, конечно, та же «прилика»⁶⁹; ее преемственная связь с суженой очевидна. «Супротивница» известна и в южнославянской эпике. Гьуро-юнак ищет жену «спроти нега», нигде не может ее найти, наконец находит у Черного моря⁷⁰.

Все сказанное проливает свет на исходную ситуацию былины «Иван Годинович». Здесь поиски и выбор невесты уже позади: Иван Годинович настойчиво отстаивает перед князем и его окружением намерение жениться на избранной им дочери черниговского купца (короля черниговского, ляховинского и др.). Объяснить выбор в данном случае невозможно. Проще всего искать объяснение в традиции: Иван

Годинович поступает так, как должен поступать эпический герой, — он женится в дальней земле, находя там свою единственную. И характерно, что слово «суженая» мелькает в вариантах. В ответ на предложения князя Иван Годинович говорит.

Мне не надо у царя, у царевича,
Мне не надо у короля, у королевича.
Мне не надо у купца богатого,
Мне не надо у попа простоволосого,
Мне не надо у крестьянина подлого.
Я возьму ли себе, возьму сужену,
Что во том ли в городе во Черниговском,
У того ли у короля у Чернигова... ⁷¹

По своей структуре начальный мотив «Ивана Годиновича» чрезвычайно близок начальным мотивам ряда юнацких песен.

Вот один лишь пример. Отец предлагает Илие выбрать невесту в своей округе: здесь шестьдесят господских дворов, и в каждом есть девушка; пусть только он скажет, какая из них ему нравится. Сын отвечает:

Ne ću, babo, ni jedne divojke,
Ćuješ li me iz našeg kotara,
Već sam ćuo, moj premili babo,
U Janoku glaviti divojku,
Cer Ružicu Janočkoga bana,
Njome ću se, babo, oženiti,
Ja ću svoju glavu usijati. ⁷²

Не хочу, отец, ни одной девушки,
Слышишь меня, из нашего уезда,
Но я слышал, мой добрый отец, —
В Яноке сговаривают девушку,
Ружицу, дочь Яночкого бана.
На ней я, отец, женюсь,
Свою голову укрушу.

В южнославянских песнях невесты эпических героев чаще всего принадлежат «нормальному» человеческому роду. Они выделяются своей красотой, которая изображается в чисто эпических формах.

Светна лице като ясно сьлице,
Църни очи като дзвезди светат,
Вити вежди — морски пиявици,
Свити уста с пара разрезани,
Кюкюрато носе напърчено ⁷³.

Засияло лицо — словно ясное
солнце,
Черные очи — словно звезды
светят,
Витые брови — морские пиявки,
Изогнутые уста — надвое
разрезаны.

Типологические образные аналогии легко подбираются в былинах.

Лищиком была бела да ростиком с меня,
Ишо брови черны да как у соболёв,
Ишо оценьки да ясны как у соколов,
А коса была роса все до́ пояса ⁷⁴.

Отмечу один общий мотив в изображении эпической невесты. О «супротивнице» князя Владимира говорится иногда, что она укрыта от посторонних глаз, заперта за многими замками и т. д.

За двенадцетем сидит она замоцьками,
За тринадцетем-то крепкими сторожами.
Чтобы красно ей солнышко не запекло,
Чтобы буйные ветры-ти не задули,
Чтобы лишны-ти люди ей не засмотрили ⁷⁵.

О красавице Росанде из Призрена говорится:

Ђевојка је у кавезу расла,
Кажу, расла петнаест година,
Ни виђела сунца, ни мјесеца,
Данас чудо оде по свијету. ⁷⁶

Девушка в клетке росла,
Говорят, росла пятнадцать лет,
Не видела ни солнца, ни месяца,
Нынче чудо идет по свету.

Заточение невесты, по-видимому, след мотива, смысл которого уже утрачен. В былинах и юнацких песнях, где изредка встречается мотив заточения невесты, он толкуется в духе сказки.

И русскому и южнославянскому эпосу знакомы образы невест, представляющих «иной мир» либо наделенных волшебными, фантастическими чертами. В былинах — это Марья Лебедь белая («Михайло Потык»), волшебница, связанная с подземным царством смерти, способная оборачиваться и оборачивать других. Брак с ней принесит герою испытания и беды, из которых он выходит, уничтожив жену.

В южнославянской эпике сватовству Михайлы Потыка в известной степени соответствует брак героя с вилой ⁷⁷. Как показал В. Я. Пропп, история сватовства в былинне основана на том, что девушка-лебедь завлекает Потыка, очаровывает его, чтобы позднее увезти в царство смерти. В южнославянских песнях вила обычно — страдающий персонаж. Ее хитростью и силой заставляют сохранять человеческий облик и оставаться женой юнака.

Подобно Потыку, Марко во время неудачной охоты видит вдалеке чудо: белые вилы играют коло и среди них главная — вила Паданойла. У юнака тотчас же «*сгсс роигало*». Сокол Марка уносит крылья вилы, и она отныне принадлежит юнаку. Перед нами — вариация сюжетной темы о похищении или насильственном увозе невесты ⁷⁸. В другой песне вила — суженая юнака; по совету матери, он подстерегает ее у озера и отбирает крылья ⁷⁹.

Вила подобно жене Потыка не может примириться с обычным земным существованием и с ролью жены юнака. В конце концов ей удается заполучить крылья и улететь «*и gogu zelenu*», оставив мужа и сына ⁸⁰.

А вот совсем другой сюжет, в котором, однако, есть точки соприкосновения с русским эпосом. Джюра Смедеровац был обручен с Аной из города Инднии, но затем посватался к дочери Леджянского бана. Почему юнак это сделал, в песне не объясняется, но мотивировка приходит задним числом, после того, как совершается второе сватовство: Джюра узнает, что Ана — «вилловна девојка». Матери он объясняет:

Da je Ane vilovna djevojka,
A ja sam se Bogu oklinjao,
Da se nikad oženiti ne ću,
Vaš nikada vilovnom djevojkom.

Ана — заколдованная девушка,
А я богу давал клятву,
Что никогда не женюсь,
И именно никогда на
заколдованной девушке.

Pa ako sam Indičkinju Anu,
Ako sam je bio zaprosio,
Nijesam joj lišće obljudio.

Хотя я к Индиккине Ане,
Хотя я к ней и посватался,
Но не обесчестил ее.

Эта коллизия очень характерна: герой не хочет жениться на существе, принадлежащем другому миру. Для русского эпоса о сватовстве характерна мысль о том, что богатырь не должен жениться на девушках из другого мира. Герой по неведению нарушает это правило и лишь после жестоких испытаний и борьбы убеждается в своей ошибке. Джюра хочет избежать такой ошибки. Однако Ана мстит своему жениху: она подстерегает свадебный поезд и поражает Джюру стрелой. Далее в содержание песни включается фантастический элемент: Марко заставляет Ану оживить Джюру, а затем убивает ее⁸¹.

В близком типологическом ряду с этим сюжетом стоит эпизод из былины «Добрыня и Маринка»: волшебница Маринка, мстя Добрыне, оборачивает его туром и возвращает ему человеческий облик, лишь когда Добрыня обещает на ней жениться. Может быть, песня о женитьбе Джюры Смедеревца способна разъяснить другую южнославянскую песню: здесь вила стреляет в жениха (на пути его к невесте) просто так, из-за того, что его красиво нарядила мать в дорогу к невесте; после выстрела, который никто не заметил, жених становится грустным, жалуется на боль в голове и в сердце, уезжает со свадьбы и умирает дома⁸². Нельзя ли и в данном случае предположить месть вилы за измену?

Один мотив в изображении вилы в песне о Джюре Смедеревце может быть сопоставлен с былинами. Когда Марко является, чтобы схватить Ану, убившую Джюру, она предстает перед ним в таком виде:

Nadje mi ju na dušeky meku,
Niz odar je nogu objesila,
A niz prsi pletenice žute,

Нашел ее на кушетке мягкой;
С постели ногу свесила,
С груди — косы желтые,

A u ruci od srebra iglica,
U iglici jesu žice zlatne,
Veze babu od zlata košulju⁸³.

А в руке — из серебра спица.
В спице — нити золотые,
Вяжет отцу из золота рубаху.

Этот образ наряженной и погруженной в работу девушки живо напоминает невесту Ивана Годиновича, сидящую за ткацким станком или за вышиванием. В обоих случаях внешность и показное трудолюбие обманчивы. Как показал В. Я. Пропп, в бытине этому сопутствуют колдовские аксессуары, которые, правда, могут рассматриваться лишь как след прежней колдовской сущности героини⁸⁴. В юнацкой песне эта сущность еще полностью сохранена.

И русский, и южнославянский эпос сохранил также сюжеты о женитьбе (совершившейся или несостоявшейся) героя на девушке-богатырке. У южных славян эти сюжеты связаны с Марком Кралевичем. Богатырку зовут обычно Джидовка-девка. Она обладает огромной силой и ростом превосходит юнаков (ср. выше, стр. 88, 89).

Джидовка-девка ищет Марка, но юнаки не признаются, что он среди них. В конце концов им удается убить богатырку, и только в финале загадочный, на первый взгляд не имеющий внутренней логики сюжет получает некоторое объяснение. Мертвая голова Джидовки-девки выговаривает:

Ja nijesam pošla tražiti Marka,
Da s njim danas megdana dijelim,
Već sam pošla ja tražiti Marka
Da njegova vjerna ljubav budem⁸⁵.

Не затем пошла искать я Марка,
Чтобы с ним сегодня на поединке
биться,
Но затем пошла искать я Марка,
Чтобы стать его верной женой.

Опять лишь арханческая традиция подсказывает мотивировку: в качестве суженой героя выступает женщина-богатырка; герой должен победить ее, показать преимущество над ней, обуздать ее.

В юнацкой песне герой боится богатырки и стремится просто уничтожить ее, не догадываясь о том, что их связывает. Юнацкой песне уже чужда идея о возможности приобщения богатырки — через победу героя над ней — к человеческому миру. Брак с Джидовкой-девкой кажется Марку противоестественным и чреватым ужасными последствиями.

Mili bože, na svemu ti vala!
Sto b' nas dvoje porod porodilo,
Sve bi ljute zmaje proždralo!⁸⁶

Милый боже, за все тебе спасибо!
Если б мы двое детей породили,
Всех бы лютая змея сожрала!

Между тем в русском эпосе сходная коллизия развивается несколько по-иному. Добрыня сам ищет встречи с неизвестной ему поленицей, первым вступает с ней в борьбу. Выясняется, однако, что силы их неравны: Добрыня бьет жен-

щину своей палицей по голове, но она «назад не оглянется». Поленица берет Добрыню «за желты кудри» и сажает себе в карман. Затем она решает:

Ежели богатырь он старой,
Я богатырю голову срублю;
А ежели богатырь он молодой,
Я богатыря в полон возьму;
А ежели богатырь мне в любовь придет,
Я теперича за богатыря замуж пойду.

Так поленица Настасья Никулична становится женой Добрыни Никитича⁸⁷. Любопытно, что в другом варианте Настасья принуждает Добрыню к браку, ставя ему ультиматум:

Возьмешь ли, Добрыня, во замужество.—
Я спущу тебя, Добрынюшка, во живности,
Сделай со мной заповедь великую.
А не сделаешь ты заповеди да великия,—
На долонь кладу, другой сверху прижму⁸⁸.

Былину и юнацкую песню здесь роднят: превосходство в силе богатырки над героем и пассивность «жениха»; брак совершается или мог бы совершиться только по инициативе женщины.

Один вариант былины дает нам несомненный след мотива суженого. Конь говорит богатырке, что Добрыня, посаженный ею в карман, тем не менее ровня ей: он силой «супротив тебя», смелостью «вдвоем тебя», летами «с тобой ведь наравне». Услышав это, Настасья обращается к богатырю:

«Ты бери, Добрынюшка, меня теперь да во супружество»⁸⁹.

По каким признакам угадывается суженый, трудно сказать. Собственно ситуация предуказана сюжетом и сюжетная логика не требует каких-либо доказательств.

Добрыня приходит к заключению, что у него с богатыркой «силы равные», и спрашивает, какого она «роду-племени». Услышав ее имя, он предлагает ей «принять божий брак» и получает тут же согласие⁹⁰.

Другой тип той же сюжетной темы представлен многочисленными вариантами былины «Дунай». Тип этот должно признать «классическим»: герой встречает в поле богатырку и в поединке доказывает свое превосходство над ней. При этом (как можно реконструировать на основе имеющихся текстов) происходит встреча суженого с суженой. Богатырка знает:

Кто меня побьет во чистом поле,
За того мене, девице, замуж иди.

Дунай говорит:

Ноне я нашел во чистом поле
Обрушницу — сопротивницу⁹¹.

Однако брак между богатырем, принадлежащим уже не просто человеческому миру, но миру историческому, и богатыркой, которая еще сохраняет связи с иным миром, заключает в себе трагическую коллизию⁹².

Славянскому эпосу известен также тип невесты (суженой) — сестры жениха. В некоторых юнацких песнях и былинах (а также в балладах) сюжетную основу или второй сюжетный план составляют истории о том, как эпический герой в своем стремлении осуществить брак с предназначенной ему девушкой — с суженой — едва не женится по неведению на собственной сестре⁹³. Другой тип представлен версиями южнославянской легендарно-исторической песни о царе Стефане и его сестре, а также русской балладой «Царь Давыд и его дочь Елена»: девушку здесь принуждают к браку с родным братом⁹⁴.

Поход за невестой. Эпические повествования о свадебной поездке и о борьбе за невесту, занимающие значительное место в былинах и юнацких песнях о сватовстве, отчетливо выделяются в несколько основных сюжетных типов.

Древнейший тип эпического рассказа о свадебной поездке, с характерным для него мотивом странствий жениха в иной мир, сохранился в славянском эпосе лишь в виде сюжетных следов.

Садко, попав в царство морского царя, должен жениться на одной из его дочерей. «Морской царь предлагает Садко жениться. Есть все основания полагать, что эта причина вызова Садко на морское дно есть исконная, т. е. древнейшая. Отправка героя в иной мир по своему происхождению есть поездка за невестой»⁹⁵.

Мотивы, связанные с пребыванием Садко в морском царстве, могут быть истолкованы как мотивы испытаний жениха: герой разгадывает загадку, которую ему задает будущий тесть, показывает искусство игры на гуслях; кроме того, он приносит царю дары («дань»). В былине все эти мотивы уже не осмысливаются в связи со сватовством, которое с точки зрения сюжетного развития кажется случайностью. Последнее испытание трактуется певцами обычно как награда Садко за его искусство, в действительности же перед нами — типичное *последнее* и решающее испытание: жених должен среди нескольких девушек угадать свою невесту. Садко предлагается выбрать любую из дочерей царя. Все дело, однако, в том, что в трех группах девушек, которые проходят мимо него, скрывается единственная — его суже-

ная⁹⁶. Брак в былине — уже не главная цель героя: с выбором суженой связаны надежды его на возвращение домой. Мотив сватовства в «Садко» парадоксален: герой одновременно должен во что бы то ни стало найти свою суженую и не должен ни в коем случае стать ее мужем. Парадоксальность эта, конечно, результат столкновения эпических традиций с новыми понятиями, результат отрицания (в характерных для эпического творчества формах) идеалов, на которых основывались архаические сюжеты о сватовстве, и одновременно результат художественного «компромисса» между старым и новым. Таким компромиссом является, конечно, в былине образ Николы: покровитель мореплавателей, он одновременно принимает на себя функцию помощника героя в сказочном сватовстве, подсказывая Садко, как узнать суженую.

В южнославянской эпике следы этого архаического типа мне неизвестны. Для славянской эпики о сватовстве наиболее характерны типы, в центре которых стоит брачная поездка жениха (или свата) в сопровождении одного помощника либо целого свадебного посольства, осложняемая различными коллизиями, испытаниями, вооруженной борьбой.

Один такой тип представлен многочисленными версиями былины о Дунае-звате⁹⁷.

Князь Владимир, посылая Дуная сватом к литовскому королю, предлагает ему захватить с собой золотую казну и взять богатырей. Дунай, однако, отказывается:

Нам ведь силой нонь бы не воеватисе,
Золотой-то казной да не откупатисе.

Мотивировка эта целиком противоречит дальнейшему ходу событий. Сам Дунай предсказывает, как они скорее всего развернутся.

Как добром ведь нам даст, дак мы добром возьмем,
Как добром нам не даст, да за боём возьмем.
Загремит как у мня палощька бубьвая,
Да зачиркаёт сабелька-та вострая,
Ты тогда секи силу, ей не милуей⁹⁸.

Тем не менее Дунай просит послать с ним одного лишь Добрыню или Екима. Мотив этот вполне в духе наших былин: обычно богатыри совершают свои поездки в одиночестве либо в сопровождении одного помощника или слуги. В то же время это соответствует и архаической эпической традиции: герой отправлялся в свадебную поездку без провожающих или с одним помощником; пышная и многочисленная свита жениха появляется исторически позднее.

В согласии с былинными нормами повествования расстояние от Киева до Литовской земли в «Дунае» оказывается чисто условным и преодолевается богатырями без всяких событий. Певцы словно бы стремятся быстрее подвести рассказ к его кульминации. Между тем в архаическом эпосе герой едет к невесте долго и трудно, преодолевая на своем пути многочисленные препятствия, в том числе фантастического и мифологического характера, различные магические рубежи и т. д.⁹⁹

Былина о Дунае не содержит и обычных для эпоса о сватовстве испытаний, трудных задач и т. д.¹⁰⁰

Герой, исполняющий роль свата, встречает унижительный отказ со стороны отца невесты и силой принуждает его согласиться на брак. Функции помощника героя, многочисленные и сложные в повествованиях других типов, сведены здесь к тому, чтобы оружием подавить сопротивление. Сама картина борьбы дана стереотипно и находит близкие параллели в других былинах. Любопытны мотивировки отказа отца невесты. Они могут быть сведены к четырем основным видам: отец считает Владимира недостойным женихом; он возмущен тем, что жених прислал недостойного свата; отец не согласен отдать младшую дочь, пока не выдана замуж старшая; отец не может отдать дочь Владимиру, так как она уже просватана за другого.

Обычно в эпосе сопротивление отца невесты сватовству редко мотивируется, и о нем даже не говорится: сопротивление проявляется в самих действиях, в предъявлении невыполнимых заданий, в попытках погубить жениха и сватов. Мотивированный отказ, тем более заключающий указания на причины сословного порядка, — явление для эпоса позднее. Параллель к «Дунаю» есть, например, в «Манасе». Отец невесты отказывает отцу жениха: «Моей дочери приличен ханский сын, твоему сыну бийская плебейская дочь»; после такого ответа Манас начинает войну и берет царевну силой¹⁰¹.

Сюжетный материал, относящийся к теме героического сватовства, в былине о Дунае (точнее, в той ее части, где речь идет о женитьбе князя Владимира) весьма невелик. Не включает эта часть былины и каких-либо прямых этнографических реалий, которые вели бы нас к свадебным обычаям и обрядам. Тема сватовства разработана здесь в рамках определенной эпической традиции с довольно последовательным ее применением к типичной для русского эпоса героико-исторической проблематике. Коллизии князь Владимир — богатыри, богатыри — татары (в соответствии с былинной традицией богатыри встречают в Литовской земле татар и бьются с ними), богатырь — чужеземный царь ока-

зываются для «Дуная» (опять-таки для рассматриваемой части сюжета) столь же значительными и определяющими, что и тема сватовства. Эти общие коллизии получили в былине своеобразную разработку — в связи с подробностями эпической биографии Дуная и с литовской темой ¹⁰².

Собственно былиной о сватовстве, эпическим произведением, тесно связанным с архаическими традициями эпического творчества, делает «Дуная» вторая часть, повествующая о трагическом союзе строптивного богатыря и непокорной поленицы (см. об этом выше).

Аналогично первой части «Дуная» развивается повествование в ряде вариантов «Ивана Годиновича». Однако часто аналогия нарушается: вместе с Иваном Годиновичем из Киева выступает пышный свадебный поезд. И хотя логика сюжета подсказывает, что Ивану, как и Дунаю, нужна лишь сила, поезд этот формируется по всем правилам обряда:

Старый казак Илья Муромец был легкий друженька,
И ласковый Владимир-князь был тысяцким,
Алеша Попович был подружьем,
Добрыня Никитич был боярином,
Василий Казимерский поезжаншином,
Молода княгиня была свашенька ¹⁰³.

Перед нами — либо след старшей традиции (воспоминания о сюжетах, в которых полный состав свадебного поезда был действительно необходим), либо позднее приращение, сделанное певцами по инерции. Сюжет «Ивана Годиновича» развивается до определенного момента так же, как и сюжет «Дуная» (встреча с отцом невесты, отказ, захват силой), с той только разницей, что, во-первых, обычно эпизоды кровопролитной битвы здесь отсутствуют и, во-вторых, отказ чаще всего мотивируется тем, что Настасья просватана за другого. Этот последний мотив собственно и переводит повествование в «Иване Годиновиче» в рамки сюжетной темы борьбы с похитителем и с женой-предательницей.

Многое напоминает «Дуная» и «Ивана Годиновича» в былине «Идолище сватается к племяннице князя Владимира» ¹⁰⁴. Можно сказать, что она до определенного момента развивается с известными вариациями по той же схеме, однако коллизии придан прямо противоположный смысл: героизируется не жених, а невеста, воспевается не сватовство героя, а спасение невесты от жениха-чудовища.

Если к сказанному добавить, что некоторые ситуации и типические места, отмеченные выше, повторяются в былинах «Царь Соломан и Василий Окулович» и «Данила Ловчанин» там, где эти былины соприкасаются с темой сватовства, то

напрашивается вывод, что для русского эпоса преимущественно характерна колизия, согласно которой невесту увозят силой, пренебрегая принятыми обрядовыми нормами. В одних случаях это делает богатырь — и тогда сюжет строится как повествование о его подвиге; в других случаях это делает враг — и тогда главными в повествовании становятся мотивы спасения невесты, мщения, борьбы с похитителями и т. д.

Некоторые параллели к этому — основному и наиболее характерному — типу былин о сватовстве дают южнославянские песни. Кралевич Марко просит у бана Задранина дочь. Бан ему отвечает, что «ovo peгje» не для него, так как она давно обещана Ивану из Боснии. Тогда Марко с тремя турками является в Задар, учиняет там разгром и уводит невесту. На обратном пути он вступает в борьбу — сначала со стариной Новаком, а затем со змеем¹⁰⁵.

Ситуация, отдаленно напоминающая «Ивана Годиновича», встречается в следующей песне. Бан Янко сватается к дочери короля Леджяна, но Мурат-бег опережает его со свадьбой. Невеста извещает Янко о случившемся, и жених быстро собирает сильное посольство. Два деверя — родственники (братья, побратимы) и ближайшие помощники жениха — гибнут в городе, но сваты мстят за их смерть, громят город, убивают короля и его семью, уводят невесту¹⁰⁶.

Отец невесты — вероломный венецианский дож — просит Ивана Црноевича привести поменьше сватов. Мать, однако, советует собрать лучших из лучших. Когда посольство приближается к Венеции, сваты поют во весь голос и бросают под небо свои боздуганы, подхватывая их на лету:

Нек се чуди мудра Латинија.

Пусть удивляются мудрые латиняне.

Затем они отказываются отдать оружие и, пренебрегая правилами учтивости, требуют поскорее невесту. Когда тесть пытается задержать сватов за пиршественным столом, Марко Кралевич «шкрипну зубма, а повади сабљу»¹⁰⁷. В болгарской песне «Марко и Груйо на свадьбе Димо Черногорца» сваты сталкиваются с нежеланием «немецких юнаков» отдать невесту. Груйо разбивает запертые ворота, сваты въезжают в город, забирают невесту и отправляют ее с женихом, а сами вступают в бой с немецкими юнаками¹⁰⁸.

Господствующим в южнославянской эпике оказывается, однако, другой тип, представленный обширным кругом юнацких песен, в которых повествование о свадебной поездке героя изобилует красочными и увлекательными подробностями и включает ряд устойчивых повторяющихся мотивов и ситуаций, ведущих нас, с одной стороны, к типологии

ческим традициям эпического творчества, а с другой -- к свадебным обрядам и обычаям различных эпох.

Вот более или менее полная цепь основных эпизодов, характерная для данного типа и восстанавливаемая на основании большей части известных сюжетов.

Найдя свою «прилику» и получив ее согласие на брак, герой подносит ей дорогой подарок и договаривается с родителями о сватовстве. Условия, которые ему предъявляют, относятся к составу свадебной свиты. На первый взгляд кажется, что в условиях этих просто отражаются обрядовая практика и обычаи патриархально-родового и раннефеодального общества: тесть заинтересован в том, чтобы пышность посольства соответствовала значительности события, чтобы не приехали те, кто известны своей невоздержанностью, и т. д. В действительности, однако, условия эти имеют очень важную сюжетную функцию: они проливают свет на характер предстоящего сватовства, указывают на истинные намерения тестя и вообще определяют отношения между героями. Все это, однако, до известного момента в повествовании остается скрытым. Тесть может просить привести посольство такое большое, какого жениху не собрать, или напротив столь малочисленное, что оно неспособно защитить жениха; он может требовать, чтобы не было в составе посольства каких-то лиц, и т. д. Как показывает дальнейший ход событий, усилия тестя направлены на то, чтобы сорвать сватовство. Иногда этим усилиям противостоят невеста или ее мать, которые предупреждают о необходимости привести мощную свиту.

Жених возвращается домой, чтобы собрать посольство. Часто в перечне сватов упоминаются знаменитые юнаки, хотя далеко не всегда они играют в дальнейших событиях соответствующую им роль.

Zove kuma dužda mletačkoga,
A prikumka Relju Budimliju,
Starog' svata Miloš Obilića,
Za djevera Stipana Zemića,
Za čauše dva Voinovića,
Za vojvodu Jugović Bogdana,
I još zove sebi u svatove
Svijeh devet mladih Jugovića,
Da ponesu devet barjakova¹⁰⁹.

Зовет кумом дожа венецианского,
А прикумком — Релю Будимлию,
Старым сватом — Милоша Обилица,
Девцем — Степана Земича,
Дружками — двух Войновичей,
Воеводой -- Юговича Богдана,
И еще зовет себе сватами
Всех девять молодых Юговичей,
Чтобы несли девять знамен.

Каждый из юнаков приводит с собой свою свиту, так что составляется посольство из нескольких тысяч человек.

Скупи свата дванаест хиљада Собрал сватов двенадцать тысяч
Пак подиже низ Косово равно.¹¹⁰ И повел их на Косово равное.

Лицо, объявленное в доме невесты персоной *non grata*, обычно узнает об этом и тайком проникает в состав свадебного посольства. Иногда — это ближайший родственник нежелательного лица. В ряде вариантов он пастух. Вот характерный вариант. Латинский король просил Янко Сибинянина не брать в поездку племянника Иина. Мать жениха после отъезда посольства вызывает Иина, спрашивает, почему дядя не взял его. «Это не дядя виноват, а латиняне, которые хотят погубить его». Мать посылает Иина вдогонку¹¹¹. По другому варианту, пастух Милош, достав роскошную одежду, следует за посольством, его хотят прогнать, потом, недосчитавшись одного, берут в свиту¹¹².

Борьба за невесту может получать различное сюжетное выражение. В ряде песен сватовство совершается мирно и благополучно, посольство везет жениха и невесту домой с богатыми дарами, и вся тяжесть борьбы переносится на обратный путь. В других песнях борьба происходит в доме невесты. Наконец, есть песни, в которых борьба происходит дважды. Соответствующие эпизоды вводят нас в сферу традиционных для эпоса о сватовстве мотивов и образов, многократно повторенных с различными вариациями в эпических песнях разных народов и разных исторических ступеней, начиная от богатырских сказок.

Когда посольство царя Степана достигает города Леджяна, со стены города ему предъявляют ультиматум:

Изишо је краљев заточнице,
Зове тебе на мејдан јуначки;
Ваља ићи мејдан дијелити,
Или нећеш одавде изићи,
Ни извести свата ни једнога,
Акамоли Роксанду Ђевојку!

Вышел королевский узник,
Зовет тебя на поединок юпачкий;
Должен ты идти на поединок,
Или не уйдешь отсюда,
И не уведешь ни одного из сватов,
А Роксанду-девушку и подавно!

Царь ищет, кто бы заменил его на поединке, с сожалением вспоминает, что послушался будущего тестя и не взял с собой племянников Воиновичей. Вызывается Милош, проникший вместо Воиновичей в свадебное посольство. Неумело несет он копьё, вызывая смех у девушек-латинок, и с трудом принуждает соперника вступить в поединок. Но именно Милош пригвождает соперника к леджянским воротам и приносит царю его голову.

Царя, однако, ждет новое испытание: он должен перескочить через трех коней, к седлам которых прикреплены огненные мечи, тянущиеся к небу. И это задание с легкостью выполняет Милош. Затем он же стреляет из лука «кроз прстен јабуку» и вызывается решить последнюю задачу: надо узнать среди трех девушек — всех на одно лицо и оди-

наково одетых — невесту. При этом, как и раньше, Милош ссылается на свой пастушеский опыт: бывало, он легко унавал овец в двенадцатитысячном стаде. Он рассыпает перед девушками бисер и драгоценные камни и предупреждает, что только Роксанда может до них дотронуться, другим он отрубит руки ¹¹³.

Есть песни, в которых трудные задачи выполняют по очереди сопровождающие жениха юнаки ¹¹⁴. В другой песне сваты подбираются в соответствии с возможными свадебными испытаниями: один способен поднимать тяжести, другой — прыгать «skokom jupaškijem», третий — метко стрелять, четвертый — рубиться на саблях, пятый — пить вино без меры и т. д. Впрочем, сватам не приходится показывать свое искусство. Конфликт здесь разрешается прямой силой ¹¹⁵.

Мотивы испытания жениха в этой песне составляют лишь сюжетный след. Основное повествование состоит в том, что сваты разгадывают намерение Будимского бана уничтожить посольство и сами первыми нападают на него. В предыдущей песне мотивы испытаний чередуются с мотивами открытой вооруженной борьбы, в итоге которой юнаки разоряют город и уводят невесту.

В южнославянских песнях, рассмотренных выше, мы находим две традиционные эпические формы борьбы за невесту: богатырское сражение с отцом невесты и его свитой и выполнение трудных задач. Вторая форма выражена более определенно и последовательно и соответствующие тексты явно преобладают.

В эпическом творчестве других народов в рамках аналогичных сюжетных типов встречается еще такая форма борьбы, как состязания жениха с невестой или жениха (либо его заместителя) с другими претендентами ¹¹⁶.

Характерно, что испытания, типичные для юнацких песен (стрельба в цель, прыжки, питье вина), весьма напоминают эпические состязания претендентов, и можно предположить, что они развились из этих последних.

В одной юнацкой песне третьим испытанием для жениха является поединок с трехглавым Арапином, который, как будет показано дальше, во многих песнях выступает претендентом — противником жениха. В поединке участвуют несколько юнаков, которых Арапин поочередно побеждает. Последним выступает Новак, он отрубает чудовищу голову и освобождает своих товарищей ¹¹⁷.

Паша согласен на брак Княжевича Степана с его дочерью, но по приезде жениха он посылает своего сына на поединок с ним. Сын, однако, отказывается: Степан уже отрубил девять турецких голов. Тогда жениха вызывает сам

паша. Происходит типичный для юнацких песен поединок («мејдан»), в котором Степан побеждает, а паша вынужден просить пощады и отдать дочь ¹¹⁸.

Ал-ага узнает о красивойейшей Ружице, к которой безуспешно сватаются многие. Он шлет письмо с требованием: либо отдать ему девушку, либо выставить поединщика, в противном случае он грозит сжечь город и увести невесту силой. Узнав об этом, один из неудачных претендентов — Тадия по просьбе девушки едет на помощь ей. При этом он собирает сильную свадебную свиту. Ал-ага пишет ему:

Да ми јутрос мејдан под'јелимо,	Утром мы выйдем на поединок
Да видимо, чија је Ружица;	И увидим, чья Ружица,
Ко остане јунак на мејдану,	Кто останется победителем,
Нска води банову Ружицу,	Пусть уводит банову Ружицу,
Нек се јунак баш ожени њоме.	Пусть юнак и женится на ней.

Поединок заканчивается победой Тадии ¹¹⁹.

В приведенной выше песне о княжевиче Степане жених должен дважды выйти на поединок: в первый раз — с будущим тестем, во второй раз — с тремя претендентами, которые встречают свадебную процессию на обратном пути. Каждый из них заявляет, что невеста была предназначена ему, и вызывает жениха, который побеждает всех соперников ¹²⁰.

Испытания жениха в более ранней эпике имели сказочно-фантастический характер и включали мотивы его поездки за необыкновенными предметами, чудесной помощи ему, борьбы с фантастическими существами, обнаружения им необыкновенных способностей и т. д.

Любопытный пример переосмысления этого мотива заключается былина о Соловье Будимировиче, былина, разрабатывающая типичные для классической эпики о сватовстве коллизии и ситуации как бы с обратным знаком, полемически. Соловей Будимирович является со своей дружиной в Киев как жених. Дружина Соловья — это его свадебное посольство. Соловья Будимировича и его дружину не ожидают никакие тайные опасности и козни из ряда тех, что обычно фигурируют в песнях о героическом сватовстве. В сущности, никто не собирается и испытывать Соловья Будимировича, но он сам предлагает выполнить «трудную задачу жениха» — построить за одну ночь необыкновенной красоты терема, и дружина («помощники в сватовстве») воздвигает их. Исконный смысл мотива здесь скрыт. Забава Путятична сама идет осматривать терема и первая заговаривает о браке. В некоторых вариантах Соловей Будимирович шокирован такой вольностью со стороны девушки.

Столкновение жениха и невесты в данном случае отражает довольно-таки обычную для эпоса коллизию разных исторических плоскостей сознания. Характерна здесь благополучная (по преимуществу) развязка, при которой Соловей сватается к Забаве и увозит ее. Версии, в которых жених отказывается от сватовства, скорее всего являются поздней трактовкой коллизии и противоречат первоначальному смыслу сюжета. Согласно этой первоначальной традиции, жених является, чтобы выполнить трудную задачу и тем самым доказать свое право на невесту; девушка узнает в герое, успешно выполнившем испытание, своего суженого. В сущности, «самопросватывание» есть не что иное, как признание со стороны невесты торжества жениха и своего «поражения».

В юнацких песнях мотивы трудных задач, предлагаемых жениху или претендентам самой невестой, встречаются сравнительно редко. Она предупреждает, что полюбит только того, кто доберется до дерева, растущего посреди Черного моря и охраняемого самодивой, и принесет с него золотые яблоки ¹²¹, кто построит мост через море и столб до неба ¹²², пересчитает все листья на дереве ¹²³. Жених едет к морю, преодолевает сказочные препятствия — все для того, чтобы отломить ветку с золотой сосны ¹²⁴.

Приведу здесь балладу «Звезда Даница — дар девушке гречанке», варьирующую ту же тему трудных задач невесты. Гречанка требует от Сенянина Ивана исполнить невыполнимое: в первый раз — перевести Дунай на другое место, чтобы она могла умыться; во второй раз — посадить виноградную лозу, чтобы она родила через год; в третий раз — выстрелить из пушки в звезду Даницу. Сенянин исполняет первые две задачи, а, исполняя третью, стреляет в девушку.

On ne gađa Danicu zvijezdu,
nego suru među oči crne.
Pade mlada dvoru niz prozore
a priskoči Senjanin Ivano,
Primio je u bijele ruke ¹²⁵.

Он не целится в Даницу-звезду,
а целится девушке между черных
глаз,
Упала молодая во двор из окна,
подскочил Сенянин Иван,
Принял ее на белые руки.

В южнославянских песнях борьба с отцом и окружением невесты толкуется преимущественно как борьба юнаков с врагами-«латинянами». Вероломный и коварный отец — это обычно владетель латинского города Леджяна, бан Будима и т. п. Коллизии в связи со сватовством героя выходят далеко за пределы домашней, личной темы, включаются в эпико-исторический контекст, и подвиги сватов-юнаков, демонстрирующих свое превосходство над «латинянами»,

«немцами», приобретают национально-героический характер. Здесь юнацкие песни перекликаются и одновременно расходятся с былинами, в которых борьба за невесту также окрашивается национально-патриотическими мотивами, но в которых брак героя с иноземкой получает осуждение.

Южнославянские песни о сватовстве, рассматриваемые нами, принадлежат к подлинно героической эпике¹²⁶, в них сильны героико-исторические элементы, конкретно-исторический материал здесь невелик и летописные соответствия отыскать в них трудно.

Как мы видели, в юнацких песнях устойчиво встречается мотив «помощника в сватовстве», имеющий в эпосе глубокие архаические корни. В разработке этого мотива, в характеристиках самого помощника могут быть уловлены некоторые традиционные связи. Нередко, например, помощник — племянник жениха, что вполне соответствует нормам родства, отраженным в эпосе о сватовстве. В целом эпическая традиция в изображении помощника существенным образом переработана в соответствии с общим характером южнославянских эпических песен.

Помощник обладает особенными качествами, позволяющими ему сделать то, чего не может сделать никто другой в свадебной свите. В его умении нет ничего магического. В сущности, оно не включает и ничего фантастического. Способности помощника по-эпически гиперболизированы, и в то же время есть попытка их рационалистического объяснения: за ними якобы стоит профессиональный опыт.

Демократизм творцов эпических песен очень ярко сказался в том, что для роли «помощника в сватовстве» избирается не персонаж аристократического происхождения, не прославленный юнак, а безвестный пастух. При этом допускается известное противоречие: помощник — иногда родственник знатного жениха, но он все равно пастух, и это главное.

В этом пункте эпос противостоит сословным и национальным предрассудкам: помощника жениха — пока он не обнаружил еще своих истинных качеств — в посольстве третируют, как случайно сюда затесавшегося, как человека другой национальности и т. п., но именно этому презираемому всеми чужаку суждено решить успех дела.

С вопросом о «помощнике в сватовстве» тесно связан и вопрос о роли в сватовстве самого жениха. Мы уже видели, что в первых эпизодах юнацких песен эта роль весьма велика: жених, как правило, сам находит невесту, сам договаривается с ее отцом и собирает посольство; в последнем деле ему помогает советами мать. Однако с того момента, когда свадебное посольство отправляется в путь, и вплоть до возвращения домой активность жениха резко уменьшает-

ся. Есть случаи, когда повествование вообще словно бы забывает о женихе. На первый план выдвигаются помощник либо другие юнаки. Впрочем, полного единства здесь нет. Иногда условия сюжета требуют от жениха активности; жених остается в центре повествования, когда он — персонаж «особенный», например, царь Степан.

Редкий для песен о сватовстве случай: деверь — помощник и «заместитель» жениха — не в силах справиться с Арапином, и тогда на помощь ему приходит сам жених¹²⁷. Но общая тенденция к тому, чтобы отодвинуть жениха на второй план, несомненна. Особенно заметна она в тех сюжетах, где центр борьбы за невесту переносится из дома ее отца на обратный путь. По характеру развития темы эти сюжеты составляют две основные группы. К первой группе относятся песни о столкновении свадебного посольства с неожиданным соперником.

Собственно говоря, о неожиданности этого столкновения нужно говорить условно. В хороших, полных песнях мотив встречи с соперником-чудовищем сюжетно предуказан в начальных эпизодах, хотя смысл этих эпизодов становится по настоящему понятным лишь позднее.

Жених, собирая свадебное посольство, не может найти себе помощника, который, согласно свадебному чину, называется деверем и обычно выбирается из числа братьев, родных или двоюродных. У героя не оказывается братьев и других близких родственников. Мать либо сама указывает ему деверя, либо советует отдаться на волю случая:

Да си одиш по бели друмо'и, Пойдешь по белой дороге,
Кого ке стретиш по бели друмо'и. Кого встретишь на белой дороге,
Него да земиш за по-мали девер'¹²⁸. Того и возьми младшим деверем.

Конечно, никакой случайности здесь нет. В выбор деверя, правильное было бы сказать, вмешивается судьба: первый, кого встречает на дороге жених, — это тот единственный герой, который может исполнить трудную роль деверя. Точнее говоря, он тот юнак, которому уготовано победить чудовище. Далеко не всегда деверь выполняет также роль «помощника при сватовстве» и решает трудные задачи. По-видимому, помощник и деверь в предшествующей традиции различались более четко, и лишь позднее их функции стали смешиваться — особенно, когда свадебные испытания начали все больше приобретать героический характер.

Подробности подготовки деверя к посздке прямо предсказывают иногда неизбежность борьбы с чудовищем. Деверь выбирает для себя снаряжение и оружие, и его выбор не оставляет сомнений в том, что он — великий юнак. Мар-

ко передает деверю коня и оружие, которые служили ему самому последний раз, когда он бился с Арапином¹²⁹.

Перед выездом из дома невесты сваты получают дорогие подарки, деверь, однако, часто остается без подарка: ему доверено самое ценное — невеста. Иногда мать невесты специально просит его не забывать об опасности. Главная функция деверя состоит в том, чтобы охранять невесту и благополучно доставить ее в дом жениха.

Возвращающееся посольство встречает на пути, в ущелье, в лесу змей, Арапиц, джип.

Уже на ранних ступенях эпической разработки темы сватовства — в богатырских сказках — мы находим следующий мотив: «На обратном пути («второй тур» сюжета) свадебный поезд подвергается нападению сказочного чудовища, похожего не то на птицу, не то на человека, но герой убивает чудовище, истребляет всю его родню, возвращает похищенных людей и скот и благополучно возвращается на родину»¹³⁰.

Аналогичный мотив в южнославянской эпике имеет, несомненно, типологические связи с этой давней традицией.

В ряду персонажей, встающих на пути брачной пары, отражается смена представлений об эпических врагах, характерная вообще для южнославянской эпики. Наиболее архаичный персонаж — это змей¹³¹. Его сменяет Арапин, сюжеты с его участием наиболее типичны для данной группы песен¹³².

Арапин останавливает поезд и требует, чтобы ему были отданы свадебные подарки и невеста. Сваты бросают все и в страхе разбегаются. Певцы не щадят самых прославленных юнаков, описывая их позорное бегство. Лишь деверь остается на месте, исполненный решимости защитить невесту:

Глава давам, невеста не давам.

Далее обычно следует поединок, в итоге которого деверь одерживает победу.

Типологически более поздними персонажами в аналогичных сюжетах являются джип-латинянин, воевода, турки¹³³.

В составе рассматриваемой группы песен должны быть выделены версии, в которых соперник, встречающий свадебную процессию, оказывается посланцем отца или матери невесты. Венцианский дож, латинская королева соглашаются принять помощь Арапина против жениха, увезшего невесту силой¹³⁴.

Особенный интерес представляют песни, в которых посланец отца невесты — его слуга или воевода — предстает в облике змея, Арапина или зверя. В некоторых случаях

Данный мотив можно трактовать как военную хитрость врага: он натягивает на себя звершнюю шкуру, надевает маску и т. д.¹³⁵ Само по себе важно, однако, что при этом сохраняется преимущество с ближайшей эпической традицией. Еще более характерно, когда в песне перед нами предстает явно гибридный образ: воеводе Балачко из Леджяна не надо прибегать к маскировке — у него три головы, из одной бьет пламя, из другой дует ветер¹³⁶. Этот пример ясно показывает, какими путями мог идти процесс создания новых образов в эпосе.

Наряду с сюжетами о борьбе с чудовищем или его позднейшими заместителями может быть выделена группа сюжетов о борьбе с вероломным кумом.

На обратном пути кум случайно видит лицо невесты и решает любыми средствами овладеть ею. Трижды он просит деверя выдать ему девушку и, наконец, добивается его согласия. Впрочем, есть варианты, где кум действует втайне от деверя. В конце концов куму удается проникнуть в шатер к невесте. Далее повествование развивается в новеллистическом духе: невеста добивается от кума, чтобы тот побрился и, заручившись таким «вещественным доказательством», выдает кума жениху. Жених расправляется с вероломным кумом¹³⁷.

Героическая тема сватовства в данной версии расцветается мотивами и подробностями в духе народной новеллы. Неожиданную активность в песенных событиях проявляет невеста; в ее образе явственно проглядывают черты героини новеллистических сказок и песен.

В то же время в сюжете о вероломном куме прослеживаются некоторые реминисценции далекой эпической традиции. О том, что это за реминисценции, более определенно свидетельствует другая версия сюжета, в которой вместо кума действует сам деверь.

Бег Любович вызывает из Венеции своего побратима Кончица Ивана принять участие в сватовстве в качестве деверя. Сватовство происходит без всяких затруднений. На обратном пути порыв ветра поднимает покрывало на лице невесты, и деверь видит это лицо. С помощью женщины, сопровождающей невесту, Кончиц Иван проникает к ней в шатер и проводит у нее ночь. Когда на следующую ночь к невесте является жених, девушка удивлена, почему он одет не так, как прошлую ночь. Этот последний мотив ясно указывает на то, что деверь являлся к ней вместо жениха. Любович по описанию одежды узнает, что его обманул деверь, и хочет убить Ивана. Однако Иван наносит удар раньше. Жених гибнет, деверь бежит и позднее сватается к девушке, оставшейся без жениха. Выясняется, что девушка с

радостью готова идти за своего бывшего деверя. Песня завершается новым браком¹³⁸.

Сквозь поздние романические и типичные для эпоса национальные коллизии в песне отчетливо пробивается достаточно древнее сюжетное зерно. Смысл данного сюжета с точки зрения его традиционных связей лучше всего раскрывается через сопоставление его с аналогичными коллизиями и мотивами из «Нибелунгов». К нашему сюжету вполне может быть отнесено следующее принципиальное обобщение В. М. Жирмунского, сделанное им в связи с анализом «Нибелунгов»: сказание о Зигфриде-свате «связано с ролью свата в древнем свадебном обряде как заместителя жениха, с его далеко идущими правами на невесту родича в качестве представителя родового коллектива. То, что в более древнем понимании было нормальным, считалось правилом и даже «священной» (ритуальной) обязанностью, то в понимании более позднего времени должно было стать преступлением против брачных запретов и этических норм, нарушением доверия со стороны побратима. На этой исторической двойственности понимания «доверия» строится трагедия Зигфрида и Брюнхильды в ее последовательных истолкованиях, характерных для нравов и психологии более позднего времени»¹³⁹.

Кончич Иван — это типичный эпический заместитель жениха (характерно, что в данной песне жениха нет в составе посольства, он ждет невесту дома), который превысил свои права и нарушил доверие побратима.

Сюжет в целом, однако, строится в духе представлений совсем иного исторического плана, чем те, которые отразились в «Нибелунгах». Деверь, внезапно увлеченный страстью к невесте, не только нарушает свой долг, но и убивает жениха и уже не символически и не на один момент, а по-настоящему и навсегда занимает место жениха — своего бывшего побратима. Так переосмысление традиции приводит к созданию совершенно новых ситуаций в сюжете, к рождению новых эпических коллизий.

Сказанное позволяет, видимо, удовлетворительно объяснить один редкий мотив в песне о женитьбе Мата Сремца. Милош успешно выполняет трудные задачи, преодолевает опасности обратного пути и благополучно доставляет невесту жениху. Мато, узнав, какие испытания пришлось вынести Милошу, принимает неожиданное решение — отдать ему девушку, так как он добыл ее в богатырской борьбе. Милош, однако, отказывается: грех и стыд, по его словам, отнять невесту у дяди¹⁴⁰.

С точки зрения традиции Милош делает все то, что был обязан делать «заместитель» жениха. Между тем с точки зрения более поздних представлений поведение его уже ка-

жется странным: все свои подвиги, достойные великого юнака, он совершает ради того, чтобы привести невесту другому. Песня дает этому объяснение в духе патриархальных понятий о родстве — племянник обязан служить дяде и считает за великий грех нарушить его права и интересы.

Похищение невесты. С эпическими сюжетами о насильственном увозе невесты в некоторых отношениях соприкасаются сюжеты о похищении невесты. Существенные отличия в этих последних состоят в том, что здесь открытого сватовства нет, следовательно, отсутствуют и типичные ситуации, связанные с отношениями между женихом (его посольством) и отцом невесты, между женихами-претендентами и т. д.

В южнославянских песнях о похищении невесты исходная ситуация нам уже знакома: герой находит себе подходящую девушку; она — единственная, на ком он хотел бы жениться, и т. д. Иногда это — дочь чужеземного царя, египтянка, турчанка. Создается впечатление, что преграды национального и религиозного порядка не позволяют осуществить сватовство обычным порядком. Впрочем, эта коллизия не всегда выявлена в песнях достаточно ясно и не проведена с должной последовательностью.

Эпическое похищение невесты происходит по некоторым сюжетным канонам.

Одну из типичных форм похищения в эпосе так передает М. Халанский: «Герой-жених посылал за невестой корабль или сам ехал на корабле; корабль подъезжал к городу, в котором жила девица-невеста; жених или посланный жениха назывался купцом, предлагал для продажи разные заморские товары и этим завлекал на корабль невесту, а затем отчаливал от города и увозил невесту»¹⁴¹.

Эта схема, предлагаемая М. Халанским, требует только одного уточнения: в некоторых песнях речь идет о похищении чужой жены, которая некогда была невестой героя, но по разным обстоятельствам не досталась ему. Из двух претендентов на брак с дочерью Янока один — желанный для невесты — заболел, и она должна была выйти за другого. Через три года Йова Будимляя является на корабле как купец. Особенность данной песни в том, что похищаемая женщина, узнав в похитителе своего прежнего жениха, с радостью соглашается бежать с ним и уговаривает мужа оставить их в покое¹⁴². К этому сюжетному типу приближается былина «Соломан и Василий Окулович», однако правильнее рассматривать такие песни не в связи с эпосом о сватовстве, а среди других эпических циклов.

Вторая форма эпического похищения невесты также представлена рядом сюжетов. Герой приезжает к городу, где

живет приглянувшаяся ему девушка, встречается с ней, когда она белит полотно либо водит коло, или даже приезжает в дом на ее свадьбу, сажает ее за спину на своего коня и увозит¹⁴³.

В русском былинном эпосе прямых сюжетных аналогий к южнославянским песням о похищении невесты нет. Однако можно с большой долей вероятности предполагать, что они были. Выше уже отмечалось, что южнославянские песни об увозе невесты на торговом корабле имеют в качестве близкой параллели песни об увозе чужой жены. Сюжетное сходство здесь говорит о зависимости песен второго типа от песен первого типа, т. е. песни об увозе невесты составили в известных пределах сюжетную основу для песен об увозе чужой жены. В таком случае можно предположить, что на почве русского эпоса былины о Соломане и Василии Окуловиче предшествовали былины об увозе девушки-невесты. Другим косвенным свидетельством существования былинных сюжетов о похищении невесты являются баллады.

Можно отметить, что в исторических балладах есть мотивы насильственного сватовства: основная коллизия состоит здесь в том, что враги-похитители одновременно выступают в роли сватов, а иногда в одном лице предстает похититель и жених¹⁴⁴. В таком духе, например, разработаны мотивы увоза девушки татарами в былине-балладе «Михайло Козарин». Сравнительный анализ исторических баллад различных славянских народов приводит к выводу, что одним из художественных источников, питавших балладные сюжеты о насильственном сватовстве, были героические эпические песни на аналогичные темы¹⁴⁵.

Ближайшую сюжетную параллель к южнославянским песням об увозе невесты на торговом корабле представляют русские баллады. Различия в сюжетике должны быть отнесены на счет тех принципиальных жанровых граней, какие отделяют балладу от героического эпоса, и, конечно, на счет поздних социально-бытовых переосмыслений. Вот два наиболее характерных примера. Гостиный сын гуляет по городу, носит с собой золото и жемчуг. Девушка из высокого терема просит продать ей драгоценности. Гостиный сын объясняет, что он захватил с собою не лучшие образцы и приглашает девушку на корабль. Когда она приходит, гостиный сын опанывает ее и уводит корабль. Затем он обещает, что женится на похищенной¹⁴⁶.

Во второй балладе девушку на базаре встречает разбойник, приглашает на корабль и увозит ее. Утром очнувшаяся девушка бросается в море¹⁴⁷.

Ряд подробностей в балладах следует рассматривать в генетической связи с более старшей эпической традицией.

Вне такой связи они просто не совсем понятны и неясно, как могли бы возникнуть эти балладные сюжеты.

Вполне очевидно, что в соответствии с балладной эстетикой в приведенных сюжетах утрачены эпизоды, для эпических песен почти обязательные: выбор героем невесты, его сборы и поездка на корабле; тем самым в содержание баллад внесен столь характерный для них элемент случайности.

Сопоставление южнославянских песен с русскими балладами дает возможность сравнительно легко и с уверенностью реконструировать типологические аналогии в русском эпосе.

Вполне вероятно также, что существовали былины, сюжетно сходные с южнославянскими песнями о похищении невесты у реки женихом, явившимся на коне. Во всяком случае, основную сюжетную ситуацию — герой встречается с приглянувшейся девушкой у реки, когда та стирает белье, — мы находим в балладах о сватовстве, правда, в ином контексте: герой не похищает невесту, а вступает с нею в диалог, обмениваясь невыполняемыми задачами.

О том, что баллады с мотивами сватовства могут сохранять, несмотря на преобладание в них поздней эстетики, довольно архаичные сюжетные формы, говорят следующие примеры.

В одной балладе девушка и молодец борются, причем она закладывает свой «золотой венец», а он «три кораблика». Спор этот — конечно отголосок эпической борьбы жениха и невесты. В балладе побеждает девушка, и новейший комментатор справедливо усматривает здесь своеобразный «ответ» на идеологию героического эпоса, в котором первенство принадлежало мужчине¹⁴⁸.

В другой балладе сватовство выливается в форму состязания жениха и невесты в мудрости. Девушка обыгрывает молодца в шахматы, выигрывая у него заклад — три корабля. Далее она удачно отгадывает его загадки. Молодец не может победить ее и, следовательно, взять ее за себя. Впрочем, в балладе постепенно истинный смысл происходящего, по-видимому, забывается. Есть варианты, в которых девушка утешает молодца, выражая готовность выйти за него¹⁴⁹. Другими словами, она признает в нем суженого, невзирая на то, что он не доказал этого.

Эпические песни о сватовстве и сказка

Классический героический эпос на темы сватовства в ряде моментов (невеста-суженая, поиски невесты вдали от дома, испытание жениха и др.) ощутимо перекликается со сказ-

кой. Переключка эта, по нашему мнению, вряд ли свидетельствует о непосредственном взаимодействии жанров, о влиянии сказок на эпос; она в основе своей — результат параллельной разработки общего в своих истоках фонда фольклорных тем, мотивов, представлений. Влияние могло иметь место, но лишь в отдельных случаях, и не могло определить характера и системы эпических песен о героическом сватовстве. Прямое влияние сказки ощущается более определенно в сюжетах относительно поздних, не вполне укладывающихся в каноны героической эпики.

Характерно, что русский и южнославянский эпос дает в этом смысле материал не только типологически сходный, но и близкий по сказочному сюжетному фонду.

В южнославянской песне «Сокол-жених» дочь стамбульского царя растет в затворничестве¹⁵⁰. Отец, получив пророчество, что девушку «облюбят» до замужества, затворяет ее в башне¹⁵¹. Тем не менее пророчество исполняется. К девушке прилетает сокол, сбрасывает оперение, оборачивается юношей. Когда отец узнает, что дочь ждет ребенка, он дает ей платье странницы, железные туфли и отправляет ее на поиски возлюбленного, запрещая ей вернуться ни с чем.

Далее следуют эпизоды поисков, встречи девушки с юношей-соколом, который, оказывается, в детстве был околдован вилами. Мать отбирает крылья и, по одним вариантам, сын остается с людьми, по другим — гибнет.

Таким образом, брак между героями здесь затруднен вмешательством волшебных сил. Герои могут соединиться, лишь когда жених будет освобожден от власти этих сил, но для этого он должен быть связан с предсказанной ему невестой еще до сватовства.

М. Бошкович-Стулли отмечает, что песня о соколе-женихе как целое не имеет соответствий в сербско-хорватских сказках, но имеет их, например, в сказках греческих и цыганских. По мнению исследователя, хотя некоторые слагаемые песни разработаны в типичной для эпоса манере, все же песня о соколе-женихе проникнута сказочной атмосферой¹⁵².

Своеобразную аналогию мы находим в русском эпосе: речь идет о былинне «Подсолнечное царство», единственный раз записанной и представляющей собой несомненно опыт поздней переделки народной сказки¹⁵³. Источник, давший сюжет былинне, известен. Это сказка «Деревянный орел»¹⁵⁴.

К этому же ряду песен сказочного происхождения относится у южных славян песня о змее-женихе, обычно соединенная с сюжетом о чудесном зачатии.

М. Бошкович-Стулли вслед за другими, писавшими об этом, с большой долей уверенности возводит ее к соответ-

вующим сказкам. При этом исследователь показывает отклонения от духа сказки, особенно наглядно проявившиеся в трагическом исходе, характерном для большинства текстов¹⁵⁵.

Певцы перелагали сказки выборочно, брали такие сюжеты, которые как-либо соотносились с эпической традицией и могли в нее сами влиться. В песне «Змей-жених» эпической традиции более или менее соответствуют мотивы, связанные со сватовством. Чудесный жених знает свою суженую. Он выполняет трудные задачи, которые носят здесь сказочно-волшебный характер. Он собирает свадебное посольство, аналогичное тому, что ведут с собой женихи-юнаки.

Любопытно, что иногда в образе змея-жениха появляются черты эпического змея — соперника юнаков.

Jeste zmija hrelje raširila, Змея крылья распустила,
Iz usta joj modri plamen skače¹⁵⁶. Изо рта у нее синее пламя пышет.

Все это свидетельство того, что и на позднем этапе эпического творчества возможны случаи возрождения сюжетной архаики. Однако вторичный ее характер и зависимость от сказки могут быть вполне определенно доказаны.

Помимо «Подсолнечного царства» известны и другие сказки на тему о сватовстве, распетые в былины. Здесь следует назвать былины «Нерассказанный сон»¹⁵⁷ и «Ванька Удовкин сын»¹⁵⁸. В первой герой выполняет роль «помощника в сватовстве»: он исполняет чудесные задачи, которые предлагает царю-жениху будущий тесть. Во второй основу сюжета составляет сказочное состязание героя с будущим тестем: герой должен так спрятаться, чтобы дарь Волшан Волшанский не нашел бы его.

Героико-исторические юнацкие песни о сватовстве как целое

До сих пор мы рассматривали юнацкие песни о сватовстве преимущественно по составляющим их типовым, повторяющимся элементам, стремясь в первую очередь выявить связи их с предшествующей эпической традицией, проследить судьбы этой традиции и ее роль в формировании различных тематических циклов.

Теперь необходимо эти песни осмыслить как целое. При всем их разнообразии им присуще определенное единство; в них есть своя художественная доминанта, которая собственно и определяет их типологию. Героико-исторические песни составляют основной массив южнославянской эпики о сватовстве.

Главными персонажами этих песен обычно выступают юнаки. Лишь в редких случаях эпический жених — это царь или бан, как правило — это юнак. Не уступая первым в богатстве и могуществе, он превосходит их силой и личной активностью. Чаще всего жених-юнак не нуждается в каких-либо особых характеристиках, так как он персонаж, хорошо известный и по другим эпическим песням: это Кра-левич Марко, Янко Сибинянин, Гуро Тимишварин, Милош, Янкович Стоян, Джюра Смедеревец, Иван Црноевич и др. Из юнаков рекрутируется и свадебное посольство. Оно создается добровольно, на началах юнацкой дружбы и побратимства. Сборище юнаков-сватов демонстрирует мощь и непобедимость эпических героев. Хотя в событиях, составляющих содержание песен, действуют обычно немногие юнаки, для песен этих очень характерны изображения многочисленного и хорошо организованного войска, выступающего под своим знаменем и составляющего почти обязательную часть героико-эпического фона.

В описаниях свадебного посольства, юнаков, жениха и его побратимов, в характеристике внешних отношений между ними и стороной невесты ощутимы элементы известной изысканности, приподнятости, «аристократизма». Это вызвано, несомненно, не одними лишь сюжетными обстоятельствами: мы имеем здесь дело с явными проявлениями эпической идеализации и поэтизации всего, что связано с женихом и его сватовством, причем в иных случаях легко обнаруживается чисто народная идейная подоплека всего этого.

На фоне «аристократических» мотивов с особенной рельефностью раскрывается открыто демократический смысл образа деверя-пастуха, чья инициатива обеспечивает успех свадебной поездки.

Вполне естественно, что центральное место в песнях о сватовстве занимают, наряду с изображением мощи юнацкого посольства, эпизоды столкновений двух партий — жениха и отца невесты, свадебных состязаний и подвигов жениха или его помощника, поединков, единоборства с претендентом — эмесм, Арапином и др. В этой обстановке взаимные отношения жениха и невесты всегда отступают на задний план, составляя подчас как бы незримый фон либо вовсе исчезая из поля внимания певцов и слушателей.

Тем не менее, если отвлечься от отдельных сюжетов и брать содержание этой эпики в целом, можно заметить, что мотивы отношений жениха и невесты придают ей определенный эмоциональный колорит. Суровая героика юнацкого эпоса в этих песнях теплеет, окрашивается романтикой живого человеческого чувства.

Мы уже видели выше, что в основе эпического сватов-

ства лежат творчески преобразованные традиционные представления о суженой и суженом. Это, однако, не мешает проникновению в элические сюжеты мотивов любви как неожиданно возникающего и не знающего препятствий чувства. Под напором этих мотивов традиционные воспоминания о суженой подчас полностью преобразуются или исчезают, появляется тема *случайной* встречи, определяющей судьбу героев. Характерный пример дает песня «Цветок позолоченный»¹⁵⁹.

Марко Кралевич с племянником Марианом случайно попадают в дом кромянского бана. Тот приветливо встречает гостей, оказывая им всяческие знаки внимания, вечером просит дочь, прекрасную Златию, услужить юнакам и поднести им вина. Марко спокойно выпивает свою чашу.

Al djevojka drugu natočila,
Pa je dava djetić — Marijanu,
Ne će junak da na čašu gleda,
Već djevojku među oči crne.

А девушка вторую наполнила
И даст ее молодцу Мариану.
Не хочет юнак на чашу смотреть,
А лишь девушке в глаза черные.

Этот миг все решает: Мариан тут же просит Марка выступить сватом, принимает условия бана — достать позолоченный цветок — и отправляется в опасный путь.

Когда Марко предостерегает его, Мариан отвечает:

Ja ću poći, znat mi i ne doći,
Ja se hoću Zlat' jom oženiti,
Oli s njome, oli zemljom crnom.¹⁶⁰

Я пойду, даже если не дойду.
Я на Златии женюсь,
Либо на ней, либо на черной земле!

А вот попытка прямо описать вспыхнувшее чувство:

Na nju gleda dijete Milenko,
Omilje mu Kraljica budinska,
Sestra draga budinskoga kralja,
Od jada ga zaboljela glava,
Niti pije, niti šta blaguje,
Neg na dunda glavu naslonio¹⁶¹.

Смотрит на нее юный Миленко,
Полюбилась ему королева
будимская,
Сестра дорогая будимского короля,
От грусти заболела его голова.
Не пьет, не ест ничего,
Только на дядю голову приклонил.

В песне «Женитьба Степана Кнежевича» чувство мгновенно захватывает уже не юнака, а девушку¹⁶². Степан с братом едут мимо дома наши, дочь наши видит их, восхищается их красотой.

Благо мајци, која их родила,
И девојци, која их допале,
Ако бог да, и мене ће један.

Благо матери, которая их родила,
И девушке, которая им понравится.
Если бы бог дал мне одного!

В редких случаях тема взаимного чувства, которое не

отступает перед любыми испытаниями, является организующей для всего сюжета («Женитьба Иовы Будимлии») ¹⁶³.

Невеста в южнославянских песнях редко оказывается в лагере противников жениха; если иногда именно она предлагает ему трудные задачи, то это скорее — дань традиции. Чаще она либо остается в стороне от острой борьбы, никак не определяя своего отношения к происходящему, либо проявляет себя как верная невеста, предупреждает жениха об опасности, подсказывает ему, как следует действовать, а иногда и непосредственно участвует в борьбе. Почти все песни о сватовстве заканчиваются мотивом благополучного прибытия жениха и невесты домой. Герои успешно преодолевают все препятствия, воздвигнутые на их пути. Трагические развязки редки и не определяют основной направленности эпоса о сватовстве. Эпический брак предстает как один из значительнейших эпизодов героической биографии юнака.

Сюжетное обрамление большинства песен указывает как будто на то, что эпизод этот всякий раз имеет личный характер и важен лишь для семьи юнака и для ближайшего его окружения. Однако в ходе событий герой и его близкие вовлекаются в такие коллизии, сталкиваются с такими силами, совершают подвиги такого масштаба, что, независимо от конечной цели, юнацкие дела здесь далеко выходят за пределы семейных историй и становятся частью героической эпической истории.

В большинстве своем историзм песен о сватовстве носит условно-эпический характер. Напрасно мы стали бы возводить отдельные повествования о добывании невесты к летописным фактам истории южных славян. В работах представителей исторической школы попытки идентификации некоторых сюжетов встречаются, но они малоубедительны. Вот один характерный пример — исторический комментарий к песне «Женитьба Максима Црноевича». Комментатор полагает, что Максим — монашеское имя одного из предков Црноевичей. На девушке из Венеции женился Джюрадж, старший сын Ивана Црноевича, который после захвата Черногории турками укрылся в Венеции, а позднее в Малой Азии. У Ивана было двое сыновей, один из них был турецким наместником в Черногории. «Эти исторические факты народное предание претворило в романтическое повествование — песню о спрятанном некрасивом женихе и о ссоре гайдуков вокруг подарков» ¹⁶⁴.

В действительности же песня о женитьбе Максима Црноевича, как и другие песни этого тематического цикла, возникла вне связи с событием, отмеченным хроникой. Млетак и «латиняне» постоянно встречаются в песнях о сватовстве и

имеют не конкретный, а типовой смысл. Народные впечатления, связанные с Венецией и ее ролью в истории славян, многочисленные факты взаимных отношений (династических, политических, бытовых, частых военных столкновений) — все это отлилось в типовые эпические формы, которые к тому же генетически связаны с более старшими представлениями в эпосе о чужой земле и чужих народах, о враждебном окружении невесты, об опасностях, угрожающих жениху на его пути.

Вместе с Млетаком и «латинянами» в песни о сватовстве вошла одна из заметных глав истории южных славян, но вошла обобщенно, в рамках эпического вымысла, опирающегося на традицию.

Естественно, что в героических песнях о сватовстве не могли не отразиться и отношения с турками. Борьба с турком — отцом девушки, с турком-претендентом, с турком, пытающимся отбить невесту, составляет содержание ряда героических эпизодов этих песен.

Наконец, во многих песнях герой-жених или юнак-деверь бьются с Арапином.

Очень показательно, что одна из основных тем южнославянской героической эпики — тема борьбы героя с чудовищем — прочно соединилась с темой героического сватовства. Здесь сказалась явная тенденция к историзации в специфических эпических формах песен о добывании невесты.

Героика в песнях о сватовстве, в том числе героика национально-патриотического плана, не есть нечто наносное и искусственное. Было бы неверно думать, что певцы привносили ее, ощущая неполноценность собственно темы сватовства как темы эпической. Эта последняя оставалась сама по себе важной и ценимой. Но в то же время героическое начало для этих песен вполне органично и закономерно. Здесь эпическое творчество намного раньше, чем литература, сделало попытку изображения в едином повествовании личных судеб и судеб национальных, событий частной жизни и событий большой истории, соединило героику подвига с романтикой живого чувства.

Славянская эпика о сватовстве на поздних этапах

Тема сватовства оказалась в южнославянском эпическом творчестве чрезвычайно живой и продуктивной. Разработка ее с течением времени все больше выходила за рамки тех относительно жестких схем, какие были заданы традицией, все больше учитывала живой бытовой опыт поколений и соотно-

силась с миром реальных человеческих отношений, переживаний, чувств.

Одна из тенденций, характеризовавших развитие южнославянской эпикой о сватовстве, состояла в усилении романтического начала. Отношения между невестой и женихом (претендентами), их симпатии и антипатии начинают выступать в повествовании на первый план и иногда определяют ход сюжета. Уже не эпическая предопределенность, а сила чувства, верность, личная инициатива оказываются решающими для судьбы героев. По-иному вплетается в эту судьбу история.

Песня «Женитьба будимского короля» представляет собой превосходный образец такого произведения. Разумеется, сюжет ее не свободен в ряде моментов от власти традиции¹⁶⁵

Банович Секула, уходя на Косово поле, предупреждает сестру, чтобы она никого не пускала во двор: когда он вернется, то она впустит его по перстню, на котором будут их имена. Будимский король слышит все это, едет на Косово, устраивает дело таким образом, что Секула остается там, а сам с помощью кольца, специально изготовленного для него мастером, проникает к сестре Секулы. Расставаясь, он обещает, если вернется с Косова поля, жениться на ней, но имени своего не называет. После косовского разгрома уцелевшие король и Секула разъезжаются по домам. Секула хочет, чтобы Мара вышла замуж, но та отказывается под предлогом, что она дала зарок: если брат вернется живым — остаться в девушках. Весть об этом приходит в Будим, и король, догадываясь о мотивах залога, посылает свататься к сестре Секулы свою мать, скрыв от нее свое знакомство с девушкой. Мара рассказывает ей свою историю, а король затем признается матери, что он — тот, кого ждет девушка, и шлет сватов.

Перед нами большое романтическое повествование, в котором с необычной для эпоса сложностью и новизной пересекаются два сюжетных плана — личный и исторический. События истории во многом определяют судьбу героев. В отличие от классического эпоса сами герои здесь уже не в силах воздействовать на ход событий, они подчиняются ему. Косовская битва в песне не является предметом специального и подробного воспевания, тем не менее о ней говорится не только в связи с печальной участью героев, разделяющих горечь поражения: в песне сказано о политических итогах несчастной битвы, упомянут с проклятиями виновник поражения Вук Бранкович. Главные события, составляющие сюжет песни, происходят, однако, не на поле боя, и песенные герои обретают эпическую значимость не в привычных эпизодах юнацких подвигов и поединков, а в коллизиях глубоко личного и вполне частного характера. Сама война

здесь в конечном счете воспринимается сквозь призму личных судеб и забот персонажей. На первом плане оказывается мир личных отношений — с мотивами неожиданной и должной оставаться в тайне любви, душевных волнений, ожиданий, нравственных испытаний, со счастливым финалом, приходящим как награда за стойкость и верность чувства.

Весь этот комплекс мотивов и идей, надо признать, не так уж характерен для классического героического эпоса. Перед нами, следовательно, нечто новое, несомненное свидетельство переходного этапа в истории народной эпики.

Вместе с усилением романического начала в эпических песнях о сватовстве заметно развиваются новеллистические элементы. Это касается не только экспозиционных и других сравнительно второстепенных разделов песен, но и тех, что являются сюжетно определяющими. Новеллистические мотивы начинают играть главную роль в эпизодах борьбы за невесту. Не сила и не эпическая одаренность героя решают теперь в такой борьбе, а сообразительность, хитрость; сталкиваются не сила с силой, а ум с лукавством, честность с вероломством. Сюжетные случайности выдвигаются нередко на первый план в сложных мотивировках событий. В песне «Мара Загорка выходит замуж за Будимского короля» исходная ситуация напоминает былинку об Алеше и сестре Петровичей: брат узнал о случайной связи сестры и короля и готов погубить ее. Далее, однако, сюжет развивается в новеллистическом духе. Девушка шлет королю письмо: если он не может взять ее в жены, пусть возьмет в рабыни. Слуга теряет по дороге письмо, но Мара об этом не знает. Позднее у нее родился сын, и она, переодевшись в платье брата, приезжает в Будим, встречает короля и играет роль посредника между ним и Марой. В конце концов король узнает свою возлюбленную по знаку на груди, и все оканчивается браком¹⁶⁶.

Иногда в новеллистическом духе разрабатываются мотивы состязания жениха и невесты. В Млетак приходит необыкновенной красоты галера, хозяйка которой — девушка (Раип-дивојка). Иво Млечанин вопреки желанию матери решает заполучить девушку, кидается в море, плывет к галере, хозяйка помогает ему взобраться в лодку. Он предлагает ей играть на деньги, проигрывает первый и второй раз. В третий раз он повышает ставку, но девушка может выставить только себя и галеру. На этот раз Иво выигрывает и ведет девушку к матери¹⁶⁷.

Новеллистический характер получают также мотивы испытания невесты. Вук, переодевшись Сибинянином Янко, отправляется искать свою невесту, надеясь обмануть ее.

Девушка заподозрила обман, сняла с руки кольцо, бросила в воду. С грустью говорит она незнакомцу, что уронила перстень своего жениха Вука. Юнак просит ее — пусть она полюбит его, пусть оставит Вука, обещает ей богатство, порочит ее жениха. Девушка, однако, отвергает все, что он говорит: она никогда не видела Вука, но говорят, что он лучший юнак в Крайне, пусть он небогат, она не умрет с ним от голода. Увидя, что невесту не обмануть, Вук открывается, обещает скоро прислать сватов ¹⁶⁸.

Другую линию в развитии эпики о сватовстве представляют баллады и юнацкие песни с балладными мотивами. Победный финал, благополучное возвращение молодых домой обычны для классической эпики. Трагические развязки могут рассматриваться как поздний элемент, являющийся результатом осмысления реальных противоречий действительности.

Нетрудно увидеть, как трагическому переосмыслению подвергаются традиционные сюжетные темы. В песне «Смерть девушки» — знакомый мотив: на обратном пути свадебный поезд подвергается нападению. Здесь противник жениха — гайдук Томич, который трижды просил девушку у ее матери. Гайдук убивает всех, кто был с невестой. Она ищет головы кума, деверя, жениха, потом в отчаянии кончает с собой. Томич восклицает:

Ja bim volel da se nis rodio,
neg da sam se ovdj dogodio ¹⁶⁹.

Лучше бы было мне не родиться,
Чем здесь оказаться!

Начало песни «Женитьба воеводы Павла» хорошо уже нам знакомо: Павел собирает сватов и едет за невестой. Дальше повествование идет по-иному, явно напоминая типичные балладные ситуации. Мать невесты в большом горе, она сообщает Павлу, что дочь ее умерла и только что похоронена. Жених хочет выкопать ее и посмотреть на нее хотя бы на мертвую, раз никогда не видел ее живую. Мать объясняет, что, согласно обычаям, принятым у них, девушку бросили в море. Павел готов искать ее в море. Тогда тетка невесты открывает ему истину: девушка не умерла, а поссорилась с матерью из-за рубахи; мать приготовила ее жениху, а невеста хотела отдать деверю. «Не делил с братом ни оружия, ни одежды», — отвечает жених и выводит невесту из укрытия. Она просит не увозить ее из дому, предупреждает, что он не довезет ее живой и т. д. По дороге девушка просит деверя снять ее с коня — она умирает. Последние слова ее обращены к жениху: ведь она просила не увозить ее из родного дома ¹⁷⁰.

В песне есть сюжетный подтекст. По-видимому, девушка хотела выйти за деверя; до последнего момента она боро-

лась против нежеланного брака и, когда увидела безнадежность дальнейшего сопротивления, умерла. Мотивы этой песни хорошо знакомы — в ином контексте — славянским историческим балладам: чтобы избавиться от ненавистного жениха, невеста сначала имитирует смерть, а позднее принимает настоящую.

Последний пример прямо вводит нас в обширный круг народных баллад о жестокой матери: Иво и Мара любили друг друга; юноша намерен слать сватов, но мать силой женит его на Еле. Сваты едут за невестой, привозят, играют свадьбу. После, когда молодые остаются одни, Иво, раздевшись, просит Елу подать ему саблю и бьет себя в сердце. Увидя это, Ела тоже кончает с собой, а Мара умирает от горя¹⁷¹.

Так возникают баллады о гибели влюбленных, о несостоявшемся сватовстве, о несчастном браке, о насильственном разлучении и т. д. Баллады этого рода хорошо знакомы и русскому фольклору, и генетическая связь их сюжетов с былинами в ряде случаев может быть показана.

В русских былинах о сватовстве, относящихся к позднему эпическому слою, характерно развитие новеллистических и социальных мотивов. В этих былинах анализ вскрывает связь с классической эпикой на темы сватовства, преемственность сюжетных коллизий и их переосмысление.

В былине о Хотене борьба за невесту приобретает вполне отчетливые формы сословного конфликта. Невеста — боярская дочь, гордая и спесивая; Хотен — нежеланный жених, которому отказывают по соображениям сословного порядка. В былине есть и поединок, типичный для эпических сюжетов о сватовстве, есть даже реминисценции традиционного мотива «помощника в сватовстве» (в вариантах слуга Хотена бьется с братьями невесты). При всем том Хотен выступает не только как жених, но и как мститель за поруганное достоинство своей семьи и за честь того социального слоя, к которому он принадлежит. Ему важно не просто завладеть невестой, но и унижить ее и ее род, продемонстрировать свою мощь и свое превосходство. В содержание былины вплетаются навеянные духом социального антагонизма мотивы жестоких угроз и преследований. Род невесты не просто вынужден смириться с нежеланным женихом, но и признать его превосходство и вознаградить его¹⁷².

В южнославянской эпике есть несколько песен, основная коллизия которых состоит в том, что девушка отвергает жениха без каких-либо мотивировок, и жених обманом или с помощью какого-нибудь ловкого приема добивается ее либо мстит ей. В песнях этих довольно силен новеллистический элемент, и не все они принадлежат юнацкой эпике.

Вот как, например, развивается сюжет в песне о Секуле и Марии. Мария, дочь бана, представлена как щеголиха, и в изображении ее есть явная ирония: когда она идет по городу, две рабыни поддерживают подол и рукава ее платья, третья несет платье, чтобы можно было по дороге переодеться, четвертая несет бутылочку и кропит из нее госпожу, чтобы груди ее не пахли потом. Встречные дают Марии дорогу, воеводы выказывают знаки почтения, и лишь один разгоняет плетью рабынь, топчет серебро и бархат, срывает с нее и раскидывает драгоценности. Оказывается, это Секула мстит девушке, которая, никогда не видя его, отказала ему. Теперь, после встречи, своенравная красавица ни о ком другом не хочет думать, отец ее предлагает Секуле слать сватов, но теперь он отказывается: удовлетворив чувство мести, он сватается к другой ¹⁷³.

В двух юнацких песнях отношения жениха и невесты в некоторых существенных моментах составляют параллели к «Хотену». В песне «Банович Секула и Юговичи» Секула просит у Юговичей сестру, но получает оскорбительный отказ: их сестра предназначена не мошеннику, а кому-нибудь из господ ¹⁷⁴. В песне «Сестра Леки-капитана» три знаменитых юнака сватаются к красивейшей девушке из Призрена. Брат предлагает ей выбрать любого — каждый из юнаков обладает своими неопценимыми достоинствами. Однако гордая красавица, уже отвергшая более семидесяти претендентов и у каждого находившая какой-нибудь порок, дает юнакам уничтожающие характеристики: Марко Кралевич — турецкий прислужник; Милош — сильный юнак, но ведь его родила и вскормила кобыла; Крылатый Реля — подкидыш ¹⁷⁵.

В кругу сюжетов о сватовстве следует рассматривать былинку «Алеша Попович и сестра Петровичей» ¹⁷⁶. Среди различных традиционных реминисценций в ней особо должна быть выделена основная сюжетная тема: ради успеха в сватовстве жених соблазняет будущую невесту и признается в содеянном ее братьям. В южнославянской эпике аналогичная тема получила разработку в духе озорной новеллы ¹⁷⁷.

В русском эпосе эта тема представлена в двух основных разработках. Первую дает баллада, содержанием которой является горестная судьба соблазненной девушки ¹⁷⁸. Вторую мы находим в собственно былинных версиях, где в финале Алеша женится на девушке. На первый план выдвигаются социально-нравственные аспекты, и былина в целом может трактоваться как произведение о драматической судьбе героев, преступивших принятые моральные нормы. Собственно новеллистическое начало здесь ощущается слабо.



Героическая эпика на темы сватовства не только сама по себе составила значительный раздел эпического творчества славянских народов, но и дала многие свои мотивы и образы другим его разделам. Реминисценции песен о героическом сватовстве — в виде сюжетных следов, традиционных завязок и коллизий, а также в виде поэтических иносказаний можно нередко встретить в юнацких песнях и былинах, в исторических песнях и балладах о вражеских нашествиях и наездах, о спасении полона, о защите города и т. д. Ограничусь здесь указанием на метафорическое применение в них мотивов и образов эпоса о героическом сватовстве. Выразительный пример такого применения заключает черноморская песня о Скандербеге.

Царь Стамбула собирает огромное войско и идет под Круян-град. Далее мотивы нашествия и мотивы брачной поездки любопытнейшим образом переплетаются в песне. Прямая цель похода одновременно и сватовство, и покорение города. Царь требует, чтобы красивейшая девушка Круяна была отдана за его сына Мемеда. Свое войско он представляет как сватов. В качестве свадебных даров со стороны невесты царь требует головы лучших круянских юношей. Брачные предложения сопровождаются угрозами. В сущности, предложения эти заключают иносказательное требование полной капитуляции города. В ответе Скандербеге (Кастриота Джюра) мотивы сватовства разворачиваются в метафорическую картину, смысл которой вполне ясен.

Добро њу ти оженил Мемеда	Хорошо женю твоего Мемеда
Остром сабљом Кастриота Бюра.	Острой саблей Кастриота Джюра.
А што пишеш за сватове даре,	А што пишеш о свадебных дарах,
Добре сам ти приправио даре:	Хорошие я приготовил дары:
Мрка праха и олова тешка,	Бурого пороху и свинца тяжелого,
Из пушака вруњијех крушака,	Из ружей горячих дробњ —
Тијем њу ти свате даривати.	Этим я сватов одарю.

О предстоящем сражении Джюра говорит как о встрече и проводах сватов. Когда же его войско побеждает, он отпускает неудачливого жениха со словами:

Нека гласник иде у краину	Пусть вестник идет в свой край
И как прича за своју женидбу.	И пусть расскажет о своей
И фали се у Стамболу-граду,	женитьбе,
Како сам ти оца даровао,	И похвастает в Стамбуле-граде,
И одвише кињене сватове ¹⁷⁹ .	Как я его отца одарил
	И еще больше нарядных сватов.

От широких иносказаний этого типа, в которых сохранилась вся цепь ассоциаций «вражеский поход — сватовство», прямой переход к песням, где представлены лишь отдельные звенья, где целостная картина распалась на отдельные элементы-метафоры.

В русских исторических песнях аналогию дает образ битвы как встречи и проводов гостей¹⁸⁰. Можно предположить, что в своих истоках этот образ связан с поэтическими мотивами эпоса о сватовстве (гости, сваты, свадебный пир и т. д.)¹⁸¹.

Рядом со свадебной символикой героического плана получают применение метафоры, служащие для изображения драматических ситуаций — смерти героя, например. В эпических песнях о сватовстве герой, заявляя о своей решимости добиться избранной им невесты, готов даже на смерть. Формула: «Или женюсь на ней, или на черной земле» получила самостоятельность и из нее вырастает исполненный драматизма образ: герой погибает — «женится» на черной земле¹⁸².

ЭПИЧЕСКИЕ ПЕСНИ О ПОХИЩЕНИИ ЖЕНЫ

Южнославянские песни типа «Банович Страхиња» и «Мина из Костура»

Одной из наиболее примечательных особенностей сюжета «Бановича Страхињи» является соединение в нем двух традиционных эпических тем: борьба героя с иноземным врагом, похитившим его жену, и столкновение героя с неверной женой, ставшей на сторону похитителя. Соединение это в данной песне вполне органично, первая тема незаметно и естественно переливается во вторую. Сюжетное единство песни подчеркнуто ее обрамлением: она и начинается, и кончается (во всяком случае в основных версиях) в доме Юговичей, из семьи которых происходит жена Страхињи.

Двухтемность песни открывается лишь в ходе ее сравнительного изучения. В первой части песни рисуется картина опустошительного наезда турок на двор Бановича и увода ими жены юнака. Картина эта дана обычно не в прямом повествовании, а ретроспективно: о случившейся беде Банович Страхиња, находившийся в отъезде, узнает из письма матери. Иногда форма сообщения еще усложняется: Страхиња пересказывает содержание письма.

Ал ми ево глас и књига дође
Од старице Милосаве мајке:
Да ми Турци кулу поробише,
Поробише, огњем опалише,
А вјерну ми заробише љубу,
А стару ми поћушнуше мајку ¹⁸³.

Дошли до меня весть и письмо
От старой моей матери Милосавы:
Турки мой двор захватили,
Захватили, огнем запалили,
Верную мою жену увели в рабство,
А старую мою мать избили.

Композиционно начало песни соответствует обязательно-му сюжетному условию для данной эпической темы: набег и похищение жены происходят в отсутствие мужа. Так, в былине-балладе «Князь Роман и Марья Юрьевна» татары являются, когда князь на охоте; в былине «Соломан и Василий Окулович» Таракашка Заморянин увозит Соломаниду, когда ее муж уезжает «в чисто поле», в былине «Наезд литовцев» о муже вообще ничего не говорится. Аналогичные ситуации встречаются и в южнославянских песнях.

Обычно для эпоса не имеет существенного значения, где находится в момент вражеского нападения муж; важно, что его нет дома, поэтому мотивировки могут быть случайными и незначущими.

В «Бановиче Страхине», однако, дело обстоит по-иному. В основной массе вариантов весть о беде застаёт Бановича в семье Юговичей, откуда родом его жена. Обстоятельство это не безразлично для дальнейшего развития сюжета: Страхиня должен, казалось бы, найти здесь и особенное сочувствие и быструю помощь. Однако он не встречает ни того, ни другого. Юговичи отказываются ехать с ним на выручку его жены; более того, они советуют Страхине забыть «любу» и найти другую жену.

Ал'ако је једну ноћ поћила,
Једну ноћу с њиме под чадором,
Не може ти више мила бити.
Бог ј' убно, па је то проклето,
Воли њему него тебе, сине ¹⁸⁴.

Раз она одну ночь ночевала,
Одну ночку с ним под шатром,
Не может для тебя больше милой
быть.

Бог ее убил, проклята она,
Любит она его больше чем тебя,

сын.

Перед нами одна из тех «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 цитируемый текст, такого рода эпизоды могли получать большое психологическое содержание. Однако в основе своей данный эпизод не психологического, а чисто сюжетобразующего свойства. Здесь мы имеем случай «эпической прозорливости», которая есть не что иное, как производное от сюжета: в ходе повествования выяснится, что жена Страхини действительно недостойна,

чтобы муж шел ради нее на столь трудную борьбу; согласно логике сюжета, Страхи́ня должен быть об этом предупрежден и должен поступить вопреки здравому смыслу.

В финале герой песни вновь столкнется с Юговичами, воплощающими здравый смысл, и вновь (во всяком случае в некоторых версиях) поступит вопреки их советам.

Значение экспозиционных эпизодов песни этими сюжетно-психологическими обстоятельствами не ограничивается. Дело в том, что вместе с Юговичами в песню о Бановиче Страхи́не входит эпическая история со своими характерными очертаниями. Юговичи — герои Косовского цикла. Юговичи в эпосе сразу заставляют вспомнить о царе Лазаре и о Косовом поле. Действительно, есть варианты, в которых Страхи́ня оказывается на пиру у царя Лазаря, в Крушевце, а столкновение Страхи́ни с похитителем происходит на Косовом поле. На этом основании песню о Бановиче Страхи́не иногда включают в состав Косовского цикла, а самого героя идентифицируют с Джураджем Страцимировичем Балгичем, господаром Зеты и зятем князя Лазаря¹⁸⁵.

Банович Страхи́ня несколько раз упомянут в косовских песнях: он в частности назван среди погибших на Косовом поле¹⁸⁶.

Весь этот ряд фактов может быть объяснен лишь одним — явной тенденцией к конкретной историзации сюжета песни, которая в действительности не имела и не могла иметь реальных связей с событиями 1389 г.

Тенденция эта вообще характерна для эпического творчества определенной эпохи. Мы имеем здесь дело с достаточно сложным и многообразным процессом, который мог материализоваться в разных формах: в придании эпическим героям черт и имен реальных исторических лиц или в эпическом преобразовании исторических личностей, в насыщении повествования различными реалиями и т. д. В данном случае процесс выразился в том, что песня оказалась в связи с эпическим циклом, в котором историческая конкретизация уже достигла очень высокой степени. Сам по себе конкретный историзм «Бановича Страхи́ни» вторичен, поскольку его элементы восходят не к реальным фактам истории, а к их эпической переработке. Этот историзм светит отраженным светом косовских песен, которые могут быть действительно названы историческими.

Перед нами своеобразное и, вероятно, типичное проявление эпического историзма, возможность которого необходимо учитывать всякий раз, когда возникает соблазн идентификации эпических персонажей, эпизодов и целых произведений.

Историзм «Бановича Страхи́ни», конечно, несводим к пе-

рекличке с косовскими песнями. Однако же эта переключка показывает, в каком направлении развивалась творческая мысль певцов. Старая эпическая тема о военном набеге с целью похищения женщины и о борьбе героя с похитителями, разработка которой в народном эпосе прошла различные исторические фазы, в песне о Бановиче Страхине зазвучала с новой силой, будучи погружена в живую атмосферу народной борьбы с турецкими поработителями.

Нельзя сказать, чтобы попытка певцов соотнести песню с Косовским циклом, а ее героя ввести в сонм косовских героев была успешной. В содержании песни легко обнаруживаются вызванные таким соотношением противоречия и анахронизмы. С другой стороны, характер песни о Бановиче Страхине по сути своей не соответствует духу косовских песен, пронизанных суровой, исполненной самоотвержения и трагизма героикой.

Следующий ряд эпизодов песни, рассказывающих о погоне Бановича за похитителем, может дать любопытный материал для наблюдений над сдвигами в эпической эстетике. Мы видим здесь стремление певцов к реалистическим мотивировкам, попытки придать ситуациям внешне правдоподобие при сохранении значительной доли условности. Сюжетная сторона этих эпизодов состоит в том, что Банович должен найти похитителя и беспрепятственно добраться до него. Как находит юнак вражеский лагерь, об этом песня может умалчивать; в эпосе подобных объяснений обычно не требуется. Однако данный сюжет предполагает, что герой должен, прежде чем встретиться со своим врагом, узнать о нем кое-что, а главное — должен представлять сложившуюся ситуацию. Этой сюжетной цели служит эпизод встречи Бановича с дервишем или с турками, принадлежащими к войску похитителя. Вот этот-то эпизод во многих вариантах наполняется подробностями, смысл которых состоит в усилении правдоподобия всей ситуации: Банович заговаривает по-турецки, объясняет свой приезд необходимостью передать важное письмо, отклоняет приглашение турок выпить с ними, ссылаясь на данный зарок не пить; выспрашивает дорогу к шатру военачальника и т. д.

Особенно детально разрабатывается эпизод встречи с дервишем: выясняется, что дервиш некогда был в плену у Бановича, тот проявил по отношению к нему милосердие, и теперь дервиш готов отплатить добром за добро. Впрочем, роль дервиша из известных вариантов остается до конца неясной.

При всем обилии подробностей, которые должны придать большую достоверность рассказу, остаются по-эпически условными основные его моменты: доверчивость турок, лег-

кость, с какой Банович осуществляет свой план. В конечном счете «реалистические» мотивировки не выходят из рамок эпической условности.



Первая часть «Бановича Страхины» находит в южнославянской эпике множество параллелей различной степени. Наиболее близки юнацкие песни, рассказывающие о том, как враг в отсутствие мужа разоряет дом и уводит жену и как герой спасает ее. Здесь прежде всего должна быть названа песня «Марко Кралевич и Мина Костурянин»¹⁸⁷.

В отсутствие Марка Кралевича Мина нападает на его жилище, все разоряет, а жену уводит. Отсутствие Марка в песне обычно хорошо и подробно мотивируется: юнака приглашают на службу султан и венгерский король, он колеблется, не зная, какое принять решение, но мать убеждает его ехать; по другим вариантам Марко воюет на стороне султана в Арапской земле или служит на «Влашкој крајине». Есть и мотивировки чисто условные: юнак три года сидит на Косовом поле.

Перед нами — явная тенденция певцов придать песенным событиям характер событий исторических и притом значительных, относящихся к сфере государственной. В некоторых случаях эпизоды, повествующие о подвигах Марка на службе у султана, составляют как бы самостоятельный сюжет внутри песни.

Столкновение Марка с Миной представлено как «внутренний» конфликт, характерный для того времени, когда турки уже прочно утвердились в славянском крае.

Исследователи, много сил потратившие на то, чтобы найти реальных прототипов для эпических героев, вынуждены были признать, что Мина из Костура в истории неизвестен. 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, песню ставили в связь с летописными сообщениями о попытке Марка захватить Костур, который его бывшая жена Елена передала своему новому мужу. Однако достоверность этих летописных сведений ставится под сомнение¹⁸⁸; но, если даже они отражают реальность, события в летописном освещении и в песне могут быть сопоставлены лишь по контрасту: в песне Мина похищает жену Марка — в летописи Марко сам прогоняет ее; в песне Марко пробирается в Костур и спасает ее, убивая ее похитителя, — в летописи он безуспешно осаждает Костур 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, какая действительно есть в песне и характер которой определяется условиями и возможностями героико-эпического историзма. Комментаторы постоянно обращают внимание на анахронизмы в песне, на эпизоды, которые противоречат летописной истории и т. д.

Песня о Марке Кралевиче и Мине из Костура не может быть датирована. Достаточно для нас отметить, что, во-первых, содержание ее связано с эпохой утвердившегося турецкого ига и, во-вторых, песня отражает сложившиеся в эпосе представления об иге, о политических отношениях, о власти султана, и, самое главное, о возможностях народа по-своему противостоять игу.

Марко узнает о беде из письма, содержание которого почти идентично тому, что получает Страхиня.

Али њему ситна књига добе,
Да су њему двори похарани,
Похарани, огњем попаљени,
Стара мајка с коњма прегажена
И вјерна му љуба заробљена ¹⁸⁹.

К нему маленькое письмо пришло,
Что дворы его разграблены,
Разграблены, огнем подожжены,
Старая мать конями растоптана,
Верная его жена уведена в рабство.

Аналогично песне о Бановиче Страхине (но без свойственного ей сюжетного обоснования) дан здесь в некоторых вариантах и диалог Марка с царем: в ответ на жалобы юнака царь утешает его, обещая ему помочь восстановить богатство и предлагая найти другую жену. Тем не менее он дает Марку в помощь янычар.

Начальные эпизоды варьируются. В одной болгарской версии — «Янко от Косова уводит жену Марка Ирину» — юнак возвращается домой после странствий по «Влашской крайнине», после завтрака засыпает, видит сон: туман закрыл его дворы, перед воротами черное знамя, в середине двора — сухое дерево, на нем три кукушки и т. д. Слуги объясняют, что минуло три года, как приходил Янко, который разорил дворы и увел в рабство мать, жену и сестру ¹⁹⁰.

В другой болгарской версии — «Марко и Гино Латиник» — юнаку рассказывает о беде, случившейся в Прилепе, встречный старец ¹⁹¹.

В варианте Вука Караджича (№ 61) Марко, уезжая, предупреждает мать о грозящей дому опасности. Позднее, в дороге, он видит тревожный сон: Мина разорил его дворы, увел мать и жену. Тем не менее Марко продолжает свой путь и три года проводит на чужбине. Эпическая прозорливость героя странным образом сочетается с эпической беспечностью.

В большинстве вариантов Марко прежде, чем вступить в борьбу с похитителем, принимает облик монаха («калуфера»). Иногда он для этого посещает монастырь.

Основное сюжетное отличие рассматриваемой песни от песни о Бановиче Страхине состоит в том, что жена Марка сохраняет верность мужу, проявляя высокое благородство и душевную чистоту. Такое развитие темы придает сюжету в его второй части совершенно иное направление, хотя ряд мотивов как будто повторяется.

В южнославянской эпике могут быть отмечены и другие песни, по типу своему напоминающие сюжет песни о Марке Кралевиче и Мине Костурянине.

Турецкий паша, явившийся под Грахов, требует у князя Валислава девушку или молодку. По совету князя, турки хватают жену Груицы. Предупрежденный о случившемся, Груица немедленно приезжает с девятью шуринами, окружает шатер пашы¹⁹². 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 его¹⁹³. След более старой эпической традиции можно усмотреть в одном эпизоде: Туре Арнауце слышит приближение погони, говорит об этом Елене, но та успокаивает его.

По-видимому, традиционная эпическая разработка темы о борьбе мужа за спасение похищенной жены была позднее преобразована в балладах. Выразительный пример этому — «Яна и Гуро торговче». В этой песне драматическому сюжету приданы вполне новеллистические формы, но следы связи с сюжетом «Марко и Мина Костурянин» сохранены в заключительных эпизодах¹⁹⁴.

Тема похищения женщины в архаической эпике

В южнославянских песнях, только что нами рассмотренных, 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 или убийство матери, сестры, ребенка — в сюжетном отношении оказываются отодвинутыми на задний план, о них нередко в повествовании просто забывается, эпизоды борьбы за женщину составляют основу и содержание этих песен.

Есть несомненная доля условности в этих песенных историях о том, как турки в своих захватнических действиях главной целью имеют похищение женщины. В ряде версий

эта условность отчасти ослабляется: в подробностях говорится о разорении города, о разграблении дворов, об уводе полона. Однако развитие сюжета неизменно возвращает нас к основной коллизии.

В этом смысле сюжеты южнославянских песен следует признать достаточно архаичными и традиционными. Сюжетная тема похищения жены героя и борьбы за возвращение похищенной широко распространена в мировом эпическом творчестве.

Для нас особенно важно, что эта тема представлена в эпосе, типологически более раннем, чем былины и юнацкие песни.

«Борьба за женщину — 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. Таков основной стержень нивхских настунд»¹⁹⁵. Характерны в этом смысле, например, эпические сюжеты о том, как в отсутствие Гиляка Лесной черт похищает его жену или как Лесной человек — медведь — уводит женщину; Гиляк отправляется на поиски, убивает похитителя, возвращает жену¹⁹⁶.

В ряде якутских олонхо «действие начинается с нападения абаасы на семью героя: богатырь абаасы похищает сестру (или жену) героя и разрушает его страну»¹⁹⁷. 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»¹⁹⁸.

В эпосе тюрко-монгольских народов Сибири «демонские богатыри-чудовища могут... выступать как соперники в сватовстве... как похитители сестры или жены героя»¹⁹⁹. «За героическим сватовством в качестве «второго круга» подвигов иногда следуют поиски похищенной жены и возвращение с ней домой»²⁰⁰.

Добыв жену в результате героического сватовства, Мёге Сагаан-Тоолой, герой тувинского эпического сказания, отправляется на охоту. В его отсутствие аал подвергается разграблению, жену похищает чудовище. Сагаан-Тоолой находит похитителя и с помощью жены и коня убивает его²⁰¹.

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 характер²⁰².

Три хана похищают жену Гесера Рогмога. Он возвращает жену и мстит похитителям. Перед нами «второй тур повествования о героическом сватовстве»²⁰³.

В каракалпакском эпосе «Коблан» герой женится на Куртке. Его враг и соперник Алшагыр-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.²⁰⁴ Хотя мотивы, связанные с уводом жены, составляют исходный пункт соответствующих эпизодов сказания, в повествовании они отодвинуты на второй план.

В эпических сказаниях, о которых мы ведем речь, при всем разнообразии и при всей специфичности их содержания есть некоторые общие особенности: их следует отметить в связи с рассмотрением былин и юнацких песен. В большинстве сказаний тема похищения жены представляет собой «второй круг» повествования, следующий за повествованием о героическом сватовстве. Сватовство и борьба с похитителем жены в этих сказаниях связаны²⁰⁵. 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 расплывается 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)»²⁰⁶.

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. Особенно важно то, что в ряде случаев она проявляет опреде-

ленное 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 избавителя²⁰⁷.

«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, что отражает еще матриархальные представления»²⁰⁸.



Сюжетная тема похищения жены в том виде, как она развернута в южнославянских эпических песнях, принадлежит эпическому творчеству феодальной эпохи. В соответствии с общим характером юнацкого эпоса эта тема, ранее составлявшая лишь часть (не всегда главную) обширных сказаний, выделилась как вполне самостоятельная и законченная. По законам эпической циклизации отдельные подробности юнацких песен на эту тему соотносятся с другими песнями о том же герое либо с песнями о других героях. Соотношение, однако, не бывает полным. Из других песен, например, известно, кто такие Юговичи, известно об участии Страхины в Косовской битве и других, но история брака Страхины не затронута в известных нам сюжетах.

В юнацких песнях, как уже отмечалось, традиционные сюжетные коллизии поставлены на почву политической истории и в определенных, допускаемых эпической эстетикой пределах, исторически конкретизированы. Важнейшее значение приобрели в повествовании и стали сюжетообразующими мотивы взаимных отношений между героем и его женой. Последняя тенденция вполне отвечает характеру самой сюжетной темы и реализует заложенные в ней возможности. Как уже говорилось, похищение жены героя — это одновременно и сватовство. Герой не просто отбивает у похитителя свою жену и наказывает его; своим вмешательством он как бы расстраивает новый брак, фактически совершившийся или должный вскоре совершиться. Спасаемая им женщина — не только его жена, она и жена или невеста (по собственной воле либо против воли) своего похитителя.

Естественно поэтому, что в юнацких песнях (и уже в некоторых типологически более ранних героических сказаниях) с неизбежностью возникает коллизия между героем и его женой: она разрешается благополучно, если женщина верна своему прежнему браку, она приобретает драматический характер и может иметь кровавую развязку, если жена предпочтёт похитителя.

Былины о похищении жены героя

В русском эпосе мы имеем дело не просто с рядом более или менее близких параллелей к юнацким песням, рассмотренным выше. Здесь та же традиционная, архаичная в своих истоках сюжетная тема получила развитие, характер которого столь же закономерен и столь же обусловлен общими особенностями русского эпического творчества.

Наше внимание в первую очередь должна привлечь былина о Михаиле Потыке. От южнославянских песен эту былинку в общесюжетном плане отличает одна существенная черта: в ее содержании очень важное место занимают история брака Потыка и отношения богатыря с женой (договор о том, чтобы оставшийся в живых супруг последовал за умершим в могилу; путешествие Потыка в царство смерти и борьба со змеем). Есть версии, которые этим и ограничивают содержание былины, что в общем соответствует характерной для русского эпоса дифференциации сложных сюжетов на более элементарные. Однако более органичными представляются версии полные, в которых за эпизодами сватовства Потыка и возвращения из царства смерти следует «второй тур» повествования — история похищения жены и наказания ее и ее похитителя. Такое построение вполне соответствует содержанию архаических героических сказаний, хотя и в этом случае не исчерпывает сюжетных границ этих последних. Содержание «Михайла Потыка» в своих отдельных элементах соотносится с волшебными сказками, хотя полного соответствия нет. Но в целом оно вполне соответствует архаическим героическим сказаниям и как целое не имеет параллелей в сказке. Это важное наблюдение позволяет предположить, что былина о Потыке не представляет собой, как полагали исследователи, «соединение многих международных героических, сказочных и легендарных мотивов»²⁰⁹, а является естественным развитием предшествующей эпической традиции — и в этом смысле весьма архаична²¹⁰. Южнославянская эпика, насколько я могу судить, не сохранила такого архаического типа.

Вторая часть былины определенно соответствует рассмотренным выше юнацким песням. Узнав о необыкновенной красоте Марьи Лебеди белой, жены Потыка, к Киеву приезжают претенденты на ее руку: это «сорок царей», «сорок царевичей», царь Василий (Иван) Окулович, король политовский, Вахрамей Вахрамеевич, царь Кошей Золотой Орды и т. п. Явившиеся требуют:

Ежели не выведет Владимир стольнокиевский,
Не выведет Марии Лебедь белой королевичной,
Так Киев-град мы огнем пожжем,
А Марю Лебедь белую не в любви возьмем²¹¹.

Согласно некоторым вариантам, Михайло Потык оказывается в это время в Киеве и выступает против чужой силы. Обычно дважды ему удается победить ее, но в третий раз он не успевает вернуться, и Марию киевляне выдают врагу.

Есть также версии, в которых Мария, поддавшись на уговоры чужеземного царя, сама уезжает с ним. Предательство жены и ее вероломство по отношению к Потыку обычно всегда подготовлены в эпизодах похищения.

В одном отношении Потык удивительно напоминает Бановича: ничто не может остановить его в стремлении вернуть жену, он отказывается внять голосу разума и не принимает никаких советов. Возникающие на этой почве ситуации иногда живо напоминают нам южнославянские песни. Киевские «мужики», не желая ради Марьи Лебеди белой рисковать своей безопасностью, решают: «Отдадим Михайлову жену царю Кошею Золотой Орды! А Михаилу дадим выбирать во всем граде Киеве, где хочет там и возмет; хоть княгиню, хоть боярскую, хоть девку посацкую, — такова ж ему жена будет»²¹².

Богатыри — «крестовые братья» Потыка отказываются помогать ему:

Не честь-то нам хвала, молодцам,
А схать за чужой женой еще след с угоною²¹³.

Они же пытаются открыть Потыку глаза на происшедшее:

Не жена теби она, да есть волшебница,
Скопает твою голову да богатырскую²¹⁴.

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

С темой похищения жены героя мы встречаемся и в других произведениях русского эпоса. Здесь прежде всего должна быть названа былина-баллада «Князь Роман и Марья Юрьевна»²¹⁵. Князь уезжает на охоту или за данью; перед отъездом Марья Юрьевна рассказывает мужу вещий сон, который она видела накануне и который ее тревожит. Князь, однако, не придает рассказу жены особого значения и уезжает. Характерно, что повествование далее следует не за Романом, а за Марьей Юрьевной: ее судьба составляет основу сюжета.

Перед нами иной тип героини: Марья Юрьевна — верная и любящая жена, она ведет бескомпромиссную борьбу с похитителями. Поэтому уже в первой части песни мы находим подробности, в ранее рассмотренных сюжетах отсутст-

вующие. Княгиня всяческими средствами пытается спастись, укрыться, бежать и т. д.

Смысл похищения и в данной песне выявлен вполне определенно: Марья должна стать женой чужеземного царя. Похитители — обычно татары, в редких случаях упомянута Литовская земля. Несомненная тенденция певцов к тому, чтобы включить сюжет 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 может рассматриваться как контрастная по отношению к эпическим песням типа «Михайлы Потыка» или «Бановича Страхины». Любопытно, что в некоторых вариантах Марья Юрьевна как бы надевает на себя личину вероломной изменницы, притворно уподобляется традиционным эпическим предательницам — только для того, чтобы облегчить себе спасение. Очевидно, что певцы создавали образ Марьи Юрьевны с оглядкой на эпическую традицию, полемически переосмысляя ее.

В полном соответствии с этой традицией развивается сюжет былины «Соломан и Василий Окулович»²¹⁶. Былина эта обнаруживает теснейшую связь не только с Соломоновой легендой, но и с непосредственной эпической традицией, относящейся к теме похищения жены и борьбы героя с похитителем и с женой-предательницей. Сюжет былины в целом полностью укладывается в рамки этой темы, а мотивы, которые не могут быть возведены непосредственно к сказанию, получают разъяснение через сопоставление их с традиционными эпическими разработками темы. Отсутствие в былине некоторых мотивов и подробностей, характерных для сказания, может быть объяснено несоответствием их эпической традиции. Другими словами, былина о Соломане и Василии Окуловиче могла сложиться на пересечении путей национальной эпики, которой была хорошо знакома тема увоза жены и борьбы героя с нею, и захожего книжного сказания, по-своему разрабатывавшего ту же тему.

Основная особенность разработки знакомой нам темы в данной былине, особенно в первой ее части, — это новеллистичность. На место героических, героико-драматических коллизий приходят коллизии новеллистического характера; драматизм ситуаций окрашен иронией, сказочной шуткой и даже отчасти сатирой. Соломанида предстает не столько как эпическая предательница, коварная и жестокая, сколько как ловкая авантюристка — типа героинь из авантурных сказок. Ее увозят не силой, а хитростью, заманив на корабль, легко склоняют к измене. В некотором противоречии с этими эпизодами стоит начало былины; оно естествен-

но возводится к эпической традиции: царица видит тревожный сон, рассказывает о нем мужу, однако мудрый Соломан игнорирует его вещий смысл и спокойно уезжает «во чисто поле».

Вторая часть былины, в которой повествуется о борьбе Соломана с женой и царем Василием, будет рассмотрена нами позднее.

Специфический интерес представляет былина о Даниле Ловчанине, в которой традиционной коллизии «похититель—чужая жена — эпический герой» придан остросоциальный (антикняжеский и антибоярский) смысл. Похитителем оказывается князь Владимир: по совету бояр уводит он жену у своего верного слуги. Чтобы замысел мог осуществиться, князь отправляет Данилу на опасную охоту, с которой тот не должен вернуться. Данила вступает в борьбу с войском, посланным против него, и войско это не чужеземное, а русское. Ни один из известных нам сюжетов об уводе женщины не заканчивается так трагически и не заключает социального обобщения такой силы: героини-супруги гибнут, не в силах противостоять злу, но и не желая примириться с ним.

Исследователи не без оснований относят редкую былинку о Даниле Ловчанине к числу поздних, видя в ней отражение общественных конфликтов Руси XV—XVI вв. Так новый социальный опыт народа создает почву для художественного преобразования эпических традиций и вместе с тем сам обобщается в формах этих традиций.



С рассматриваемой нами сюжетной темой похищения чужой жены в известной мере перекликается распространенный в русском и южнославянском эпосе мотив: враг требует отдать ему жену царя, князя, героя и т. д. или грозит взять ее силой; одной из целей чужеземного нашествия или вражеского наезда является захват женщины:

А просит-то у князя да Калин-царь
А й славного города да Киева,
Да обручныя княгини да Апраксни,
А без бою-то без драки без великии ²¹⁷.

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!

Письмо пишет царь Арапин
Из Едрена, града белого,
И шлет его в Осик белый,
В руки воеводе Момчилу:
«Эй Момчил, дук Осика!

Čuo jesam, da si s'oženio
Drugom ljubom, lipom Vidosavom
Od Kruševca, grada bijeloga,
Ama s 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 megdan jupečki... 218

Слышал я, что ты женился
На второй жене, прекрасной
Видосаве
Из Крушевца, града белого,
Дочери Югович-Богдана,
Что прекраснее на свете нет.
Пошли мне жену на ложе;
Если ты ее не пошлешь,
Выходи на поединок юнацкий.

Турецкий царь шлет воеводе Приезде ультиматум: прислать «до три добра твоја»: «сабљу навалију», коня и «твоју лубу 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 219.

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 мужа на более сильного и удачливого соперника 220.

В рассмотренных выше былинных версиях сюжетной темы похищения 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. Можно было бы, однако, сказать, что в этих последних процесс историзации зашел значительно дальше. В «Михаиле Потыке» характерные эпические мотивы поездки богатырей за данью, прихода 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 конкретные условия турецкого ига, хотя, конечно, в самом изображении ига немало эпически условного и вымышленного.

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

*Борьба героя с похитителем
и женой-изменницей*

Обратимся к тем эпизодам рассматриваемых сюжетов, в которых повествуется о борьбе героя с похитителем и о коллизиях, в связи с нею возникающих. Из дальнейшего анализа могут быть исключены былины «Данила Ловчанин», «Набег литовцев» и былина-баллада «Князь Роман и Марья Юрьевна». Повествование в этих былинах идет своими путями, не пересекаясь (или почти не пересекаясь) с той сюжетной традицией, которая нас в данном случае интересует. В былине «Князь Роман и Марья Юрьевна» можно подозревать наличие некоторой внутренней полемичности в отношении к традиционным эпическим разработкам: неверной жене здесь как бы противопоставлена жена, воплощающая идеал верности и ведущая бескомпромиссную борьбу с похитителем. Остается, однако, открытым вопрос: возникли ли сюжеты этого типа через полемическое отталкивание от традиционной темы неверной жены или они связаны с иной, особой традицией. Можно заметить, во всяком случае, что сюжетная тема борьбы верной жены или невесты за свое возвращение представлена в фольклоре славянских народов явно более поздними разработками, в частности она приобретает особенную популярность в исторических балладах.

В былине о Потыке в соответствии с определившейся в предшествующем повествовании коллизией герой вынужден вести борьбу со своей женой — вероломной изменницей и волшебницей. Расстановка сил и характер отношений в былине выявлены весьма определенно. Михайло Потык ведет себя безрассудно и нелогично, но поведение его может быть объяснено очень просто: он предан своей жене и почти до самого финала верит ей; мотивировка эта в вариантах нигде прямо не выражена, но она очевидна. Похититель в борьбе почти не принимает участия. Более того, он отказывается иметь дело с безоружным и беспомощным соперником. В финале эта пассивность похитителя иногда вознаграждается — его ждет помилование; но часто и он разделяет судьбу Марьи Лебеди белой. Основная особенность развития сюжета в былине о Потыке состоит в том, что герою противостоит не похититель, а «жертва» — его жена. Марья — не только изменница, польстившаяся на обещание похитителя сделать ее царицей; она также и волшебница. Правда, возможности ее ограничены: она способна волшебным образом воздействовать на Потыка, лишь оповив предварительно его «зельем лютым»; в других ситуациях она бессильна. Трижды обычно Марье удается обмануть мужа,

всякий раз играя на его доверчивости и слепой любви. В вариантах мы находим любопытные психологические ситуации, которые должны подчеркнуть всю глубину нравственного падения героини и нравственную чистоту героя. Марья просит Потыка простить ее, лицемерно выражает радость по поводу встречи с мужем, уверяет, что не может без него жить, сочувствует его страданиям²²¹. Все эти ее признания оканчиваются просьбой — выпить вино. После этого Марья превращает обычно Потыка в камень.

Окаменей-ко, ты, Михайло, ровно на три годы.

А после трех годов да провались сквозь сырú землю²²².

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

В первых двух эпизодах спасение к Потыку также приходит волшебным образом. Крестовые братья богатыря — Илья Муромец и Алеша Попович — одеваются каликами, идут на поиски своего «крестового брата»; по дороге к ним присоединяется еще калика. Они попадают во 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 облик²²³.

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, толкает его «под руку», выбивая чашу²²⁴. Потык убивает Марью (часто и ее мужа) и женится на своей спасительнице.

Намного проще развивается сюжет былины о Соломане и Василии Окуловиче. Соломан отправляется в царство Василия, приходит во дворец. Соломанида с притворной радостью встречает его, затем, услышав приближение Василия, прячет Соломана в сундук и, торжествуя и смеясь, выдает его своему новому мужу. Далее следуют эпизоды несостоявшейся казни Соломана и наказания его противников. Его везут к виселице, он просит разрешения заиграть в последний раз в рог, на звуки рога является его войско. Эпизоды эти построены на мотивах вещей мудрости Солома-

на: ему ведом истинный ход событий, он их готовит по своему желанию, он их и предсказывает. Соломанида, зная мудрость Соломана и подозревая неладное, предупреждает Василия, но тот, упоенный своей победой, не хочет ни о чем слышать и идет навстречу гибели. В этой цепи эпизодов мотив унижительного заточения Соломана обусловлен, очевидно, не его эпической доверчивостью, а тем, что здесь должно до конца быть раскрыто вероломство его жены.

Две былины дают два типа развития общей темы: сказочно-героический и сказочно-новеллистический. Третий тип — собственно героический — представлен песней о Бановиче Страхице.

К тому моменту, когда Банович подъезжает к шатру, где находятся его жена и похититель, отношения героев уже определились, но это обнаруживается только при встрече. До сих пор мотив измены жены Бановича лишь проскальзывал не вполне определенно в репликах персонажей. Когда, как и почему совершилось ее предательство, в песне не говорится. Судя по тому, как ведут себя Юговичи, можно предположить, что измена героини сюжетно предопределена. Она, так сказать, задана традицией и не нуждается в обязательной мотивировке. Перед нами случай второго сюжетного плана, который может получить разъяснение лишь за пределами данного сюжета. Второй план вносит в повествование недосказанность и хорошо мотивирует некоторые психологические аспекты: Страхица, направляясь к шатру, не имеет еще доказательств измены, а похититель, как скоро обнаруживается, также не вполне уверен в женщине. Завязывается поединок — типичный для юнацких песен. Банович и Влахалица бьются на копьях или саблях, ломают оружие и переходят в рукопашную.

Уфатише се на руке бјеле,
Арвали се од јутра до подне.
Бјеле пјене Страхиц'удриле,
Влахалиц и биле и крваве ²²⁵.

Схватились за белые руки,
Боролись с утра до полудня.
Белая пена выступила у Страхицы,
Белая и кровавая — у Влахалицы.

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 обућу,
А окитит у дукате жуте,
Љубићу те миловаћу те
Десет пута боље него Бане ²²⁶.

Всю тебя в серебро одену,
Украшу желтыми дукатами,
Буду тебя целовать и миловать
В десять раз лучше, чем Бан.

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

Эпизоды заключительные, связанные с разрешением драматической коллизии между героем и его женой, содержат интереснейшие и по-своему загадочные подробности.

Как бы ни были различны конкретные развязки в вариантах, сюжетный смысл соответствующих эпизодов можно считать устойчивым: женщина нарушила не только супружеский долг, ее преступление более серьезно, и о нем должны знать ее родные. В финале как бы происходит суд над изменницей, в котором участвуют муж, отец, братья, иногда даже князь. В результате такого развития сюжета создается то обрамление, которое отличает «Бановича Страхию» и придает всей песне особенную законченность.

В песнях типа «Марко Кралевич и Мина Костурянин» эпизоды освобождения жены строятся на серии устойчивых мотивов: юнак переодевается монахом и является в дом похитителя неузнанным, жена и ее хозяин узнают сохранившиеся у монаха детали одежды или оружие Марка; монах сообщает о смерти Марка, и жена не в силах скрыть своего горя; похититель бьет ее — и тогда Марко не может больше терпеть, он называет себя и расправляется с противником. Приведенные мотивы вполне традиционны для эпоса, и иные из них многократно встречаются в составе различных сюжетов.



К нашему исследованию необходимо подключить 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 ряда выводов этого исследователя, можно с большой надежностью опереться на эту его систематизацию. Для наших целей первостепенный интерес представляют три сюжета: «Помој сестре»²²⁷, «Певање кроз гору»²²⁸ и «Улога детета»²²⁹. Названия сюжетов даны по характерным для них устойчивым (но, в сущности, не определяющим) мотивам и довольно условны. «Помој сестре» — это знаменитый в южнославянском эпосе сюжет «Женитьба короля Вукашина». Содержание его больше

других отличается от «Бановича Страхины» и сходных песен. Сюжет строится на том, что противник героя (обычно Вукашин в сербских и хорватских текстах и Волкашин в болгарских и македонских) и жена героя (обычно Видосава) вступают в заговор с целью погубить его и затем пожениться. Герой песни, обычно Момчил, — великий юнак. В образе его есть наряду с чертами феодальной эпохи архаичные черты сказочно-эпического богатыря: он владеет крылатым конем и саблей «са очима», что делает его непобедимым. Видосава знает, что брак ее с Вукашином может состояться только в случае гибели Момчила. Поэтому она идет на вероломство, лишая Момчила средств его непобедимости. Она же не дает своей сестре возможности помочь Момчилу спастись от врагов. Мотив помощи сестры (неудавшейся) отдаленно напоминает уже известный нам мотив из «Михаила Потыка». Для сюжета в целом очень важен финал: Вукашин, убедившись в том, что Момчил был великим юнаком и что предательство по отношению к нему Видосавы не знает оправдания, казнит ее и женится на ее сестре. В результате этого брака на свет является Марко Кралевич.

Перед нами песня легендарно-исторического типа. В сюжетном отношении она представляет собою сложный сплав архаичных мотивов, переосмысленных элементов традиционных сюжетных тем и исторических легенд раннефеодальной поры. Жанровая специфика данной песни очень сильно сказалась на характере обработки в ней сюжетной темы неверной жены.

На другом полюсе истории эпического творчества стоит песня «Улога детета». «Этот тип вариантов дышит *последовательно гайдуцкой средой*, не говоря уже о том, что они в большинстве своем связаны с именем одного известного гайдука»²³⁰. Гайдук 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 гайдук для турок.

«Kad udare Turci janičari,
Búdi, ljubo, tad mene junaka
Da otimam blago od Turaka»²³¹.

Если нападут турки-янычары,
Разбуди тогда, жена, меня, юнака.
Чтоб отнять добро у турок.

Однако, когда появляются турки, жена не только не будит мужа, но и не дает это сделать сыну, она просит турок связать Груйо, они боятся — и тогда она сама связывает его. Проснувшись, гайдук видит, что турки пьют вино и любуются с его женой. Предательство женщины в песне сюжетно никак не подготовлено и почти не мотивировано. Правда, в некоторых вариантах звучит уже знакомый нам мо-

тив: турки соблазняют ее богатством и высоким положением. Однако более логично с точки зрения развития сюжета предположить, что измена была уже подготовлена. Сама героиня может сказать:

Волим любити тур'ке три,
Него айдука по гори зеленой ²³².

Лучше буду любить трех турок,
Чем гайдука в лесу зеленом.

Как почти всегда в эпических произведениях, сюжетно обязанных предшествующей традиции, основная коллизия мотивируется неясно, что создает предпосылки для возникновения второго сюжетного плана. Суть коллизии, по-видимому, в том, что гайдуцкий образ жизни не устраивает Анджелию, и она предпочитает перейти на сторону турок, выдав им мужа. В дальнейшем повествовании появляются эпизоды, усиливающие тему предательства: Анджелия отрекается не только от мужа, но и от сына. В конце концов сын помогает отцу освободиться и тот убивает турок и совершает суд над женой. Казнь ее в песне изощренно жестока, однако песня, естественно, не включает никакого сочувствия к женщине, предавшей сразу мужа, сына, свою веру и гайдуцкие законы.

В песне «Певање кроз гору» исходная ситуация может быть сведена к следующему: юнак с женой оказываются в лесу, он просит ее спеть, она боится. Мотивировка и здесь варьируется: например, жена опасается гайдуков, которые могут услышать пение и напасть на них. Можно, однако, выделить мотивировку, которая является основной и в сюжетном отношении архаичной: жена выражает опасение, что где-то поблизости находится ее бывший жених, за которого ее в свое время не отдали; если он услышит пение, то узнает ее голос и явится за ней.

Перед нами тот случай, когда в песне прямо говорится (хотя и не раскрывается во всех подробностях) об особенных обстоятельствах, предшествовавших браку героев, о двух женихах и соперничестве между ними. Данная коллизия представляет исключительный интерес для изучения всего круга сюжетов, и мы еще к ней вернемся.

Характерно упорство, с каким женщина отклоняет просьбу мужа о пении. В свете дальнейшего развития сюжета это упорство кажется странным: как только происходит встреча с ее бывшим женихом, она тотчас же переходит на его сторону. В отношениях между героями есть некий эпический подтекст, и отношения эти в определенной степени обусловлены предшествующей эпической традицией. Понять смысл этих отношений можно, лишь привлекая сравнительный материал.

Когда происходит встреча, соперник требует, чтобы муж отдал 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, Искрен, Искрен,
Отдашь ли ты свою голову
Или мне дашь Милицу,
Чтобы один раз я с нею лег,
А после этого хоть бы и умер?

Искрен, однако, предлагает устроить поединок:

Но айде да си биеме
До три дни и до три нощи,
Кой кому може надвити,
Тоя да заме Милица ²³³.

Пойдем биться
Три дня и три ночи.
Кто кого сможет победить,
Тот и возьмет Милицу.

Тем самым Искрен как бы признает права соперника и готов заново решить с ним старый спор. Ясно, что перед нами след более старшей сюжетной традиции, который противоречит данной версии. Впрочем, в основной массе вариантов приведенного диалога нет, и герой прямо вступает в борьбу с соперником, преграждающим ему путь. В ходе борьбы наступает момент, когда герой вынужден обратиться за помощью к жене. Иногда форма обращения здесь та же, что и 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 ²³⁴.

Анджелия, моя верная жена,
Что ты встала, как камень серый?
Помоги мне или Милете.
Лучше, если бы ты мне помогла,—
Ведь со мной ты родила три сына.

Герой просит жену поправить ему отвязавшийся пояс и т. д. В редких случаях жена выступает на стороне мужа ²³⁵, обычно же — и эту трактовку надо признать органичной для данного сюжета — она предает его. Последующие эпизоды, которые встречаются в вариантах, вспомнятся нам, когда мы перейдем к разбору былины об «Иване Годиновиче». Соперник с помощью жены юнака привязывает его к дереву.

Първан пригръня Милица
Та я пригрня цалива.
Пак салегнали заспали
Един другому на ръке ²³⁶.

Перван обнял Милицу
И, обняв, стал целовать ее.
Так они легли и заснули
Один у другого на руке.

Юнаку удастся освободиться, противника он тут же убивает, а жену жестоко казнит. Женщина молит мужа 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 puto omilova» («много раз ты их ласкал»), но муж бесплощаден:

Neka gore, da bi izgorile,
Misli su i drugog gledati...
Misli su i druge grliti...
Misli si i drugom pustiti...²³⁷

Пусть горят, чтобы сгорели,
Хотели и на другого смотреть...
Хотели и другого обнимать...
Хотели и другого допустить...

Песня «Певање кроз гору» также содержит гайдуцкие мотивы. Согласно некоторым вариантам, и герой, и его противник — гайдуки. В то же время в вариантах этой песни сохранились следы архаических сюжетных связей. Основная коллизия так и осталась загадочной.

Былина об Иване Годиновиче

В намечающемся в ходе нашего исследования типологическом ряду эпических сюжетов важное место должно быть отведено былине об Иване Годиновиче. Во второй части былины развивается хорошо уже знакомая нам тема борьбы героя с противником, покушающимся на его жену. Первая часть, в которой определяются отношения между персонажами и завязывается основной конфликт, имеет существенные отличия, представляющие несомненный интерес с точки зрения типологии изучаемых сюжетов. Наиболее важное отличие состоит в том, что в «Иване Годиновиче» мотивы сватовства и брака героя составляют не предысторию сюжета, не далекую экспозицию, но основной сюжетный стержень. Мотивы борьбы с соперником непосредственно вытекают из мотивов сватовства, обусловлены ими.

Брак, в который намерен вступить Иван Годинович, эпически необычен: герой выбрал себе невесту, которую никогда не видел и которая принадлежит по одним вариантам чужой земле, по другим — «чужому» городу (последний мотив отчасти ослаблен тем, что город назван Черниговом, но все же «чужие» черты явно в нем проглядывают). Более того, Иван Годинович чрезвычайно упорен в своем решении, его не могут смутить предупреждения князя Владимира, который почему-то не одобряет выбора племянника:

А и той те невесты не владать будёшь²³⁸.

Эпическая прозорливость князя в данном случае — конечно, производное от сюжета. Ход повествования предопределен: герой идет наперекор предсказаниям, но не в силах чего-либо изменить.

Настойчивость, с какой Иван Годинович стремится к браку в Чернигове, может быть истолкована в свете эпической традиции: девушка, к которой приезжает Иван Годинович, — его *суженая*; брак героя — не прихоть и не случайность, но строгое следование обязательной эпической норме. Невесты-суженые нередко действуют в былинах о сватовстве и не приносят обычно героям счастья.

Стремление Ивана Годиновича получить в жены суженую также кончается бедой. Брачные планы Ивана Годиновича неожиданно наталкиваются на препятствие: его невеста оказывается просватанной за другого.

Мотивы соперничества в момент сватовства, очень сходные с былиной, 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 сватает девушку. Соперники вступают в поединок, и Кан Кес побеждает²³⁹.

Согласно другому сюжету, «невесте угрожают вражеские богатыри, отец вынужден им покориться, поэтому герой должен спешить, до свадьбы осталось всего три дня»²⁴⁰.

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 борьбу²⁴¹. В тувинском сказании «Баян-Тоолай» соперником героя выступает сын неба Темир-мёге. Происходит состязание женихов²⁴².

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

В момент приезда Ивана Годиновича к невесте второго жениха нет, и герой силой увозит девушку.

Далее сюжет былины развивается по знакомым уже нам путям: соперник настигает молодых, происходит поединок, в ходе которого Вахрамееще получает помощь у Авдотьи (по другим вариантам — у Настасьи), затем Ивану Годиновичу удается победить, и он казнит девушку. Некоторые мотивы должны быть специально рассмотрены в сравнительном плане.

Встреча Ивана Годиновича с Вахрамеищем — это поединок женихов.

Поедем-ко мы нынь во чисто полё,
Сядем мы с тобой на добрых коней,
А мы сделаем над Настасьей великий бой.
Да которому достанется прекрасная красавица,
Настасья Митреевна,
Тому-де она буде молодой женой ²⁴³.

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,
А 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 героя с предательницей. Девушка соглашается освободить связанного Ивана Годиновича, если он помилует ее. Иногда сам Иван просит ее об этом, 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 княженецких,
Да и три тебе науки молодецких ²⁴⁴.

Дальнейшая жестокость Ивана Годиновича оправдывается в тех же словах, что и жестокость гайдука по отношению к вероломной жене.

А этих мне-ка ноженёк не надобно,
Ахапляли 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 ²⁴⁵.

Во всей коллизии Иван Годинович — Авдотья (Настасья) — Вахрамеище, как она дается в ряде вариантов, есть одно противоречие, проистекающее, очевидно, от того, что певцами утрачено понимание исходной ситуации: соперник героя заявляет о себе как о «законном» претенденте, называет девушку своей суженой.

В самом деле, если опустить то важное обстоятельство, что Иван Годинович, согласно традиции, едет за суженой,

весь ряд его поступков не имеет оправдания: он увозит невесту силой, разрушая уже состоявшееся сватовство, бьется с «законным» женихом и казнит девушку, которая, в сущности, перед ним не виновата. При всем том былина на стороне Ивана Годиновича и его поступки не подвергаются осуждению и не изображаются как противоречащие народной морали. Такая трактовка обусловлена, конечно, не только тем, что конфликту придан героический характер соответственно общему звучанию русского эпоса, но и тем, что за данным сюжетом стоит давняя и вполне определенная традиция изображения «идеального подвига героя».

В нескольких вариантах «Бановича Страхины» основному сюжету предпослана романтическая предыстория о двух друзьях, которые служили у Юга-Богдана и любили его дочку: один стал ее мужем, а другой — пользовавшийся любовью девушки — с горя потурчился и ушел из дому. Позднее именно он увел жену Бановича Страхины²⁴⁶.

Р. Меденица характеризует такую трактовку сюжета как, «несомненно, продукт нового времени и вульгарную попытку модернизации»²⁴⁷. Однако для нас важно в данном случае, что такая трактовка до некоторой степени соответствует эпической традиции, в которой похититель не был лицом случайным и конфликт его с героем был сюжетно подготовлен. В этом духе, как известно, строится и сюжет «Певање кроз гору», но здесь вся коллизия получает вполне бытовой характер и проникается гайдуцкими мотивами.



Юнацкие и гайдуцкие песни и былины о похищении жены героя, о борьбе героя с похитителем-соперником, о столкновении героя с неверной женой находятся в сложных взаимных отношениях. Эти отношения таковы, что мы не можем хоть сколько-нибудь аргументированно утверждать или предполагать заимствование. Ни один из рассмотренных сюжетов нельзя без больших натяжек признать источником для другого или для ряда других. Имеющиеся совпадения отдельных мотивов в эпизодах находятся в разных сюжетных контекстах. Более того, произведения, нами рассмотренные, принадлежат к различным типам народной эпики.

Отношения между ними несводимы к чисто сюжетному сходству или различию, мы имеем здесь дело с отношениями жанрового и сюжетно-типологического порядка. Конечно, вполне допустимо представить, что эпический сюжет, усвоенный путем миграции, получает в новых национальных условиях иные жанровые особенности и другой типологический вид. Вряд ли, однако, можно допустить, чтобы заим-

ствованный сюжет в результате переработки приобрел такие архаические черты, которые давно утрачены в сюжете, явившемся для него источником. Мы видели, что былина об Иване Годиновиче по характеру разработки известных сюжетных тем в ряде моментов архаичнее песни о Бановиче Страхине, и одно это снимает вопрос о заимствовании ²⁴⁸.

Сходство эпических сюжетов обязано своим существованием общей по типу предшествующей традиции. Различия же в сюжетах, в исходных ситуациях и мотивировках, многообразии трактовок — все это свидетельство живого и длительного развития общих традиций.

Мы вправе предположить, что среди ряда сюжетных тем, унаследованных эпическим творчеством славянских народов из общеславянского фонда, были и темы, о которых здесь идет речь. Представление об их вероятных типовых разработках дает сравнительный материал из архаической эпики народов Сибири, частично продемонстрированный выше.

Рассмотренные произведения составляют некоторый типологический ряд, в котором отдельные сюжеты занимают свое определенное место и соотносятся друг с другом по принципу типологической преемственности. Одни сюжеты в типологическом смысле «старше», т. е. ближе к исходным типам сюжетной темы, содержат больше архаических связей; другие сюжеты в этом же смысле «моложе», так как они гораздо дальше зашли в переработке старой традиции. «Возраст» сюжетов определяется также и контекстом, в котором обнаруживает себя традиция.

«МУЖ НА СВАДЬБЕ СВОЕЙ ЖЕНЫ»

В русском эпосе известен, в сущности, один сюжет на тему о муже, попавшем на свадьбу своей жены,— это «Добрыня и Алеша». Мы можем говорить лишь о различных версиях этой былины, занимающей по степени популярности, вероятно, первое место в русском эпическом репертуаре. Единственный случай применения сюжетной темы (вернее, части ее) к другим эпическим персонажам нельзя признать удачным и следует отнести к позднему времени ²⁴⁹.

Как ни разнообразилась и ни варьировалась в устах многочисленных певцов история о муже, успевшем явиться на свадьбу собственной жены, она неизменно оставалась историей о киевском богатыре Добрыне Никитиче и его верной жене Настасье, о неудачливом женихе — Алеше Поповиче, нарушившем свой долг побратима, и о свате — князе Владимире, забывшем о своем высоком княжеском достоинстве и совершившем бесчестный поступок.

Основная коллизия сохранилась и прошла через многие десятки вариантов. Верный богатырским понятиям о долге, Добрыня покидает, хотя и с великим сожалением, семью, чтобы исполнить княжеское поручение; он не просто назначает срок, в течение которого жена обязана ждать его, но и позволяет ей по истечении этого срока выйти замуж вторично. Он допускает, что может не вернуться, и думает о том, как жена устроит в этом случае свою судьбу. Единственное условие Добрыни, чтобы Настасья не выходила замуж за Алешу Поповича, так как они — побратимы. Запреты и предупреждения в эпосе всегда сюжетообразующего свойства. И в данном случае именно мотив настойчивого сватовства Алеши, нарушающего нормы эпических отношений, двигает сюжет. В былине, в сущности, нет конфликта между мужем и женой. Основной конфликт — между Добрыней и Алешей и князем Владимиром — это столкновение героя, проникнутого высокими представлениями о богатырском, воинском долге, воспитанного в нормах патриархальных понятий о семейной жизни, об отношениях между родными и близкими, о чести и справедливости, с теми, кто вероломно нарушает и попирает эти сложившиеся понятия и нормы.

И хотя былина завершается относительно благополучно, без кровавой развязки, финал ее полон большого социального смысла и драматического накала.

Может быть, ни в какой другой былине основные эпические коллизии, переживания героев, перипетии их жизни, бытовой фон не соприкасались так близко и не переплетались так тесно с реальной действительностью и семейными коллизиями позднейшего времени. Крестьянская, казачья, служилая среда должна была воспринимать это произведение как необычайно близкое по содержанию, по ряду ситуаций, по внутреннему его звучанию. Перед нами тот случай, когда эпическая дистанция, отделяющая обычно мир былинный от мира действительного, сокращается до предела и когда налицо тенденция к полному ее исчезновению. В образе Добрыни усиливаются чисто психологические черты; в казачьих вариантах он превращается в казака, отправляющегося на службу; в повествовании заметное место занимают мотивы домашней жизни.

Все же лучшие песни — это те, где эпическая дистанция сохранена, где предстает во всей своей характерности и поэтичности былинный мир с типичными для него отношениями, персонажами, нереальными или сомнительными с точки зрения реальности ситуациями, с мотивами эпических заданий, вещей предупреждений, фантастически быстрых поездок, эпического неузнавания. Былинные певцы в большинстве своем проявили такт и в общем сберегли в «Добрыне и

Алеше» то, что можно было бы назвать «эпическим духом», и не поддались соблазнам сюжетной модернизации.

Южнославянские песни на ту же сюжетную тему не знают такого художественного единства. Их отличает прежде всего то, что одному былинному герою — Добрыне — соответствуют разные персонажи, почти каждый со своей биографией и «историческим» приурочением. Муж в одних песнях — воин, вынужденный идти на службу к царю, в других — янычар, в третьих — пленник, увезенный турками.

Различные исходные ситуации по-разному окрашивают все повествование. Эпический конфликт в ряде песен усложняется и как бы дробится, в круг повествования включаются ситуации и коллизии, для данной сюжетной темы не обязательные и, во всяком случае, несколько по-иному ее развивающие. Мотивы, связанные с турецкой темой, составляют заметный фон большинства южнославянских песен о возвращении мужа, придавая им определенный исторический колорит. Югославские фольклористы находят возможным прокомментировать некоторые из них в конкретно-историческом плане. По мнению одного из современных исследователей, ряд песенных персонажей — исторические лица²⁵⁰.

Южнославянские песни о муже, возвращающемся домой и попадающем на свадьбу своей жены, разнообразятся по жанровой структуре, по определяющим стилевым особенностям. Жанрово-стилевой диапазон здесь велик — от больших поэм до типичных баллад и песен, приуроченных к обрядовым моментам. В новейшей антологии сербско-хорватской эпики приводятся три образца, характеризующие этот диапазон. Автор комментария специально отмечает характерные для песен различия: «С одной стороны, настоящий роман об Илие Приморце, чудесным и единственным образом сходный с античной историей Одиссея и в то же время весь наполненный нашей собственной историей...»; с другой — песня с мифологическими мотивами «своим сгущенным обликом может быть ближе балладе, чем настоящей эпической песне»; наконец, песня, выделяющаяся своим «элегическим тоном»²⁵¹.

Необходимо теперь обратиться к более конкретному и обстоятельному сравнительному анализу южнославянских песен и русских былинных версий по всем их основным мотивам.

Расставанье. В большинстве былинных вариантов экспозиция единообразна: Владимиру необходим богатырь, который бы сослужил «службу дальнюю» — съездил бы «в хоробру Литву», «в орды немирные», «в Золоту Орду» и т. д., выправил бы дань или, напротив, отвез «дани-выходы», постоял бы на страже и т. д. Обычно либо князю указывают на Добрыню, либо князь сам называет его.

Характерным и устойчивым для былины является мотив жалоб Добрыни на свою участь. Возможно, что мотив этот пришел из былины «Добрыня и Змей». Но здесь он очень уместен и бросает эгегический отблеск на весь сюжет. Как обычно в эпосе, горестное настроение Добрыни не мотивируется, но оно получает свое объяснение в дальнейшем ходе событий: горькие сетования богатыря — это как бы производное от тяжелых испытаний, которые ожидают его.

В большинстве вариантов Добрыня к моменту отъезда уже давно женат. Есть, однако, некоторое число вариантов, где эпизодам расставания непосредственно предшествуют эпизоды брака. В этих случаях былина «Добрыня и Алеша» контаминируется с былиной «Женитьба Добрыни». Прямо на свадебном пиру или сразу после свадьбы на княжеском пиру Добрыня получает задание. Здесь печальное настроение богатыря кажется более обоснованным²⁵².

То, что в былине встречается спорадически, в южнославянских песнях составляет устойчивый, хотя и не единственный, мотив²⁵³. Вечером мать женит Марка, а утром он получает сразу три вызова: один из них в царское войско. Иногда вся эта начальная ситуация окрашивается настроениями, характерными для семейно-бытовой лирики и также не чуждыми былине о Добрыне и Алеше.

Имала мама, чувала
Единого сына Стояна,
Бързала да га ожени,
Да не га войска завари.

Берегла мать
Одного сына Стояна,
Спешила женить его,
Чтобы войско его не застигло.

Но старания матери оказываются напрасными: в воскресенье сыграли свадьбу, а во вторник Стоян должен был отправиться в войско²⁵⁴. Просьба об отсрочке на несколько дней, чтобы завершить свадьбу, не принимается. Сын надеется, что его заменит отец, но и это невозможно.

Подобно тому как отъезд богатыря с княжеским поручением представляет собой *loci communes* русского эпоса, так отъезд юнака в войско по вызову царя типичен для многих экспозиций южнославянских песен.

Другая, совсем отличная от первой, но также типичная для эпоса южных славян экспозиция: турки захватывают город, уводят мужа в рабство или в янычары, берут в плен на поле боя²⁵⁵.

Производными от этого типа песен являются сюжеты, действие в которых сразу начинается с того момента, когда муж, находящийся уже много лет в рабстве или в турецком войске, узнает о предстоящем браке своей жены. Вся серия предшествующих эпизодов отсутствует²⁵⁶.

Уговор с женой. При прощании с женой Добрыня устанавли-

ливаает срок, в течение которого она должна его ждать. По прошествии этого срока она может считать его погибшим и поступать, как ей захочется: «хоть вдовой живи, хоть замуж поди». В некоторых случаях уговор усложняется: по прошествии положенного времени должен прибежать богатырский конь и должны прилететь голубь с голубкой, которые поведают о смерти Добрыни²⁵⁷.

Настасья может выйти за кого угодно, но ни в коем случае не должна выходить за Алешу Поповича, так как он Добрыне — названный брат.

Нетрудно заметить, что долгий срок, причем срок всегда точно определенный, в сущности, не вытекает из поручения, которое дают Добрыне. Певцы, видимо, ощущали имевшееся здесь противоречие и иногда пытались снять его, внося уточнения в княжеское задание: Добрыня должен был, например, двенадцать лет прослужить в поле.

Точный срок обусловлен, конечно, не сюжетными обстоятельствами, а сюжетной традицией и, возможно, кроющейся за ней традицией семейных норм.

В свое время исследователи сделали попытку разъяснить узловые моменты данной сюжетной темы с помощью этнографических материалов. Вот что писал по этому поводу А. Н. Веселовский: «Может быть, ...в песне о возвращении отразились бытовые черты, связывающие ее с одной из древних форм брака, устраненных жизнью, но сохранившихся в свадебной символике. Я имею в виду обычай, по которому вдова становилась собственностью клана, который самовластно распоряжался ее вторичным браком; наиболее известен институт левирата, отдававший вдове старшего брата в жены младшему». А. Н. Веселовского смущает, однако, что в эпосе вопреки этим нормам посягательство на жену побратима оказывается преступлением²⁵⁸.

Можно думать, что перед нами — типичная для эпоса коллизия: в новых исторических условиях старые нормы и отношения подвергаются отрицанию, на почве столкновения новых понятий с прежними порядками и возникают драматические сюжеты, которым затем уготована долгая жизнь. В далекой традиции Алеша Попович — это младший брат погибшего, законно наследующий его жену. Условие, которое ставит Добрыня — не соглашаться на брак с Алешей, — это, опять-таки в далекой традиции, не что иное, как объявление войны одному из устойчивых обычаев. Позднее к этому добавляются понятия об отношениях между побратимами, основанных на доверии и честности.

Алеша Попович, сватаясь к Настасье, поступает в полном согласии с обычаем левирата, но все дело в том, что для эпоса этот обычай — прошлое.

В южнославянском эпосе лишь в части песен отчетливо сохранен мотив уговора и определения срока. При этом условия, ограничивающие выбор нового мужа, варьируются, и похоже, что традиция, столь устойчиво хранящаяся в былинах, здесь сильно размыта. Марко Кралевич предупреждает жену, чтобы она не выходила за Иво Сенянина, так как тот служил у Марка и чистил у него коней²⁵⁹. Запрет в данном случае непонятен и оправдывается лишь дальнейшим движением сюжета. Слуге, брак с которым Марко рассматривает как унижение, предшествовал, вероятно, персонаж иного плана. В другой песне Коё-воевода предлагает жене, чтобы она нашла себе мужа с тем же именем²⁶⁰. В третьей песне муж разрешает идти даже за человека, который сватался когда-то к ней и был ей мил, но которого отвергла мать²⁶¹.

Разные условия — разные психологические коллизии, разный бытовой подтекст, отчасти — и обусловленное этим разное движение сюжетов.

Более характерна для южнославянских песен другая форма уговора, где инициативу проявляет жена и где ей принадлежат условия.

При расставании жена дает мужу букет цветов, который днем надо носить за пазухой, а ночью класть в изголовье. Когда букет начнет вянуть, это знак, что молодая больше не ждет мужа и выходит за другого. К цветам иногда добавляется перстень (в некоторых песнях первого типа — половинка перстня) — предмет, по которому совершится затем узнавание.

В версиях с букетом срок ожидания не назначается: жена словно бы обретает полную свободу действия и право ждать мужа столько, сколько велит ей сердце. Однако дальнейшее развитие сюжета показывает, что и в этих версиях срок все же соблюдается: обычно кризис наступает через те же 7, 9, 12 лет. Перед нами типичный пример трансформации очень устойчивого для эпической традиции сюжетного положения²⁶².

В песнях, где повествование начинается сразу с того, что муж узнает о предстоящей свадьбе, ни о каком уговоре не упоминается. Тем не менее и здесь часто говорится о девяти годах, прошедших со времени разлуки супругов²⁶³.

Супруги в разлуке. Итак, муж уезжает далеко и надолго, ему грозят опасности, и главная среди них — он может не вернуться домой либо вернуться слишком поздно. Жена остается дома, ее удел ждать положенный срок; опасность, которая ее подстерегает, — выйти замуж при живом муже. Сюжетная коллизия такова, что она требует равного внимания повествователя к каждому из супругов и предполагает две параллельные повествовательные линии. Между тем как

раз здесь заключены немалые трудности. «Эпос еще не достиг такой степени художественного развития, чтобы певцы могли справиться с задачей изображения событий, которые происходят на двух театрах действия одновременно. В старинном фольклоре всегда имеется только один театр действия. Это связано с тем, что еще не выработалась способность понимать время и пространство обобщенно. Эпос знает только эмпирическое время и эмпирическое пространство»²⁶⁴.

В тех случаях, когда основная сюжетная коллизия предполагает наличие двух различных театров действия, могут возникать соответствующие сюжетные версии, в которых повествование связано с одним из театров действия. Так, в песнях о спасении девушки-полонянки повествование может следовать либо за полонянкой, либо за спасителем (две версии «Козарина»). О событиях, происходящих одновременно в другом месте с другими персонажами, сообщается в форме письма, рассказа и т. д. («Банович Страхиня», «Михайло Потык»). В ряде же случаев события такого рода просто выпадают из повествования.

Применительно к сюжетам о муже, возвращающемся на свадьбу своей жены, закон однолинейности повествования и несовместимости двух действий реализуется весьма специфически.

Для былины «Добрыня и Алеша» основными следует признать те версии, в которых главная повествовательная линия связана с домом. Добрыня уезжает, и повествование уже не обратится к нему до самого его возвращения. Этот переломный момент в былинном повествовании некоторые певцы с удивительным искусством используют, чтобы создать редкое для нашего эпоса настроение полнейшей неизвестности относительно судьбы главного героя:

И уж как вид'ли Добрыню нонь едущи,
Уж не вид'ли Добрынюшки поедущи.
Только в далечи-далечи во чистом поле
Поднималася погода непомерная
А й от неконоти да лошадиной.
И уж как ждала Настасья перво шесть годов,
Перво шесть годов назад да повороту вет...²⁶⁵

Время, отведенное на ожидание Добрыни, делится в быльице на равные отрезки, обычно в три года. Никаким реальным движением времени эти отрезки не заполняются: Настасья ждет мужа — и только. В конце каждого отрезка возникает кризисный момент: является Алеша с известием о гибели Добрыни и с предложением о браке. Настасья, однако, в это известие не верит и сватовство отвергает.

Хотя в вариантах такое сюжетное построение явно пре-

обладает и для былины является, по-видимому, первичным, имеется довольно много случаев других построений: видно, что певцы стремились усилить, расширить, развить повествовательные моменты, связанные с Добрыней.

В тех случаях, когда повествование следует за Добрыней, мы имеем дело обычно с контаминацией сюжетов. Певцы не могут придумать для Добрыни каких-либо новых походов и используют в этих целях хорошо знакомые сюжеты: «Добрыня и Змей», «Добрыня и Василий Казимирович», «Добрыня и Маринка» и др. Чаще всего эти сюжеты сокращаются, более или менее адаптируются, а в отдельных случаях просто искажаются²⁶⁶. А. М. Астахова справедливо замечает, что «соединение вызвано желанием объяснить отъезд Добрыни и заполнить реальным содержанием время его отлучки»²⁶⁷.

Все же такой путь — не наилучший, и былина в контаминированном виде многое теряет. Другие певцы предпочитали конспективно, без сюжетной конкретизации, изложение подвигов Добрыни²⁶⁸.

В нескольких случаях они создавали усложненную композицию: повествование по несколько раз переходило от Добрыни к Настасье и обратно. При этом строго сохранялся принцип видимой временной последовательности в описании событий: Добрыня три года ехал к царю заморскому; по прошествии трех лет Алеша сватается первый раз и получает отказ; Добрыня присзжает к королю, они играют в шахматы на дань; «той порой» Алеша снова сватается, к этому моменту проходит уже шесть лет и т. д.²⁶⁹ Формула «той порой» как будто означает некоторое отступление от указанного принципа: одно событие как бы находит во времени на другое. Такие нарушения редки и не определяют построения сюжета.

Проблема времени для данной былины — одна из самых сложных: певцы не знают, чем заполнить годы странствий Добрыни. Эпос обычно изображает богатырские подвиги, какими бы они трудными ни были, совершающимися в пределах эмпирически обозреваемого времени: нескольких часов, дня и ночи, нескольких суток и т. д. В данном случае речь идет о долгих годах. Вот примеры, показывающие, каким образом певцы решали возникавшую перед ними задачу.

Поехал Добрыня во чисто полѣ
А биться — рубиться с богатырем,
С богатырем биться с Ягой-бабой.
Под красным-то бором стоял три годы,
Под крутой-то горой стоял три годы,
Под ракитовым кустом стоял три годы,
Того времечки прошло девять лет²⁷⁰.

Да я в поле проезжу ведь семь годов,
Да под дубом простою да всёго девять лет.²⁷¹

И поехал Добрыня Никитич млад
В славныя орды немирныя.
А и ездит Добрыня неделю в них,
В тех ордах немирных,
А и ездит уже другую...
Очистил дорогу прямоезжую...
А втапору Настасье шесть лет прошло.
И немало время замешкавши,
Прошло ей, Никулишине, все сполна двенадцать лет.²⁷²

Тут отправился Добрынюшка на заставу,
Он далече во чисто поле,
Уж и как стал да й Добрыня-свет на заставы.
Уж неделя за неделей быдто дождь дождит,
Месяцы идут, как ручей бежит.
А и времячко идет, как река шумит. -
А не видно тут Добрыни из чиста поля.
Как прошли тут времичка три годa.²⁷³

Последняя картинка наиболее традиционна, но она же и наименее условна.

В южнославянских песнях повествование, как правило, следует за мужем: это полностью соответствует духу юнацкого эпоса, воспевающего подвиги, странствия, похождения героев. Мне известны лишь немногие песни, построением приближающиеся к основным былинным версиям²⁷⁴.

Герой за пределами дома выступает либо как воин, либо как пленник. Описания его подвигов в первом случае и тяжелых испытаний во втором занимают в некоторых песнях довольно большое место. Однако такие описания все же не составляют их обязательного сюжетного элемента: очевидна тенденция — ограничиться моментами, непосредственно относящимися к основной теме. Певцы не ищут, чем заполнить те девять-десять лет, которые проводит на чужбине герой; время проходит само собой, и лишь в конце условного срока герой вспоминает о своей жене.

Војевао девет годин' дана,
Кад десета настала година,
Пало на ум Краљевићу Марку,
На поласку кад је од не поша',
Шта је љуби Марко говорио.²⁷⁵

Воевал девять лет,
Когда наступил десятый год,
Вспомнилось Кралевичу Марку,
При отъезде, когда покидал ее,
Что жене говорил.

И отишол Симон добар юнак,
И отишол на войска царе'а,
Ми воивал за девет години,
Дури ми се Симон забора'н,
Що си зборвал с'уб'а не'еста ²⁷⁶.

И уехал Симон добрый юнак,
И уехал в войско царское,
Воевал девять лет,
Пока не забыл Симон,
О чем говорил с красивой женой.

Более содержательны в этом отношении версии, в которых рассказывается о пребывании героя в турецком плену, хотя и здесь налицо тенденция к схематичному изложению событий. Яковича Стояна и Смилянча турки схватили во время сражения, отвели в Стамбул к царю. Царь предлагает им на выбор: или потурчиться, или погибнуть. Они предпочитают первое, царь женит их: Стояна --- на дочери, Смилянча — на племяннице.

Ту су они пород породили
И стајаше за девет година ²⁷⁷.

Тут они детей народили
И оставались девять лет.

Повествовательный принцип нам уже знаком: излагаются события, происшедшие вначале, а затем сюжет стремительно движется к концу урочного срока. В сущности, то же самое мы видим и в былинных версиях, где фантазии певцов хватает лишь на описание начальных эпизодов странствия Добрыни, а остальное время течет как бы вне событий.

В ожидании мужа. Сватовство. Все былинные версии в одном отношении совпадают: Настасья предстает в них как верная жена, терпеливо ожидающая мужа, верящая в его возвращение и отвергающая до определенного момента предложения о браке. В ряде вариантов Настасья добровольно назначает после истечения установленного срока новый, собственный.

Я исполнила заповедь мужнюю,
Я ждала Добрыню цело шесть годов...
Я исполню заповедь свою женскую:
Я прожду Добрынюшку друго шесть годов.
Так сполнится времени двенадцать лет,
Да успею я и в ту пору замуж пойти ²⁷⁸.

В очень редких случаях Настасья не выдерживает срока ²⁷⁹. Видимо, такая ситуация для сюжета не является типичной. Основная коллизия состоит в том, что Настасья, хотя и ждет терпеливо мужа и хотя помнит его предупреждение, относящееся к Алеше Поповичу, все же в конце концов идет замуж именно за него. Не будем забывать, что коллизия эта органична для сюжета — так сказать, исконна для него. В южнославянских песнях определилась тенденция к тому, чтобы эту коллизию преодолеть; в итоге южнославянская эпика дала нам другой ряд сюжетов. Былинные версии

строятся на сохранении основной сюжетной коллизии и различаются лишь мотивировками, какие даются поступку Настасьи. Во многих случаях, собственно, никакой мотивировки нет: по истечении срока (либо даже двух сроков) Настасья соглашается идти замуж за Алешу. На мой взгляд, такая немотивированная развязка в наибольшей степени соответствует логике сюжета, заложенной в этом сюжете идее неодолимости брака, некогда отвергнутого уехавшим мужем. Мотивировки имеют смысл постольку, поскольку они вносят нечто новое в содержание былины, придают ему дополнительные аспекты. Так, например, специфический интерес представляют варианты, в которых князь Владимир угрозами принуждает Настасью к браку, насильно везет ее в церковь и т. д.²⁸⁰

Для характеристики того, как певцы разрабатывали данную ситуацию, стремясь углубить и обострить психологическое ее содержание, показателен такой вариант. По прошествии двенадцати лет «она замуж идти не металасе, всё Добрынюшку дожидаласе». Княгиня уговаривает Настасью идти за Алешу. В этот смутный для Настасьи момент приходит калика; Настасья бросается к окну, спрашивает калику, не видел ли он ее мужа; калика сообщает, что Добрыня убит.

Тут кнегинушка да спорёваласе,
За Олёша замуж да отправляласе²⁸¹.

Таким образом, все разнообразие мотивировок и психологических характеристик укладывается в единую, заданную традицией схему образа верной жены, мечтающей дождаться своего мужа.

В южнославянских песнях дело обстоит сложнее. Здесь образ жены не отличается единством. Есть песни, в которых рассматриваемая коллизия дана очень близко к былинной трактовке. Года не прошло, как к жене Марка Кралевича начали свататься со всех сторон, и в том числе Сеянии Иво, о невозможности брака с которым предупреждал Марко. Жена всем отказывает, так как срок еще не прошел. Отказывает она и по истечении срока, однако все же ей приходится согласиться на брак с Иво²⁸².

Вуйо предлагает жене ждать его девять лет. На третий год сестры уговаривают Елу:

Кад се теби лепа сређа јави,
Из Подгорја Грчићу Манојло?
Вујо ј' дете младо, неразумно,
Што је младо, то је одвећ лудо,
Чим је от'шо, тим је погинуо.

Не тебе ли доброе счастье является,
Из Подгорья грек Маноило?
Вуйо — дитя молодое, неразумное.
Все, что молодо, то очень глупо:
Как уехал, так и погиб.

Ела, однако, не дает ответа. Еще три года спустя то же самое говорят ей братья, а по прошествии полного срока — отец. Тогда Ела соглашается²⁸³.

Стана ждала Коё-воеводу девять лет и один месяц. Пришли сваты из другого села, и брат отдал ее вопреки ее мольбам за прасола Стояна²⁸⁴.

Поскольку в южнославянских песнях повествование следует за героем, о событиях, совершающихся дома, в них рассказывается не прямо, а в форме чьего-то сообщения, какого-либо знака, напоминания. Сведения всегда оказываются очень краткими и заключают элемент осуждения по адресу жены. Впрочем, есть версии, в которых герой совсем забывает о доме и вспоминает об уговоре с женой на исходе срока.

В былинных версиях сообщение о браке Настасьи также обычно не включает никаких подробностей и излагается с оттенком осуждения.

Возвращение мужа. В то время как готовится или даже уже происходит свадьба, Добрыня находится далеко от дома.

Сегодня им идти ко божьей церкви,
Принимать с Алешей по злату венцу.
А Добрыня случился у Царя-града²⁸⁵.

Хотя в былинах прямо об этом не говорится, но можно догадываться, что Добрыня (согласно логике сюжета) не помнит, что срок, назначенный его жене, истекает (и тем более не знает, что иногда проходит двойной срок) и что ему грозит опасность остаться без жены. Весть о предстоящей свадьбе приносят богатырю голубь с голубкой, вороны, чаще вещий конь сообщает ему о происходящем; он же с необыкновенной быстротой переносит Добрыню домой.

Ехал в тую сторону ровно три году,
А взад так он представил в трои суточки²⁸⁶.

В роли вестников выступают также богатыри или калики.

В южнославянских песнях герой узнает о переменах в доме чаще всего по увядающим цветам; он также получает письмо от матери, посылает сокола разузнать о домашних делах; захваченный в плен его побратим рассказывает о грозящей ему опасности; героя охватывает тревога, у него болит сердце и т. д. Он горюет, отпрашивается из войска, а часто даже из плена и спешит домой.

Согласно давней и прочной традиции, муж возвращается изменившимся, так что ни родители, ни жена, ни окружающие не узнают его. Характерно, что из всех персонажей лишь с ним одним происходит такое: жена его — «молодая вдова» — никаким превращениям не подвергается, мать стареет

от горя, но не меняет своего вида. «Неузнаваем вернувшийся, и изменилась наружность его, очевидно, там, откуда он возвращается. Еще Вильгельм Мюллер высказал предположение о древнейшем смысле сказания: герой уходит в обитель смерти, и пребывание в загробном мире меняет его наружность»²⁸⁷.

Очевидно, время для героев, разделенных большими расстояниями и событиями, течет не синхронно. Можно заметить и на примере других памятников эпоса, что те, кто в отъезде, меняются, растут, стареют, время накладывает на них свою печать; те же, кто остается дома, живут как бы вне действия идущего времени.

Конечно, в славянском эпосе эти архаические представления о категории времени во многом сдвинуты, основанные на них сюжетные ситуации и коллизии осмыслены в более реальном, бытовом, психологическом плане. То обстоятельство, что Добрыня приезжает изменившимся, что его не узнает даже мать, открывает перед певцами возможности для различных дополнений и сюжетного варьирования. Остается, однако, при всех вариациях основной мотив: герой должен каким-то образом доказать свое преимущественное право на жену-невесту и одновременно с этим убедиться в верности или неверности жены.

В нескольких вариантах Добрыня переодевается в платье калики. Это, однако, для данной былины не требуется, поскольку его все равно узнать нельзя.

Встреча Добрыни с матерью составляет один из самых драматичных эпизодов былины. Эпизод этот разработан в нескольких версиях. Согласно одной из них, Добрыня представляется как побратим ее сына; он сообщает матери, что видел Добрыню живым и что скоро его надо ожидать дома; от имени сына он просит также скоморошье платье и гусли²⁸⁸. По другой версии Добрыня сразу же открывается матери, но она отказывается признать в нем своего сына, описывает Добрыню красивым, молодым, нарядным, каким она запомнила его в час отъезда. У некоторых певцов этот эпизод разработан превосходно. Добрыня, например, так отвечает матери:

Ай же ты свет-государыня матушка,
Честная вдова Намельфа Тимофеевна!
Через двенадцать через годиков
Прирвались вострые чоботы
От булатных от стременов во чистом поле;
Зарудилося личико белое
От поганья крови татарския;
Помутились очи ясные
Во чистом поле от ветров от буйных;

Отрослись волосы желтые
Через двенадцать годичков длинных;
Прирвалась шляпа луговая
От дождичков от частых во чистом поле ²⁸⁹.

Обычно мать узнает сына по родимому пятну ²⁹⁰.

В некоторых южнославянских версиях герой едет домой, не зная о предстоящем браке жены. Вблизи дома он сворачивает в виноградник и, неузнанный, разговаривает с матерью, а затем идет на свадьбу, так и не открывшись ей. Очевидно, что неведение героя относительно свадьбы—здесь мотив вторичный и не вполне согласованный с другими мотивами ²⁹¹. Ясно, что естественное течение сюжета—когда герой возвращается, уже зная о случившемся; встреча с матерью для него—один из обязательных этапов в начинающейся борьбе за жену. Так, собственно, и движется сюжет в большинстве вариантов. В винограднике герой находит отца или мать. Они оплакивают потерю сына и замужество снохи (невестки). Певцы нередко подчеркивают одиночество и горькую участь родителей: они работают в саду в праздник, но эта работа совершенно бесцельна.

Герой не только не открывается перед родителями, но и усиливает драматизм ситуации, признаваясь, что был свидетелем гибели их сына, сам похоронил его, получив на память о нем оружие, коня и т. д. ²⁹²

Муж на свадьбе своей жены. В былинных версиях Добрыня является, когда свадебный пир в разгаре. Для него как скомороха находится местечко на печи, однако игрой на гусях он так покоряет присутствующих, что князь предлагает ему любое место на пиру. Так Добрыня оказывается за свадебным столом—напротив невесты. Есть варианты, где игра Добрыни сразу же ведет к тому, что его узнают ²⁹³. Художественно более цельны, однако, варианты, в которых игра на гусях лишь подготавливает узнавание и развязку, создаст ту эмоциональную обстановку, в которой узнавание должно совершиться. А. И. Веселовский, специально исследовавший это место в былинне, считает, что «содержание игрышей определено их целью: дать понять, кто такой заходящий скоморох». Вместе с тем он подчеркивает мотив эмоционального влияния игры (в частности, видит в былинне следы «страшной» песни, которые позволяют соотнести былинну со следующим сюжетом: жена похищена, муж является переодетым скоморохом, ужасает всех своей игрой и пользуется суматохой, чтобы увезти жену) ²⁹⁴.

В редких случаях Добрыня не только играет, но и поет, и песня его содержит укоры жене и прямые мотивы, раскрывающие истинный облик незнакомого скомороха ²⁹⁵. Узнава-

ние все же, как правило, происходит по обручальному кольцу: это и понятно — ведь смысл эпизода состоит в том, что прежний муж доказывает свое право на жену-невесту. Добрыня подносит невесте чашу с вином, на дне которой перстень:

Как выпьешь чарочку до дна, так увидишь добра,
А не выпьешь чарочки до дна, так не видать добра²⁹⁵.

Перстень играет решающую роль и во множестве южнославянских вариантов.

Молодая узнает мужа по перстню, когда он (согласно обычаю) протягивает ей руку для поцелуя либо когда он просто показывает ей кольцо²⁹⁷. В одной хорватской версии Марко дает невесте половинку перстня, она бежит к себе за второй половинкой, находит, бросается к мужу²⁹⁸.

В сербских и хорватских версиях, однако, главная роль в узнавании отдана песне. Герой появляется на свадебном пиру, и его приглашают к трапезе. Иногда он переодет болгаринном или нищим. На пиру он просит разрешения спеть. В одном известном мне тексте песня сопровождает демонстрацию знаков, подтверждающих приход настоящего мужа:

Evo, ljuba, zlatega prstenka,
Kega si mi na poruki dala!
Ovo ti je tanjena košulja,
Kuju si mi prvo jutro dala!²⁹⁹

Вот, жена, золотое кольцо,
Что мне ты на венчанье дала!
Вот тонкая рубашка,
Что мне ты в первое утро дала!

Обычно песня имеет самостоятельное значение и построена на иносказании.

Виля гнездо тица ластавица,
Виля гнездо за девет година,
И десете четири месеца,
После тога три бела дана;
Тече тица да развие гнездо,
Ал јой соко долет' изненада,
И недаде гнезда развнати!³⁰⁰

Виля гнездо птица-ласточка,
Виля гнездо девять лет,
И десятого года четири месеца,
И еще три белых дня;
Хотела птица развнати гнездо,
Но се сокол прилетел издалека
И не дал гнезда развнати!

Девять лет, четыре месяца и три дня здесь — это срок, установленный для ожидания.

Варианты знают наряду с песней и другие формы узнавания. Любопытен вариант, в котором сохранились следы эпических состязаний женихов. Байчиц Делалия (возвратившийся муж) участвует в этих состязаниях и одерживает верх над женихом Муйо в прыжках, метании камня и в конской скачке³⁰¹.

Невеста выносит саблю мужа: того, кто вытащит клинок из ножен, она назовет своим мужем. Никому это сделать не удастся, кроме Степана Земляничка, который таким обра-

зом обнаруживает свое истинное лицо. Этой саблей он затем рубит сватов и убивает жениха³⁰².

Кровавая развязка характерна для южнославянских версий, хотя столь же характерен и благополучный финал. Можно заметить, что мотив расправы с женихом появляется в вариантах, сохранивших мотив запрета брака с определенным лицом³⁰³. Есть также несколько вариантов с мотивом жестокого наказания жены³⁰⁴.

Благополучная развязка может омрачаться мотивом неожиданной смерти матери, не вынесенной радости от встречи с сыном³⁰⁵. При благополучной развязке муж, восстановив справедливость, оставляет сватов пировать за счет незадачливого жениха³⁰⁶ либо устраняет судьбу жениха, отдавая за него свою сестру³⁰⁷.

Финал в былинах отличается большой устойчивостью и разработан обычно с особенной тщательностью. Почти обязательными являются мотивы раскаяния жены, прощения ее Добрыней, укоров его по адресу Алешки и князя Владимира. Жениха Добрыня попрекает собственно не за сватовство (и в этом можно усмотреть след очень архаичной традиции, согласно которой жених действует почти автоматически), а за обман, за причиненное матери Добрыни горе. Характерно при этом, что о вине Алешки, нарушившего долг побратима, ничего не говорится — опять след далекой традиции, когда никакого нарушения в сватовстве побратима или брата не было.

Былина заканчивается насмешливой репликой по адресу Алешки Поповича, репликой, вполне соответствующей тому ироническому отношению, какое сопровождает этого богатыря в русском эпосе:

А всякой на святой Руси женитсе,
А не каждому женихъба удадается.³⁰⁸

Только тут Алешка и женат бывал,
Только тут Алешка да с женой сынал³⁰⁹.

*

Один из выводов произведенного анализа, относящийся к специфике эпического творчества у русских и у южных славян, состоит в следующем. В русском эпосе, как мы видели, творческая работа певцов в течение ряда поколений шла в пределах одного очень устойчивого сюжета, в пределах характерных, издавна для этого сюжета установившихся коллизий. Варьирование отдельных эпизодов, углубление и развитие отдельных ситуаций, психологических моментов, сме-

на мотивировок не затрагивали в конечном счете основной, традиционной концепции сюжета. В итоге перед нами — многие десятки вариантов *одной* былины, объединяющиеся в ряд версий и в совокупности своей дающие необычайно многокрасочную и вместе с тем внутренне цельную картину поэтического воплощения народного эпического замысла. Варианты во многом не совпадают, расходятся в частности, иногда существенных, но они не противоречат друг другу в своем соответствии этому единому эпическому замыслу.

Иное дело у южных славян. Некогда единая сюжетная тема в процессе эпического творчества рассыпалась на ряд сюжетов, которые наполнили эту тему своим содержанием, внесли в нее множество новых аспектов, связали ее с другими эпическими темами.

Как и в некоторых других случаях, *одной* былине о Добрыне и Алеше в южнославянской эпике сюжетно соответствует множество песен о возвращающемся муже. Здесь можно говорить об определенной закономерности, характерной для эпического творчества славянских народов. У южных славян наблюдается явная тенденция к большему сюжетному самоопределению каждого варианта. Здесь часто что ни вариант, то новая песня или, по крайней мере, новая ее версия. Здесь творчество певцов более свободно и в выборе сюжетных возможностей и в различных трансформациях и модификациях традиционного материала.

БОЙ ОТЦА С СЫНОМ, ДЯДИ С ПЛЕМЯННИКОМ

Былины и юнацкие песни о бое отца с сыном

В русском эпосе этой теме посвящена былина «Илья Муромец и сын». Результаты новейших ее исследований обобщены В. Я. Проппом: раскрыта «донсторическая» основа сюжета (столкновение норм отцовского права с нормами права материнского, трагедия сына, не знающего своего отца) и показана коренная его переработка в соответствии с общими особенностями Киевского героического эпоса³¹⁰.

Для нас важно, что в многочисленных вариантах былины наглядно отражается динамика развития данной эпической темы, сохраняются следы ее предшествующих трактовок и обнаруживаются тенденции дальнейших ее переработок.

Сюжет былины «Илья Муромец и сын» исполнен противоречий, которые с особенной силой выступают в узловых моментах повествования. Их нельзя отнести (в главной их

части) на счет плохой памяти или недостатка мастерства певцов, они вполне органичны для сюжета и составляют его сущность.

Противоречивость сюжетной коллизии усугублена еще тем, что повествование в основной части вариантов развивается по двум различным типовым схемам: для первой характерны начальные эпизоды --- встреча (брак) Ильи Муромца с богатыркой и его отъезд, рождение сына-богатыря, его необыкновенный рост, его решение уехать из дому; для второй характерно начало — застава под Киевом и появление чужеземного богатыря. Два типа повествования дают не только различный состав эпизодов и различную степень сюжетной полноты, но в них захвачены и разные временные отрезки, а само повествование ведется с различных точек: в первом случае оно преимущественно следует за сыном, во втором — за отцом. И хотя в определенном пункте оба типа повествования почти сливаются, сюжетные различия между ними все же остаются. Можно было бы сказать, что в двух повествовательных типах отражены различные этапы развития одной эпической темы.

Мать сына Ильи Муромца — богатырка и иноземка. Брак богатыря с нею носит временный характер и, в сущности, никак не узаконен. Илья Муромец, уезжая, оставляет для будущего сына крест — знак, который свяжет его с отцом. Сюжетно крест этот необходим в некоторых вариантах: по нему Илья Муромец узнает в поверженном противнике своего сына.

Узловым для сюжета является момент отъезда сына Сокольника из дому. Для нас важно, в какой роли и с какой целью он едет. Наиболее прямолинейное объяснение: юный богатырь вырастает, унижаемый насмешками окружающих («заугольник»!), узнает от матери, кто его отец, и едет, чтобы найти и убить его³¹. Эта прямолинейность, однако, кажется мне результатом рационального мышления поздних певцов, плодом их творческой реконструкции сюжета.

Поиски отца — это внутренний подтекст сюжета. Отъезд юного героя вызван тем, что он *вырос*. С точки зрения эстетики эпоса вполне достаточны мотивировки, согласно которым Сокольник отправляется «в чистое поле», чтобы «посмотреть богатырей», «себя показать», «испроведать силу»³¹². Отъезд его предугадан сюжетно и вполне объясним в свете дальнейшего хода событий, но певцы, которые сразу же спешат все рассказать, нарушают законы эпической логики. Согласно этим законам, участники событий знают лишь различные составные элементы целого. Так, мать знает, что ее сыну грозит столкновение в чистом поле с отцом, и она предупреждает Сокольника — не наезживать на старого, седого

богатыря, а при встрече с ним поклониться ему до земли. Некоторые певцы опять-таки снешат, заставляя мать именно здесь открыть сыну тайну его рождения: при такой трактовке в повествовании, в сущности, ничего не меняется, но оно теряет эпическую загадочность.

В лучших вариантах повествование строится на непрерывном балансировании между подтекстом сюжета и возможностями его прямого раскрытия.

Сокольник — юный богатырь, «незаконный» сын Ильи Муромца, необыкновенно быстро обретший силу, дерзкий и вместе с тем глубоко несчастный, отправляется, согласно подтексту либо прямому рассказу, на поиски отца, которого он ненавидит. С этого момента повествование резко меняет точку зрения. Мы видим, как почти автоматически Сокольник приобретает черты чужеземного богатыря-нахвалящика, иногда — Идолища, Соловья-Разбойника, великана.

Вторая часть былины обнаруживает типичные признаки героической песни Киевского цикла — с мотивом богатырской заставы, вражеской похвалы, выбора поединщика.

Будучи вполне органичным, переключение сюжета из одного плана в другой не могло обойтись без противоречий. В частности, варианты отражают сюжетную несогласованность между исходной целью поездки Сокольника, высказанной прямо или спрятанной в подтексте, и его поведением при появлении на Руси. Несогласованность станет особенно очевидной, если признать основной для сюжета версию, согласно которой Сокольник до поединка не знает, кто его отец.

Неизбежность его встречи с Ильей Муромцем требует, с точки зрения певцов, объяснения. По одним вариантам, Сокольник ищет этой встречи, зная уже, что Илья — его отец; по другим — он хочет сразиться с Ильей, как с самым сильным из киевских богатырей; по третьим (преобладающим) — Илья Муромец вынужден вступить в борьбу с Сокольником — чужеземным нахвалящиком, так как остальные богатыри к этой борьбе не готовы.

Поединок Ильи Муромца с Сокольником почти неизменно описан как столкновение двух равных по силам богатырей, жестокое и бескомпромиссное. Само описание богатырского поединка, как оно дано во многих вариантах, принадлежит к числу классических в русском эпосе. Один момент в этом поединке, на первый взгляд второстепенный, должен привлечь наше внимание: в большинстве вариантов борьба вначале склоняется в пользу Сокольника; он готовится уже нанести Илье Муромцу последний удар, и лишь с помощью молитвы Илья получает новую силу и побеждает нахвалящика. Временный успех Сокольника часто сопровождается

его речью к Илье, в которой он с презрением и пренебрежением отзывается о его утраченной силе³¹³.

В былине явственно всплывает, хотя и как побочная, тема столкновения двух поколений богатырей (см. об этом стр. 79). В ряде вариантов подчеркивается молодость Сокольника: он богатырь-малолеток, ему 12 лет. Илья Муромец иногда, победив его, советует ему поехать домой и еще подрасти. Здесь же постоянно подчеркивается старость Ильи. Седым белобородым стариком рисует его мать. На заставе он предстает как умудренный старый богатырь. Когда он откликается на вызов нахвальщика, то слышатся: «да голос млад, да голос стар»³¹⁴. Временную свою победу Сокольник склонен трактовать именно как победу богатырской молодости над потерявшей силу богатырской старостью. Тема эта, однако, проходит скорее как побочный след и перекрывается тотчас же мотивом победы старого богатыря.

Далее следует эпизод, в котором раскрывается тайна родственных отношений между победителем и побежденным. Очень устойчивы здесь основные мотивы: Илья Муромец либо не может нанести заключительного удара, так как «в плече рука застоялась», и он спрашивает противника о его роде-племени, либо видит знакомый крест или перстень.

По смыслу всей ситуации и следующих затем эпизодов можно заключить, что не только отец опознает сына, но и сын отца. Однако если неожиданная встреча вызывает у Ильи Муромца радость отцовского чувства, то у Сокольника она порождает злобу и жажду мести. Он возвращается домой и убивает мать, а затем вновь едет к Илье Муромцу, чтоб убить и его, но сам гибнет от руки отца. Таким образом, в большинстве вариантов лишь с эпизодом второй поездки Сокольника связаны мотивы мести отцу и покушения на отцеубийство. В целом же, имея в виду первые две части, былина «Илья Муромец и сын» заключает в себе сюжет о встрече отца и сына, которые бьются, не зная друг друга, и открывают свое родство лишь в итоге ожесточенной борьбы. Мотив поиска отца сыном и сыновней мести отцу заложен в этом сюжете и вполне определенно выявлен в его третьей части.

Былина «Илья Муромец и сын» содержит в форме органического художественного сплава следы архаической «богатырской сказки», выросшей из древних этнографических переживаний, яркие мотивы и идеи героического эпоса Киевской Руси и столь же яркие черты древнерусской кровавой баллады.

В вариантах можно найти множество подробностей, отдельных разработок, сказительских находок, которые по-разному (в эпико-героическом, эпико-психологическом и эпико-

бытовом планах) развивают и углубляют основную тему былины.

Принципиально другой тип разработки той же сюжетной темы дает былина о Сауле Леванидовиче³¹⁵. Общий ее план точно показан А. И. Веселовским:

«1. Отец в отлучке, в плену.

2. Сын, родившийся в его отсутствии, сызмала проявляет богатырскую силу, едет отыскивать отца, побивает вражье войско.

3. Против него высылают пленника-отца. Поединок и опознание»³¹⁶.

На месте арханческой семьи, легко и без видимой причины распадающейся, здесь характерная для эпоса царская семья. Отец также уезжает до рождения сына, но теперь просто на войну, и велит жене, когда сын вырастет, послать его к нему на помощь. Завязка здесь вполне условна, разлучение может быть мотивировано любым способом.

Сын и отец и в этой былине встречаются как враги, но здесь их вражда — лишь недоразумение, которое счастливо разъясняется и не приводит к трагедии. Арханческая коллизия полностью переосмыслена и приобрела характер случайной героической авантюры. У сына нет никакой обиды на отца, он ищет его, чтобы спасти и вернуть домой. Тем не менее на пути к благополучной развязке лежит тяжкое испытание — поединок. Без этого, в сущности, нет сюжета.

В южнославянской эпике мы находим песни, которые, на мой взгляд, представляют собою промежуточный тип между арханческими разработками темы и разработками в духе героико-авантюрной эпики³¹⁷.

В этих песнях сохраняется мотив незаконнорожденного сына. Однако мотив этот здесь совсем лишен каких-либо арханческих признаков. В одной песне гайдук Новак инсценирует продажу своего побратима Радивоя в рабство. Его покупает турчанка-вдова и сразу же влюбляется в него. Вскоре Радивой — по уговору с Новаком — убегает в лес, а некоторое время спустя у вдовы рождается сын Гергелез-Алия. Молодой юнак живо напоминает Сокольника: он быстро набирается сил, побеждает турок в играх и поединках; завидя, они в отместку дразнят его «копильном» (родившимся вне брака, безотцовщицей). Гергелез, раздраженный насмешками, спешит к матери узнать правду; он уже вытаскивает саблю, чтобы наказать ее за позор; услышав, однако, что отец его — славный гайдук, Гергелез радуется и решает ехать на поиски отца.

Любопытно, как в дальнейших эпизодах обнаруживают себя следы предшествующей традиции, согласно которой сын и отец должны встретиться как враги. Гергелез ведет себя

в гайдуцком лесу точно так, как Сокольник под Киевом: он грозит взять в плен трех юнаков, среди которых и его отец. Один из юнаков, увидя Гергелеза, признается, что такого им еще не приходилось видеть. Гергелез легко побеждает по очереди всех трех, связывает их и везет с собой. Новак просит его сказать, кто он и откуда. Сам Гергелез рассказывает свою историю и открывает тайну родства, а затем везет освобожденных юнаков в Сараево и хвастает перед сарайлийскими парнями своим отцом³¹⁸.

Вук Караджич привел в своем словаре содержание песни, оставшейся неизвестной по публикациям. Король Стефан попадает в Будим и здесь проводит ночь с девушкой. По смыслу песни будимские господа хотели бы, чтобы славный король оставил им в городе своего наследника. Уезжая, Стефан дает девушке перстень для сына и просит назвать ребенка Янко (если это будет сын) или Яней (если будет дочь). Рождаются сын и дочь. Янко в детстве обнаруживает качества юнака, и сверстники, желая унижить его, зовут его безотцовщиной. Когда Янко подросток, мать дает ему перстень, и он уезжает в Сербию, воюет там с турками и ищет отца. Яня же выходит замуж и родит Секулу, который также становится великим юнаком³¹⁹.

Похоже, что здесь мы имеем дело с попыткой певцов задним числом объяснить появление в сербском эпосе юнаков венгерского происхождения и взаимные отношения между ними. Характерно, однако, что для этих целей были использованы старые мотивы о случайной встрече отца будущего героя с чужеземной женщиной и о юнаке, отправляющемся на поиски своего отца.

Известны песни, в которых разлучение отца с сыном объясняется внешними обстоятельствами. Малолетнего сына похищают дервиши. Когда он вырастает, его отпускают на поиски отца — Марка Кралевича. Юноша долго скитается, у колодца встречает юнака с окровавленной саблей, который предлагает ему бороться. Ни один из борющихся не уступает другому. Юнак спрашивает юношу, кто он, и узнает в нем сына. Здесь мотив борьбы полностью подсказан традицией³²⁰.

Можно с некоторой долей условности говорить и о третьем типе разработки эпической темы: здесь столкновение отца с сыном — лишь частный эпизод и неузнавание основано на чисто случайном недоразумении, которое сразу же разъясняется. Было бы, однако, преждевременным отнести сходство былины и южнославянской песни в данном эпизоде на долю простого совпадения³²¹. Дело в том, что эпизод этот и в былине и в юнацкой песне появляется в сходном тематическом окружении. В былине о Даниле Игнатьевиче и в пес-

не «Иво Сенкович и Ага из Рыбника» одна тема: сын отправляется исполнить богатырский подвиг вместо своего старого отца. Здесь очень ясно звучит мотив смены поколений. В рассматриваемых произведениях эта смена происходит как будто естественно, без конфликта между старшими и младшими. Как слабый след былого конфликта может трактоваться эпизод встречи отца с сыном в этих песнях: поединка между ними не происходит, все легко разъясняется. В южнославянской песне отец не узнает возвращающегося с победой сына и принимает его за турка, потому что Иво оделся в платье поверженного им врага³²². В былине Данила ищет в поле сына, которого считает погибшим; Михайло Данилович проезжает мимо и едва не становится жертвой мщения отца татарам³²³.

Заметим, что сходный мотив недоразумения между отцом и сыном встречается уже в архаической эпике³²⁴.

Юнацкие песни о встрече дяди с племянником

С рассмотренной нами сюжетной темой «бой отца с сыном» отчасти перекликается тема «бой дяди с племянником». Вопрос о ее генетических истоках требует еще специальных исследований, хотя уже А. Н. Веселовский поставил ее в связь с матриархальным бытом³²⁵. Мы предполагаем, что эта вторая тема возникла в эпосе самостоятельно, но развивалась в сюжетных формах, близких к первой теме, и испытала воздействие соответствующих сюжетов. В этом смысле показательна былина «Илья Муромец и Кузьма Семерцянников», содержание которой повторяет былинку «Илья Муромец и Сокольник» (без эпизодов рождения, отношений Ильи и богатырки и т. д.) с той лишь разницей, что Илья узнает в побежденном богатыре не сына, а племянника³²⁶. Что перед нами скорее всего не обмолвка певца, а след забытой сюжетной традиции, мы можем судить по сравнительным данным. Южнославянский эпос дает в этом отношении довольно большой материал³²⁷.

Известные песни существенно различаются по трактовке смысла основного конфликта.

Марко ищет юнака, равного ему по силам или даже более сильного («пó юнак от мене»), спрашивает об этом звезду Вечерницу, узнает, что есть «дете Дукадинче», богатырь-семилеток, разыскивает его. В поединке или в состязании Дукадинче одерживает верх, юнаки братаются, но затем Марко вероломно убивает юнака. О том, что Дукадинче — его племянник, он узнает либо до, либо после того, как на-

носит по нему удар³²⁸. Поздний слой в этой песне может быть легко объяснен из особенностей эпического характера Марка Кралевича: его необузданности и непомерной гордости, его способности на вероломство и бессмысленную жестокость. Труднее проникнуть в глубину эпической коллизии, и для этого нужно обратиться к другим типовым разработкам темы.

Марко вначале встречает своего дядю, который хвастает тем, что, несмотря на старость, может любого победить в мстании камней и в прыжках. Марко, не в состоянии победить Владету в состязании, убивает его. Далее он едет, громко хвастая своей саблей и грозя, что погубит всякого, кто ему встретится, хотя бы даже это будет сам Вукашин. В тумане показывается юнак-великан. Сабля Марка не берет его, сам же великан легко побеждает Марка. Выясняется, что это — племянник Марка и что он отправился искать дядю, чтобы тот научил его бою. Между родными устанавливается мир, они два дня гуляют в корчме, затем Марко побеждает племянника в играх и губит его³²⁹.

Идея преемственности юнацких поколений и соперничества между ними прослеживается в этой песне более отчетливо. Однако смены поколений не происходит: Марко либо силой, либо коварством обеспечивает себе господство. При этом дете Дукадинче либо его эпический двойник нисколько не похожи на Сокольника: они не заслужили ничем гибели, кроме того, что силой своей и упрямством они не уступают старшему юнаку. По-видимому, народная традиция искала возможности рационально объяснить поступок Марка и оправдать его: в варианте неизвестный соперник, оказавшийся племянником Марка, — «премудрый латинче», т. е. враг-иноверец³³⁰.

Другая тенденция состояла в том, что острота коллизии смягчалась, трагическая развязка уступала место благополучной: племянник, отправившийся на поиски дяди — великого юнака, находил его; их столкновение выглядело случайным недоразумением³³¹.

Сюжет о бое дяди и племянника включался в обширный круг песен о драматических встречах родных, разделенных вражеским набегом и полоном. В одном варианте пастух — юнак Недялко добивает татар, но не может справиться с воином, который оказывается сыном его сестры, пропавшим во время татарского набега³³².

ПЕСНИ И БЫЛИНЫ О ВСТРЕЧЕ БРАТЬЕВ

Уже в архаической эпике мы находим сюжеты о поединке братьев, не узнающих друг друга при встрече. Они широко представлены, например, в олонхо. Вот типичное для олонхо развитие темы: «Обычно герой после долгих лет похода возвращается домой. Там он встречает молодого человека, который, не узнав старшего брата, недостаточно хорошо принимает его. Оскорбленный герой вступает в бой с молодым богатырем, тот в предсмертной песне называет имя самого героя как своего брата и сильнейшего богатыря, который будь он здесь, не дал бы его в обиду. Герой, узнав брата, тут же поднимает его. Братья мирятся, и недоразумение улаживается»³³³.

Другая типичная разработка темы: герой ищет боя; он направляется к дому богатыря, пробивает копьем юрту, вызывает на бой хозяина и побеждает его. Младший зовет мать, она является, обнаруживает родство и мирит борющихся³³⁴.

По-видимому, перед нами уже довольно развитая эпическая форма. Налицо типичное для эпоса сюжетное снятие трагической коллизии: когда братья узнают друг друга, борьба прекращается. Неузнавание — это относительно поздняя мотивировка столкновения братьев, позволяющая переосмыслить ставший непонятным конфликт и дающая жизнь бесконечному множеству увлекательных поэтических сюжетов³³⁵. Полагаю, что в истоках этой эпической темы лежал мотив бескомпромиссной борьбы младшего брата со старшим, кровавой встречи, которую младший брат искал и из которой должен был выйти победителем. Позднее виновником столкновения оказывается старший брат, т. е. уехавший из дома.

Встреча братьев имела характер предопределенности, равно как и драматический ее исход.

Архаическая тема столкновения братьев получила свое развитие в эпосе едва ли не всех народов. Ее продуктивность была обусловлена драматизмом основной коллизии, которая могла широко варьироваться в различных исторических и бытовых условиях, и возможностью столь же интенсивного варьирования мотивировок, сюжетных завязок, психологических характеристик и т. д.

Есть темы, о которых можно говорить как об «эпикогеничных» (по аналогии с кино- и фотогеничными лицами и предметами). К ним, вне всяких сомнений, относилась и тема столкновения неузнанных братьев. В нашем представлении она естественно включается в ряд близких тем (встре-

ча брата и сестры, отца и сына, дяди и племянника, не узнающих друг друга). В то же время можно думать, что темы эти в генетическом плане независимы, т. е. каждая из них имеет свои корни в архаической традиции и, естественно, в народном быту. М. Халанский ошибался, выводя все эпические встречи родственников из одной, якобы первоначальной, встречи отца с сыном³³⁶. Безусловно ошибочны и утверждения о заимствовании песен этого типа как причине их распространения³³⁷.

Перед нами — характернейшее проявление типологической общности, основанной на единстве исходной эпической темы и на единых закономерностях ее разработки.



Былина «Королевичи из Крякова» начинается с того, что герой — один из королевичей (устойчиво лишь его отчество — Петрович, а имя меняется: Лука, Петр, Федор) — отправляется на охоту. В былинах мотив охоты возникает чаще всего в ситуациях, предполагающих какую-то случайную (а в предшествующей традиции и в эпическом подтексте — предопределенную) и имеющую для героя жизненное значение встречу («Михайло Потык», «Михайло Козарин»). Мотив охоты зашифровывает ожидаемый ход событий, накладывая на них отпечаток нечаянности.

Любопытно, что мать Петровича противится поездке. Здесь певцы следуют некоторой инерции, однако сравнительный анализ позволяет увидеть сокровенный и традиционный смысл мотива: мать хотела бы предотвратить ожидаемую встречу братьев. Это очень отчетливо обнаруживается в южнославянских версиях. Здесь исходная ситуация иная: герой узнает, что у него был старший брат, которого увели турки, и отправляется на его поиски; мать знает о его намерении и тщетно пытается остановить его.

Ne id', Marko, moj jedini sinko!
Ti ćeš poći, ma mi ne ćeš doći³³⁸.

Не ходи, Марко, мой
единственный сынок!
Ты уйдешь, а ко мне не придешь.

В «Королевичах из Крякова» встреча братьев происходит при участии вещей птицы. Тот же черный ворон, который укажет Козарину путь к сестре-суженой, направляет младшего Петровича к месту встречи с Петровичем старшим. Герой, однако, узнает только, что ему предстоит встреча с чужеземным нахвальщиком и встреча эта — не случайная, а предуказанная. Судя по всем подробностям, сопровождающим эти первые эпизоды былины, младшему Петровичу пред-

стоит совершить свой первый назначенный подвиг — встретиться с врагом-татаринном и победить его в поединке. При этом в вариантах подвигу придается общерусский характер: татарин грозит разорить Киев, сжечь церкви, убить князя и княгиню и т. д.³³⁹

Изображение самого поединка в былине — одно из лучших в русском эпосе. Поединок описывается как жестокий, трудный и бескомпромиссный. Когда младший Петрович, поборов противника, замахивается, чтобы поразить его пожом, происходит необычное:

Права ручушка в плечах да застоялася,
В ясных очушках да и помутился свет³⁴⁰.

Выпадает нож с руки на землю³⁴¹.

Ретиво сердце приудрогнуло³⁴².

Побуждаемый тревогой, королевич расспрашивает поверженного противника о его роде-племени и узнает, что перед ним — его старший брат.

Как наехали татара касимовски
Как на славный наш на Кряков-град,
Отца нашего Петра смерти предали,
А меня малолетнего в полон взяли,
А ты остался от меня во качелюшке³⁴³.

Старший Петрович говорит, что теперь он приехал из Литвы на Русь:

Поискать себе я отца, матушки,
Поотведать своего да роду-племени³⁴⁴.

В сюжете — явное противоречие: враг-нахвалящик оказывается беглецом, приехавшим на поиски родных. Противоречие это — не обмолвка певцов, оно вполне органично для нашего эпоса, оно демонстрирует исторические сдвиги в данном сюжете. Согласно определенной традиции, брат и враг — одно лицо, поэтому нет ничего удивительного в том, что былина представляет его татарским нахвалящиком. Однако в соответствии с основной тенденцией к снятию традиционной драматической коллизии разлучение братьев предстает как следствие несчастных обстоятельств, а их встреча — как счастливое разрешение давней семейной драмы, и это столкновение различных исторических пластов прямо отражено в сюжете. Любопытнейшим образом сюжетная «несогласованность» получает отражение в финале «Королевицей из Крякова».

Когда младший Петрович привозит брата домой, он сна-

чала сообщает матери, что привез в гости к ней татарина, и лишь после гневной реплики матери говорит правду. Двойственная природа образа старшего Петровича хорошо раскрывается в таком варианте:

Матушка Марья королевна Ивановна,
Я привез татарина Касимовича,
Своего братца любимого
Василья Петровича ³⁴⁵.

Композиция «Королевицей из Крякова» — типовая для русского эпоса. Аналогичным образом строятся и другие былины с мотивом печальной встречи — «Козарин», «Илья Муромец и сын». При таком построении исходная ситуация и начальные эпизоды покрыты некоторой загадочностью, а характер отношений между героями, их родство открываются обычно в самый напряженный момент повествования.



Южнославянский эпический материал включает большое разнообразие сюжетных трактовок данной темы. Среди них есть относительно близкие к былине «Королевицы из Крякова».

В черногорской песне «Два херака» братья, не зная друг друга, встречаются на поле боя как представители двух армий. В ходе поединка они узнают о своем родстве и тотчас же примиряются и вместе возвращаются к матери. Встрече предшествует история их разлучения: вдова не могла прокормить своих двух маленьких сыновей и отдала одного — турецкому царю, другого — цесарю ³⁴⁶.

В другой песне поединщиками встречаются Милован, проведший многие годы в заточении у «московской кралицы», и харамбаша Джяче, заключенный в тюрьму босанским везирем. Родство открывается, когда Милован рассказывает о своем происхождении, уводе в плен и т. д. Песня заканчивается тем, что братья возвращаются в Травник, захватывают везира и привозят его «в Русију» ³⁴⁷.

В большинстве южнославянских песен повествование начинается, как правило, с того, что младший брат отправляется на поиски старшего брата, о судьбе которого ему рассказывает мать. Братья оказываются разлученными в результате набега: турки увели старшего брата, когда младший был еще совсем маленьким или даже его еще не было на свете.

В исходной ситуации южнославянских песен есть условное допущение: герой узнает о том, что у него был брат,

довольно поздно. В ряде случаев ситуация эта совершенно аналогична той, которая встретится нам в песнях о поисках сестры-полонянки, и аналогия здесь, конечно, не случайна.

В южнославянских песнях матери обычно известна и дальнейшая судьба ее сына: в одних версиях он в турецком плену стал механджией (корчмарем) и прославился умением пить без меры; в других версиях он уже много лет возглавляет гайдуцкую дружину.

Герой отправляется на поиски брата с целью вернуть его домой. В сюжетах есть, однако, несомненные следы предшествующей сюжетной традиции, согласно которой братья встречались как враги. Повествование строится так, что родство героев остается для старшего брата тайной до самого последнего момента, и это обстоятельство приводит иногда к трагическому финалу. Кровавая развязка — следствие несчастного недоразумения, но также и столкновения трудных характеров, строптивых и необузданных.

Младший брат едет в турецкую землю, находит корчму, в которой служит его брат, вступает с ним в состязание: победит тот, кто сможет пить две недели и не заснет. Младший закладывает коня, старший — жену. Верх одерживает младший, он намерен увести жену старшего, но в конце концов признается, кто он³⁴⁵. Сюжет несет отпечаток некоторой искусственности. Можно было бы сказать, что достоверность ситуаций словно бы принесена в жертву эпической занимательности. Дело, однако, не только в увлечении певцов эпическими перипетиями, но и во власти традиции. Согласно традиции, братья *должны* встретиться неизвестными, между ними *должна* произойти стычка, младший *должен* победить. Под давлением традиции и в борьбе с ней эти сюжетные требования в данном случае как бы пародируются: младший брат играет в неизвестности; стычка приобретает характер пьяного спора; побежденный засыпает мертвецким сном. Происходит профанация героического и драматического сюжета. Есть здесь, однако, один вполне серьезный момент — это крайне отрицательная нравственная характеристика старшего брата: он показан как человек, выросший в турецком лагере и всецело ему принадлежащий.

Другие версии ведут нас в мир гайдуцкого эпоса.

Герой, зная, что брат его ушел в гайдуки, отправляется на поиски; в лесу, где можно ожидать встречи с гайдуками, он пост или громко зовет брата.

Далее перед нами — цепь маловероятных, но очень выразительных для гайдуцкой эпики недоразумений, приводящих к драматическому финалу.

Гайдук узнает, что перед ним брат, лишь после того, как смертельно ранит его. Заключительные эпизоды песни ис-

полнены высокой романтики, в них раскрывается благородство героев и утверждается сила братского чувства. Младший, умирая, посылает привет дому, а старший, не в силах пережить случившегося, убивает себя и велит дружине похоронить их рядом³⁴⁹.

Так архаическая эпическая тема боя неузнанных братьев развивается в гайдуцкую романтическую поэму. Есть версии, в которых действует сестра, также ставшая в свое время пленницей³⁵⁰. Менее выразительны версии с благополучной развязкой³⁵¹.

Отсюда — естественный переход к сюжетам, в которых исчезают мотивы столкновения, недоразумений между братьями и т. д., а на первый план выступают мотивы братской любви, верности, долга. В этом плане характерны южнославянские песни о герое, который мстит врагам за гибель брата. Иногда песни эти содержат эпизоды встречи неузнанных братьев³⁵².

В русском эпосе тематическая параллель к ним — былина «Братья Дородовичи». Здесь герой встречает в поле умирающего от ран молодца, уничтожает татар, в битве с которыми тот был ранен, затем возвращается, узнает в умирающем своего брата и хоронит его³⁵³.

В южнославянской эпике видна явная тенденция включить песни о встрече братьев в цикл Марка Краевича и связать эту тему с биографией знаменитого юнака. В ряде песен герои-братья носят имена Марка и Андрияша — братьев не только эпических, но и исторических³⁵⁴. По словам болгарского исследователя, «исторически не засвидетельствовано никакой ссоры между Марком и Андрияшем, поэтому можно предполагать, что многие старые и чужие мотивы приписаны Марку»³⁵⁵.

В русском эпосе заметна тенденция связать события и героев былины о неузнанных братьях с западными областями Руси. Постоянные упоминания Литвы, Крякова (Кракова?), Березина, наименование братьев королевичами В. Ф. Миллер ставил в связь с фактами русской истории начала XVII в. и с былинным творчеством, развивавшимся в «юго-западных частях Руси»³⁵⁶. Топонимика и исторические реалии, возможно, что-то и могут объяснить в поздней эволюции и судьбе сюжета «Королевичей из Крякова», но, как мы видели, уяснить глубинное содержание былины позволяет лишь ее сравнительный анализ.

Мы видим, что развитие общей сюжетной темы встречи братьев происходит в русской и южнославянской эпике по параллельным путям, в тесной связи с развитием другой общей темы — встречи брата и сестры и в духе исторических закономерностей, характерных для той и другой эпики.

БЫЛИНЫ И ПЕСНИ ОБ ОСВОБОЖДЕНИИ ПОЛОНА И О ВСТРЕЧЕ ГЕРОЯ С СЕСТРОЙ (ПОСЕСТРИМОЙ)-ПОЛОНЯНКОЙ

Юнацкие песни об освобождении полона

Песни эти отражают одну из тягчайших сторон народной жизни в условиях чужеземного ига и вражеских набегов. По своему содержанию они во многом близки к историческим балладам о полоне³⁵⁷. От баллад их отличает, однако, в первую очередь преобладание непосредственно героического начала и эпически благополучных развязок.

Эпические песни о полоне соединяют в себе трагический опыт действительности, героико-эпическое его переосмысление и некоторые сюжетно-образные традиции эпического творчества. В их развитии может быть уловлена определенная последовательность, отражающая закономерности эпического творчества, песенного сюжетосложения, смены жанровых доминант.

Рассмотрим типовые сюжетные разработки этой темы в русском и южнославянском эпосе.

«**Марко освобождает три синджира рабов**». Исследователи с полным основанием ставят в центр песен о полоне песню «Марко освобождает три синджира рабов», которая представляет собою эпическую параллель к популярнейшей исторической балладе о трех синджирах³⁵⁸. По справедливому замечанию современного автора, в этих песнях напрасно искать непосредственную историческую основу, здесь отразились воспоминания о турецких насилиях времен рабства и представления о Марке Кралевице как народном заступнике³⁵⁹.

Есть варианты, в которых в роли спасителя выступают святой Георгий, Стоян и другие юнаки, но варианты с Марко явно преобладают, и именно они дают наиболее полную и развернутую разработку темы.

Встреча с невольниками, которых турки или арапы гонят в чужую землю, составляет главный эпизод песни, однако предшествующие эпизоды также важны во многих отношениях. В известных текстах они варьируются. Есть варианты, начинающиеся картиной турецкого набега на Валашскую землю. Марко встречает турок на обратном их пути³⁶⁰. Встреча может быть и вполне случайной³⁶¹ либо бог посылает ее по просьбе юнака³⁶². Наиболее характерно, однако, другое начало. На Велигден (т. е. на пасху) Марко, после того как он постился несколько недель, собирается ехать для причастия в монастырь (называются обычно Раваница, Гра-

чаница или города Скопле, София). Его провожают мать и жена. Главная тема, возникающая при отъезде, — как быть с оружием. По настоянию матери Марко отправляется безоружным, но обычно жена тайком от него вплетает саблю в гриву коня³⁶³. В повествовании затем этот мотив обыгрывается: Марко, встретившись с невольниками, жалеет, что у него нет оружия, старается проехать незамеченным и т. д. Чаще всего конь юнака сообщает ему о спрятанной сабле. Обычно в таких вариантах с начальными эпизодами вполне согласуется финал: освободив пленных, Марко продолжает свой путь, приезжает в монастырь, исповедуется в только что совершенном им «грехе» и получает полное отпущение и благодарность за подвиг.

Смысл всего религиозно-благочестивого обрамления песни о трех сииджирах достаточно ясен.

Мотив отказа от оружия встречается и в других юнацких песнях: герой считает невозможным употребить оружие в свой день «славы» или во время поста. Н. Банашевич справедливо замечает, что главным здесь является, собственно, не самый отказ или запрет, а необходимость для юнака нарушить данное им слово и вступить в борьбу даже при самых неблагоприятных обстоятельствах³⁶⁴.

В несколько ослабленном виде этот же мотив мы находим в былине о первой поездке Ильи Муромца³⁶⁵. В редких вариантах богатырь решает не брать с собой оружия. Обычно же он дает себе «заповедь великую»:

Не вымать из камушка тугой лук,
Из колчана не вымать калену стрелу.³⁶⁶

Во пути мне-ка во дороженьке
Рук чтобы мне не кровавити³⁶⁷.

Мотивируется такая заповедь, как и в юнацких песнях, особыми обстоятельствами, временем, условиями поездки: Илья Муромец направляется в церковь; он едет в Киев, чтобы попасть туда к заутрене или к обедне и т. д. Тем не менее богатырь без особых раздумий нарушает заповедь, когда возникает необходимость вступить в борьбу со злом. При этом он находит простое оправдание:

Ах, как всякий-то заповеди вкладывает,
Ах, не всякий же заповедь испалитват³⁶⁸.

Мотив последующего покаяния — для былины большая редкость³⁶⁹.

Эпизоды встречи Марка с невольниками разработаны в эмоционально-поэтической манере, более свойственной лири

ко-эпическим балладам. Марко едет увядшим, иссохшим лесом. Следует диалог.

Марко пита туј гору зелену:
«Што је тебе голема невоља,
Те си, горо, тако увенала?
Да ли ми те слунце изгорело?
Да ли ми те слана попарила?».

Марко спрашивал этот зеленый лес.
«Что за великая беда у тебя,
Что ты так, лес, увял?
Или солнце тебя выжгло?
Или иней тебя схватил?».

Лес отвечает, что увял он от беды, свидетелем которой явился: Арапин прогнал сквозь него три синджира рабов³⁷⁰.

Марко догоняет караван, вступает в борьбу с насильниками, уничтожает их и отпускает рабов; при этом он раздает им деньги, чтобы они могли купить себе обувь и пищу.

Сюжет песни в целом и в его подробностях воспринимается как поэтическое обобщение типичных для времени ига коллизий с характерной для эпоса идеей немедленного возмездия и торжества справедливости. Именно эти идеи обусловили включение в сюжет о трех синджирах Марка Кралевича.

При этом явственно обнаруживается тенденция певцов связать отдельные мотивы песни о трех синджирах с эпической биографией знаменитого юнака и перенести в песню некоторые типичные его черты.

«Марко освобождает посестриму». Песня эта — версия предшествующей, и она может рассматриваться как дальнейший творческий этал в насыщении сюжета о трех синджирах мотивами эпической биографии Марка Кралевича³⁷¹.

При встрече с невольниками Марко пытается проехать неузнанным, но одна полонянка узнает его: днем и ночью она думала о том, что он встретится на их пути³⁷². Марко застаёт пленных у источника: они страдают от жажды, но им не разрешают пить; одна девушка обращается к Марку за помощью³⁷³. Выясняется, что полонянка (Кателена, Тодора и т. д.) — посестрима юнака: когда Марко умирал от семидесяти ран, его лечила мать девушки, а сама она давала раненому воду. Марко вступает за девушку, просит турок или арапов отпустить ее, предлагает выкуп, но его гонят, грозят самого приковать к синджиру, и тогда юнак пускает в ход свою саблю. Посестриму он отпускает либо берет с собой.

«Марко Кралевич освобождает посестриму — «невесту» похитителя». В шатер к Марку, разбитый им в арапском краю, прибегает полонянка. Обращаясь к нему как к побратиму, она жалуется, что арапы держат ее отдельно, принуждают ее «да им лице лубим», а она не может на них даже смотреть. Марко сажает ее к себе на колени, обнимает, дает вино. В этот момент являются арапы, Марко побеждает их, привозит девушку в Прилеп, обращается с ней как с посе-

стримой³⁷⁴. По-видимому, посестримой Марка девушка становится в ходе событий, посестримство в данном случае — не только признание спасительной роли Марка в судьбе девушки, но и установление строгой преграды в их отношениях.

В другой песне Марко отбивает свою посестриму-вилу у двенадцати арапов, один из которых принуждает ее любиться с ним³⁷⁵.

«**Марко освобождает сестру-полонянку**». По пути в монастырь Марко останавливается в Арапской земле, разбивает здесь шатер, отдыхает. Конь будит его — появляются арапы; Марко побивает первый раз девятерых, второй раз три тысячи. После побоища остается молодая рабыня.

Таком бога, незнапо делио,
Немой ме мене погубити,
Я съм си малено заробено.

Радн бога, незнакомый смельчак,
Не губи меня,
Меня маленькой увели в плен.

Она помнит, что родом она из Прилепа, что мать ее Ефросима, а отец — Вукашин³⁷⁶.

Песню об освобождении посестримы можно воспринимать как результат соединения и переработки двух песен — об освобождении Марком Кралевицем синджиров и об освобождении им сестры-полонянки.

Не обязательно, чтобы творческий процесс шел именно таким путем: для нас важно установить некоторую последовательность ряда сюжетов. В этом ряду, несомненно, история нечаянного спасения девушки, которая оказывается сестрой спасителя, должна быть поставлена первой.

Былина о Михаиле Козарине и ее связь с фольклорной темой инициации

Былина о Михаиле Козарине (в части известных вариантов) составляет ближайшую, хотя и далеко не во всем совпадающую, параллель к южнославянской песне, только что рассмотренной нами. Согласно этим вариантам, действие развивается следующим образом.

Михаил Козарин встречает в поле татар; встреча происходит либо случайно, либо богатыря наводит на татар вещий ворон. У татарского шатра полонянка причитывает, обращаясь к своей косе. Три татарина намерены бросить жребий, кому она достанется: один хочет отдать ее замуж за брата, второй — взять за себя, третий — убить. Михаил Козарин вступает за девушку, убивает и прогоняет татар. Из следующего затем диалога выясняется, что спаситель и спасенная — брат и сестра.

«Ты чьёго отца да чьёй ты матушки?
Ты чьёго роду да чьёго племени?»
Отвечат ему девица-душа красная:
«Я отца Петра да Карамышова,
Я была у ёго да единая дочь;
Ище был у ёго да одинакой сын,
Единой Козарин Петровиць млад,
Во чистом поле да он полякуёт»³⁷⁷.

Есть в вариантах «Михаила Козарина» такие устойчивые мотивы и подробности, которые заставляют думать, что сюжет о нечаянном спасении братом сестры в действительности совсем не так прост и что он не является исходным для рассмотренного ряда песен, а сам в свою очередь представляет некоторую промежуточную стадию в развитии более старой сюжетной темы.

Былина о Михаиле Козарине известна также в более распространенной версии, которую мы вправе рассматривать как основную для данного сюжета. Варианты этой версии обычно начинаются с того, что героя в младенческом возрасте отлучают от дома. По некоторым вариантам, родители хотят избавиться от сына, потому что «на роду Козарина испортили». Как обычно, мотивировки в данном случае сбивчивы и неопределенны либо вовсе отсутствуют; заметно, что самим певцам вся эта коллизия остается неясной — верный признак того, что мы имеем дело с неким архаическим следом.

Обычно Козарин воспитывается в доме бабушки, не зная ничего о своих родителях; сверстники смеются над безродным Михайлушкой, он пытается разузнать о родителях, о причинах изгнания и т. д. Михаил растет, как богатырь, его возмужание совершается быстро, он рано проявляет необыкновенную силу и присущую эпическим героям строптивость и дерзкость. 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 дома — удел эпического героя. В былинах этот момент богатырской биографии чаще всего хорошо мотивирован. Цель, ради которой совершается богатырская поездка, обычно вполне определена. На этом фоне отъезд Козарина выделяется тем, что он плохо мотивируется либо не мотивируется вовсе. В своих странствиях, кажущихся бесцельными, Козарин наезжает на ворона, который сообщает ему о полонянке, страдающей в татарской неволе.

До этого момента сюжет в различных вариациях развивается по-разному; в нем нет безусловной цельности и логики. Встреча Козарина с вешним вороном представляет собой тот сюжетный пункт, в котором почти обязательно пересекаются пути большей части вариантов.

Описание участи полонянки в былине принадлежит к числу самых поэтичных мест русского эпоса. Оно построено на переосмыслении мотивов свадебной поэзии. Похитители-татары выступают в роли сватов; полонянка — одновременно и невеста, которой предстоит выбрать одного из женихов; в мотивы брачных предложений вплетается символика, связанная с угрозами смерти³⁷⁸. 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 приукрашенными образами: мать расчесывала косу «дорогим гребешком да рыбьей костоцьки», «золотом косу да перевивала». Действия, производимые с косой, по форме традиционны. Обряд с косой состоял из двух частей: первая часть — «расплетание» — происходила в доме невесты накануне дня венчания; вторая часть — «замена» девической косы на недевическую — находилась в непосредственной связи с обрядовым бракосочетанием. Данный эпизод обряда не просто обозначал переход девушки из девичества в замужество, но и с символической наглядностью вызывал у невесты сожаление о потерянной свободе и тяжкие представления о будущем³⁷⁹.

В былинном эпизоде обрядовые reminiscences означают уже и нечто другое: плели косу «на святой Руси» — расплетут в татарской земле; место назначенного (пусть немногого, но «своего») жениха занял чуженни, похититель, насильник.

Михаил Козарин появляется у татарского шатра в самый напряженный момент, когда решается судьба полонянки. Спасение девушки из татарской неволи — это и есть основной подвиг богатыря. Подвиг этот, однако, осложняется драматическими обстоятельствами: спасенная девушка — собственность победителя, и он немедленно заявляет о своих правах на нее; девушка, освободившись от одной опасности, сразу же подвергается другой. Она пытается предотвратить похищение на ее честь упрском:

А не честь твоя молодецкая богатырская.

Не спросил не дядены, не вотчины:

Княжевецкая ль дочь и боярская³⁸⁰.

Из расспросов выясняется, что Козарин спас из рук татар свою сестру³⁸¹.

Мотиву предотвращенного incesta соответствует в других вариантах мотив предотвращенного брака между братом и сестрой. Козарин объявляет спасенной им девушке, что намерен отвезти ее в Киев и жениться на ней. Расспросы о «роде-племени» и узнавание снимают возможность брака.

Анализ вариантов заставляет думать, что мотив incesta или брака здесь не есть нечто случайное, привнесенное вольной фантазией певцов; мотив этот развивается под знаком некоторой предопределенности и является для сюжета в известной степени обязательным: его отсутствие в ряде вариантов указывает на дальнейшее сюжетное развитие темы. Герои действуют в соответствии с сюжетной предуказанностью, как бы помимо своей воли, подчиняясь необъяснимой логике. Есть варианты, в которых девушка, не ожидая притязаний юноши, сама предлагает своему освободителю ехать «ко божьей церкви»³⁸².

Для понимания данной ситуации (а вместе с тем и былины в целом) особенно важны некоторые 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 себе обручницу, подвенечницу», а затем, узнав, что он спас сестру, благодарит коня за другое:

Я думал получить себе обручницу и подвенечницу,
А выручил свою родимую сестрицу³⁸³.

В другом тексте еще более определенно:

Уж ты здравствуёшь, девица душа красная!
Во-первых, ты мне невеста обрученная,
Во-вторых, мне княгиня первобрачная,
А по руському назвать — жена венчаная³⁸⁴.

Таким образом, Козарин не только совершает подвиг, выручая соотечественницу из татарского плена; он одновременно находит себе невесту. Полонянка — это суженая, которую ищет герой.

Кажущаяся на первый взгляд искусственной мотивировка поездки Козарина в одном варианте представляется после этих примеров вполне логичной и, быть может, сохраняющей связь с древней традицией: Козарин просит Владимира отпустить его домой — он хочет узнать, «не прискакали 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.³⁸⁵

В связи с этим раскрывается и истинная роль в былине ворона. Вещая птица предсказывает Козарину давно ожидаемую им встречу.

Поезжай-ко-се туда, куда прикажу я ехати,
Поезжай-ко-се ты в степи в Саратовски,
Ты во те луга до во зеленя.
Там во тех лугах до во зеленых-то
Есь в полон-то взята красна девица,
Красна девица, есь дочь отечеська.
Хоть она будёт не сужона тебе красна девица,
Хоть прельстисьсе на ей да все обзаришьсе,
Но не будет она тебе да молодой жоной³⁸⁶.

Ворон указывает герою, где находится его суженая. Правда, здесь же содержится предупреждение о том, что суженая не станет его женой.

Обширные параллели из славянских колядок, свадебных и других обрядовых песен приводит А. А. Потебня³⁸⁷. В этих песнях говорится о добром молодце (обычно имеется в виду жених), который встречает птицу или зверя, хочет застрелить их, но слышит от них человеческую речь: птица или зверь просят оставить их в живых и обещают свое содействие женьте герою. Ближайший вариант к нашей былине дает украинская колядка о соколе и Ивасеньке³⁸⁸.

Встречающиеся в отдельных вариантах упоминания о том, что Козарин уезжает из дому на поиски невесты, не следует рассматривать как обмолвки певцов: за ними могла стоять какая-то традиция. Быть может, не столь 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 тихие заводи и здесь встречается со своей невестой-волшебницей.

А. Якуб полагает, что «подробное описание богатого наряда и вооружения Козарина представляет также мотив свадебных (величальных) песен», и приводит соответствующие параллели³⁸⁹. Кажется, певцы смутно ощущают тот подтекст, который есть в основных эпизодах былины о Михаиле Козарине и который в соединении с непосредственным повествованием раскрывает логику сюжета: Козарин, выросший вдали от родного дома, достигнув зрелого возраста, отправляется на поиски своей суженой. Благодаря вещей птице находит ее, освобождает из плена, тут же намеревается вступить в права жениха, но узнает, что найденная им девушка — его сестра.

Такое прочтение былины позволяет включить ее в обширный круг эпических песен и баллад с темой инцеста брата и сестры. В основе многих произведений мирового фольклора лежит следующая драматическая коллизия: брат и сестра с детства разлучены обстоятельствами; через много лет они встречаются, не подозревая о своем родстве; юноша намеревается жениться на девушке или принуждает ее к связи; раскрытие тайны родства совершается до или после инцеста, чем определяется благополучный или трагический финал. В произведениях славянского историко-песенного фольклора разлучение и встреча брата и сестры вызваны типичными обстоятельствами татарского или турецкого ига: брата и сестру (порознь или вместе) уводят в плен; иногда уводят одного брата, который вырастает среди турок, становится янычаром, участвует в набеге и захватывает сестру или покупает ее на невольничьем рынке; похищают одну сестру, и брат случайно или сознательно находит ее, освобождает из плена и т. д. В произведениях, не связанных с татарско-турецкой темой, причиной разлуки может быть похищение разбойниками, проезжими, потеря в детстве и т. д.

Во многих случаях мотив встречи и брака носит характер предуказанности, случайность встречи здесь мнимая, сюжеты строятся на том, что встреча неизбежно происходит, приводя к драматической коллизии. Изучение архаических традиций показывает, что сестра и есть «суженая» брата, что она предназначена ему с рождения, брак с ней — удел героя. Соответствующие мотивы уходят своими корнями в сказания о культурных героях. В фольклоре одного меланезийского племени «мифологическая старуха изображается общей матерью культурных героев и первых женщин, на которых те женятся, т. е. в первом поколении мужа и жены являются братьями и сестрами, и только во втором поколении То Кабинана вводит экзогамию»³⁹⁰. Сюжет о первопредках — брате и сестре (в частности с мотивом кровосмешения) встречается в корякских и чукотских мифах и «использован в архаических памятниках героического эпоса некоторых народов Сибири»³⁹¹. С этими первобытными сказаниями перекликается нарское эпическое сказание о браке Урызмага и Сатаны³⁹².

Характерное для фольклора ранних исторических стадий представление о суженой сестре подвергается переоценке в связи с экзогамией. Сюжеты о встречах брата с сестрой, предназначенной ему в жены, наполняются трагическим содержанием и переосмысливаются в свете новых явлений и коллизий действительности. Инцест теперь объясняется случайностью, мотивировки разлуки и неузнанной встречи брата и сестры певцы ищут в исторических и бытовых драмах.

Тем не менее мотив предуказанности и даже неотвратимости инцеста сохраняется. изнутри организует сюжеты, придавая эпическим и балладным историям особую драматичность. Естественно, что в такого рода сюжетах важное место занимают мотивы раскрытия родства. Часто это раскрытие совершается с помощью грозных знамений, чудесных писем, вещей птиц. В ряде славянских баллад именно птица сообщает героям об их родстве, так что ворон в былине о Козарине и в этом смысле 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 доля ответственности и вины за могущее совершиться зло. Так возникают мотивы изгнания, покушения на жизнь героя и т. п. Герой становится объектом ненависти и преследования³⁹³.

В свете обширной фольклорной традиции, к которой может быть подключена и Эдипова тема, проясняется смысл начального эпизода о Козарине. Михаила отлучают от семьи из страха перед угрозой кровосмешения. Тем не менее в фольклорных сюжетах разлука никогда не служит реальным препятствием для исполнения предсказания. Михаил Козарин встречает свою суженую-сестру, и только эта встреча и узнавание навсегда снимает висевшую над героями былины угрозу инцеста.

Таков архаический подтекст былины, ее традиционный второй план, позволяющий осмыслить ее генезис, глубину ее содержания и объяснить некоторые загадочные места в ней. В то же время былина о Козарине (как мы знаем ее по многим вариантам) вполне воспринимается в двухмерном измерении, как былина о героическом подвиге богатыря, освобождающего из татарского плена свою сестру, как произведение, в общем типичное для киевского эпоса. Былину о Козарине невозможно «очистить» от традиционных и архаических элементов, но, с другой стороны, ее и невозможно реставрировать в архаических формах. Перед нами — нерасчленимое целое, в пределах отдельных вариантов соотношение различных стадий неодинаково, эти варианты отражают сложную судьбу старого сюжета, который находился в непрерывном движении и так и не установился сколько-нибудь окончательно.

Можно говорить о двух основных тенденциях в развитии сюжета о Козарине. Один путь — это создание героической былины, это стремление ввести Михаила Козарина в знакомый круг киевских богатырей, наделить его типичной богатырской характеристикой. Второй путь — это создание исторической баллады с мотивами полона, судьбы пленянки и с превращением богатыря в эпизодическую фигуру. Оба пу-

ти в живой эпической традиции русского Севера никогда основательно не расходились.

Анализ «Михаила Козарина» на фоне исторического развития темы инцеста исключает, в сущности, правомерность предположений о вторичной зависимости этой былины от баллад о полонянке. Очевидно, что последовательность была иной³⁹⁴.

*Юнацкие песни о поисках героем сестры.
Сестра-невеста*

«Юнак увозит свою сестру из плена». Ранее рассмотренные песни строились на мотиве *нечаянной* встречи героя с полоним, с сестрой или посестримой. Существуют, кроме того, песни, в которых спасение сестры составляет сознательное намерение героя. Песни этого типа отличаются сюжетным разнообразием, структурно же они более соответствуют нормам южнославянской эпической традиции, чем рассмотренные ранее.

Юнак узнает от матери, что у него была сестра, которую турки маленькой увели в рабство. Иногда говорится еще о братьях (об одном брате, брате и отце), которые погибли или тоже уведены турками. Песня вводит нас в типичную для народной жизни ситуацию, однако есть в песенной экспозиции одна условность: герой узнает о семейной трагедии с большим опозданием. Условность эта может быть объяснена двояко: во-первых, эпический сюжет не знает, как правило, больших временных перерывов; во-вторых, спасение сестры — это первый подвиг юнака, который он совершает в момент своего возмужания. Поэтому события, постигшие эпическую семью, отодвигаются в песне в прошлое и излагаются в форме воспоминаний матери³⁹⁵.

Есть, однако, песни, в которых поиски девушки начинаются сразу же вслед за ее похищением³⁹⁶. Временная дистанция имеет и другое сюжетное значение: для песни безразлично, что произошло с девушкой в плену. Можно заметить, однако, что в песнях рассматриваемого типа (как и в былине о Михаиле Козарине) время течет условно, что приводит иногда к сюжетным неувязкам. Далее сюжет развивается по схемам, известным уже нам в связи с некоторыми песнями о сватовстве, о спасении юнаком похищенной жены и т. п. Герой является к дому похитителя, встречается в его отсутствие с сестрой, затем вступает в поединок с противником, либо увозит сестру тайно и т. д. Сюжет может в определенном пункте изменить направление: сестра выдает брата своему господину. В этом случае мы имеем дело с сюжетом «неверная сестра».



До сих пор в рассмотренных нами южнославянских песнях мотивы инцеста или брачных отношений, окрашивающие былинку о Михаиле Козарине, не встречались. Собственно говоря, лишь этих мотивов не достаает, чтобы связать нашу былинку и южнославянские песни в единое целое. Между тем мотивы такие есть, и песни, их заключающие, могут пролить яркий свет на весь круг изучаемых сюжетов.

«Марко находит свою сестру». Начало песни нам уже знакомо: Марко узнает от матери, что у него была сестра, но девять лет назад турки увели ее. Марко тут же собирается в путь — правда, из текста неясно, с какой целью, но по смыслу всего эпизода сомнений как будто не может быть: мы вправе ожидать повествование о поисках юнаком сестры.

На пути Марко клянет лес, в котором он не может найти воду для себя и для своего коня. Вила указывает ему путь к Дунаю: там девушки белят полотно, они напоят его. Как станет ясно из дальнейшего, вила, в сущности, исполняет здесь вещую роль — она указывает Марку путь к сестре и одновременно к невесте. У Дуная юнак хитростью привлекает одну из девушек, бросает ее на коня и увозит с собой. Муж (или жених?) едет в погоню, но не настигает их. В лесу происходит сцена, сразу же заставляющая нас вспомнить «Козарина»: Марко хочет облюбить девушку. Неожиданно небо, до сих пор ясное, закрывается облаками, кровавая капля падает на лицо юнака. Он спрашивает девушку о роде-племени и узнает, что она — его сестра.

Мать при встрече думает сначала, что сын привез невесту. Она убеждается, что перед ней ее дочь, по родинке на правой руке, и умирает, не в силах пережить радости.

Является муж (жених?), который вызывает Марка на поединок. Он не желает слышать объяснений юнака, угрожает ему и в конце концов гибнет в борьбе с ним³⁹⁷.

Песня эта интересна прежде всего в том отношении, что в ней тема поисков сестры-суженой, очень цельно разработанная в «Козарине», как бы распалась на две отдельных темы (поиски сестры и поиски суженой), и в повествовании явственно обнаруживаются два трудно совмещаемых сюжетных слоя. Песня начинается как песня о спасении сестры. Затем она продолжается как песня о поисках и уходе невесты. На стыке этих двух сюжетных планов естественная логика повествования кажется нарушенной: герой, отправившийся на поиски сестры, неожиданно, словно бы забыв об этом, берет на себя роль жениха-похитителя.

Однако в свете уже известной нам традиции спаситель

сестры и жених — одно лицо, точно так же, как одно лицо — сестра и невеста, и с этой точки зрения поведение Марка вполне логично.

Другое дело, что логика эта в песне уже утрачена, что она здесь отражена в подтексте, в некоторых сюжетных след-дах, а на поверхности песенного повествования многое вы-глядит непоследовательным и противоречивым. Но такова уже судьба многих эпических песен, в которых архаическая сюжетная основа оказывается перекрытой позднейшими пе-реосмыслениями. Замечу, что часто именно такая совмещен-ность ряда исторических сюжетных слоев придает эпическим песням особенную прелесть и глубину многомерности.

Итак, герой ищет сестру, находит невесту, которая ока-зывается его сестрой, вовремя избегает инцеста и привозит сестру домой³⁹⁸.

Южнославянский эпос знает, однако, и сюжет, исходная экспозиция которого прямо противоположна. Сюжет этот на-столько закономерен для изучаемого нами круга песен, что не будь он зафиксирован в записях, мы имели бы все осно-вания реконструировать его.

«**Марко ищет невесту и находит сестру**». И в этой песне совмещение двух сюжетных слоев оставило свой след. Начи-нается песня уже знакомым нам мотивом: мать рассказыва-ет сыну о его сестре, уведенной турками в Роблин-град. При этом она вспоминает ее внешность, одежду, украшения на ней — и перед нами явственно предстает образ невесты. Вре-мя как бы не властно над ним. Мать неожиданно и как буд-то совсем не к месту добавляет:

Neženi se u Robljine grade,
Da neuzmeš sele za ljubovcu.

Не женись в Роблине-граде,
Чтобы не взять сестру в жены.

Предупреждение это, мало понятное в данном тексте, пол-ностью разъясняется через традицию: Марку и его сестре грозит кровосмесительный брак, и даже похищение сестры турками еще не сняло этой угрозы. Мать, зная о ней, пре-дупреждает сына (в венгерских балладах мать метит детей, чтобы они при встрече могли узнать друг друга и избежать инцеста).

Сюжет строится на том, что предупреждение игнорирует-ся и брат с сестрой встречаются как жених и невеста. При этом в повествовании допускается большая доля условности.

Марко в ответ на предупреждение матери сообщает, что он обошел «турско и каурско», прошел с востока до запада и нигде не нашел подходящей девушки, а встретил такую лишь в Роблине.

On se ženi u Robljine grade,
Vodi ljubvu dvoru bijelomu.

Он женится в Роблине-граде
И ведет жену к двору белому.

О том, что девушка — полонянка, песня как бы забывает, мотивы освобождения ее здесь просто отсутствуют. Зато очень обстоятельно развиты мотивы, связанные с открытием родства. Следует целая серия предзнаменований: кровавая роса, гаснущие свечи, змея на груди невесты. По совету матери Марко спрашивает девушку о ее роде-племени. Благополучный финал вполне соответствует общему характеру песни³⁹⁹.

Рассмотренная песня подтверждает, в частности, что мотивы полова для более ранних разработок темы incesta не столь обязательны и что они, видимо, постепенно усиливались, получали развитие и, наконец, стали центральными. Несомненно, что сестре-полонянке, освобождаемой братом, предшествовала сестра-невеста, которую брат — в поисках суженой — находил вне дома.

Известны и другие хорватские версии того же сюжета; во всех них Марко находит свою суженую, которая оказывается на поверку его сестрой: самая красивая девушка Будима⁴⁰⁰, рабыня бега Дурмиша⁴⁰¹, служанка в корчме⁴⁰², дочь румынского воеводы⁴⁰³.

В этом ряду простое объяснение получает сюжет одной черногорской песни. Радич видит возле двора караван невольниц, остановившийся передохнуть, среди них одна привлекает его внимание своей красотой. Радич обращается к матери: пусть она попросит невольницу за него. Мать отвечает ему:

Твоја сеја поробљена
У сребриу бешициу,
Златном жицом обнешену;
Преко мора пренешена,
Кроз Дунава потурена.

Твоя сестра была унесена
В серебряной колыбельке,
Золотой нитью перевитой;
Через море перенесена,
По Дунаю пущена.

Знакомая нам уже ситуация: мать предупреждает сына, как бы он не взял в жены собственную сестру. Радич, однако, не слушает мать, собирает сватов, ведет девушку в церковь, но во время венчания капли крови падают ему на кафтан, сй на шаль. Следует рассказ девушки и открытие родства⁴⁰⁴.

На фоне песен о свадебной поездке героя, заканчивающейся возвращением сестры, уже не кажется простой композиционной неувязкой одно место в варианте песни об освобождении трех синджиров: мать не разрешает Марку Краевичу жениться на девушке из Морова. Мы ожидали бы далее развитие сюжета о сватовстве, но повествование идет по-иному: Марко едет по ущелью, встречает караван невольников и освобождает их⁴⁰⁵.

Певцы словно бы чувствуют возможность соединения

сюжета о трех синджирах с сюжетом о поисках невесты, однако в известных нам текстах такое соединение отсутствует. С другой стороны, появляются мотивы спасения сестры или посестримы, но также без каких-либо реминисценций, идущих от сюжетов о сестре-суженой. С полной уверенностью можно говорить, что мотивы эти восходят к рассмотренной нами эпической традиции, которая видоизменяется в соответствии с новыми художественными задачами.



Устойчиво повторяющийся в русских и южнославянских песнях мотив, смысл которого состоит в том, что между спасителем и спасенной сразу же возникают специфические отношения, в частности отношения жениха и невесты, характерен не только для произведений рассматриваемого круга. Как выясняется, он почти с обязательной закономерностью всплывает всякий раз и в других песнях, заключающих аналогичную ситуацию (освобождение героем девушки). В русском эпосе этот мотив в разных вариациях можно найти в былине «Добрыня и змей». Добрыня освобождает девушку из змеиного плена и женится на ней⁴⁰⁶. Есть варианты, в которых Путятишна тотчас после освобождения сама предлагает себя богатырю⁴⁰⁷. Можно было бы сказать, что брачный мотив в этой ситуации появляется почти автоматически — верный признак его большой традиционности. Особенно любопытен случай, когда богатырь как бы ищет способа избежать брака со спасенной им девушкой. По дороге в Киев Добрыня предлагает княгине:

Покрестоваемся мы крестами однозолотными,
И ты будь мне сестра крестовая,
А я тебе буду крестовой брат.

Князь Владимир предлагает Добрыне спасенную в жены, но богатырь уклоняется от этого предложения:

Мне нельзя ее взять за себя замуж,
Она будет мне, княгиня, сестра крестовая⁴⁰⁸.

Совершенно тот же случай встречается нам в хорватской песне «Царевич Йован и безжалостная мать»: Йован отнимает у дивов девушку, предлагает ей быть его посестримой и везет в Будим; отец готов отдать дочь за него, но юнак отказывается, ссылаясь на их новые отношения⁴⁰⁹. В ряде других песен за освобождением девушки следует женитьба⁴¹⁰. Освободитель предъявляет свои права на освобожденную им полонянку⁴¹¹. Известны и случаи, когда юнак отклоняет

предложение самой девушки либо предпочитает браку с ней богатое вознаграждение⁴¹² (последний мотив также есть в былине). В одной песне сюжет строится на том, что турок нарушает закон побратимства: он увозит девушку, мать которой выкормила его⁴¹³.

Автоматизм, с каким появляется брачный мотив в соответствующих ситуациях, хорошо виден в песне о Муйо, который увозит сестру своего хозяина в качестве заложницы и тотчас после похищения заговаривает с нею о сватовстве⁴¹⁴.

ПЕСНИ О ЗАТОЧЕННОМ ЮНАКЕ

Характерная для эпического творчества южных славян тенденция к максимально широкому варьированию типовых сюжетных тем, к разнообразному использованию типовых ситуаций, отвечающих жизненным коллизиям, к созданию ряда новых песен на основе самостоятельной разработки уже хорошо знакомых мотивов с большой наглядностью проявляется в песнях о заточении юнака и его судьбе. Песен этих в южнославянской эпике множество, и множество это — результат интенсивной творческой работы певцов над довольно ограниченным по объему сюжетным материалом.

В русской эпике данная сюжетная тема представлена довольно скромно, она лишь прослеживается как бы пунктиром. Мотивы, которые составляют основу хорошо развитых сюжетно, насыщенных богатым вымыслом южнославянских песен, в русском фольклоре иногда лишь намечены, их развитие как бы оборвано. В ряде случаев мотивы, для южнославянской эпики очень важные, вовсе не находят себе соответствий в былинах. В этом смысле показательна исходная ситуация песни о юнаке, ставшем жертвой вероломства его приятелей-турок. Марко является в корчму, где гуляют турки, присоединяется к их компании, пьет с ними вино. В былинах подобная ситуация исключена. Богатыри встречаются с татарами лишь в вооруженной борьбе; реальный быт и сложные отношения людей в условиях татарского ига полностью отсутствуют в былинах. В южнославянских песнях реальность турецкого ига находит отражение во множестве типовых ситуаций и, конечно, преимущественно в условно-эпическом преломлении⁴¹⁵. Песенные персонажи живут бок о бок с турками, общаются с ними в повседневном быту, вынуждены вступать с ними в различные отношения. В данной песне содержится несомненный укор по адресу тех, кто по своему желанию, без нужды идет на сближение с турками, и Марко в этой песне — отнюдь не герой, сочувствие

он вызывает лишь постольку, поскольку на его долю выпадают затем тяжкие испытания.

Опоив юнака, турки заковывают его, бросают в темницу, намереваются повесить. Марко просит разрешения написать домой и, обманывая тюремщиков, посылает письмо побратиму (Янко Сибилянину и др.), который тотчас же собирает юнаков, приезжает, хитростью или силой освобождает Марка ⁴¹⁶.

Одна версия этой песни заставляет вспомнить русские исторические песни о заточенном герое — Ермаке, донском казаке, добром молодце, Чернышеве.

Кралевич Марко сидит в Азакской тюрьме, видит в окошко идущую мимо дочь азакского короля, просит ее передать отцу: пусть он отпустит его в Прилеп за выкупом либо разрешит написать матери, чтобы та привезла выкуп. Король отвечает решительным отказом, но Марку удастся отправить письмо побратиму Дойчилу. Далее повествование развивается в рамках основной версии.

Уже М. Халанский обратил внимание на близость этой песни в ее начальных эпизодах к исторической песне «Ермак в Азовской тюрьме»: «Совпадение сюжета песен и собственного имени городов Азова, Азака, несомненно, не случайное, указывающее на существование взаимодействия между южнославянской и русской поэзией XVI—XVII вв. — времени казачества и гайдучества» ⁴¹⁷.

Однако об Азове-Азаке южнославянские певцы могли знать независимо от певцов русских ⁴¹⁸. Говорить же о совпадении сюжета песен было бы неосмотрительно, достаточно, если мы отметим некоторые общие ситуации и мотивы. Песня о Ермаке — типичный образец русской исторической песни без динамического сюжета. Все ее содержание заключено в статической ситуации и в диалоге: Ермак сидит в Азовской тюрьме, мимо проходит турецкий султан; Ермак обращается к нему с требованием освободить его и грозит в противном случае написать «на Дон грамоту» и вызвать на помощь казаков ⁴¹⁹. Таким образом, русская песня заканчивается там, где в южнославянской песне сюжет лишь разворачивается. Но в этих пределах они содержат много общего. Любопытно, что песенный портрет Ермака сходен с изображением Марка в песнях о заточенном юнаке.

Что Ермак сын Тимофеевич,
Он сидел же равно тридцать лет,
Равно 30 лет и три года;
Он отростил черны кудершы
По своим по могучим по плечам;
Он отростил русу бороду
До шелкова своя пояса ⁴²⁰.

У Марка Кралевича:

Kose su mu do zemljice crne,	Волосы у него до черной земли,
Kada spava, stere ih poda se.	Когда спит, расстилает их под себя.
Brada mu je, pokriva se njome,	Борода у него такая, что покрывается ею,
Nokti su mu, zaklo bi se nijma ⁴²¹ .	Погти — такие, что спрятаться за ними можно.

В исторических песнях о Ермаке, в том числе и в песне о его заточении в Азове, прослеживаются связи с эпической традицией. Возникает вопрос: не было ли в русском эпосе сюжетов, типологически близких юнацким песням о заточении и освобождении Марка Кралевича?

Другая юнацкая песня на тему о заточении героя, которая должна привлечь наше внимание, — это «Марко Кралевич и девушка-арапка».

Юнак попадает в плен к арапам и долгое время находится в заточении. Дочь «короля арапского» готова освободить его при условии, если он увезет ее с собой и женится на ней. Марко дает клятву, что исполнит ее просьбу. Они бегут, по дороге юнак нарушает свое обещание, оставляет девушку или даже убивает ее (в других вариантах она, обманутая Марком, кончает с собой). Необычна композиционная форма, в которой разработана подавляющая часть вариантов: рассказ ведется от лица самого Марка, который объясняет матери, отчего он, мучимый укорами совести, занялся благотворительными делами ⁴²².

Дальнейшие сюжетные разработки этой темы: царь хочет, чтобы захваченный им юнак принял турецкую веру; он готов в этом случае отдать за него свою дочь; девушка приходит к заключенному и обещает освободить его, если он возьмет ее; юнак требует при этом, чтобы она приняла крещение; царская дочь согласна, они бегут и затем счастливо живут ⁴²³.

Песня о Марке Кралевиче и девушке-арапке имеет обширный круг параллелей в эпосе разных народов: «Спасение заточенного богатыря женщиной, — пишет Ор. Миллер, — повсеместно распространенная, а потому, надо думать, и древняя эпическая черта» ⁴²⁴. М. Халанский, увидевший первоначально в песне о Марке и девушке-арапке следы влияния повести о Бове Королевиче, позднее изменил свое мнение в пользу влияния греческого эпоса о Дигенисе Акрите ⁴²⁵. И. Банашевич поставил под сомнение и вторую гипотезу Халанского, указав на ряд параллелей в романском эпосе и литературе и истолковав отношение этих параллелей к южнославянской песне в духе своей известной теории ⁴²⁶. В. М. Жирмунский сюжетную эпическую тему «спасение героя из плена чужеземной красавицей» рассматривает в ряду типологических схождений, касающихся тех эпических сюжетов,

которые возникли в средние века и характерны для феодальной эпохи. Он показывает широкое распространение этой темы в восточном эпосе и сказке⁴²⁷.

В русском эпосе слабый след этой темы можно усмотреть в эпизодах, когда дочь или жена Владимира посещают заточенного князем Илью Муромца и заботятся о нем. Здесь, однако, совсем нет отзвуков романтической коллизии.

В южнославянской песне на эту тему рядом с романтическими мотивами, и даже отчасти перекрывая их, идут мотивы героические, а содержание песни в целом соотнесено с эпической биографией Кралеви́ча Марка. Романтический сюжет мог сложиться с опорой на архаическую сюжетную тему о мнимой суженой, брака с которой герой должен избегать⁴²⁸.

Эта тема в фольклоре многих народов получила разнообразное развитие и эволюционировала в различных жанровых формах. Можно предположить, что генетически с этой темой связана та часть былины «Три поездки Ильи», в которой богатырь отправляется туда, где его ожидает женитьба, встречает здесь вероломную королевичну, убивает ее и освобождает заточенных ею богатырей⁴²⁹.



В. М. Жирмунский следующим образом сформулировал одно типологическое схождение, относящееся к числу сюжетов «более нового происхождения, возникших в средние века и характерных для феодальной эпохи»: «Государь несправедливо бросает в темницу (или изгоняет из своего царства) лучшего из своих богатырей. При нашествии врага освобожденный (или возвращенный) богатырь становится спасителем государства»⁴³⁰. Автор обобщает сравнительные наблюдения исследователей и дает историческое объяснение возникновению и популярности такого рода сюжетов⁴³¹.

В ряду типологических параллелей находятся юнацкая песня «Марко Кралеви́ч и Муса Кеседжня» и былина «Илья Муромец и Калин-царь».

Исследователями достаточно полно выявлены общие черты, вплоть до многих характерных подробностей, в эпизодах заточения и освобождения Марка Кралеви́ча султаном и Ильи Муромца князем Владимиром⁴³². При очень большой общности эпизодов можно говорить о некоторых различиях, относящихся не просто к сюжетному контексту и отдельным частностям, но к типологическому уровню, на котором встречаются эти эпизоды, к динамике их сюжетной эволюции.

В юнацкой песне конфликт между султаном и Марком, в

сущности, не выявлен и не развит. Создается впечатление, что мотив заточения сам по себе, с точки зрения отношений между юнаком и господином, не занимает певцов, что он выполняет лишь ситуативную роль, связан с заданным сюжетным положением, согласно которому назначенный подвиг может выполнить лишь заточенный герой. Действия Марка описываются без учета произошедшего конфликта: он без колебаний отзывается на призыв султана о помощи и озабочен лишь необходимостью восстановить силы⁴³³.

Анализ былинных вариантов показывает иные тенденции. Конфликт Ильи Муромца с князем приобретает здесь сюжетную значительность и самостоятельность. Певцы подробно излагают причины и обстоятельства ссоры богатыря с князем. За эпически условными мотивировками открывается хорошо осознаваемый певцами остросоциальный смысл конфликта. В ряде случаев подробности ссоры становятся содержанием отдельной былины. Эпизод заточения в былине получает затем развитие в дальнейшем повествовании: князь Владимир должен просить у Ильи прощения, взывать к его патриотическим чувствам; Илья унижает князя, заявляя ему, что готов выступить против врагов лишь ради всей земли, но не ради него и княгини; богатыри в знак солидарности с Ильей отказываются выполнить княжескую просьбу. Можно сказать, что былинные певцы максимально использовали возможности традиционной эпической коллизии для создания сюжета с острым социальным содержанием, для передачи антикняжеских настроений и соединения мотивов героико-патриотических с мотивами протеста и обличения⁴³⁴.

ПЕСНИ И БЫЛИНЫ ОБ ЭПИЧЕСКИХ СОСТЯЗАНИЯХ

Былина «Иван Гостиный сын» и южнославянские песни о конных состязаниях

Состязание героя с его противником или соперником — тема, которая довольно часто встречается в эпосе, в том числе и в русском. Иногда она проходит лишь в эпизодах (например, в песнях о сватовстве), иногда же организует все содержание эпического произведения. В русском эпосе есть персонажи, основная функция которых — участие в состязаниях и победа в них. Таковы, например, Дюк Степанович или Василиса Микулишна, жена Ставра. Таков, конечно, и Иван Гостиный сын.

Инвариантную основу сюжетов о состязании составляют следующие основные элементы: спор между персонажами, за которым обычно кроется какой-то серьезный, хотя и не всегда легко объяснимый конфликт; расстановка действующих лиц и условия и характер состязания; само состязание и его исход.

В классическом эпосе исход, в сущности, predetermined, и отсюда можно вывести общую для соответствующих произведений идею: эпический герой (или героиня) вступает в состязание с персонажами, которые явно сильнее его — с существами из фантастического мира, с лицами высокого социального положения, с чужеземными пашильниками и т. д., и, несмотря на свою кажущуюся слабость, одерживает победу.

Наличие общей идеи еще не предполагает генетической связи соответствующих сюжетов. Связь между ними обусловлена закономерным развитием эпоса и скорее является уже сравнительно поздним результатом такого развития.

В былине «Иван Гостинный сын» основная идея как будто выявлена довольно определенно. Инициатором состязания, по логике сюжета и согласно большинству вариантов, выступает князь. Его вызов облечен, как это обычно в былинах, в форму хвастливой речи на пиру.

Князь хвастает своей конюшней. Его быстрые кони не знают себе равных в скачке.

Я бьюся теперь о велик залог —
Съездить от города до города,
От Киева-града и до Чернигова,
Да три девяноста равномерных верст,
Между утренней съездить, меж обедною.
Я сто кладу рублей со тысячей,
А кто бы о своей буйной головушке? ⁴³⁵.

На это неожиданно отзывается Иван Гостинный сын. Главный герой былины охарактеризован очень скупо. Он сродни тому персонажу из сказок, который до определенного момента не привлекает ничего внимания и сам еще не вполне ощущает свою силу и который обнаруживает превосходство над соперниками благодаря чудесному помощнику. Поначалу Иван Гостинный сын сам смущен тем, что он принял вызов князя. Расстановка сил при заключении условий состязания очень характерна: за князя поручаются все бояре, князя и т. д., за Ивана — иногда богатыри, иногда Черниговский владыка. В вариантах место Ивана Гостиного сына иногда занимают богатыри — Добрыня, Иван Годинович, либо самого Ивана причисляют к богатырям. Такая тенденция не отвечает сути сюжета. Герой былины не обладает качествами богатыря, и сама былина не принадлежит к числу бога-

тырских. Это — сказочный герой, поставленный в обстоятельства эпические и действующий соответственно нормам сказки. Иван поверяет свою заботу коню, а тот учит хозяина, как надо действовать: как подготовить его к скачке. Здесь вступают в силу типично сказочные мотивы. Коня купают в трех росах, кормят особенным пшеном и т. д. В итоге, приведенный на княжеский двор, он своим ржанием разгоняет прославленных коней Владимира, и состязание на этом кончается⁴³⁶.

Лишь в единичных вариантах описывается скачка⁴³⁷. В сопоставлении с остальными эти варианты проигрывают в цельности и кажутся вторичными.

Отсутствие эпизодов скачки в основной версии былины можно предположительно объяснить, исходя из понимания центральной ее коллизии и характера сюжета, как он сложился у певцов. Можно заметить, что спор между князем и безвестным «детинушкой» выливается в конце концов в столкновение между конями, им принадлежащими. В былине для разрешения этого спора найден чисто эпический эффект, гораздо более яркий, чем скачка. К этому надо добавить, что по условиям сюжета скачка — здесь самоцель, герой, первым достигший Чернигова и первым вернувшийся в Киев, не привозит с собой ничего, кроме победы. В самом сюжете заложена, таким образом, возможность не доводить дело до скачки. Стоит учесть к тому же, что для русского эпоса было бы непривычно видеть князя в роли участника конного состязания. В тех вариантах, где скачка все же происходит, Иван Гостиный сын скачет один, и лишь в казачьей былине, позволяющей большие отступления от эпических канонов, он гонится за князем.

Былина об Иване Гостином сыне толкуется обычно как произведение, идею которого составляет осмеяние князя и торжество героя из народа⁴³⁸.

Остается, однако, не вполне ясным, на какой почве — реальной и поэтической — мог сложиться такой сюжет. К сожалению, попытки подойти к нему с методическими приемами исторической школы мало прояснили дело. Вместо поисков летописных прототипов и датированных событий, в данном случае особенно бесплодных, следовало, вероятно, обратиться к поискам бытовых ситуаций древней Руси, которые дали бы аналогию к ситуациям былинным. Пока это, к сожалению, не сделано.

Сравнительный южнославянский материал проливает свет на ту эпическую традицию, которая получила развитие и была переработана в нашей былине. Одновременно он в какой-то степени подсказывает нам пути поисков бытовых реалий, отразившихся в былине⁴³⁹. Ближайшую параллель состав-

ляют песни о состязании юнака с турком или о скачке героя на спор (записи XIX—XX вв. на территории современной Болгарии и Македонии) ⁴⁴⁰.

В ряде песен юнак (чаще всего Стоян) хвастает своим конем. Одновременно он хвастает женой. По словам героя, его конь в один день может проскакать до Царьграда и обратно, может объехать всю землю. Паша или другой турок предлагают Стояну доказать правоту своих слов. При этом они закладывают свой гарем, дома, драгоценности и т. п., а Стоян обычно закладывает жену, ребенка, коня.

Как видим, ситуация очень близка к былинной. Коллизия, однако, приобретает национально-патриотическую окраску и драматизм, былинне не свойственный.

Согласно одним вариантам, юнак обгоняет своих соперников; по другим — он едет один. В этих последних испытаниях юнака осложняется тем, что на его пути вырастают дополнительные препятствия: ему дают зелье, он засыпает, напивается в корчме, конь его умирает и т. д. Тем не менее, как правило, он возвращается в срок и празднует свою победу.

Перед нами южнославянские разработки той же самой, что и в «Иване Гостином сыне», эпической темы ⁴⁴¹.

Однако одной былинне соответствует множество песен, в которых (как обычно для южнославянской эпики) мы находим большое разнообразие в обрисовке основной сюжетной коллизии, в характеристике спорящих сторон, в описании самого хода состязания.

Еще более важно то, что в этом множестве выделяются сюжеты, которые могут быть соотнесены между собой в исторической последовательности. Песням о Стояне и паше, видимо, предшествовали песни о споре юнака с Арапником и о добывании невесты: герой-бедняк, у которого есть только конь, предназначенный им для продажи в уплату долгов, по совету девушки включается в брачное состязание и, несмотря на искусственно воздвигаемые препятствия, обгоняет соперников, и среди них черного арапа, и получает в награду невесту ⁴⁴².

Несомненно, что данная версия не только содержит чрезвычайно типичную для эпоса ситуацию, но и является более древней, чем «Стоян и паша» или «Иван Гостиный сын»: эпический герой, прежде чем он участвовал в состязании ради простого посрамления своего высокопоставленного соперника, выступал как жених, участник брачного состязания.

В свете этой версии один мотив из нижнеколымского варианта былинны может рассматриваться как след предшествующей традиции: Владимир, вызывая желающих на спор

с ним, ставит в заклад свою племянницу. Для его соперника, следовательно, состязание приобретает брачный характер⁴⁴³.

В южнославянской эпике сохранились в цельном своем виде и еще более архаические разработки данной сюжетной темы, следы которых и связи с которыми на почве русского эпоса установить уже не представляется возможным: речь идет о песнях, в которых юнак состязается с солнцем⁴⁴⁴.

И здесь все начинается похвалой героя: его конь быстрее солнца, он способен за один день объехать всю землю и т. п. Солнце слышит эти слова (или их передает солнцу его мать либо сестра) и вызывает молодца на состязание. Солнце же предлагает и условия: молодец в случае победы получает солнцеву сестру, в случае поражения отдает ему коня.

В скачке, которая происходит на следующий день и сопровождается иногда драматическими эпизодами (юнак по пути засыпает, и конь будит его), герой одерживает победу, т. е. объезжает землю раньше солнца, и женится на солнцевой сестре⁴⁴⁵.

Таким образом, мы подходим к разработке темы состязания, исполненной в мифологическом духе. Е. Теодоров полагает, что песни о состязании с солнцем имеют вторичный характер и возникли путем метафоризации одного мотива в песнях о состязаниях людей: частым условием в этих песнях было — выехать до восхода солнца и вернуться до его захода. «В народной душе, исполненной стихийной жажды к свершению чего-то сверхобыкновенного..., возникла, рожденная безумной смелостью и верой в свои силы и возможности, красивая картина состязания между всадником и солнцем»⁴⁴⁶. В то же время несколькими страницами ниже автор высказывает убеждение, что «основная песня о состязании всадника с солнцем была создана в связи со старинными славянскими мифологическими представлениями. Основания для такого предположения нам дают общая структура песни, олицетворение солнца, встреча с солнцевой матерью у источника и имя солнцевой сестры — Перусия, которое не попадает в других народных песнях и этимологически близко к имени Перуна, главного славянского бога»⁴⁴⁷.

Здесь Е. Теодоров гораздо более прав, чем в первом случае. Конечно, сейчас уже, быть может, несколько рискованно искать в рассматриваемых песнях прямые мифологические следы. Песни эти прошли долгий путь переосмысления. Но что в основе их лежат древнеславянские мифологические представления и что эти песни, опять-таки в основе своей, составляют архаический слой в развитии данной сюжетной темы, в этом трудно сомневаться.

Вполне вероятны предположения Е. Теодорова о первоначальном мифологическом характере коня в песнях этого типа ⁴⁴⁸.

Гипотетически развитие сюжетной темы о конных состязаниях может быть представлено следующим рядом:

1. Песни о мифологическом женихе, который с помощью чудесного коня обгоняет солнце и получает в награду солнцу сестру.

2. Песни о юнаке-женихе, добывающем невесту в ходе гиперболического конного состязания.

3. Былина об Иване Гостином сыне, с помощью сказочного коня посрамляющем киевского князя, хвастающего своей необыкновенной конюшней.

4. Песни о состязании юнака с турецким пашой (торговцем и пр.); здесь гиперболичны лишь расстояния и время, с каким они преодолеваются.

Замстим, что первоначальные фантастико-мифологические мотивы и образы в дальнейшем эволюционируют в следующих направлениях: эпическая гипербола и эпическая условность; эпическая история, сказка.

Такой путь чрезвычайно характерен и очень продуктивен. Он обеспечивает долгую жизнь старой сюжетной теме и возможность разнообразных ее разработок.

Былина о Ставре Годимовиче и южнославянские эпические параллели

Исследователями достаточно полно выявлен круг произведений о девушке-воине, о женщине, освобождающей из заточения или плена своего мужа, с многочисленными вариантами и версиями как в славянском фольклоре, так и за его пределами. Однако вопрос о взаимных отношениях между ними и в настоящее время остается открытым. Попытка И. Созоновича в рамках традиционной миграционистской методики ответить на этот вопрос, и, в частности, объяснить возникновение былины о Ставре как результат заимствования основных мотивов сербской песни, не встретила поддержки и была подвергнута обстоятельной критике ⁴⁴⁹.

Последовавшие затем разыскания в духе исторической школы не прояснили происхождения отдельных песен, но надолго сняли самый вопрос об их взаимной сюжетной связи.

По мнению новейшего исследователя, их можно отнести к ряду сюжетов «бесспорно международного происхождения, восходящих к песне (балладе), новелле, сказке, легенде», и включить в «позднейший песенный репертуар новеллистического (балладного) содержания» ⁴⁵⁰.

Тем самым на первый план выступает, на наш взгляд, вопрос не о путях прямого заимствования, которые вряд ли могут быть установлены хоть сколько-нибудь надежно, а о типологии обработок мотивов, составляющих обязательные элементы этих песен.

Ближайшее знакомство с кругом песен, примыкающих к былине о Ставре, дает чрезвычайно любопытную и редкую в нашем эпосе картину взаимных отношений между опорными типовыми мотивами.

В былине о Ставре Годиновиче⁴⁵¹ такими опорными мотивами, которые как бы держат весь сюжет, являются: 1) хвастовство Ставра, уверяющего, что его жена способна обмануть бояр и самого князя, и заточение Ставра по приказу Владимира; 2) проезд жены Ставра в Киев под видом чужеземного посла (жениха), испытания пола, которым она подвергается, и ее конечное торжество.

Нетрудно заметить, что сюжет былины строится на соединении двух коллизий: женщина освобождает из заточения своего мужа и одновременно доказывает свое превосходство над Владимиром и его окружением. Весь сюжет представляет собой как бы реализацию вызова, который бросает Владимир:

Да пушай Ставрова молода жена,
А Ставра она из погреба повыручит,
Вас князей-бояр да всех повыманит,
А меня, Владимира, с ума сведет⁴⁵².

Былину привычно называют по имени героя — Ставра. Следуя некоторой инерции, исследователи главное внимание уделяют Ставру Годиновичу, сопоставляют его с летописным Ставром, ищут реально-историческую основу песни и т. д.

Между тем роль Ставра в былине совершенно минимальна и чисто ситуативна: его хвастовство и заточение дают толчок сюжету, в котором все внимание отдано героине. Рядом с нею ничтожными и смешными выглядят не только Владимир со своим окружением, но и сам Ставр. Он до конца пассивен и даже не может понять прозрачных иносказаний, по которым он должен был бы узнать жену.

Героиня былины умна, находчива, остроумна. Этими своими качествами она напоминает женщины из сказок и из других песен новеллистического характера⁴⁵³. Но одновременно она наделена богатырскими качествами и, состязаясь с приближенными Владимира, в том числе и с прославленными богатырями, в стрельбе из лука и в борьбе, она доказывает свое полное превосходство. Заметим при этом, что в ее богатырстве не видно каких-либо следов архаики: она не поляница и не героиня типа жены Добрыни или жены Дуная.

Ее можно было бы назвать последней богатыркой в русском эпосе: героические черты в ней гармонически соединяются с чертами обыкновенной (и обаятельной в этой своей обыкновенности) женщины.

В былине о Ставре очень важна идея торжества героини над князем. Соответственно этому строится и финал былины: освободив мужа, героиня не спешит уехать, а вновь встречается с Владимиром, чтобы сделать его посрамление полным и явным.

Характерно, что разработка эпизода освобождения Ставра в вариантах отличается некоторой прямолинейностью.

Ставра выводят из заточения, чтобы развлечь высокого гостя: в этих вариантах Ставр — искусный гуслир. В других вариантах посол требует отдать ему Ставра взамен невыплаченной дани.

Любопытна мотивировка в третьей группе вариантов: жена Ставра побеждает в Киеве всех поединщиков, и тогда против нее выпускают самого Ставра⁴⁵⁴. В основе этой мотивировки лежит известный эпосу разных народов, в том числе и русскому, мотив: в роли поединщика, который один может спасти город, выступает узник; в ходе поединка открывается родство узника и нахвальщика.

Перед нами сюжетный след, указывающий на связь былины о Ставре с предшествующей эпической традицией.

В южнославянской эпике одну из ближайших параллелей к былине о Ставре составляют песни об освобождении узника его женой или сестрой. Однако существенная разница в опорных мотивах очевидна. В южнославянских песнях нет мотива хвастовства мужа и, следовательно, нет типичного для былины спровоцированного состязания, которое должно доказать справедливость хвастовства.

Герой обычно находится в турецком плену, он в заточении у везира или у пашы, вместе с ним схвачены и другие. Исходная ситуация придает песням драматический характер и сразу же включает их в обширный круг произведений о турецкой неволе. Вследствие этого и образ узника приобретает значительность и яркие драматические черты⁴⁵⁵.

Однако в одной части песен наше внимание должна привлечь мотивировка поездки жены (или сестры). Владелец пленного ставит условием его освобождения получение необычного выкупа: узник должен отдать свою жену (сестру), коня, саблю⁴⁵⁶. В большинстве же случаев женщина отправляется на выручку мужа (брата) как только узнает каким-то образом о его заточении.

Соответственно характеру сюжета в нем полностью отсутствуют эпизоды испытания пола, столь важные для былины.

Женщина является чаще всего под видом царского посольного, который должен забрать пленных. Она держит себя вызывающе, бьет везира или пашу, требует немедленно ключи и т. д.

В других версиях она приезжает как необыкновенно сильный и смелый юнак и наводит страх в городе, требует выдать пленного.

Знакомый нам уже по былинным вариантам мотив есть и в южнославянских песнях: в одной — турки просят пленного Марка избавить их от насильника, в другой — приезжий юнак требует заточенного Груицу в качестве поединщика⁴⁵⁷.

Как сюжетный след, возможно ведущий нас к предшествующей традиции, воспринимается мотив узнавания. Освобожденный муж или брат поначалу не узнает своей спасительницы. Аналогичная ситуация хорошо мотивирована в былине о Ставре, здесь же кажется не столь обязательной.

Следующий сюжет, также довольно популярный в южнославянской эпике, соприкасается с былиной о Ставре лишь одним опорным мотивом: здесь муж, подобно Ставру, хвастает своей женой. Подвыпивший герой (чаще всего Марко) заявляет, что его жену никому не удастся обмануть⁴⁵⁸.

Како сам се оженио јунак,
Још ми питко љубу преварио.⁴⁵⁹

С тех пор как я, юнак, женился,
Никто моей жены еще не обманул.

Герой обычно хвастает перед пашой, перед другими турками, даже перед царем. Непосредственным результатом хвастовства является вызов на спор: соперник готов явиться к жене героя, приняв облик ее мужа, провести с нею ночь и привезти в доказательство своего успеха ее перстень и часть косы. В случае удачи он получает голову мужа, при неудаче — теряет свою.

Одна тонкая подробность не только отличает хвастовство песенного героя от хвастовства Ставра, но и определяет совершенно иное сюжетное движение: в былине речь идет о том, что женщина может обмануть бояр и князя, и сюжет строится на доказательстве этой ее способности; в песне утверждается, что женщину невозможно обмануть самое, и далее сюжет строится как история неудачной попытки доказать возможность обмана. Сюжет этот — характерно новеллистический, и зарегистрирован соответствующий сказочный тип его⁴⁶⁰. Дальнейшее его рассмотрение не входит в наши задачи.

Итак, в двух совершенно разных песенных сюжетах встретились порознь мотивы, которые составляют основу былины о Ставре: хвастовство, заточение, освобождение женой мужа. Здесь нет еще испытания пола. Но этот последний важ-

ный мотив предстает как сюжетообразующий в южнославянской песне «Девушка-воин»⁴⁶¹.

Завязка здесь ничем не напоминает былинку: девушка отправляется в войско султана вместо своего престарелого отца (реже — сестра вместо брата). Несколько лет она служит, не навлекая на себя подозрений, но к концу срока кто-либо (воевода, царевич и др.) начинает догадываться об обмане и делится своими сомнениями с матерью или отцом, царем и т. д.

Чини ми се kâ da je ђевојка,
Јер је танка стаса и узраста,
А бјела и румена лица⁴⁶².

Lip ti junak Dunčiču Ivane,
Pristup mužki, pogljed divojački,
Puni prsa kako u divojke...⁴⁶³

Na poskoku da je mladi junak,
Na pogledu da j'divojka mlada.
Neznamo, je' junak jel divojka⁴⁶⁴.
Muskoga je hoda i govora,
A ženskoga smiha i pogleda⁴⁶⁵.

Кажется мне, что это девушка,
Из-за ее тонкого стана и роста
И белого и румяного лица.

Красивый у тебя юнак Дунчич
Иван,
Выступка мужская, вид девичий,
Полные груди, как у девушки...

Прыгает, как молодой юнак,
Выглядит, как девица молодая.
Не знаем, то ли юнак, то ли девица.
Мужская походка и речь,
А женский смех и взгляд.

Внешний образ девушки-воинна в этих описаниях как бы раздваивается, что вполне соответствует ситуации. В облике жены Ставра, когда ее описывает дочь князя, ничего мужского нет. К тому же приметы женщины в былинке даны с явным оттенком иронии, а вся цепь испытаний пола заключает изрядную долю комизма. В южнославянских песнях о девушке-воине все серьезней и драматичней. Сами испытания по типу сходны в былинке и в песнях, а есть и очень близкие случаи. Юнацкие качества героини обнаруживаются, когда она дальше всех мечет камни, умело подковывает коня, быстрее всех переплывает Дунай. Есть в песнях и испытания на сообразительность. Ее ведут на базар и предлагают выбрать, что она хочет; украшениям или предметам женского обихода она предпочитает оружие. Ее ведут в турецкую баню, но слуги выручают ее, подняв ложную тревогу. Любопытную параллель к испытанию постелью в былинке представляет такое испытание в песне:

Ти је зови у зелену башчу,
Те с' ваљајте по зеленој трави:
Ако буде лијепа ђевојка,
За њом ће се повијати трава.

Зови ее в зеленый сад
Повалиться по зеленой траве;
Если она красивая девица,
То под ней завьется трава.

Героиня, однако, догадывается:

По девојка мудра и паметна,
Те за собом траву поврташе,
Ни по том је познат не могоше ⁴⁶⁶.

По девица мудра и разумна,
За собою траву поправляет,
Так что по ней ничего не узнаешь.

Есть варианты, в которых финальному эпизоду придан озорной характер. Девушка, переплыв Дунай, обращается к своему незадачливому преследователю, так и не сумевшему разоблачить ее, со словами насмешки и при этом обнажает свою грудь.

О делијо, Омер-челебија,
Расте ли ти у пољу пшеница
Као моја коса под калпаком?
Расту ли ти у башчи јабуке
Као моје у недрима дојке? ⁴⁶⁷.

О молодец, Омер-господин,
Растет ли у тебя такая в поле
пшеница,
Как мои волосы под шапкой?
Растут ли у тебя в саду такие
яблоки,
Как мои за пазухой груди?

В шутиливой концовке прослеживается, однако, один вполне серьезный мотив, который время от времени всплывает в вариантах. Девушка идет на военную службу к воеводе, который до этого домогался ее, хотел получить ее в любовницы, хвастал, что все равно «облюбит» ее ⁴⁶⁸. Тем самым у девушки-воина появляется побочная цель — одурачить самонадеянного воеводу. В соответствующих вариантах именно воевода подозревает обман и устраивает испытания, он оказывается посрамленным вдвойне, на его долю выпадают насмешки торжествующей девушки.



Итак, перед нами три песенных сюжета — «Освобождение узника его женой», «Испытание жены», «Девушка-воин», которые между собою ни тематически, ни по составу мотивов не обнаруживают какой-либо отчетливой взаимной близости и представляют вполне самостоятельные произведения. Но все три сюжета разными своими мотивами соприкасаются (и довольно тесно) с былинной о Ставре. Через эту былинку они и сами начинают соотноситься по-новому между собою.

И. Созонович предполагал, что былина о Ставре в известном нам виде сложилась в результате ассимиляции южнославянских песенных мотивов первоначальной былинной о заточении боярина Ставра. Для таких предположений у нас, однако, нет никаких фактических оснований. Трудно себе представить также, чтобы столь цельная и оригинальная по содержанию былина могла быть создана путем эклектиче-

ского изъятия отдельных мотивов из разных по содержанию песен ⁴⁶⁹.

У нас нет серьезных аргументов для того, чтобы возводить южнославянские песни и русскую былину к некоему единому источнику. Естественнее предположить, что для песен и былины сюжетным материалом послужили традиционные мотивы (переодевание героини в мужское платье, испытание пола, освобождение узника с помощью хитрости и пр.). Этот общий материал был использован в южнославянском и русском эпосе по-разному и в полном соответствии со сложившимися особенностями эпического творчества. Мы уже не раз замечали, что одному былинному сюжету соответствует в южнославянской эпике целый клубок сюжетов, варьирующих одну тему. В данном случае творческая интенсивность проявилась еще более специфически: былинный сюжет один подобрал ряд мотивов, каждый из которых в южнославянском фольклоре дал жизнь новой песне. В то время как русские певцы все главное внимание отдали разработке немногих мотивов, составляющих былину, и добились превосходных результатов в обрисовке типовых ситуаций, в характеристике персонажей и описании отношений между ними, южнославянские певцы с замечательной фантазией осуществили сюжетное варьирование традиционных мотивов, сумев извлечь из них максимум конструктивных возможностей, и наполнили вновь созданные песни значительным содержанием, соответствующим духу и характеру южнославянской эпики времен турецкого ига.

БОГАТЫРЬ-ПАХАРЬ

Былина о Микуле Селяниновиче и южнославянские параллели

Былина о Микуле Селяниновиче, вполне соответствуя демократическому, крестьянскому духу русского эпоса, занимает все же особое место среди основной массы его сюжетов. Былина эта лишена воинского пафоса, в ней воспет крестьянский труд и свободный крестьянин-пахарь поднят на высоту эпического героя, сила и мощь которого решительно превосходят возможности княжеской дружины и самого князя.

Существенной особенностью былины является, по справедливому замечанию В. Я. Проппа, отсутствие в ней сюжетной динамики и драматического конфликта. «Есть встреча двух героев — героев совершенно разных по своей сущности — возвеличение одного и посрамление другого» ⁴⁷⁰.

Крестьянское сознание, крестьянское видение мира свойственно и южнославянской эпике. В изображение домашней жизни «высоких» эпических героев естественно вплетаются мотивы крестьянского быта. Особенно часто в песнях отражаются типичные ситуации и опыт пастушеского быта.

Милош Воинович из «Женитьбы Душана» — юнак-пастух, причем его пастушеские навыки оказываются использованными в его героических делах⁴⁷¹.

При всем том юнацкая поэзия, так же как и поэзия былинная, почти совсем не дает изображения крестьянского труда и не воспекает его героев.

Отдаленные параллели к «Микуле Селяниновичу», которые могут быть приведены из южнославянской эпики, лишь подчеркивают в известной степени уникальность русской былины в славянской эпической поэзии.

В песне «Пахота Марка Кралевича» мать юнака просит его оставить гайдуцкий образ жизни: она устала стирать его окровавленное платье.

Већ ти узми рало и волове,
Пак ти ори брда и долине,
Те сиј, синко, шеницу бјелицу,
Те ти рани и мене и себе.⁴⁷²

Лучше возьми плуг и волов
и паши горы и долины,
сеј белую пшеницу,
корми и меня и себя.

В словах этих можно усмотреть выражение чисто крестьянской тяги к земле, к мирному труду, свойственной крестьянке, отвращение к войне в любых ее формах.

Марко (в варианте — Стоян) неожиданно легко соглашается с матерью. В песне рассказывается, как с утренней зарей Марко по-крестьянски снаряжается в поле, берет две пары волов, начинает пахать. Пашет он, однако, не обычным способом:

Он не оре поља širokoga,
Nego оре drumom i planinom.
Vazda Marko o djavolu radi.⁴⁷³

Он не пашет поля широкие,
А пашет дорогу и гору.
Вечно Марко на дьявола работает!

Согласно другому варианту, Марко перепахивает царские дороги⁴⁷⁴. В болгарских версиях Марко долго ищет и не находит подходящего поля, идет в горы, разбивает скалы и собирает камни, корчует пни, там пашет⁴⁷⁵.

Хотя в вариантах дальнейшее повествование развивается по-разному, общий смысл сюжета достаточно ясен: Марко и за плугом остается самим собой и продолжает свои гайдуцкие дела. Когда ему встречаются янычары:

Дилже Марко рало и волове
Те он побил Турке јачичаре.

Поднял Марко плуг и волов,
И побил он турок-янычаров.

Добычу он привозит матери со словами:

То сам тебе данас изорао ⁴⁷⁶.

Это я тебе сегодня папахал.

Пахарь вступается за невольников, которых гонят арапы ⁴⁷⁷.

В другом варианте мы неожиданно находим новую параллель к «Микуле Селяниновичу»: Марко отдыхает на пашне, подъезжает Арапин, приветствует его («Bog pomogo, goleti ogaći!» — «Бог в помощь, большой пахарь!»), просит проводить до границы стамбульского поля. Марко едет, доводит до границы, просит обещанную плату, но Арапин отсылает его за деньгами к султану, угрожает ему, и тогда рассерженный Марко убивает Арапина и забирает богатую добычу. Мать довольна, так как привезенного добра хватит ей до старости ⁴⁷⁸.

Таким образом, пахота Марка лишь внешне воспроизводит крестьянскую работу. Марко — мнимый пахарь, в нем живет и легко просыпается юнак ⁴⁷⁹.

По справедливому замечанию В. Джюрича, в этой песне речь идет о борьбе и о мире, а не об отношении к крестьянскому труду вообще: Марко не может заниматься мирным трудом в то время, как по дорогам ездят янычары ⁴⁸⁰. Различие между Микулой и Марком состоит в том, что первый создан народной фантазией как герой-труженик, тогда как с образом Марка прочно связаны представления о герое-воине. Отсюда — при некотором сходстве эпических ситуаций — столь различные сюжеты и столь разное восприятие крестьянского труда.

К сказанному здесь можно добавить одно тонкое замечание М. Халанского: «Предполагаемый южнославянским эпосом образ богатыря, пашущего «брда и долине», имеется налицо в великорусском эпосе, в пахаре-испоине Микуле Селяниновиче» ⁴⁸¹. Замечу еще, что мотив пахоты встречается в песне об освобождении Марком посестримы из рук турок.

Игумен, исповедующий Марка, отпускает ему грех — уничтожение турок — и велит взять плуг и волов и пахать:

Kako ti je i baba ogao.

Так же как твой отец пахал

Pa je tebe kruhom othranio ⁴⁸².

И тебя хлебом выкормил.

Иного рода параллель с «Микулой Селяниновичем» дает один сербский прозаический рассказ. Охотясь, Стефан Сильный встретил спящего мальчика-пастуха, рядом с которым лежала колода и в нее был вбит топор. Стефан попытался взять топор, но это ему оказалось не под силу. И слуги его не могли ничего поделать. Когда же мальчик встал и отправился с ними, он легко взял топор одной рукой и вскинул

его на плечо. Мальчик-пастух — это будущий Милош Обилич⁴⁸³.

В русском эпосе есть сходный эпизод с участием Ильи Муромца⁴⁸⁴.

М. Халанский готов предположить «первоначальное тождество мотива», но ищет его в мифологических представлениях о боге-громовнике⁴⁸⁵.

Сказание о Милоше Обиличе во всяком случае указывает нам на ту ближайшую эническую традицию, в окружении которой получают генетическое объяснение эпизоды из русского эпоса.

Мотивы крестьянского труда в былинах об Илье Муромце и песнях о Марке Кралевиче

Тема крестьянского труда представлена в русском эпосе еще эпизодами из былины об исцелении Ильи. В некоторых версиях этой былины Илья, прежде чем отправиться в Киев и посвятить себя воинским подвигам, совершает свой первый подвиг дома, помогая родителям выкорчевать поле под пашню⁴⁸⁶. В этом эпизоде характерно переплетаются чисто крестьянские представления (в севернорусской их вариации по преимуществу) с героической концепцией, определяющей русский эпос: очищая богатырским способом поле, Илья Муромец одновременно и совершает жизненно важное для хлебопашца (особенно северного) дело и демонстрирует свои возможности, которые выходят далеко за пределы родительской пашни.

М. Халанский указал на болгарскую параллель к нашей былине: малолетний Марко пошел с отцом подготовить участок земли к посеву. Когда отец отправился за водой, он быстро и легко, одними руками вырвал кусты и деревья, а затем улегся спать. Отец удивился и оставил сына в покое⁴⁸⁷.

«Одинокое положение этого мотива в южнославянском эпосе, противоречие, в котором он находится к прочим сказаниям о детстве Марка, и наконец то обстоятельство, что он не поется, а сказывается, побуждают видеть в нем позднейшее болгарское заимствование, быть может, из русского народного эпоса»⁴⁸⁸.

Эти соображения исследователя могут быть оспорены⁴⁸⁹. Мотив корчевания поля в русском эпосе столь же одинок, хотя и встречается в ряде вариантов. Прозанческая форма изложения также не исключена для былины.

Что же касается противоречия с энической биографией Марка, то в юнацких песнях и сказаниях такие противоречия — обычное дело. В южнославянской энике заметна тен-

денция привязывать к Марку различные мотивы и темы, которые не всегда согласуются с основным сюжетным составом песен о нем, но зато разнообразят и обогащают его биографию.

ПЕСНИ О ГИБЕЛИ ЭПИЧЕСКИХ ГЕРОЕВ

Идея непобедимости богатыря или юнака, которому не может угрожать смерть в прямом столкновении с врагами, органически входит в эстетику эпического, хотя непосредственно декларируется сравнительно редко. В эпических подвигах героя, обязательный успех которых, так сказать, запрограммирован, реализуются возможности народного коллектива, воплощается народная вера в торжество справедливости и в конечное бессилие зла.

Мотивы смерти героя в южнославянской и русской фантастико-исторической и героико-исторической эпике сравнительно редки и возникают относительно поздно, когда цельная и гармоничная эстетика эпического вступает в полосу кризиса.

Мотивы эти, как можно заметить, появляются при следующих, главным образом типовых обстоятельствах: во-первых, при возникновении песенных циклов об одном герое, когда создается необходимость завершить его эпическую биографию; во-вторых, при появлении, с точки зрения истории эпоса вполне объяснимом, сюжетов с трагическими коллизиями, обобщающими новое отношение народа к действительности; в-третьих, при создании произведений, в которых делается попытка средствами эпоса отразить произошедшие исторические потрясения (гибель государства, уничтожение независимости, порабощение страны) и объяснить их.

Песни о смерти Марка, исполненные возвышенного лиризма, проникнутые романтическими мотивами, иногда с легендарно-религиозным оттенком, как бы увенчивают эпическую биографию этого героя. В судьбу Марка вновь вмешивается вила, она умерщвляет юнака, замутившего воду в Дунае⁴⁹⁰, предсказывает ему скорую смерть от «бога, старого кровника»⁴⁹¹. Марко умирает одинокий, заброшенный, в поле или пещере; волк находит его по следам крови, ворон вьется над ним, приносит воду и т. д.⁴⁹² В этих последних песнях умирающий Марко лишь некоторыми своими чертами соприкасается с привычным эпическим миром: он убивает перед смертью коня Шарка, ломает оружие, его хоронят на Косовом поле и т. д. В гораздо большей степени он напоминает «доброго молодца», война из русских военно-бытовых или военно-исторических песен: в них сходные образы и те

же настроения грусти, мотивы скорого расставания с героем; только в юнацких песнях эпический тон отчасти сдерживается суровостью поэтических красок⁴⁹³.

Былины начисто лишены чего-нибудь похожего. Знал ли когда-либо русский эпос такие мотивы — этот вопрос остается открытым. Однако нет сомнений, что стилистические и образные параллели, обнаруживаемые не только в сравнительно поздних записях лиро-эпических песен, но и в текстах средневековой повествовательной литературы, восходят в конечном счете к древним этапам истории русского фольклора.

И в южнославянском, и в русском эпосе с определенного момента появляются сюжеты, в которых резко нарушены традиционные представления о безграничных возможностях эпического героя и о его физической непобедимости. Вместе с этим оказываются разрушенными прежняя гармоничность и целостность эпического мира и не подверженный влиянию случайностей эпически «нормальный» ход событий.

В южнославянских песнях юнак (нередко это — Марко Кралевич) становится жертвой вероломства, игры страстей или нечаянного стечения обстоятельств либо сам совершает преступление⁴⁹⁴. В позднейшей эпической традиции такого рода мотивами пронизан жанр баллад. Но элементы балладного восприятия действительности есть уже в героико-историческом эпосе.

Король приглашает на пир, среди других гостей, юнака Ивана Карловича и его верную жену Анну. Мать предупреждает сына о грозящей им опасности; она знает, что король увлечен Анной. На пиру король пытается склонить Анну к близости с ним и, встретив сопротивление, подносит мужу отравленное вино. Иво умирает на следующий день дома, а Анна мстит за него: она завлекает короля домой и отравляет его. Когда он пьет вино, Анна просит его передать привет ее мужу⁴⁹⁵.

Этому романтическому сюжету типологически соответствуют (в известных границах) основные коллизии и идеи былины о Даниле Ловчанине⁴⁹⁶. Их сближают общность конфликта (любящие супруги вынуждены отстаивать свою честь и семейные связи от посягательств сюзерена-деспота) и трагизм развязок. В былине, пожалуй, социальный смысл основных коллизий выявлен более отчетливо, главным образом благодаря тому, что сюжет развивается в рамках Киевского цикла⁴⁹⁷.

Под знаком социальной значимости выступает мотив трагической гибели героя и в былине о Сухмане: богатырь доблестно исполняет свой долг и уничтожает вражеское войско, но не может ни примириться с княжеской несправедли-

востью и с унижением своего достоинства, ни успешно противостоят злу; поэтому он предпочитает погибнуть и сам лишает себя жизни. «Поэтика старой героической былины не допускала гибели героя. Правый всегда одерживал победу, виноватый всегда нес заслуженное наказание. Новая и более совершенная поэтика допускает гибель правого и торжество злодея. Этим в эпосе создается трагичность. Сухман — фигура трагическая потому, что он погибает, будучи прав»⁴⁹⁸.

Халанский в качестве параллели указывает на сербскую песню о смерти Рели Крылатого⁴⁹⁹. Однако некоторое сходство здесь — чисто ситуативно и не идет сколько-нибудь в глубь сюжетного содержания.

«Погибает, будучи прав», в южнославянской эпике великий богатырь Момчил: он оказывается жертвой заговора своей вероломной жены и короля Вукашина. В образе Момчила еще сохраняются черты архаического героя, обладающего секретом неуязвимости⁵⁰⁰.

Особенную значительность мотивы гибели богатырей и юнаков приобретают в составе эпических песен о вражеских нашествиях и о гибели государств. В русском фольклоре такие песни могли возникать со второй половины XIII в., после того, как татарское нашествие опустошило Русь. В южнославянском фольклоре появление этих песен может быть отнесено к концу XIV — началу XV столетия.

В героико-исторической эпике осмысление событий, потрясших целые народы, и причина, вызвавших эти потрясения, получает во многом традиционно-эпические формы, но сюда влетают, с одной стороны, реально-исторические впечатления, а с другой — христианско-провиденциальные мотивы. Эпизодам встречи юнаков с врагами предшествуют дурные предзнаменования и грозные словидения. Марко видит во сне, как небо раздвигается и звезды падают на землю; мать объясняет ему, что турки прошли по болгарской земле и все юнаки отдали ключи от своих городов⁵⁰¹. Царь Константин, не веря в силы турок, восклицает: когда рыбы выпрыгнут с жаровни, он поверит, что турки возьмут царство! Невероятное, однако, происходит⁵⁰².

В русской былине девица плачет в предчувствии несчастья, угрожающего Киеву⁵⁰³.

Появление трагическо-провиденциальных мотивов в эпосе исторически закономерно. В русском героико-историческом эпосе такой мотив был подключен к былине об отбитом вражеском нашествии и в значительной степени утратил свой зловещий смысл. В песнях южнославянских исходная ситуация с мотивом грозного предсказания вполне согласуется с дальнейшим повествованием. Марко встречает янычар, от-

казывается отдать им ключи от Прилепа, расправляется с ними, затем уничтожает полчища турок из Анатолии, пока не является перед ним св. Илья с тремя ангелами и говорит о бесполезности сопротивления: что было славянским, то станет турецким, и Прилепом будут владеть турки. Марко, не поверив, вновь хотел рубить турок, но рука его задержалась. Юнак едет домой и убивает своих родных, чтобы они не достались туркам, убивает коня и уходит «куда глаза глядят»⁵⁰⁴. Мотив неотвратимости поражения и бесполезности борьбы для эпоса необычен. Однако в эпической традиции находятся возможности его разработки.

Гибель юнаков, с которыми были связаны представления о непобедимости народа, о конечном неизбежном торжестве справедливости, сама по себе знаменует как бы исчезновение целой исторической эпохи, перелом в народных судьбах. Иногда сами юнаки выражают мысль о новых временах, в которых им нет места. Турки схватили Марка и велели ему выступить против его соотечественника — Михаила Витязя, с которым они сами никак не в силах справиться. Марко, потрясенный, обращается к богу:

Леле боже, какво сега стана,
Брат на брата кривта да испие?
Стори, боже, язе пръв да падна,
Та па после, какво сакаш, прави!⁵⁰⁵

Боже, какой день настал,
Что брат на брата идет кровь пить?
Пусть я, боже, сначала паду,
А после — как хочешь делай!

Современный исследователь так толкует рассматриваемый круг мотивов: «Марко рисуется как верный сын народа, глубоко связанный с его судьбой. Когда гибнет болгарское царство, жизнь для него теряет смысл, для него и его семьи не остается места на этой земле»⁵⁰⁶.

Особый интерес представляют мотивы, согласно которым на эпических героев ложится вина за национальное бедствие. Именно эти мотивы есть и в южнославянских песнях и в былинах.

В былинах об отбитом нашествии есть своеобразные версии, в которых за эпизодами уничтожения татар следуют эпизоды борьбы богатырей с новой, неожиданно появляющейся силой — «нездешней», «небесной». Богатыри сами вызывают ее появление: упоенные только что одержанной победой, они жаждут новых схваток, их похвальба иногда переходит в кощунство. Тогда побитая сила вновь воскресает, либо богатыри оказываются беспомощными перед новыми врагами. Происходит чудесное удвоение врагов: чем больше рубят их богатыри, тем больше их появляется. В иных вариантах богатырям удается справиться с этой необыкновенной силой. Более типичен все же финал, в котором богатыри

признают свое поражение: они уходят в горы, в пещеры, в монастыри, окаменевают.

Перед нами своеобразная попытка объяснить исчезновение богатырей и возложить на них самих долю вины за случившиеся несчастья. Религиозно-аскетические мотивы, которые здесь проглядывают, в целом чужды народному эпосу, но они могут в нем появляться при определенных условиях. В южнославянских эпических песнях аналогичные мотивы столь же редки. Параллель к былинам о борьбе с «силой нездешней» представляет песня, в которой царь Константин и царица Елена посылают своих юнаков против турок. На Софийском поле Марко и Реля стали рубить турок, но, когда они рассекали их пополам, число их удваивалось⁵⁰⁷.

Странно, что в другой песне турецким войском, появляющимся всякий раз после юнацких ударов в двойном числе, предводительствует святой Илья. Он сам и объясняет, почему пришло время царствовать туркам: во время Косовской битвы юнаки осквернили церковь и совершили другие греховные дела⁵⁰⁸.

Исследователи склонны — и, видимо, не без некоторых оснований — усматривать здесь влияние средневековой письменности: апокрифических сказаний, «Повести о Царьграде», равно известных и на Руси, и у южных славян⁵⁰⁹.

*

¹ ННР, II, 1897, № 34.

² Там же, № 39.

³ «Hrvatske narodne pjesme, što se pjevaju u gornjoj Hrvatskoj Krajini i u Turskoj Hrvatskoj. Sabrao Luka Marjanović», sv. I. Zagreb, 1864, № 1,

⁴ «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli. Zagreb, 1964, № 25.

⁵ В. Бурић. Антологија јуначких песама. Београд, 1954, стр. XVI—XXXV.

⁶ А. М. Астахова. Былинное творчество северных крестьян. В кн.: «Былины Севера, том первый. Мезень и Печора». Записи, вступительная статья и комментарии А. М. Астаховой. М.—Л., 1938.

⁷ St. Vanović. Mašta prema istini u našim narodnim pjesmama. «Zbornik za narodni život i običaje južnih slavena», knj. XXVI. Zagreb, 1928.

⁸ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г.», т. I. М.—Л., 1949, № 26.

⁹ Там же, № 49.

¹⁰ Там же, № 58.

¹¹ «Български народни песни собрани од братя Миладиновци». Загреб, 1861, стр. 226.

¹² ННР, II, стр. 132.

¹³ «Narodne epske pjesme, I. Priredio Olínko Delorko». Zagreb, 1964, стр. 38.

¹⁴ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II. М.—Л., 1950, стр. 242, 243.

¹⁵ Там же, стр. 85.

¹⁶ Там же, стр. 28.

¹⁷ «Печорские былины». Записал Н. Ончуков. СПб., 1904, стр. 68.

¹⁸ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, стр. 85.

¹⁹ «Печорские былины», стр. 68.

- ²⁰ HNP, II, str. 123.
- ²¹ *T. Maretić*. Naša narodna epika. Zagreb, 1909, str. 262, 263. Другое обычное сравнение: один юнак проходит — после него телега может пройти, второй — после него две телеги могут разминуться (*П. Ровинский*. Черногория в ее прошлом и настоящем, т. 2, ч. 3. СПб., 1905, стр. 237); «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VII (државно издање). Београд, 1900, стр. 483 и др.
- ²² «Српске народне pjesme. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић», књ. II, 1895, стр. 242. Ср. стр. 73, 104, 105.
- ²³ HNP, II, str. 125.
- ²⁴ «Юнашки песни». Отбрал и редактирал И. Бурни. София, 1961, стр. 323.
- ²⁵ *Op. Muller*. Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869, стр. 654 и др.; «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 41, 62.
- ²⁶ «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 2. М., 1861, стр. 44.
- ²⁷ HNP, I, 1896, str. 282.
- ²⁸ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, стр. 105.
- ²⁹ Там же, стр. 238, 239; см. еще стр. 105; HNP, II, str. 281, 305; «Юнашки песни», стр. 563.
- ³⁰ СБНУ, кн. 43, 1942, стр. 29; «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, стр. 331. О плачущих юнаках см.: *T. Maretić*. Naša narodna epika, str. 260, 261; *В. Чајкановић*. Студије из религије и фолклора. Београд, 1924, стр. 172; *Op. Muller*. Илья Муромец и богатырство киевское, стр. 702. По словам Т. Маретича, «в русских былинах герои реже плачут, чем в нашей народной эпике и у Гомера» (*T. Maretić*. Naša narodna epika, str. 260).
- ³¹ «Narodne epske pjesme, I. Priredio Olinko Delorko», str. 163.
- ³² HNP, II, str. 94, 95.
- ³³ Там же, str. 251.
- ³⁴ О побратимстве и его отражении в эпосе см.: *А. Н. Веселовский*. Историческая поэтика. М., 1940, стр. 583—585; *T. Maretić*. Naša narodna epika, str. 240—244; *Н. А. Начов*. За побратимството. «Периодическо списание на Българското книжовно дружество в Средец», кн. 49—53, 1892—1896; *С. Бобчев*. О побратимстве и посестримстве. «Живая старина», 1892, вып. III; *Т. Борђевић*. Белешке из наше народне поезије «Прилози проучавању народне поезије», Београд, 1937, св. 1; *М. Марко*. Tragom srpsko-hrvatske narodne epike, I knjiga, Zagreb, 1951, str. 478—480; «Epske narodne pjesme. Izbor izvršio S. Nazečić». Sarajevo, 1954, str. 19, 20.
- ³⁵ *П. Ровинский*. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 315—319, *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевице Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса. Варшава, 1893—1896, стр. 491; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 5; *А. В. Марков*. Беломорские былины. М., 1901, № 5; «Былины Севера, том второй. Прионежье, Финска и Поморье». Подготовка текста и комментарии А. М. Астаховой. М.—Л., 1951, № 148.
- ³⁶ «Певанија черногорска и херцеговачка сабрава Чубром Чајковичем Црногорцем», Лајпциг, 1837, № 37. Ср.: *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевице Марке... стр. 485—486.
- ³⁷ *Д. С. Лихачев*. Летописные известия об Александре Поповиче. ТОДРЛ, VII, М.—Л., 1949.
- ³⁸ Сводку аргументов о генетической связи былинного Добрыни с летописным и библиографию по этому вопросу см. в книге: «Былины». Вступительная статья, подбор текстов и примечания П. Д. Ухова. М., 1957, стр. 463—469.
- ³⁹ *St. Banović*. O nekim historičkim licima naših narodnih pjesama. «Zbornik za narodni život i običaje južnih slavena», knj. XXV, sv. 1. Zagreb, 1921; knj. XXVI, sv. 1, 1926; он же. Dva priloga poznavanju historijskih lica naše narodne epike. «Zbornik za narodni život i običaje južnih sla-

- вена», knj. XXXVII, 1953; *T. Maretić*. Naša narodna epika (гл. 3); *M. Murko*. Tragom srpsko-hrvatske narodne epike, I knj., str. 421—446
- ⁴⁰ *T. Maretić*. Naša narodna epika, str. 180, 181; «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, друго издање. Београд, 1958 стр. 705, 706; *B. Бурић*. Антологија народних јуначких песама, стр. 607; «Сербский эпос», т. I. Составление, вступительная статья и комментарии Н. И. Кравцова. М., 1960, стр. 344; «Эпос сербского народа». Издание подготовил И. Н. Голенищев-Кутузов. М., 1963, стр. 330, 335.
- ⁴¹ *T. Maretić*. Naša narodna epika, str. 168.
- ⁴² О соотношении реальности и вымысла в образе Марка Кралевича см. в названных выше работах М. Халанского, П. Банашевича, П. Иванова, П. Динскова, И. Бурича, В. Джюрича, И. Н. Голенищева-Кутузова. См. также: *A. Гавриловић*. Историска сећања у неким народним песмама о Краљевину Марку. «Глас Српске Краљевске Академије», VIII, Други разред. 37. Београд, 1900; *H. С. Державин*. Кралевич Марко и Илья Муромец (Палеоэтнологический очерк). Сборник «Советская этнография», VI—VII. М.—Л., 1947; *K. Пенушлиски*. Хипотезата на Мисирков за популарноста на Крале Марко в народната поезија. «Крсте Мисирков. Научен собор посветен на 40-годишнината од смртта». Скопје, 1966; *Цв. Романска*. Към вопроса за проучването на произхода, разпространението, мотивите и развитието на епоса за Крали Марко у южните славяни. «Славянска филологија». София, 1963, № 5; *Јов. Н. Томић*. Историја у народним песмама о Марку Краљевину, I. Песме о Муси Кесеџији и Бему Брџанину. Београд, 1909; *Нико С. Мартиновић*. Фолклор и савремена наука. «Рад VII Конгреса фолклориста Југославије». Охрид, 1964.
- ⁴³ См. об этом: *Д. С. Лихачев*. «Эпическое время» русских былин. Сборник «Академику Б. Д. Грекову ко дню семидесятилетия». М.—Л., 1952; *он же*. Народное поэтическое творчество времени расцвета раннефеодального государства (X—XI вв.). В книге: «Русское народное поэтическое творчество», т. I. «Очерки по истории народного поэтического творчества X—начала XVIII века». М.—Л., 1953, стр. 185 и др.
- ⁴⁴ Подробнее см.: *Б. П. Пугилов*. Об историзме русских былин. «Специфика фольклорных жанров. Русский фольклор», X. М.—Л., 1966.
- ⁴⁵ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 94.
- ⁴⁶ «Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг.», т. II. Прага, 1939, № 222.
- ⁴⁷ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 94.
- ⁴⁸ НРР, I, str. 441.
- ⁴⁹ *В. Б. Вилинбахов*, *Н. Б. Энговатов*. Где была Индия русских былин? В сб. «Славянский фольклор и историческая действительность». М., 1965.
- ⁵⁰ *М. Халанский*. О некоторых географических названиях в русском и южнославянском эпосе. РФВ. 1901, № 1 и 2; *А. И. Аяценко*. Былина о Соловье Будимировиче и сага о Гаральде. «Sertum Bibliologicum в честь проф. А. И. Маленна». Пгр., 1922; *Вс. Миллер*. Очерки русской народной словесности, т. I и II. М., 1897, 1910 (см. по указателю); *И. И. Бодуэн де Куртене*. Камень Латырь и город Алатырь. «Известия ОРЯС», 1914, № 2; *П. Милюков*. Что такое «море Виряньское» и «город Меленец». «Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера», М., 1900.
- ⁵¹ *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 315—319; *T. Maretić*. Naša narodna epika, str. 17—19; *Др. Костић*. Латински (леђански) краљ Михайло. «Прилози проучавању народне поезије». 1937, св. 1; *Ж. Младеновић*. Топографски елементи народне песме «Женидба Душанова». «Трети Конгрес фолклориста Југославије». Цетинье, 1958.
- ⁵² См. об этом: *M. Murko*. Tragom srpsko-hrvatske narodne epike, I knj., str. 418—421; *T. Ђорђевић*. Белешке из наше народне поезије, стр. 61, 62.

- ⁵³ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 39.
- ⁵⁴ *Владан Недић*. Старец Милија. «Анали филолошког факултета», књ. IV. Београд, 1964, стр. 293, 294.
- ⁵⁵ «Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама». Издао Герхард Геземан. Сремски Карловци, 1925, № 59; «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 58; *П. Ровинский*. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 320, 334; «Погибија Ђира Клежевича». «Туча», Цетиње, 1896. св. X, стр. 475, 476; *И. С. Јастребов*. Обычаи и песни турецких сербов. СПб., 1889, стр. 262.
- ⁵⁶ Сравнительный обзор русских и сербских эпических песен о сватовстве см. в книге: *T. Frings, M. Braun*. Brautwerbung, Teil I. Leipzig, 1947.
- ⁵⁷ *Е. М. Мелетинский*. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963. стр. 260.
- ⁵⁸ Там же, стр. 226; ср. также стр. 82, 83.
- ⁵⁹ *В. М. Жирмунский*. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960, стр. 226—260.
- ⁶⁰ *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос. М., 1958, стр. 114.
- ⁶¹ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 55.
- ⁶² *П. Ровинский*. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 359—364; «Певанния черногорска и херцеговачка...», № 116; «Српске народне пјесме. Скупио.. Вук Стеф. Караџић», књ. VI, 1899, № 40; HNP, II, № 70.
- ⁶³ HNP, II, № 51.
- ⁶⁴ *П. Ровинский*. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 267.
- ⁶⁵ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 31.
- ⁶⁶ «Былины Севера, том первый», № 34; ср. № 41; «Архангельские былины...», т. II, № 70, 86; т. III. СПб., 1910, № 41, 80, 94, 99, 116.
- ⁶⁷ «Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи)». Издание подготовили А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. М.—Л., 1961, № 127.
- ⁶⁸ «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 3. М., 1861, стр. 61; ср. стр. 53, 54; «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». Издание подготовили А. П. Евеньева и Б. Н. Путилов. М.—Л., 1958, стр. 68, 69; «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I. М., 1909, стр. 71.
- ⁶⁹ В примечании П. Бессонова («Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 3, стр. 53) слову «супротивница» дается пояснение: «Ровня, достойная меня» (т. е. князя).
- ⁷⁰ «Сборник от български народни умотворения, часть първа». отд. III, кн. III—IV. Събрал и издава К. А. Шапкарев. София, 1891, № 366. См. также: «Эпические песни Дебрские» (Из сборника Дьиновского). «Живая старина», 1902, вып. III—IV, стр. 436; СБНУ, кн. 13, стр. 104—107.
- ⁷¹ «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 3, стр. 9; «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым». т. II, М., 1910, № 195; «Архангельские былины...», т. II, 67; «Былины Печоры и Зимнего берега», № 70.
- ⁷² «Narodne junačke pjesme iz Bosne i Hercegovine. Skupio Fra Marijan Sunjić». Drugo izdanje. Sarajevo, 1925, str. 98—99.
- ⁷³ «Юнашки песни», стр. 495; см. там же, стр. 343; «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 40; књ. VII, № 22, 35; «Певанния черногорска и херцеговачка...», № 116; «Српске народне пјесме (епске). Скупио и на свет издао Благоје Стојадичовић», I. Београд, 1896. № 4; «Narodne junačke pjesme iz Bosne i Hercegovine», str. 25, 26; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», str. 2.
- ⁷⁴ «Былины Севера, том первый», № 34; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. III, 1951, № 293; «Былины новой и недавней записи из разных местностей России». М., 1908, № 74; «Архангельские былины...», т. I, № 104; «Онежские былины». Подбор былины и на-

- учная редакция текстов Ю. М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. И. Чичерова. М., 1948, № 65, 200.
- Ср.: А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести. «Сборник ОРЯНС», т. XLIV, СПб., 1888, № 3, стр. 15, 16; М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 702—704.
- ⁷⁵ А. В. Марков. Беломорские былины, № 109. Аналогичный мотив часто встречается также в былине о Хотене.
- ⁷⁶ «Српске народne pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 39. См. еще: СБНУ, кн. 49, № 1. Ср.: Ор. Миллер. Илья Муромец и богатырство киевское, стр. 333.
- ⁷⁷ На это соответствие обратил внимание М. Халанский («Южнославянские сказания о Кралевице Марке...», стр. 32—33). Однако южнославянский материал, привлеченный М. Халанским, неполон и не всегда надежен. Обзор материала см.: Тих. Р. Борбевић. Вештца и вила у нашем народном веровању и предању, стр. 78—80.
- ⁷⁸ HNP, I, № 75; HNP, II, № 19.
- ⁷⁹ П. Ровинский. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 211—214.
- ⁸⁰ HNP, II, № 19, стр. 361, 362, 365, 366; HNP, I, № 51; «Народне pjesme из старијих, највише приморских записа». Сабрао и на свијет издао В. Богинић. Књига прва. Биоград, 1878, № 39. Ср.: М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 32, 33; В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958, стр. 36—38; Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, стр. 83. См. подробно: Б. Крстић. Женитба човека вилком. «Прилози проучавању народне поезије», 1937, св. 1. Указание на варианты см.: М. Вошковић-Stulli. Istarske narodne priče. Zagreb, 1959, стр. 198, 199; «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, стр. 268.
- ⁸¹ HNP, I, № 65.
- ⁸² «Hrvatske narodne pjesme sakupljenje stranom po Primorju a stranom po Granici». Sabrao Stjepan Mažuranić, sv. I. Senj, 1876, стр. 75—79; «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, № 15.
- ⁸³ HNP, I, № 65.
- ⁸⁴ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 130.
- ⁸⁵ HNP, II, № 49. См. еще также: СБНУ, кн. 44, 1949, № 43; кн. 49, 1958, № 26; «Юнашки песни», стр. 431—433, 449—452; М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 248, 249.
- ⁸⁶ HNP, II, № 49.
- ⁸⁷ «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 2, стр. 29, 30. Ср. также: «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 157.
- ⁸⁸ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 5.
- ⁸⁹ А. В. Марков. Беломорские былины, № 62.
- ⁹⁰ «Архангельские былины...», т. I, № 52.
- ⁹¹ «Древние русские стихотворения...», стр. 75.
- ⁹² В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 148—154; Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, стр. 338, 339; В. М. Жирмунский. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.—Л., 1962, стр. 114—118; он же. Введение в изучение эпоса «Манас». Сб. «Киргизский героический эпос Манас». М., 1961, стр. 103, 104; И. В. Пухов. Якутский героический эпос олонхо. Основные образы. М., 1962, стр. 109, 110.
- ⁹³ Об этих сюжетах см. стр. 232—234.
- ⁹⁴ «Српске народne pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 26, 27; «Русская баллада». Предисловие, редакция и примечания В. П. Чернышева. Л., 1936, № 256.
- ⁹⁵ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 104.
- ⁹⁶ О суженой прямо говорится в ряде вариантов. См., например: А. В. Марков. Беломорские былины, № 95; «Печорские былины», № 90.

- ⁹⁷ Библиографию вариантов и исследований см.: «Былины Севера, том первый», стр. 576, 577; «Былины Севера, том второй», стр. 735, 736; В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 134—154; В. Г. Смолицкий. Былина о Дунае. В сб. «Славянский фольклор и историческая действительность», М.—Л., 1965.
- ⁹⁸ «Архангельские былины...», т. II, № 33. В якутских олонхо встречается формула угрозы жениха отцу невесты, почти дословно совпадающая с былинными формулами в некоторых вариантах: «Дашь ты — возьму, не дашь — возьму. Добром не отъеду я...» и т. д. (С. В. Ястремский. Образцы народной литературы якутов. Л., 1929. стр. 17).
- ⁹⁹ См. об этом: В. М. Жирмунский. Сказание об Алпамыше..., стр. 226 и след., стр. 263 и др.
- ¹⁰⁰ В одном мезенском варианте помощники Дуная состязаются с отцом невесты в шахматной игре и стрельбе из лука, однако мотив кровопролитной борьбы сохраняется и здесь («Былины Севера, том первый», № 3). В комментарии к этому тексту справедливо указывается на воздействие в данном случае былины о Василии Казимировиче.
- ¹⁰¹ В. М. Жирмунский. Введение в изучение эпоса «Манас», стр. 103.
- ¹⁰² См. об этом подробнее в названных выше работах В. Я. Проппа и В. Г. Смолицкого.
- ¹⁰³ «Русские былины старой и новой записи». Под редакцией Н. С. Тихонова и В. Ф. Миллера. М., 1894, № 42.
- ¹⁰⁴ А. В. Марков. Беломорские былины, № 49, 79; «Печорские былины», № 73; «Архангельские былины...», т. III, № 100, 107; «Былины Печоры и Зимнего берега», № 83.
- ¹⁰⁵ HNP, II, str. 351, 352. Ср. также: HNP, I, str. 585, 586.
- ¹⁰⁶ «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 34.
- ¹⁰⁷ Там же, № 36.
- ¹⁰⁸ «Юнашки песни», стр. 201—208. Следы мотива насильственного увоза невесты см. также: «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», str. 15; HNP, I str. 53.
- ¹⁰⁹ «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 1.
- ¹¹⁰ «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 28.
- ¹¹¹ HNP, I, № 70.
- ¹¹² Там же, № 31. См. также: «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 28; «Юнашки песни», стр. 603—607; Преглед. II, стр. 178, № 12; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 2.
- ¹¹³ «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 28. Те же испытания, к которым добавляется еще требование выпить, не пролив, кубок вина, выдонтъ девятьсот коз и пр., но без мотива поединка, см.: HNP, I, № 70, 71; «Юнашки песни», стр. 603—607, 598—600; СбНУ, кн. 13, 1896, стр. 104—107; Преглед, II, стр. 178, № 12; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 2.
- ¹¹⁴ «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 78; «Српске народне pjesme (енске). Скупно... Благоје Стојадиновић». I, № 5. Здесь, кстати, в качестве испытания предлагается метание камня.
- ¹¹⁵ HNP, II, № 51.
- ¹¹⁶ В. М. Жирмунский. Сказание об Алпамыше..., стр. 114, 115.
- ¹¹⁷ «Српске народне pjesme (енске). Скупно... Благоје Стојадиновић», I, № 5.
- ¹¹⁸ «Српске народне pjesme старијег и новијег времена. Скупно Владимир Красић». Књига прва. Панчево, 1880, № 2.
- ¹¹⁹ Там же, № 7. См. также: «Певанија црногорска и херцеговачка», № 114.
- ¹²⁰ «Српске народне pjesme старијег и новијег времена», № 2.
- ¹²¹ «Юнашки песни», стр. 314. Ср. также: К. Хоралек. Българският фолклор и чешката фолклористика. Сб. «Чехословакия и България през вековете». София, 1963, стр. 398, 399.

- ¹²² СБНУ, кн. 46, 1953, стр. 15, 16 (здесь же указаны варианты).
- ¹²³ Там же, стр. 15; кн. 44, № 74.
- ¹²⁴ HNP, I, str. 597—599. Ср. еще: там же, № 53; HNP, II, № 69, 70, str. 444.
- ¹²⁵ «Narodne epske pjesme». II. Priredila Maja Bošković-Stulli, № 14. Ср. также: «Болгарские песни из Сборника И. Герова». «Прибавления к Известиям АН по ОРЯиС», т. IV. СПб., 1855. стр. 398.
- ¹²⁶ Ср. В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 48—49.
- ¹²⁷ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 40.
- ¹²⁸ «Сборник от български народни умотворения», стр. 134.
- ¹²⁹ СБНУ, кн. 44, № 17.
- ¹³⁰ В. М. Жирмунский. Сказание об Алпамыше..., стр. 228.
- ¹³¹ HNP, II, № 50 и str. 351, 352; «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 59; «Юнашки песни», стр. 116—123; СБНУ, кн. 43, № 62. Ср.: М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 342—359.
- ¹³² Наиболее характерные варианты см. в сборниках: «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 173; «Сборник от български народни умотворения», № 366; «Памятники болгарского народного творчества», № 160; СБНУ кн. 8, 1892, стр. 95—98; кн. 9, 1892, стр. 79—81; кн. 43, № 74—76; кн. 44, № 17; кн. 49, № 23—25; «Юнашки песни», стр. 164—183. См. также: «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 37, 40; «Narodne epske pjesme», I. Priredio Olinko Delorko, № 22.
- ¹³³ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 86, 87; књ. VI, № 38; «Юнашки песни», стр. 482—485.
- ¹³⁴ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 34, 36.
- ¹³⁵ HNP, I, № 63, 70 и str. 584, 585; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Stjepan Mažuranić», str. 43—57; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 2.
- ¹³⁶ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 28. См. также: HNP, I, str. 587.
- ¹³⁷ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 55; HNP, II, str. 352, 353; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 1, 2; «Српске народне pjesme (епске). Скупио... Благоје Стојадиновић», I, № 2. Своеобразная версия: HNP, II, str. 367, 368; здесь кумом вызывается быть встречный турок, который затем пытается похитить невесту.
- ¹³⁸ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. III, 1894, № 82. Ср. песню, в которой невеста достается свату — побратиму жениха: П. Ровинский. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 281—289.
- ¹³⁹ См. в книге: А. Хойслер. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. Вступительная статья и примечания В. М. Жирмунского. М., 1960, стр. 44.
- ¹⁴⁰ HNP, I, № 71.
- ¹⁴¹ М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 326. К вариантам, здесь указанным, может быть добавлен еще: «Narodne epske pjesme», II. Pripremila Maja Bošković-Stulli, № 10.
- ¹⁴² «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 100. Ср. также: HNP, I, № 82.
- ¹⁴³ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 81; «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 147; СБНУ, кн. 2, стр. 116—120; «Певанија черногорска и херцеговачка», № 116; П. Ровинский. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 359—364; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 11; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Stjepan Mažuranić», str. 35—42; ср. также:

- М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 457—459; Преглед, II, стр. 179, 180.
- ¹⁴⁴ См. подробнее: Б. Н. Путилов. Славянская историческая баллада. М.—Л., 1965, стр. 53—62.
- ¹⁴⁵ Там же, стр. 70—75.
- ¹⁴⁶ «Русская баллада», № 1.
- ¹⁴⁷ «Народные баллады». Вступительная статья, подготовка текста и примечания Д. М. Балашова. М.—Л., 1963, стр. 158, 159. Другую версию сюжета см.: «Русская баллада», № 2.
- ¹⁴⁸ «Народные баллады», стр. 94—99, 386, 387.
- ¹⁴⁹ «Великорусские народные песни». Изданы А. И. Соболевским, т. I. СПб., 1895, № 325—327.
- ¹⁵⁰ HNP, I, № 35.
- ¹⁵¹ См.: М. Bošković-Stulli. Sižei narodnih bajki u hrvatskosrpskim epskim pjesmama. «Narodna umjetnost», knj. I. Zagreb, 1962, стр. 31. (Ср. также: HNP, I, стр. 530—532.)
- ¹⁵² Там же, стр. 32, 33.
- ¹⁵³ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 36.
- ¹⁵⁴ А. М. Астахова. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 185—187; «Былины в двух томах». Подготовка текста, вступительная статья и комментарии В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова, т. II, М., 1958, стр. 496, 497.
- ¹⁵⁵ М. Bošković-Stulli. Sižei narodnih bajki..., стр. 28, 29. Ср. также: J. Máchal. O bohatýrském epose slovauském č. prvni. Přegled látek v bohatýrském epose slovanském. Praha, 1894, стр. 53—56; «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», кн. II, друго издање, 1958, стр. 644; «Эпос сербского народа», стр. 318.
- ¹⁵⁶ HNP, I, № 33; см. также: HNP, I, № 34; «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», кн. II, № 11; «Hrvatske narodne pjesme..., Sabrao Stjepan Mažuranić», стр. 111—115; Buturović. Epske narodne pjesme. «Glasnik Zemaljskog muzeja», sv. XVII. Sarajevo, 1962, стр. 177, 178.
- ¹⁵⁷ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 35; А. М. Астахова. Русский былинный эпос на Севере, стр. 179—184; «Былины в двух томах», т. II, 1958, стр. 497, 498.
- ¹⁵⁸ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. II, № 126; А. М. Астахова. Русский былинный эпос на Севере, стр. 187—190; «Былины в двух томах», т. II, стр. 498, 499.
- ¹⁵⁹ HNP, I, № 53.
- ¹⁶⁰ Там же, стр. 597.
- ¹⁶¹ HNP, II, № 70.
- ¹⁶² «Српске народне pjesme старијег и новијег времена», № 2.
- ¹⁶³ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», кн. II, № 100.
- ¹⁶⁴ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», кн. II, друго издање, 1958, стр. 772, 773 (автор комментария С. Матич).
- ¹⁶⁵ HNP, I, № 73.
- ¹⁶⁶ «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, № 27.
- ¹⁶⁷ «Narodne epske pjesme», I. Priredio Olinko Delorko, № 8.
- ¹⁶⁸ HNP, I, стр. 586—597. Другие сюжеты новеллистического содержания см.: «Български народни песни... од брата Милadiniовци», № 116; «Narodne epske pjesme», I. Priredio Olinko Delorko, № 6; «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, № 18.
- ¹⁶⁹ «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Stjepan Mažuranić», стр. 72—74.
- ¹⁷⁰ «Народне pjesme из старијих, највише приморских записа», № 95.
- ¹⁷¹ «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 9.
- ¹⁷² Библиографию вариантов «Хотена» и исследований былины см.: «Былины Севера, том первый», стр. 639, 640; см. также: В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 427—442.
- ¹⁷³ «Народне pjesme из Херцеговине. За штампу их приредно Вук Стеф. Караџић». Беч, 1866, № 5.

- 174 HNP, I, № 72.
- 175 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 39.
- 176 Библиографию вариантов и исследовавший см.: «Былины Севера, том первый», стр. 552; дополнительно: «Былины Печоры и Зимнего берега», № 108, 124, 148; В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 419—427.
- 177 «Народне пјесме из Херцеговине», №12; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 25; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Stjepan Mažuranić», str. 63—71, 107—111.
- 178 «Русская баллада», № 5 (см. комментарий на стр. 376).
- 179 П. Ровинский. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 239—244.
- 180 «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 9, М., 1872, стр. 81; «Народные исторические песни». Вступительная статья, подготовка текста и примечания Б. Н. Путилова. М.—Л., 1962, стр. 262—264, 274, 275.
- 181 Б. Н. Путилов. Песня о Евпатии Коловрате. ТОДРЛ, XI, 1965, стр. 128—131.
- 182 В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947, стр. 114.
- 183 Радосав Меденица. Бановић Страхиња у кругу варијаната и тема о невери жене у пародној епизи. Београд, 1965, стр. 271.
- 184 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 43.
- 185 Ј. Ковачевић. Страхињин бан. «Отаџбина», XXI. Београд, 1888—1889; «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, друго издање, 1958, стр. 705, 706.
- 186 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 44.
- 187 Библиографию и обзор вариантов см.: Радосав Меденица. Бановић Страхиња..., стр. 184—196. См. также: Н. Банашевић. Циклус Марка Краљевића и одједи француско-талијанске витешке књижевности. Скопље, 1935, стр. 110.
- 188 См. об этом: Н. Банашевић. Циклус Марка Краљевића..., стр. 117—132; Радосав Меденица. Бановић Страхиња..., стр. 194—196.
- 189 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 61.
- 190 «Памятники болгарского народного творчества», № 58; «Юнашки песни», стр. 387—392.
- 191 «Юнашки песни», стр. 393—397; ср. стр. 364—378.
- 192 «Narodne jupaške pjesme iz Bosne i Hercegovine», str. 202—207.
- 193 «Памятники болгарского народного творчества», № 201.
- 194 «Български народни песни... од братя Миладиновици», № 150.
- 195 В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 43.
- 196 Л. Я. Штернберг. Материалы по изучению гильяцкого языка и фольклора, т. I. СПб., 1908, № 1, 2.
- 197 И. В. Пухов. Якутский героический эпос олонхо, стр. 60.
- 198 Там же, стр. 136.
- 199 Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, стр. 272.
- 200 Там же, стр. 268; ср. стр. 83.
- 201 Л. В. Гребнев. Тувинский героический эпос (опыт историко-этнографического анализа). М., 1960, стр. 10, 11.
- 202 В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 48.
- 203 В. М. Жирмунский. Сказание об Алпамыше..., стр. 254—256.
- 204 И. Т. Сагитов. Каракалпакский героический эпос. Ташкент, 1962, стр. 53—56.
- 205 Ср.: Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, стр. 293.
- 206 И. В. Пухов. Якутский героический эпос олонхо, стр. 90, 91.
- 207 Там же, стр. 125.
- 208 Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, стр. 290.
- 209 «Былины Севера, том первый», стр. 620.
- 210 Основные варианты полных версий см.: «Песни, собранные П. И. Рыбниковым», т. I, № 12, 28; т. II, № 166, 196, 218; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 6, 39, 40, 52; т. II, № 82, 150,

- 158; «Архангельские былины...», т. II, № 50, 60, 65; «Онежские былины». Подбор былин... Ю. М. Соколова, № 20; «Фольклорные записи А. А. Шахматова в Прионежье». Подготовка текста, статьи и примечания А. Астаховой и С. Шахматовой-Коплан. Петрозаводск, 1948, № 7; «Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков». Издание подготовили А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль. М.—Л., 1960, № 36—41.
- 211 «Фольклорные записи А. А. Шахматова...», № 7.
- 212 «Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков», № 36.
- 213 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 52.
- 214 Там же, № 6.
- 215 Исследование сюжета и библиографию см.: *Б. Н. Путилов*. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.—Л., 1960, стр. 77—84, 286.
- 216 Библиографию вариантов см.: «Былины Севера, том второй», стр. 794; дополнительно: «Былины Печоры и Зимнего берега», № 16, 25, 109. Библиографию исследований см.: «Былины Севера, том первый», стр. 632, 633.
- 217 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 57. Ср. также т. II, № 138; «Архангельские былины...» т. III, № 308.
- 218 ННР, I, № 52. Ср. также: «Народные песни из старицких, највише приморских записа», № 86; ННР, I, № 69; «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 83.
- 219 «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 83; ННР, I, № 69 и стр. 353, 354; «Народни приказки и песни». «Периодическо списание на Българското книжовно дружество в Средец», кн. 12, 1884, стр. 104—109; «Ерлангенски рукописе», № 70.
- 220 Ср., например: «Древние российские стихотворения...», стр. 130—135.
- 221 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 52.
- 222 «Фольклорные записи А. А. Шахматова...», № 7.
- 223 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. II, № 196; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 6, 40; т. II, № 52; «Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков», № 36—41; «Фольклорные записи А. А. Шахматова...», № 7.
- 224 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 52.
- 225 *Радосав Меденица*. Бановић Страхиња..., стр. 270.
- 226 Там же, стр. 276, 277.
- 227 Там же, стр. 169—184.
- 228 Там же, стр. 120—162.
- 229 Там же, стр. 162—169. Мы не станем здесь рассматривать сюжета «Издаја сестре» (там же, стр. 198—204), который в ряде моментов соприкасается с нашей темой (вместо жены-изменницы здесь неверная сестра), но в целом принадлежит к обширному кругу песен о полоне, о погоне братам уведённой сестры.
- 230 Там же, стр. 169.
- 231 ННР, V, 1909, № 217.
- 232 «Ерлангенски рукописе...», № 117.
- 233 «Български народни песни. Chansons populaires inedites». Publiées et traduites par Auguste Dozon. Paris, 1875, № 34.
- 234 «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. VII, № 28.
- 235 «Памятники болгарского народного творчества», № 184, 186.
- 236 «Български народни песни...» Publiées... par Auguste Dozon, № 34.
- 237 ННР, VIII, 1939, № 16.
- 238 «Былины Севера, том первый», № 29.
- 239 «Шорский фольклор». Записи, перевод, вступительная статья и примечания Н. П. Дырской. Л., 1940, стр. 29.
- 240 *В. М. Жирмунский*. Сказание об Алпамыше..., стр. 233.
- 241 Ср.: *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 41.
- 242 *Л. В. Гребнев*. Тувинский героический эпос, стр. 10, 11.

- 243 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т III, № 256.
- 244 Там же, т II, № 179.
- 245 Там же, т I, № 51.
- 246 *Радосав Меденица*. Бановић Страхиња... стр. 85—87.
- 247 Там же, стр. 88.
- 248 К мысли о южнославянских источниках «Ивана Годиновича» склонялся М. Халанский (*М. Халанский*. Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885, стр. 124—126. Ср. также: *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 602, 603). См. еще: *Д. Матов*. Неверна Груйовица. «Български преглед». София, 1894, кн. I.
- 249 См. былину о Соловье Будимировиче в сборнике Кирши Данилова («Древние российские стихотворения...», стр. 9—16) и сходную версию ее в записи от М. Д. Кривополеновой («Архангельские былины...», т I, № 124).
- 250 *St. Banović*. Motivi iz Odiseje u hrvatskoj narodnoj pjesmi iz Makarskog primorja. «Zbornik za narodni život i običaje južnih slavena», кн. XXXV. Zagreb, 1951, стр. 191—198.
- 251 «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, стр. 263, 264.
- 252 «Архангельские былины...», т I, № 52.
- 253 «Српске народне pjesme старијег и новијег времена», № 5. См. также: HNP, II, № 28; «Српске народне песме». Скупио их у Срему Б. М. Панчево, 1875, № 2; «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 65, 66; «Народне песме македонски бугара». Скупио Стефан И. Верковић, књ. прва. Женске песме. Београд, 1860, № 301.
- 254 СБНУ, кн. 49, стр. 139.
- 255 «Народне песме». Сообштио Г. Стефановић. «Сербский летопис за годину 1848». Будим, књ. 80, стр. 84—88; «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. III, № 25; HNP, VI, 1914, № 24; «Narodne junačke pjesme iz Bosne i Hercegovine», стр. 113—124.
- 256 «Ерлангенски рукопис...», № 78; HNP, V, № 40; «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, № 30; «Hrvatske narodne pjesme, što se pjevaju po Jstri i na Kvarnerskih otocih». Preštampane iz «Naše Sloge». Trst, 1879, стр. 37; СБНУ, кн. 9, стр. 78, 79; Преглед, II, стр. 135, № 70.
- 257 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 8; «Былины новой и недавней записи...», № 28; «Онежские былины». Подбор былин... Ю. М. Соколова, № 150.
- 258 *А. Н. Веселовский*. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 346, 347.
- 259 HNP, II, № 28.
- 260 «Български народни песни...» Publiées... par Auguste Dozon, № 35.
- 261 «Српске народне pjesme старијег и новијег времена», № 5.
- 262 Преглед, I, стр. 620, 621, № 671; Преглед II, стр. 134—135, № 71; *А. П. Стоилов*. Войник на свадбата на жени си. «Известия на народни Етнографски музей в София», I, 1921, стр. 19, 20; *Радосав Меденица*. Бановић Страхиња..., стр. 228; «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 65, 66; СБНУ, кн. 44, № 151—153; кн. 47, 1956, стр. 360, 494—498; кн. 49, № 154, 155.
- 263 «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VII, № 25. HNP, VI, № 24; СБНУ, кн. 9, стр. 78, 79.
- 264 *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 279.
- 265 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 43.
- 266 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 8; т. II, № 193; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 65; т. II, № 107; т. III, № 288, 290; «Русские былины старой и новой записи», № 27.
- 267 «Былины Севера, том второй», стр. 723.
- 268 *А. В. Марков*. Беломорские былины, № 62; «Былины новой и недавней записи...», № 26.
- 269 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 168.

- 270 Там же, т. III, № 290.
- 271 Там же, № 222.
- 272 «Древние российские стихотворения...», стр. 138.
- 273 «Онежские былины». Подбор былин... Ю. М. Соколова, № 150.
- 274 «Српске народне песме. Скупио... Б. М.», № 2; «Български народни песни...» Publiées... par Auguste Dozon, № 35; HNP, II, № 28.
- 275 «Српске народне пјесме старијег и новијег времена», № 5.
- 276 «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 65.
- 277 Сердар Јанковић Стојан у народним песмама. Панчево, 1881, № 4.
- 278 «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 2, стр. 32, 33.
- 279 Там же, стр. 5, 6.
- 280 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. II, № 129, 155, 178, 193. «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 38; т. II, № 187; т. III, № 211, 215, 217, 222, 228, 290, 292, 306; «Былины новой и недавней записи...», № 27, 28, 33.
- 281 «Архангельские былины...», т. I, № 19.
- 282 HNP, II, № 28.
- 283 «Српске народне песме. Скупио... Б. М.», № 2.
- 284 «Български народни песни...» Publiées... par Auguste Dozon, № 35.
- 285 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 26.
- 286 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 107.
- 287 И. И. Толстой. Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966, стр. 66, 67.
- 288 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 5, 23, 38; т. II, № 100; «Былины новой и недавней записи...», № 28; А. В. Марков. Беломорские былины, № 6, 62.
- 289 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. II, № 129.
- 290 «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 2, стр. 7, 16; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 23, 49; т. III, № 222, 228, 292; «Былины новой и недавней записи...», № 27.
- 291 «Сердар Јанковић Стојан», № 4; «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. III, № 25; HNP, VI, № 24; СбНУ, кн. 2, 1890, стр. 90, 91.
- 292 «Српске народне пјесме старијег и новијег времена», № 5; «Народне песме». Сообштио Г. Стефановић, стр. 84—88; «Ерлангенски рукопис», № 78; «Narodne junačke pjesme iz Bosne i Hercegovine», str. 113—124.
- 293 «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 2, стр. 13; «Русские былины старой и новой записи», № 27; «Онежские былины». Подбор былин... Ю. М. Соколова, № 161.
- 294 А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 345, 346.
- 295 Ср.: «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 2, стр. 13, 16; «Русские былины старой и новой записи», № 27; «Былины новой и недавней записи...», № 5, 29; «Онежские былины». Подбор былин... Ю. М. Соколова, № 161; А. В. Марков. Беломорские былины, № 6.
- 296 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 100.
- 297 А. П. Стоилов. Войник на свадбата на жени си, стр. 31; «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 66; «Памятники болгарского народного творчества», № 70, 71.
- 298 HNP, II, № 28.
- 299 «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, № 30.
- 300 «Народне песме». Сообштио Г. Стефановић, стр. 84—88.
- 301 «Narodne junačke pjesme iz Bosne i Hercegovine», str. 113—124.
- 302 «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, № 6; «Српске народне пјесме старијег и новијег времена», № 5.
- 303 «Српске народне пјесме старијег и новијег времена», № 5; HNP, II, № 28; см. также: «Ерлангенски рукопис», № 78; Радосав Меденица. Бановић Страхиња, стр. 224.
- 304 «Ерлангенски рукопис», № 78; Радосав Меденица. Бановић Страхиња..., стр. 224; «Български народни песни...» Publiées... par Auguste Dozon, № 35.

- 305 «Српске народне пјесме. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. III, № 25.
- 306 «Народне песме». Сообштио Г. Стефановић, стр. 81—88; HNP, VI, № 24, «Сердар Јанковић Стојан», № 4; «Нагодне јуначке пјесме из Босне и Херцеговине», стр. 113—124.
- 307 А. П. Стоилов. Войник на свадбата на жени си, стр. 25, 32; «Български народни песни... од брата Миладиновић», № 65, 66.
- 308 «Онежские былины». Подбор былин... Ю. М. Соколова, № 82.
- 309 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 5.
- 310 В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 261—264.
- 311 «Былины Севера, том первый», № 4; «Архангельские былины...», т. I, № 8; т. III, № 364, 392.
- 312 «Архангельские былины...», т. I, № 129; т. III, № 346, 368, 389; А. В. Марков. Беломорские былины, № 70.
- 313 «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 1, стр. 51; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 114.
- 314 «Архангельские былины...», т. I, № 40.
- 315 «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 3, стр. 113—116.
- 316 А. Н. Веселовский. Южнорусские былины. «Сборник ОРЯиС», т. XXXVI, СПб., 1884, № 3, стр. 34.
- 317 Сравнительный обзор южнославянского материала см.: Р. Меденица. Белешке о интернационалним мотивима у нашим народним песмама, I. Сукоб оца и сина. «Прилози проучавању народне поезије», посебна издања, бр. 3, Београд, 1940.
- 318 «Певанија черногорска и херцеговачка», № 149.
- 319 Вук. Стеф. Караџић. Српски рјечник, истумачен немачкијем и латинскијем ријечима. Беч, 1852, стр. 678. Ср.: Р. Меденица. Белешке о интернационалним мотивима..., стр. 32, 33.
- 320 Преглед, II, стр. 207, № 171.
- 321 Ср.: В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 142.
- 322 «Српске народне пјесме. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. III, № 56.
- 323 «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 3, стр. 49—50. О связи между песнями см.: Ор. Миллер. Илья Муромец и богатырство киевское, стр. 674—680.
- 324 И. В. Пухов. Якутский героический эпос олонхо, стр. 104, 105.
- 325 А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 571 и др.
- 326 «Русские былины старой и новой записи», № 14. Ср. также: «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. III, № 246; здесь поверженный Аполлонине называет Илью Муромца дядюшкой, но затем выясняется, что это его отец.
- 327 См. обзор у Халанского («Южнославянские сказания о Кралевиче Марке...», стр. 682—695). М. Халанский ошибается, считая песни о бое дяди с племянником лишь вариантами сказаний о бое отца с сыном.
- 328 «Български народни песни... од брата Миладиновић», № 121: «Српске народне песме (енске). Скупно... Благоје Стојадновић», II, 1869, № 3; «Болгарские песни». Сборник, составленный в Шумле для С. Н. Палаузова. Прибавления к Известиям АИ по ОРЯиС, т. III. СПб., 1854, стр. 331—334.
- 329 «Српске народне песме (енске). Скупно... Благоје Стојадновић», I, № 3.
- 330 М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 690.
- 331 «Српске народне пјесме. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 19; «Певанија черногорске и херцеговачке», № 110; HNP, II, № 68; стр. 440—443; Р. Меденица. Белешке о интернационалним мотивима..., стр. 27; СбНУ, кн. 2, стр. 133.
- 332 «Исторически песни». Отбрал и редактирал Хр. Вакарелски. София, 1961, стр. 106—110.
- 333 И. В. Пухов. Якутский героический эпос олонхо, стр. 105, 106.

- 334 Там же, стр 107.
- 335 См. еще: *Г. Н. Потанин*. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе. М., 1899, гл. XVI; *он же*. Отголоски сказки об Еруслане. «Этнографическое обозрение», 1900, № 3.
- 336 *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., стр. 666. Ср. также: *Р. Меденица*. Белешке о интернационалним мотивима..., стр. 30—40.
- 337 *Н. Банашевич*. Цикл; с Марка Краљевића..., стр. 136, 137 и др.,
- 338 ННР, II, № 71.
- 339 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 87, а также, № 147; «Онежские былины». Подбор былин... Ю. М. Соколова, № 134.
- 340 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 87, а также, № 147, т. III, № 200; «Былины новой и недавней записи...». № 71; «Онежские былины». Подбор былин... Ю. М. Соколова, № 134.
- 341 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 182.
- 342 Там же, № 136.
- 343 Там же, т. III, № 302.
- 344 Там же, т. II, № 87.
- 345 «Былины новой и недавней записи...», № 71.
- 346 «Певанния черногорска и херцеговачка», № 5.
- 347 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VII, № 55.
- 348 ННР, II, стр. 389, 390; «Памятники болгарского народного творчества», № 132, 133, 138; СБНУ, кн. 13, стр. 87, 88; кн. 16—17, 1900, стр. 179; кн. 43, № 6; кн. 44, № 13. Без мотива состязания: ННР, II, № 31; «Болгарские песни. Сборник, составленный в Шумле...», стр. 289—291; «Памятники болгарского народного творчества», № 140 и 141; СБНУ, кн. 43, № 7; «Српске народне пјесме старијег и новијег времена», № 8.
- 349 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 15; књ. VI, № 9—11; «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, друго издање, 1958, стр. 651; «Српске народне песме (епске). Скупио... Благоје Стојадиновић», I, № 6; ННР, I, № 48, 49 и стр. 565, 566; СБНУ, кн. 8, стр. 103, 104; кн. 12, 1895, стр. 52, 53; кн. 47, стр. 39, 40; Преглед, II, № 991.
- 350 ННР, II, № 71 и стр. 444—447.
- 351 «Српске народне песме». Скупио... Б. М., № 47; «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 152.
- 352 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 16; ННР, II, № 33 и стр. 391—403; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 4; «Српске народне песме». Скупио... Б. М., № 48; «Сборник от български народни умотворения», стр. 145—148; «Памятники болгарского народного творчества», № 139; СБНУ, кн. 43, № 8; кн. 48, 1954, № 21; «Юнашки песни», стр. 364—378, 480—482.
- 353 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. III, № 247, 252.
- 354 «Певанния черногорска и херцеговачка», № 6, 36.
- 355 *В. Йорданов*. Крали Марко в българската народна епика. «Сборник на Българското книжовно дружество в София», I, 1901, стр. XXXIX. См. также: *Н. Банашевич*. Цикл; с Марка Краљевића..., стр. 133—139.
- 356 *Вс. Миллер*. Очерки русской народной словесности, т. II. М., 1910, стр. 25, 306.
- 357 См. подробно: *Б. Н. Путилов*. Славянская историческая баллада. М.—Л., 1965, гл. II и III.
- 358 Там же, стр. 36—40, 73, 74. Синджир — цепь. В песнях имеется в виду обычно веревка скovaných или связанных вместе пленников.
- 359 *П. Динков*. Български фолклор, стр. 460 и след. Ср.: *В. Йорданов*. Крали Марко в българската народна епика, стр. XLI—XLIII.
- 360 СБНУ, кн. 2, стр. 102; кн. 26, 1912, № 111; кн. 49, № 13; «Болгарские

- песни». Сборник, составленный в Шумле..., стр. 328—331; *П. Р. Славейков*. Болгарские песни, 1855, № 7.
- ³⁶¹ СБНУ, кн. 44, № 26; «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 148.
- ³⁶² «Памятники болгарского народного творчества», № 127.
- ³⁶³ *И. С. Ястребов*. Обычай и песни турецких сербов, стр. 103, 104, 269—271; «Сборник от български народни умотворения», № 340; «Памятники болгарского народного творчества», № 128; СБНУ, кн. 2, стр. 135; кн. 13, стр. 99—101; кн. 43, № 4; кн. 49, № 36.
- ³⁶⁴ *Н. Банашевич*. Циклус Марка Краљевића..., стр. 88. Сравнительный анализ мотива см. там же, стр. 88—98.
- ³⁶⁵ «Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков», № 1—14; «Древние российские стихотворения...», стр. 239; «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 1, стр. 34, 35; «Песни, собранные П. П. Рыбниковым», т. II, № 116, 127, 139, 170; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 56; т. II, № 120; «Русские былины старой и новой записи», стр. 9; «Печорские былины», № 19; «Онежские былины». Подбор былин... Ю. М. Соколова, № 61; «Былины Печоры и Зимнего берега», № 35.
- ³⁶⁶ «Древние российские стихотворения...», стр. 239.
- ³⁶⁷ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. II, стр. 82.
- ³⁶⁸ «Былины Печоры и Зимнего берега», стр. 125.
- ³⁶⁹ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, стр. 334.
- ³⁷⁰ *И. С. Ястребов*. Обычай и песни турецких сербов, стр. 269—271.
- ³⁷¹ *Т. Влаић*. Србский венац, ч. 1. Београд, 1850, стр. 62—65; *И. С. Ястребов*. Обычай и песни турецких сербов, стр. 261—264; ННР, II, № 65 и стр. 436, 437; «Српске народне пјесме из збирке Новице Шаулића», књ. I. Београд, 1921, стр. 141—145; «Сборник от български народни умотворения», № 401; СБНУ, кн. 11, 1894, стр. 25—27; кн. 43, № 1, 2; кн. 44, № 24, 25, 27.
- ³⁷² СБНУ, кн. 11, стр. 25—27.
- ³⁷³ СБНУ, кн. 44, № 24, 25.
- ³⁷⁴ «Српске народне пјесме. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 62.
- ³⁷⁵ ННР, II, № 41.
- ³⁷⁶ СБНУ, кн. 2, стр. 103, 104; кн. 43, № 9. Ср. также: «Българский народен сборник». Събран, нареден и издаден от В. Чолакова. Болград, 1872, № 31.
- ³⁷⁷ «Архангельские былины...», т. I, № 25. Ср. также: там же, № 56, 60, 76; т. III, № 328, 347, 357, 405; *А. В. Марков*. Беломорские былины, № 102, 110; «Былины новой и недавней записи...», № 67.
- ³⁷⁸ См. об этом: *Б. Н. Путилов*. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 105—109.
- ³⁷⁹ *Хр. Вакарелски*. Сватебната песен. Местото и службата ѝ в сватбенния обред. «Известия на Народния Етнографския музей в София», 1939, стр. 42—50.
- ³⁸⁰ «Древние российские стихотворения...», стр. 146.
- ³⁸¹ «Былины и песни южной Сибири», № 16; «Архангельские былины...», т. I, № 157, 187, 204, 205; т. III, № 380; «Былины Севера, том второй», № 202.
- ³⁸² «Архангельские былины...», т. I, № 84, 148 («Былины Севера, том второй», № 221); ср. также: «Архангельские былины...», т. I, № 89.
- ³⁸³ «Былины и песни южной Сибири», № 15.
- ³⁸⁴ «Печорские былины», № 93.
- ³⁸⁵ *А. В. Марков*. Беломорские былины, № 64.
- ³⁸⁶ Там же.
- ³⁸⁷ *А. А. Потеня*. Объяснения малорусских и сродных народных песен, II. Колядки и щедровки. Варшава, 1887, стр. 266—295, 319—323. Потеня принадлежит следующее замечание: «Былина про Михаила Ка-

- зарянина включает в себе, как существенную черту, мотив «ворон-сват» (стр. 282).
- ³⁸³ Там же, стр. 266—267.
- ³⁸⁹ А. Якуб. К былине о Михайле Козарине. «Этнографическое обозрение», 1905, № 2-3, стр. 109, 110.
- ³⁹⁰ Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, стр. 33.
- ³⁹¹ Там же, стр. 61, 64.
- ³⁹² Там же, стр. 190, 191.
- ³⁹³ См. подробнее: Б. Н. Путилов. Исторические корни и генезис славянских баллад об инцесте. Доклад для VII МКАЭН, М., 1964 (то же — на англ. яз.); он же. Действительность и вымысел в славянской исторической балладе. Сб. «Славянский фольклор и историческая действительность». М., 1965; он же. Юнацкая песня «Марко находит сестру» в версиях с Хорватского приморья и островов и былина о Козарине. «Rad XI-og Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Novom Vinodolskom 1964». Zagreb, 1966.
- ³⁹⁴ Более подробный анализ былины с обзором различных точек зрения см.: Б. Н. Путилов. История одной сюжетной загадки (былина о Михайле Козарине). Сб. «Вопросы фольклора», Томск, 1965.
- ³⁹⁵ «Народне pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa», № 45; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Mažuranić», № 19; «Български народни песни... од брата Миладиновци», № 192; СБНУ, кн. 14, 1897, стр. 70, 71; кн. 44, № 58; кн. 46, стр. 143, 144; кн. 49, № 16.
- ³⁹⁶ «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 96; СБНУ, кн. 8, стр. 26.
- ³⁹⁷ ННР, II, № 34.
- ³⁹⁸ В одной бугарштице («Народне pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa», № 45) мы находим такую вариацию сюжета: Степан Якшич, узнав от матери, что его сестра была увезена баном Мориньским, едет в Моринь. При этом он одевается как жених. Степан не скрывает от девушки, что он ее брат, и мотив сватовства здесь отсутствует. Мать при встрече спрашивает у Степана, где он добыл себе невесту. Таким образом, в этой песне вовсе нет мотива инцеста, однако ясно сохраняются следы переплетения двух тем — поисков сестры и поисков невесты.
- ³⁹⁹ «Hrvatske narodne pjesme... Preštampane iz «Naše sloge», str. 19—22.
- ⁴⁰⁰ ННР, II, стр. 405.
- ⁴⁰¹ Там же, стр. 404.
- ⁴⁰² Там же, № 35.
- ⁴⁰³ М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 453—454.
- ⁴⁰⁴ П. Ровинский. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 186—187.
- ⁴⁰⁵ «Памятники болгарского народного творчества», № 126.
- ⁴⁰⁶ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 191; «Печорские былины», № 59; «Архангельские былины...», т. II, № 301. Ср. также: А. М. Лобода. Русские былины о сватовстве, стр. 54.
- ⁴⁰⁷ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 5.
- ⁴⁰⁸ «Былины и песни южной Сибири», № 9.
- ⁴⁰⁹ ННР, I, № 45.
- ⁴¹⁰ «Памятники болгарского народного творчества», стр. 263—265; «Юнашки песни», стр. 236—242; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Stjepan Mažuranić», стр. 96.
- ⁴¹¹ П. Ровинский. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 198, 199.
- ⁴¹² ННР, II, стр. 411, 414; СБНУ, кн. 49, стр. 53; «Юнашки песни», стр. 211—212.
- ⁴¹³ «Narodne epske pjesme, I. Priredio Olinko Delorko», № 16.
- ⁴¹⁴ «Народне pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa», № 117.
- ⁴¹⁵ См. еще, например: «Женитьба Джорджя Чарноевича» («Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 89); «Гречанка

- и заточенный Комьен Ягннлович» («Hrvatske narodne pjesme, II. Priredila Maja Bošković-Stulli», № 24); «Бегство из неволи без выкупа» («Narodne epske pjesme, I. Priredio Olinko Delorko», № 21), «Спасшие Дандула» (HNP, I, str. 568, 569).
- ⁴¹⁶ HNP, II, № 62, 63 и str. 433—435; «Певанння черногорска и херцеговачка», № 78; «Српске народне pjesме старијог и новијег времена», № 4; «Юнашки песни», стр. 499—503. В других песнях в роли спасителя выступает Марко (HNP, II, № 52 и str. 427) или другие персонажи («Народне pjesме из старијих, највише приморских записа», № 108. См. также: *М. Халанский*. Южнославянские сказаннн о Кралевиче Марке..., стр. 529—534).
- ⁴¹⁷ *М. Халанский*. Южнославянские сказаннн о Кралевиче Марке..., стр. 534—535. Ср.: *Т. Maretić*. Književna obznapa..., «Rad JAZU», knj. CXXXII, str. 34.
- ⁴¹⁸ По мненнню С. Матича, Азак (старнннее наанменованнне Азова в сербских летописях) мог стать известным у южных славян «через... мусульман, особенно боснянских» («Српске народне pjesме. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, друго издање, 1958, стр. 737).
- ⁴¹⁹ «Исторические песни XIII—XVI веков». Изданнне подготовили Б. П. Путилов и Б. М. Добровольский. М.—Л., 1960, № 377—385.
- ⁴²⁰ Там же, № 378.
- ⁴²¹ HNP, II, № 14.
- ⁴²² «Српске народне pjesме. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 63; «Народне pjesме из старијих, највише приморских записа», № 5; HNP, II, № 13, str. 347—349, 350, 351 (редкий пример прямого повествованннн дают варианты: HNP, II, № 14, str. 349, 350); Преглед, II, стр. 219, № 85, 87; СБНУ, кн. 44, № 43; «Памятники болгарского народного творчества» № 132; «Юнашки песни», стр. 453—456, 463—466. Обзор вариантов см.: *М. Халанский*. Южнорусские сказаннн о Кралевиче Марке..., стр. 443—445; *В. Йорданов*. Крали Марко в българската народна епика, стр. LXIII—LXV; *Н. Банашевић*. Циклус Марка Краљевића..., стр. 67, 68.
- ⁴²³ «Hrvatske narodne pjesme... Preštampane iz «Naše Sloge», str. 53—57; Ср. также: «Narodne epske pjesme, I. Priredio Olinko Delorko», № 13; «Српске народне pjesме. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 94. След этого мотива: HNP, I, № 80.
- ⁴²⁴ *Ор. Миллер*. Илья Муромец и богатырство Киевское, стр. 676.
- ⁴²⁵ *М. Халанский*. Южнославянские сказаннн о Кралевиче Марке..., стр. 445—452. Ср. также: «Српске народне pjesме. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, друго издање, 1958, стр. 736.
- ⁴²⁶ *Н. Банашевић*. Циклус Марка Краљевића..., стр. 69—74.
- ⁴²⁷ *В. М. Жирмунский*. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 76, 79—82. См. еще: *J. Grafenauer*. Slovenske ljudske pesni o kralju Matjažu. «Slovenski etnograf». Ljubljana, 1951, III—IV.
- ⁴²⁸ См. об этом: *И. И. Толстой*. Статьи о фольклоре, стр. 238, 239.
- ⁴²⁹ Библиографию вариантов и исследований сюжета см.: «Былины Севера, том первый», стр. 614, 615; «Былины Севера, том второй», стр. 758. Утверждения о том, что данный сюжет пришел в былинну прямо из сказки (см., например: *В. Я. Пропп*. Русский героический эпос, стр. 266), требуют, на мой взгляд, дополнительной проверки.
- ⁴³⁰ *В. М. Жирмунский*. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 76.
- ⁴³¹ Там же, стр. 76—79.
- ⁴³² *Ор. Миллер*. Илья Муромец и богатырство Киевское, стр. 675, 676; *М. Халанский*. Южнославянские сказаннн о Кралевиче Марке..., стр. 499—527; *Т. Maretić*. Književna obznapa..., str. 32, 33; *Н. Банашевић*. Циклус Марка Краљевића..., стр. 74—86; *Dr. Subotić*. Jugoslav Popular Ballads. Their Origin and Development. Cambridge, 1932, p. 2, 3.

- 433 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 66; HNP, II, № 43; СБНУ, кн. 8, стр. 100, 101; кн. 43, № 16—18, 40; кн. 44, № 22; кн. 49, № 35; «Памятники болгарского народного творчества», № 169; «Сборник от български народни умотворения», № 423; Преглед, II, стр. 212, № 79.
- 434 См. об этом подробнее: «Былины Севера, том второй», стр. 753—757; А. М. Астахова. Русский былинный эпос на Севере, стр. 60—62; В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 289—301, 321—325.
- 435 «Былины Севера, том первый», № 96.
- 436 «Древние российские стихотворения...», стр. 47—52; «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 97; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 133, 135; т. III, № 307; «Архангельские былины...», т. I, № 126, 163, 165; «Онежские былины». Подбор былины... Ю. М. Соколова, № 270, 275.
- 437 «Печорские былины», № 22; «Былины Севера, том первый», № 96; «Былины новой и недавней записи...», № 72.
- 438 «Былины Севера, том первый», стр. 588, 589; «Былины в двух томах», т. II, стр. 469.
- 439 Большую работу по систематизации южнославянских параллелей к былине проделал недавно Ю. И. Смирнов. «Эволюционная цепочка», представленная Ю. И. Смирновым в его статье «Былина «Иван Гостиный сын» и ее южнославянские параллели» («Исторические связи в славянском фольклоре. Русский фольклор», XI. Л., 1968), не вполне соответствует моим выводам о типологической преемственности в данной сюжетной теме, но в ряде моментов наши наблюдения оказываются весьма близки.
- 440 Сходные коллизии есть в олонхо: «Богатырский бой может происходить и в виде состязания богатырских коней: побеждает тот, чей конь придет первым» (И. В. Пухов. Якутский героический эпос олонхо, стр. 87).
- 441 Обзор и систематизацию вариантов см.: Евг. К. Теодоров. Българските юнашки и хайдушки песни във връзка с отразените в тях състезания. София, 1963; Ю. И. Смирнов. Былина «Иван Гостиный сын»...; Преглед, II, стр. 137, 138; СБНУ, кн. 49, прим. к песне № 20.
- 442 Варианты см.: Антон П. Стоилов. Показалец на печатаните през XIX век български народни песни, I. 1815—1860. София, 1916, № 437; Преглед, II, стр. 138, № 77.
- 443 «Былины новой и недавней записи...», № 91. Ср.: Ю. И. Смирнов. Былина «Иван Гостиный сын...», стр. 57—59.
- 444 Ю. И. Смирнов. Былина «Иван Гостиный сын...», стр. 61, 62.
- 445 Антон П. Стоилов. Показалец на печатаните..., I, № 16; Преглед, I, стр. 239, 240, № 3; Преглед, II, стр. 174, № 4.
- 446 Евг. К. Теодоров. Българските юнашки и хайдушки песни..., стр. 125.
- 447 Там же, стр. 127, 128.
- 448 Там же, стр. 128.
- 449 И. Сазонович. Песни о девушке-воине и былины о Ставре Годиновиче. Варшава, 1886. См. отзывы на книгу И. Сазоновича; А. Н. Веселовского («Archiv für slavische Philologie», Bd. X, 1887), Ф. Батюшкова (ЖМНП, 1887, № 3). См. также: А. Н. Веселовский. Мелкие заметки к былинам. XV. Былины о Ставре Годиновиче и песни о девушке-воине. ЖМНП, 1890, № 3; В. Миллер. Очерки русской народной словесности. М., 1897, стр. 271—275. Новейшее исследование темы см.: Ю. Кржижановский. Девушка-воин (К истории мотива «перемена пола»). «Русский фольклор», VIII. М.—Л., 1963.
- 450 В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 127, 129, 130.
- 451 Библиографию вариантов и литературы о сюжете см.: «Былины Севера, том первый», стр. 637, 638; «Былины Севера, том второй», стр. 797, 798.

- ⁴⁵² «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 151.
- ⁴⁵³ Сказочный тип сюжета «Жена вырывает мужа»: *Antti Aarne, Stith Thompson. The Types of the Folktale.* Helsinki, 1964, № 880; *Н. П. Андреев.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929, № 880 А.
- ⁴⁵⁴ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I, № 14; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 21; т. II, № 109, 124; «Русские былины старой и новой записи», № 56.
- ⁴⁵⁵ См., например: «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. III, № 49; HNP, I, № 77; HNP, II, № 64 и str. 432; «Hrvatske narodne pjesme... Preštampane iz «Naše Sloge», № XI, XXI; «Народне pjesme из старијих, највише приморских записа», № 98, 99; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović» № 26; «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, № 28; *И. С. Ястребов.* Обычаи и песни турецких сербов, стр. 277—282; *П. Бессонов.* Болгарские песни из сборников Ю. И. Венелина, Н. Д. Катранова и других болгар, вып. I. М., 1855, VII; *Антон П. Стоилов.* Показалец на печатаните..., I, № 407, 436; *он же.* Показалец на печатаните..., II. 1861—1878. София, 1918, № 436. Обзор вариантов см.: *М. Халанский.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 537—542.
- ⁴⁵⁶ «Народне pjesme из старијих, највише приморских записа», № 98, 99; «Hrvatske narodne pjesme... Preštampane iz «Naše Sloge», № XXI; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 26; *М. Халанский.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 540, 541.
- ⁴⁵⁷ *И. С. Ястребов.* Обычаи и песни турецких сербов, стр. 277—282; «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, № 28.
- ⁴⁵⁸ «Ерлангенски рукопис...», № 139; «Певания црногорска и херцеговачка», № 81; HNP, II, № 23 и str. 369; HNP, VI, № 19; «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, № 26; *М. Халанский.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 608—612.
- ⁴⁵⁹ «Ерлангенски рукопис...», № 139.
- ⁴⁶⁰ *Antti Aarne, Stith Thompson.* The Types of the Folktale, № 882; *Н. П. Андреев.* Указатель сказочных сюжетов..., № 882 А.
- ⁴⁶¹ «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. III, № 40; Народне pjesme из старијих, највише приморских записа», № 96; HNP, № 36 и str. 406, 407; HNP, VI, № 16, 17; «Hrvatske narodne pjesme... Preštampane iz «Naše Sloge», № II, VIII, XVII; «Narodne epske pjesme», II. Priredila Maja Bošković-Stulli, № 16, 19; Преглед, II, стр. 228, № 106—108; *Антон П. Стоилов.* Показалец на печатаните..., I, № 439, II, № 439; «Народне песме македонских бугара», № 11, 250; СБНУ, кн. 38, стр. 27, 28, 71. Обзор вариантов см.: *М. Халанский.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 425—428; *Р. Меденица.* Делија-девојка. «Прилози проучавању народне поезије», 1938, св. 2.
- ⁴⁶² «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. III, № 40.
- ⁴⁶³ «Hrvatske narodne pjesme... Preštampane iz «Naše Sloge», № XVII.
- ⁴⁶⁴ Там же, № VIII.
- ⁴⁶⁵ HNP, VI, № 17.
- ⁴⁶⁶ «Српске народне pjesme. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. III, № 40.
- ⁴⁶⁷ Там же.
- ⁴⁶⁸ HNP, II, № 36 и str. 407; «Hrvatske narodne pjesme... Preštampane iz «Naše Sloge», № XXI.
- ⁴⁶⁹ Известна редкая русская баллада, начало которой сходно с песней «Девушка-воин»: младшая дочь идет вместо отца на царскую службу. Основные эпизоды в ней, однако, скомканы, мотивов испытания пола вовсе нет. Возможно, что русский фольклор знал сюжет «Девушки-воина» в более цельной балладной форме, затем потерянной. Известные варианты содержат множество позднейших реалий. См.: «Песни, собранные П. В. Киреевским». Новая серия, вып. 2, ч. 1. М., 1918, № 1449; *В. Добровольский.* Смоленский этнографический сборник, ч. 4. М., 1903, стр. 236.

- 470 В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 374.
- 471 В. Бурић. Антологија народних јуначких песама, стр. XXIII—XXXIII.
- 472 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 72.
- 473 HNP, II, № 58.
- 474 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 72.
- 475 «Јунашки песни», стр. 318—321.
- 476 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 72. См. также: HNP, II, str. 430; «Јунашки песни», стр. 322, 323.
- 477 HNP, II, str. 437; «Јунашки песни», стр. 318—321.
- 478 HNP, II, № 58.
- 479 В болгарском варианте Марко бьется с собственной дружиной и с Арапином: П. Бессонов. Болгарские песни..., вып. I, XXII.
- 480 В. Бурић. Антологија народних јуначких песама, стр. XXXIII.
- 481 М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке... стр. 476, 477.
- 482 HNP, II, str. 437.
- 483 Вук Стеф. Караџић. Српски рјечник..., стр. 429.
- 484 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. II, № 190.
- 485 М. Халанский. Заметки по славянской народной поэзии. I. К былинке про Микулу Селяниновича. РФВ, 1881, № 4, стр. 272.
- 486 «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. II, № 190; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. II, № 120. Ср.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 240, 242.
- 487 СБНУ, кн. 6, 1891, стр. 132; ср.: М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 87, 88.
- 488 М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 88.
- 489 Т. Maretić. Književna obznapa..., str. 7, 8.
- 490 HNP, II, № 72. См.: М. Халанский. Южнославянские песни о смерти Марка Кралевица. СПб., 1904, стр. 3.
- 491 «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 73; «Певанниа черногорска и херцеговачка», № 121.
- 492 П. Бессонов. Болгарские песни..., вып. I, XVI; «Hrvatske narodne pjesme... Sabrao Luka Marjanović», № 24; «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. VI, № 28.
- 493 Указания на сходство в мотивах и в изображении смерти см.: М. Халанский. Южнославянские песни о смерти Марка Кралевица, стр. 9—14, 26, 27; он же. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 716—719.
- 494 О некоторых таких сюжетах см.: М. Халанский. Южнославянские песни о смерти Марка Кралевица, стр. 2, 3; он же. Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., стр. 568—571.
- 495 «Narodne epske pjesme», I. Priredio Olinko Delorko, № 7.
- 496 Библиографию вариантов см.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 398.
- 497 Там же, стр. 399—407.
- 498 Там же, стр. 398.
- 499 М. Халанский. Великорусские былины Киевского цикла, стр. 55.
- 500 О сюжете см.: Радосав Меденица. Бановић Страхиња..., стр. 169—183. О типологии сюжета см.: В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов..., стр. 41, 42.
- 501 СБНУ, кн. 14, стр. 90—92.
- 502 «Памятники болгарского народного творчества», № 116.
- 503 В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 305, 306.
- 504 СБНУ, кн. 14, стр. 90—92; ср.: П. Динев. Български фолклор, 491—494.
- 505 СБНУ, кн. 11, стр. 28, 29; ср.: П. Динев. Български фолклор, стр. 495—497. В преданиях смерть Марка связывается с появлением огнестрельного оружия: Марко, проживший триста лет, понял, что отныне

один ребенок может победить великого юнака и что юначество больше не для этого мира (*И. Иванов*. Българските народни песни. София, 1959, стр. 270, 271).

⁶⁰⁶ *П. Динев*. Български фолклор, стр. 491.

⁶⁰⁷ «Памятники болгарского народного творчества», № 116; ср.: *М. Халанский*. Южнославянские песни о смерти Марка Краевича, стр. 15, 16.

⁶⁰⁸ *М. Халанский*. Южнославянские сказания о Краевиче Марке..., стр. 127—131; здесь же — сравнение с былинами (стр. 134—138). См. еще: *М. Халанский*. Южнославянские песни о смерти Марка Краевича, стр. 16.

⁶⁰⁹ *М. Халанский*. Великорусские былины Киевского цикла, стр. 139; он же. Южнославянские песни о смерти Марка Краевича, стр. 19—27; *А. Н. Веселовский*. Южнорусские былины. Сборник ОРЯС, т. XXXVI, № 3. СПб., 1884, стр. 261.

РЕАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭПОС

В славянском эпическом творчестве в течение длительного времени шел сложный и неравномерный по интенсивности процесс осознания истории как реальности и выработки реального отношения к ней. Мы видели, как проявлял себя этот процесс в песнях фантастико-исторических и героико-исторических. Песни типа реально-исторических (или собственно-исторических) были подготовлены всем ходом предшествующего народного творчества и явились закономерным его этапом. Мы совершенно не разделяем существующей в науке точки зрения, по которой эпические песни возникают в большинстве своем вначале как песни конкретно-исторические, довольно верно отражающие события истории и близко к действительности изображающие исторических лиц, а затем время и народная фантазия делают эти песни эпическими, лишь хранящими смутные следы действительных фактов. Такая трансформация, конечно, может происходить с отдельными песнями, особенно на поздних ступенях эпического творчества. Однако главный путь развития народного эпоса иной: это не путь утраты реально-исторического содержания, а путь овладения им. Эпическое творчество постепенно завоевывает возможность реально-исторического подхода к действительности и углубляет, укрепляет и совершенствует такой подход. История в ее конкретных и действительных проявлениях — это не временный момент в жизни эпических песен, якобы неизбежно утрачиваемый в поздней традиции, а прочное художественное завоевание в итоге развития эпической эстетики.

Уже песни героико-исторические нередко содержали в себе элементы реально-исторического развития. В еще большей степени эти элементы заметны в произведениях эпики легендарно-исторического типа, черты которого довольно определенно выявлены в эпическом творчестве южных славян. Один из существенных признаков данного типа — это историчность песенных персонажей. Нам уже приходилось отмечать, что в большинстве юнацких песен Марко Кралевич предстает как чисто эпический герой, в котором нет ничего

от реальной исторической личности, кроме, в лучшем случае, несущественных биографических деталей. С точки зрения принципов эпической эстетики песенный Марко не соотносится с известной исторической личностью, хотя и носит его имя. Между тем есть песни, которые вне такого соотнесения не имеют смысла, песни, в которых Марко — это реально осознаваемый исторический персонаж, совершающий поступки, соответствующие его положению, его связям (хотя, быть может, и не имевшие места в действительности). Там, где в эпосе появляется персонаж, осознаваемый в реальных исторических отношениях и связях, — там возникают предпосылки для создания песен либо легендарно-исторического, либо реально-исторического типа. В одних случаях этот персонаж оказывается героем политической легенды. Сама проблема народной легенды недавно у нас основательно исследована К. В. Чистовым¹. Точка зрения его представляется мне наиболее обоснованной. Применительно к легендарно-эпическим песням я бы внес в его выводы некоторые дополнения, а именно: эпическая легенда может иногда и не восприниматься как повествующая о событиях или явлениях, «продолжающихся» в современности (подобно социальным легендам-рассказам), но она заключает в себе нечто такое, что так или иначе материализовалось в истории, что имело какие-то важные последствия, что соединяет прошлое с настоящим. Легендарно-исторические песни южных славян касались главным образом таких моментов национальной истории, например сербской, которые составляли значительные исторические вехи и были важны для народа. В то же время эпическая легенда была достаточно далека от хроники и заключала в себе определенного рода вымысел. Этот легендарный вымысел отличался и от фантастики раннего эпоса, и от вымысла поздней исторической эпики, ему был свойствен элемент чудесного, который мог иногда приобретать религиозно-политическую окраску.

К легендарно-историческим я отношу песни: «Святой Савва», «Смерть Душана», «Урош и Мрлявчичи», «Постросние Скадра», «Построение Раваницы», «Выбор Матияша Будимским королем», «Марко Кралевич и святое воскресенье», «Мишош у латинян», «Реля Крылатый и Змей из Ястреба» и др.

Все это песни с ярко выраженными политическими коллизиями, которые получают, однако, характерное легендарное развитие и легендарные развязки. В ход истории вмешиваются воля судьбы, трагический случай, предопределенность, религиозные силы. Люди здесь предстают как некое орудие каких-то более общих сил, ими движут пружины, о которых они сами не догадываются. В легендарно-исторических песнях нарушена одна из важнейших традиций героич-

ческого эпоса — изображать людей вольными в своих возможностях, побеждающими благодаря собственным силам и гибнущими в столкновении с силами превосходящими.

Все это может объяснить, почему в южнославянской эпике легендарных песен не так много и лучшие из них тяготеют к другим эпическим типам, а в былинном эпосе их нет вовсе. Легендарные элементы обнаруживаются в классических былинах крайне редко. Один такой случай, на наш взгляд, — это эпизод гибели Василия Буслаева. Более характерны они для старших исторических песен. Показательны в этом смысле сюжеты «Иван Грозный и Вологда» и «Смерть царицы — жены Ивана Грозного»².

Более органическим для народного эпоса является включение исторических персонажей в сюжетику собственно историческую. Следует, конечно, ясно представлять границы и объем реального содержания в собственном исторической эпике. Необходимо всегда считаться с вымысленно-поэтической природой эпических песен и не преувеличивать их документальности. Реально-историческими соответствующие песни являются не потому, что они повторяют действительные события, эмпирически их воспроизводят либо передают с какими-то отступлениями от истины. Дело здесь не в количественных соотношениях правды и вымысла, а в ведущем принципе: эти песни имеют своим содержанием реальную, а не конструируемую историю, они обращены к политическому настоящему (или недавнему прошлому), к живой политической проблематике. Их предмет — живая движущаяся история, в реальном времени и в реальных человеческих судьбах.

У исторической эпике было свое развитие, свои этапы истории; в ней могут быть выделены наиболее характерные разделы, в которых нагляднее всего запечатлелись существенные особенности данного типа в его диалектике.

ПЕСНИ О КОСОВСКОЙ БИТВЕ, БЫЛИНЫ ОБ ОТРАЖЕНИИ ТАТАР И СТАРШИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Проблемы изучения Косовского цикла

Косовский цикл — один из значительнейших и интереснейших в южнославянской эпике. Ему до известной степени соответствует в русском эпосе цикл былин о татарском нашествии. Здесь преломились и историческая трагедия, и героизм

славянских народов, мужественно отстаивавших свою свободу от татаро-монгольских и турецких поработителей, понесших в этой борьбе тяжчайшие потери, не смирившихся с игом и в конце концов одержавших победу. Эпические песни были памятником этой борьбы, выражением народного патриотизма и народных исторических идеалов. В них мы видим стремление народа в формах фольклорного творчества осмыслить и по-своему обобщить исторический опыт; в этих песнях заключена определенная концепция исторической действительности. Менее всего в косовских песнях или в былинах о татарском нашествии можно искать летописные задачи и летописный подход к истории. Не случайно исследователи уже давно установили, что для значительной части персонажей косовских песен нет прототипов в реальной истории, что оценки отдельных героев находятся в противоречии с историческими данными, а главное, что основные интересы творцов этих песен лежат в стороне от историко-хроникальных задач³. О былинах и говорить нечего — в них нет почти ни одного персонажа, который был бы связан с действительным историческим лицом, а былинные повествования в целом не могут быть соотнесены ни с одним из фактов, зафиксированных летописью.

Мы увидим, однако, что былины и косовские песни различаются между собой как по степени удаленности от летописной истории, так и по характеру эпического ее преобразования.

Возможности сравнительного анализа косовских песен и былин о татарском нашествии осложняются несколько тем, что вопрос о времени возникновения этих циклов и об этапах их истории не считается решенным. Существует ряд теорий относительно истории былин этого круга. Наиболее убедительной мне представляется та, согласно которой эти былины возникают во время татарского ига, а не после его свержения и, в характерной эпической форме, соединяя живые народные впечатления с эпическими представлениями о прошлом, воссоздают не истинную, а идеальную картину; в этой картине элементы исторической действительности переплавляются и получают свой новый смысл в общеэпическом контексте.

По поводу истории Косовского цикла также существует немало разногласий. Ряд ученых склоняется к признанию позднего и даже совсем позднейшего возникновения косовских песен, видит в них результат поэтической ретроспекции, вызванной политическими событиями и идеями XVI и даже XVIII в.⁴

Наиболее убедительной представляется мне позиция тех ученых, которые ведут начало косовской легенды и песен,

эту легенду окружающих, от ближайших десятилетий после битвы 1389 г. и стремятся, опираясь на анализ ранних и поздних записей, проследить историю постепенного сложения всего цикла. Д. Костиц, например, подробно обосновывал теорию о «современстве» и «сатеренстве» эпоса: согласно этой теории, эпическое творчество, во-первых, современно воспеваемому событию и, во-вторых, совершается на территории, где данное событие оставило свой наибольший след. Другое дело, что творчество не ограничивается этим и состав цикла с течением времени пополняется, а сами песни подвержены изменениям⁵.

Другая трудность сравнительных изучений заключается в том, что полный и точный состав Косовского цикла научно все же не установлен. Были попытки представить этот цикл в виде сводной поэмы и даже одной огромной песни — «Лазарицы», с течением времени якобы рассыпавшейся на множество самостоятельных небольших песен⁶, но опыты реконструкции «Лазарицы» встретили в науке возражения. Большой популярностью пользовалась идея составления сохранившихся песен о Косовском бое в виде последовательного ряда, отражающего ход событий. Между прочим, одним из первых эту мысль высказал и развил в своих парижских лекциях 1841 г. А. Мицкевич.

Уже ранние исследователи осознавали необходимость тщательной текстологической критики косовских песен, особенно тех, которые были записаны до конца XVIII — начала XIX в., а также тех, которые опубликованы после распространения сборников Вука Караджича. В результате коллективных усилий в соответствующих текстах косовских песен выявлены следы литературной работы, редакторских вмешательств, а относительно некоторых позднейших записей (например, из сборников Петрановича) доказана их вторичная фольклорность⁷. Однако здесь необходимы еще дополнительные разыскания.

Остается невыясненным вопрос о косовских песнях, записанных на территории современной Болгарии и Македонии в XIX—XX вв. Как отмечает П. Динеков, «к нам проникли и некоторые мотивы Косовской битвы. Может быть, часть их представляет собой отголоски известных сербских народных песен, но некоторые возникали как результат близкого общения между болгарским и сербским народами в XIV—XV вв., как поэтическое выражение воспоминаний и легенд о большой общей борьбе против турецких завоевателей»⁸.

Исследователи Косовского цикла должны учитывать также известные албанские эпические версии⁹.

Таким образом, Косовский цикл в том его виде, как он известен науке, — явление достаточно пестрое и сложное по

своему составу и своей истории. Исследователь не может не считаться со специфическими особенностями материала и со спорными моментами в его изучении. Для целей сравнительного анализа отмеченные трудности должны учитываться в разной степени. Например, как ни важна в общем плане проблема «возраста» отдельных песен, для нас она не может иметь решающего значения, поскольку в основе нашего анализа будут лежать не хронологические соответствия, а сходство и различие эпических произведений по существу. Гораздо большую важность имеют текстологические проблемы: материал, отбираемый для сравнительного анализа, должен вызывать максимальное доверие с точки зрения его подлинности.

Историзм былин о татарском нашествии и песен о Косовской битве

Начнем с установления некоторых принципиальных различий общего порядка.

В былинах о татарском нашествии соединились народные впечатления от прихода татар на Русь, воспоминания о фактах действительной осады реальных русских городов, о типичных военно-политических ситуациях периода нашествия, о поведении различных социальных слоев, с одной стороны, и идеальные представления народа о возможности успешного сопротивления нашествию, о скором и неизбежном изгнании и уничтожении врагов, эпические воспоминания о былых победах и о героях былых времен, с другой¹⁰. События, изображаемые в былинах, не поддаются ни датировке, ни точной локализации; в сущности говоря, таких событий в реальной истории не было, они сконструированы народной фантазией. Перед нами «модель» исторических событий, построенная в соответствии с народными желаниями и по законам эпической традиции. События татарского нашествия помещены в обстановку «эпического времени»; главной силой, определяющей ход исторических событий, выступают богатыри. Конкретно-исторические детали, реальные имена и географические данные в былинах немногочисленны и подчинены эпическому контексту.

Специфичен характер связей между отдельными былинами внутри цикла. Известные сюжеты не могут составить какого-либо последовательного ряда и не образуют в своей совокупности цельного повествования; они не столько дополняют или продолжают, сколько замещают друг друга. Единство цикла основано в первую очередь на общности темы и

основных эпических мотивов и на общности художественной разработки этой темы и этих мотивов. Любую из былин, входящих в цикл, можно рассматривать как отдельную самостоятельную версию, в которой получает конкретное воплощение некий единый эпический замысел. Версии не связаны между собой ни последовательностью повествования, ни хронологическим развитием событий; они также не могут быть возведены к какой-то одной песне.

По-иному соотносятся с историей и по-иному связаны между собой косовские песни¹¹. Хотя, разумеется, никаких хронологических указаний в них нет, но органическая связь их содержания и их героев с Косовской битвой не вызывает сомнений и не требует специальных доказательств. В этом смысле косовские песни напоминают русские эпические исторические песни, например песни времен Ивана Грозного. Время в косовских песнях не эпическое, а историческое. И дело не только в том, что изображаемые в них события соотносятся с реальной историей, а и в том, что цикл в целом отражает реальное историческое движение; песни, в него входящие, объединены течением реального времени. Песни говорят о событиях, непосредственно предшествующих Косовской битве и предсказывающих ее, затем о Косовской битве и далее — о последствиях разгрома сербского войска на Косовом поле. Отдельные песни соотносятся одна с другой не сюжетно (или, скажем, не только и не столько сюжетно), а по принципу единого исторического повествования. Правда, единство и последовательность Косовского цикла относительны: отдельные песни не связаны между собой строгим чередованием событий, и переходы между ними отсутствуют. Все это верные признаки того, что косовские песни слагались без плана, без логического порядка и никогда не были частями некоего целого. Представление о целом — результат постепенного и стихийного сложения цикла. Сам процесс сложения его, однако, уже не вполне укладывался в нормы эпического творчества. В русском историко-песенном фольклоре некоторые аналогии в этом плане надо искать не среди былин, а среди исторических песен — типа Рязанского цикла середины XIII в., цикла, утраченного живой традицией¹².

Эпическая эстетика и эпический историзм в косовских песнях резко нарушены тем, что история песенная в основном своем течении здесь соответствует ходу истории реальной: никакого эпического чуда в песнях не происходит; сербское войско разбито, почти все песенные герои гибнут, оплакиваемые их женами и матерями.

В былинах реальный ход событий, поначалу воспроизводимый с большим приближением к исторической истине, за-

тем прерывается: в течение истории вмешиваются эпические силы.

Своеобразный художественный компромисс — след первых попыток в рамках эпической традиции передать драматизм реальных обстоятельств — можно обнаружить в гипотетически восстанавливаемой песне о Евпатии Коловрате. Здесь эпический герой исполнен решимости покончить с врагами эпическими средствами, но сознание творцов песни уже начинает освобождаться от власти эпических представлений — и финал произведения в большей степени соответствует нарождающимся нормам исторической поэзии¹³.

Герои косовских песен, выступающие против турок, лишь некоторыми своими чертами близки былинным богатырям. Гораздо ближе они другим героям, знакомым нам по ранним историческим песням, по «Слову о полку Игореве» и «Повести о разорении Рязани Батыем», по «Задонщине» и «Сказанию о Мамаевом побоище».

В былинном эпосе действующие лица разделены по их отношению к истории на две неравные и неоднородные группы. В одной находятся персонажи, которые хотя и не имеют в большинстве своем летописных прототипов, но достаточно определены и достоверны в конкретно-историческом и социальном плане: это князь и княгиня, окружающие их бояре и слуги, это татарский царь со своим окружением. Другую группу составляют богатыри-герои, которые созданы народной эпической фантазией, принадлежат не исторической, а эпической действительности и в изображении которых стерты грани между бытовой достоверностью и необычайностью.

Примерно сходную картину можно наблюдать во многих юнацких песнях, с тем только дополнением, что богатырскими чертами здесь в ряде случаев наделяются исторические персонажи. Однако в косовских песнях дело обстоит иначе. Здесь вообще почти отсутствуют фантастические мотивы, для этих песен не характерна гипербола. В подвиге главного косовского юнака Милоша Обилича при всем его величии не заключено чего-то специфически богатырского: этот подвиг ярко характеризует беззаветную храбрость героя, его патриотическую самоотверженность и преданность долгу, но в нем нет эпической исключительности, он вполне в пределах обычных человеческих возможностей. К этому надо добавить, что подвиг Милоша, очевидно, имел место в действительности и его описание в песнях в общем виде и в отдельных подробностях соответствует свидетельствам современников¹⁴.

Герои косовских песен — как реальные, так и вымышленные — в социально-типологическом плане составляют единый

ряд; их связывают отношения феодального подчинения и семейного родства, каждый из них занимает довольно определенное место на социальной лестнице. Другое дело, что отношения между персонажами в песнях не всегда соответствуют фактическому состоянию: Милица, жена князя Лазаря, находилась в родстве не с эпическими Юговичами, а с потомками Неманичей; Милош Обилич не был зятем Лазаря и т. д.

В косовских песнях сквозь свойственный им общенародный патриотический пафос весьма ощутима атмосфера феодального быта, феодальных норм поведения и морали, понятий о долге. Другой заметный компонент косовской легенды — церковно-религиозные мотивы, осмысление событий в апокалипсическом плане. По мнению некоторых исследователей, косовская легенда сложилась в своем полном виде в итоге соединения феодально-героической легенды о Милоше с религиозно-политическим культом Лазаря¹⁵.

Своеобразный колорит придает циклу пронизывающее его ощущение трагизма происходящих событий.

Демократический дух Косовского цикла некоторые ученые видят, в частности, в том, что центральные его герои — Лазарь и Милош — по своему происхождению не входят в «великую господу»: первый — бывший слуга царя Душана, второй — крестьянский сын, и это обстоятельство проливает дополнительный свет на основную концепцию цикла и подчеркивает преобладающую роль в его создании трудовых масс¹⁶. Однако тот специфически крестьянский взгляд на действительность, который во множестве деталей обнаруживает себя в былинах и в ряде юнацких песен, ощущается в песнях Косовского цикла слабее.

Общее и различное в сюжетике былин и песен

Эпическое творчество в косовских песнях почти не выходит за пределы, очерченные самим развитием реальных событий. В этих пределах оно во многом еще носит эпические черты, но характер создающегося таким образом эпоса не может не быть иным, чем в циклах, где история не столько воспроизводится, сколько творится заново.

Этот общий тезис должен быть обоснован и проведен в ходе конкретного сравнительного анализа юнацких песен о Косовской битве и былин о татарском нашествии. В тех и других обнаруживаются некоторые общие или сходные мотивы, параллельные ситуации, которые требуют сравнения. Один из принципов сравнительного анализа, который явля-

ется особенно существенным, состоит в том, чтобы анализировать сходные элементы в общем контексте. Важно не просто наличие сходства в отдельных мотивах; не менее важно, в каком окружении эти мотивы выступают, какой получают смысл в системе повествования, в каких сюжетных связях они находятся. Важно не только обнаружить общие подробности в движении сюжета, но и рассмотреть, как они мотивируются и как включаются в это движение.

Былины обычно открываются эпической картиной вражеского нашествия: изображается приход татарских полчищ на Русь, перечисляются силы врагов, осадивших Киев; затем следует эпизод, в котором татарский посол привозит князю Владимиру ярлык с требованием сдать город и выполнить ряд других унижительных требований. Здесь мы встречаемся с традиционными эпическими мотивами.

Да ай же ты да князь стольнё-киевскоё!
А дай-ко мис-ка ты да поединника.
Как ежели как не дашь как мис,
А я-то ведь ваш стольний Киев-град
Да я с коньца его зажгу,
Головней покачу¹⁷.

И воспылал-то тут собака Калин-царь на Киев-град,
И хотит ён рóзорить да стольний Киев-град,
Чернедь-мужичков он всех новырубить,
Божьи церкви все на дым спустить,
Князю-то Владимиру да голова срубить
Да со той Опраксой-королевиной¹⁸.

Мотив письма-ультиматума довольно обычен для южнославянских эпических песен. Ага из Удбина хвастает тем, что он от Моравы до Бани-Луки и до Косова захватил все города, побил всех господарей и отнял их богатство. Остался один Прилеп Марка Кралевича.

Ako želiš, da t' u goste ne idem,
Izidi mi na mejdan junački,
Da se, Marko, tude ogledamo,
Ogledamo, za zdravlje pitamo.
Ako li mi na mejdan ne sniješ,
Zapalit ću tvojega Prelipa,
Odsječ ću ti u ramenu glavu...¹⁹

Если хочешь, чтоб я к тебе в гости не пришел,
Выходи со мной на поединок юнацкий,
Померимся, Марко, с тобой силой,
Померимся силой, узнаем о здоровье.

А если на поединок со мной не осмелишься,
Подожгу твой Прилеп,
Срублю с плеч твою голову...

В южнославянских песнях нередко также мотивы ультимативных требований — отдать богатства, жену, дочь, сына, открыть ворота города, пропустить войско через страну и т. д.²⁰

Начальные эпизоды почти всегда как бы заново воспроизводятся в каждой былине; исходная ситуация повторяется, но дальнейшее сюжетное развитие варьируется — в пределах эпической темы уничтожения вражеского нашествия. Наиболее характерны в этом плане былины: «Илья Муромец и Калин-царь», «Мамаево побоище», «Василий Игнатьевич и Батыга». Косовские песни — те, что посвящены самой битве, — не подчинены единой схеме. Иные из них начинаются эпизодом «сборы и выезд героя на Косово». Вообще вражеский лагерь в них появляется тогда, когда повествование приводит в этот лагерь героя²¹. Композиция песен во многом определяется тем, что они говорят не об осаде города, как былины, а о сражении двух армий, встречающихся в поле. Однако начало, аналогичное тому, которое устойчиво для былин, в Косовском цикле встречается. В первом из опубликованных Вуком Караджичем «Отрывков различных косовских песен» мы читаем строки, заставляющие сразу вспомнить былины: царь Мурат пришел на Косово и посылает Лазарю письмо, в котором говорится, что не могут быть два господина в одной земле, не могут они царствовать оба, поэтому Лазарь должен прислать золотые ключи от городов и налог за семь лет, иначе Мурат вызывает Лазаря на поле Косово — землю саблями делить. Отрывок заканчивается стихами:

Кад Лазару ситна књига дође,
Књигу гледа, грозне сузе рони²².

Когда Лазарь маленькое письмо
получил,

Письмо читал, крупные слезы ронял.

Как должен развиваться далее сюжет в юнацкой песне?

Ст. Повакович, предложивший опыт реконструкции косовского эпоса как целого, присоединяет к приведенному отрывку строки из другой песни, содержащие призыв Лазаря ко всем сербам — идти на Косово — и его проклятие по адресу тех, кто попытается уклониться от участия в битве²³. Такая реконструкция не противоречит общему духу косовских песен, которые придают князю Лазарю роль вождя сербского войска. Но переход от слез к воинственному призыву не кажется естественным. Между тем недавно опубликована песня в записи XVIII в., в которой вся коллизия раскрывается по-иному. В письме Мурата выдвинут ультиматум:

пусть Лазарь либо идет на Косово «делить царство», либо ожидает султана в городе Крушевце. Лазарь обращается к господе за советом. Вук Бранкович предлагает — не идти на Косово и не ждаты в городе, а всем бежать «преко земле Влашке и Карабогданске». В противовес Вуку Милош предлагает идти на Косово «делить царство». Лазарь решает послать на Косово «доброто юнака», чтобы разведать силы турецкого войска²⁴.

Былины также знают дифференциацию русского лагеря по его отношению к татарскому ультиматуму: в то время как князья и бояре готовы сдать Киев, богатыри олицетворяют решимость народа отстаивать город. Среди предложений встречается и чрезвычайно близкое к тому, что делает Вук: «на убег бежать»²⁵. Словам отрывка юнацкой песни — «Кад Лазару ситна кыига доће, кыигу гледа, грозне сузе рони» — соответствуют в былинах строки:

Владимир-князь запечалился,

А наскоре ерлыки распечатовал и просматривал.

Гледючи в ерлыки, заплакал свет²⁶.

В былинах, однако, совершенно отсутствует мотив личного соперничества, играющий столь важную роль в тех эпизодах косовских песен, где действуют Вук Бранкович и Милош. И еще одно принципиальное отличие: былинный Владимир воплощает слабость и беспомощность княжеской власти перед лицом нашествия, он играет в событиях пассивную либо даже отрицательную роль; Лазарь — центральное лицо Косовского цикла не только согласно эпическому номиналу, но и согласно ходу событий; ему принадлежат слова «кнежевой клетвы», в которых выражена патриотическая позиция сербского лагеря:

Ко је Србин и српскога рода,
И од српске крви и колена,
А не дошѐ на бој на Косово,
Не имао од срца порода,
Ни мушкога ни девојачкога!
Од руке му ништа не родило,
Рујно вино ни шеница бела!
Рџом капо̄ док му је колена!²⁷

Кто серб и сербскога рода,
Сербской крви и сербскога колена,
А не выйдет на бой на Косово,
Пусть потомства не имеет,
Ни мужского, ни женского!
Пусть от руки его ничего не уродится,
Ни красное вино, ни пшеница бела!
Пусть его потомство исчухнет.

В косовской песне вслед за эпизодом, в котором сталкиваются Милош и Вук, следует мотив посылки сербского воина для разведывания турецкой силы. Здесь этот мотив непосредственно включается в дальнейшую разработку коллизии Лазарь—Милош—Вук: посланный слуга Милоша Топли-

ца долгое время не возвращается, и это позволяет Вуку обвинить его в предательстве и тем самым бросить тень подозрения на Милоша. С другой стороны, развитие этого эпизода показывает, что у певцов существовали сомнения относительно твердости Лазаря: Милош заставляет Топлицу преуменьшить силы турок, чтобы Лазарь не испугался.

В былинах Илья Муромец иногда сам выезжает, чтобы обозреть татарскую силу, осадившую Киев. В самом изображении вражеских полчищ, с которыми предстоит неравная борьба, между былинами и юнацкими песнями есть некоторые точки соприкосновения: и там, и тут гиперболические картины служат эпическим средством изображения реальных размеров нашествия.

И в былинах, и в юнацких песнях намерения врага, его притязания на господство, его требования капитуляции облечены в устойчивые формулы, в содержании которых переплетаются реально-политические мотивы с мотивами вымышленными, условно-эпическими. Формула «Царь Мурате... ситну кнйгу пише» находит себе многочисленные параллели в юнацких песнях различных циклов. В письме обычно предъявляются ультимативные требования — сдать ключи от города, пропустить войска через страну, содержатся угрозы разгромить город, увести в плен; нередко в письме есть вызов «на мейдан»²⁸.

Предложение, содержащееся в письме Мурата, — решить спор о царстве путем псединка, находит параллель в доковских песнях. В песне «Урош и Мрљавчевићи» Вукашин, Углеш, Гойка и Урош раскидывают свои таборы на Косовом поле, чтобы потягаться за царство²⁹. Косово поле здесь — эпический образ, очень характерный для юнацких песен. На Косовом поле совершаются битвы, происходят поединки, льется кровь героев; поездка на Косово поле грозит герою гибелью. Во многих песнях Косово полностью теряет свои реальные исторические и географические признаки, становясь своеобразным общим местом, почти символом³⁰. Аналогичная судьба в русском фольклоре у поля Куликова, которое предстает в былинах и песнях местом эпических сражений, казни героев, дальней землей, где богатыри «гуляют» многие годы³¹.

Косовский цикл и старшие русские исторические песни

Косовский цикл имеет трагическое обрамление. В начальных эпизодах ряда песен значительное место занимают зловещие сны, сопровождаемые мрачными толкованиями, грозные предсказания и т. п.

Два трудных сна Милицы растолковывает сам Лазарь, предрекая своим толкованием захват царства турками, собственную гибель, смерть турецкого царя и др.³² В старой бугарштице Милица пересказывает свой сон Милошу, и он разъясняет ей его зловещую символику: полетят головы вельмож, потемнеет лицо князя Лазаря, разорвется от горя сердце княгини³³. В той же бугарштице и в позднейших версиях сюжета жена воеводы умоляет мужа не идти на Косово поле: ей привиделся сон, будто два сокола вылетели из города и не вернулись больше (вариант: сокол улетел из белого дворца и возвратился без русой головы). Воевода, понимает-ся, не обращает внимания на рассказ жены, но сестре, спросившей его, когда он намерен вернуться с Косова, отвечает: когда солнце взойдет на западе³⁴.

В варианте из сборника Вука жена сама раскрывает символику сна: из дворца на Косово поле вылетела стая голубей, а перед ними два сокола, они пали среди табора Мурата и больше не поднялись — то предупреждение уходящим на битву³⁵.

В песне «Падение Сербского царства» Богородица посылает Лазарю письмо: он должен сделать выбор между царством земным или небесным; второе означает неминуемую гибель. Лазарь в данном случае ведет себя как святой-страстотерпец: он выбирает небесное царство, строит чудесную церковь, а затем причащается с войском и идет против турок. В той части, которая говорит о героической борьбе сербов, предсказание о гибели, посланное свыше, на какой-то момент оказывается забытым — поражение в конечном счете объясняется не предопределенностью событий, а изменой, и лишь последний стих («все случилось по воле господней») возвращает нас к исходной концепции песни³⁶. И хотя пророчество здесь сбывается, в песне ощутимо противоречие между ее благочестивым заданием, выраженным в первой части, и героическим содержанием центральных эпизодов. В болгарской песне письмо с предсказанием гибели бросает Лазарю на колени сокол³⁷.

Южнославянская эпическая традиция хорошо знает мотивы пророческих снов, предчувствий и предсказаний поражения и гибели³⁸. Часто такие мотивы непосредственно связаны с судьбой песенных героев и их близких. Герой видит тревожный сон, кто-либо истолковывает его значение, затем следуют события, в которых зловещее сновидение исполняется, либо герой узнает, что оно уже исполнилось (враг напал на его дом, увел жену и т. д.)³⁹. Есть также песни, в которых сон символически предсказывает гибель города или целой земли⁴⁰. Среди них должна быть выделена песня о гибели царства Константина, в которой, собственно, мотив сна

и его разгадывания оказывается центральным и имеет ясно выраженный провиденциальный характер: «Царице снится, что небо проваливается и на землю падают небесные светила. Царь Константин объявляет, что это означает конец его царству»⁴¹. Другой мотив — «Птица несет предсказание падения царства»⁴².

В былинах также встречаются дурные сны, и символика их напоминает сербские песни. Марья Юрьевна просит князя Романа не уезжать — ей приснилось, будто перстень рассыпался на ее руке⁴³. Царица Соломонида рассказывает отъезжающему мужу, что ей приснилось, как из его сада увезли лебедь белую⁴⁴. В обоих случаях героини игнорируют предупреждения, заключенные в снах, однако они сбываются.

Чаще же всего дурные предзнаменования, с которыми сталкиваются богатыри, не исполняются. Ярким примером здесь может служить былина о Василии Игнатьевиче. Варианты ее начинаются знаменитым запевом о турах золоторогих, пробежавших мимо Киева и видевших, как на городской стене девушка читала Евангелие и плакала; оказывается, то была Богородица, оплакивавшая предстоящую гибель Киева⁴⁵.

Перед нами тот же мотив, что и в сербской песне о падении царства, однако противоречие между всей былиной и ее началом разительно: вопреки предсказанию Киев не гибнет, татары разбиты и бегут из пределов Русской земли.

Мотив нарушенного предсказания в былинах в ряде случаев представляется весьма архаичным. Можно думать, что он появляется в эпосе как отрицание идеологии мифа, отчасти сказки; он утверждает могущество эпического героя, его возможности: богатырь идет навстречу угрозам судьбы и оказывается победителем.

В косовских песнях эти архаичные коллизии отсутствуют. В песнях, обращенных к реальным политическим событиям и к их участникам, мотив предсказания выражает патриотическую идею: косовские герои готовы выполнить свой долг, даже предчувствуя, что их ждет гибель. В эту основную идею вплетаются, пока еще смутно осознаваемые, политические объяснения причин поражения сербского войска.

Символика грозных предзнаменований, характерная для косовских песен, как по своему содержанию, так и по художественному выражению ближе к «Слову о полку Игореве», чем к былинам: здесь та же идея предопределенности событий, то же специфическое соединение чисто поэтических представлений, личных переживаний и политических толкований. И в песнях, и в «Слове» знамена, предшествующие битве и сопровождающие ее участников, ложатся трагической тенью на все повествование и вместе с тем с поразитель-

тельной рельефностью выявляют в персонажах свойственное им героическое начало, их преданность общему делу.

В русском фольклоре ближайшие параллели находятся не среди былин, а среди исторических песен. В одной версии о взятии Казани царица казанская видит во сне, как орел поднялся из Московского царства, как наплывает грозная туча; сон тут же получает разгадку — это Иван Грозный идет походом на Казань⁴⁶. Тревожные сновидения и предчувствия сопровождают песенного Разина, причем символика их вполне определена: доброму молодцу быть убитому (атаману быть пойманному, ответ перед царем держать и т. д.)⁴⁷. Собственно говоря, эти мотивы в русском фольклоре не принадлежат одним лишь историческим песням, но характерны для баллад и песен лирических.

Сообщения о последствиях Косовской битвы в юнацких песнях обычно облекаются в форму вещих мотивов. О совершившейся трагедии песенные герои узнают, глядя на реку, которая мутно течет и несет на своих водах тела погибших юнаков; узнают от вещих воронов, прилетающих ко дворцу; вороны приносят с поля битвы руку юнака с перстнем, который узнает жена; весть о гибели князя подает конь, оставшийся в конюшне либо вернувшийся домой без хозяина.

Большинство этих мотивов не только повторяется в разных сюжетах южнославянской эпики, но и вообще, по справедливому замечанию раннего исследователя, «пользуется довольно широким распространением в славянской народной поэзии и, судя по тому, началом восходит к отдаленной древности»⁴⁸. Тот же исследователь приводит параллель из русских былин: вещая птица — черный ворон — прилетает к шатру, «попыркивает» и «нерадошну весточку сказывает»⁴⁹. В былине о Сухмане богатырь видит:

Течет быстрый Днепр не по-старому,
Не по-старому, не по-прежнему,
Пожират в себя круты бережки,
Вырывает в себя желты скатны пески,
По подберсжку несет ветловый лес,
По струе несет крековый лес;
Посередь Днепра несет добрых коней —
Со всей приправой молодецкою,
Со всей доспехой богатырскою.

Из разговора с Днепром Сухман узнает, что татарская сила переправляется через реку⁵⁰.

Следует отметить, однако, что эти мотивы в былинах не несут такой значительной эмоциональной нагрузки и не занимают такого места, как в косовских песнях, где они служат характерными поэгическими ключами ко всему циклу.

Ядро косовской легенды составляет история подвига Милоша Обилича. Уже не раз исследователи обращали внимание на то, что сама битва, происшедшая 28 июня 1389 г., в песнях, в сущности, не описана. Как отмечал И. Н. Голенищев-Кутузов, «батальные сцены косовских песен исполнены техникой перечисления»⁵¹. Случаи таких описаний рассмотрены Т. Маретичем, который склонен объяснять их краткость исходя из особенностей сложения цикла⁵². В его объяснениях есть зерно истины: в конце концов причину надо искать в характере художественных задач и в поэтической специфике творчества. В русском эпосе батальные сцены стереотипны: это либо поединки богатырей, либо уничтоженные богатырями вражеской силы. Южнославянская эпика также знает эти мотивы, особенно ей свойственны описания поединков отдельных героев. Очевидно, что для косовских песен эта традиция не подходила. Аналогию дают русские военно-исторические песни, в которых внимание редко сосредоточивается на батальных картинах: дать реалистическое описание военной схватки песни еще не могут, а вернуться к эпическим приемам уже невозможно, и народная песня останавливается где-то на полпути. Особенно трудно для нее решить проблему описания неудачного сражения: в таких случаях на первый план выдвигаются поэтические мотивы и образы — появление печальных вестников, драматические приметы поражения и гибели, горе оставшихся в живых, оплакивание убитых и т. п.

В песне «Гибель царства сербского» говорится, как гибнут вместе со своим войском знаменитые юнаки — Юг Богдан со своими девятью сыновьями Юговичами, три брата Мрнявчевича и последним — князь Лазарь⁵³.

Хотя в косовских песнях в отличие от былин часто упоминается реальное войско, все же в центре внимания здесь подвиги отдельных юнаков. В самом изображении подвигов певцы сознательно или бессознательно отходили от традиции, создавая новые приемы и новые образы. В описании подвига Милоша они опирались, видимо, на реальные факты, хотя установить соотношение между реальностью и вымыслом не просто.

Немногочисленные письменные свидетельства современников об обстоятельствах смерти султана Мурата несколько разноречивы, но в некоторых существенных пунктах они сходятся: сообщается, что Мурат был убит во время сражения проникшими к нему в шатер вельможами Лазаря. Довольно рано в источниках появляется имя Милоша как основного исполнителя заговора. В частности, излагается версия, согласно которой Милош Кошилич (так!) явился к Мурату «с лукавством и притворством», высказал желание принять

ислам и перейти в ряды турецкого войска, одержавшего победу. В сведениях, идущих из XV в., постепенно возникают новые подробности, относящиеся к Милошу⁵⁴. С этого времени уже трудно установить, что в них восходит к свидетельствам современников и очевидцев, а что питается собственно из фольклорных источников. Например, Константин Философ около 1431 г. сообщает, что Милоша (хотя имя его здесь не названо, но имеется в виду, конечно, он) завистники оклеветали перед своим господином как изменника, и тот, чтобы доказать свою верность, а одновременно и храбрость, притворно перебежал на сторону турок и, улучив подходящий момент, всадил меч в султана⁵⁵.

В сущности, свидетельства XIV—XV вв. в совокупности дают ту схему, которая облечена в поэтическую плоть и кровь в народных песнях, позднее записанных. Относительно некоторых сообщений, например знаменитых записок путешественника Курипешича в значительной степени доказано, что они представляют собой прозаический пересказ ранней песни о Косовской битве. На основе сравнительного анализа сделаны очень важные выводы относительно истории сложения и развития Милошевой легенды⁵⁶.

Новейший исследователь Косовского цикла следующим образом воссоздает его центральные эпизоды, привлекая песни разного времени. Вук Бранкович или кто другой предупреждает Лазаря, что Милош — изменник. За ужином накануне боя князь пьет в честь Милоша и открывает ему, что знает о его измене. Милош отвечает, что завтра утром он докажет свою верность — убьет Мурата и наступит ему на горло. Утром следующего дня Милош со своими побратимами явились к Мурату как перебежчики. Султан принял их в своем шатре и протянул погу для поцелуя; в этот момент Милош и нанес свой удар мечом. Сербам удалось выскочить из шатра, они начали прокладывать себе путь сквозь ряды турок; между тем Милош вспомнил о своем обещании наступить на горло Мурату и вернулся. Турки убили побратимов Милоша, но с ним самим не могли ничего сделать, так как на нем и на его коне были кольчуги. По совету какой-то старухи, турки втыкают в землю копья, расставляют сабли, и таким образом им удается поранить коня и схватить Милоша. Дальнейшие эпизоды о судьбе героя связаны уже с другой темой цикла⁵⁷.

Перед нами тот случай, когда исторические подробности и эпические мотивы составили столь прочный сплав, что отделить одни от других представляется почти невозможным. Было бы неосторожно просто заключить, что песни изложили, украсив и развив фантазией событие как оно было. Такому заключению противоречат по крайней мере два сущест-

внешних момента. Во-первых, история подвига Милоша органически вписывается в цикл и связывает различными нитями его отдельные части; в то же время нет никаких оснований думать, что цикл сложился вокруг этой истории, — он существует помимо нее. Во-вторых, если песенная история не противоречит истинному ходу дел, как они разворачивались июньским днем 1389 г., то, с другой стороны, история эта чрезвычайно близка много раз повторенной в народном эпосе коллизии. Замечательно, что русский эпос дает интересные параллели, которые заново заставляют решать вопрос об истоках косовского эпизода. Значение этих параллелей тем более весомо, что они не имеют каких-либо фактических подтверждений в действительной истории. Мотив мнимой измены, вызванной желанием героя найти путь во вражеский стан, знают былины о Василии Игнатьевиче. Отдаленное сходство Василия с Милошем в том, что и тот, и другой находятся в несогласии — один с киевскими боярами, другой с лазаревской господой. Василий Игнатьевич, как и Милош, совершая свой подвиг, должен подумать и о своем собственном самоутверждении и оправдании. Василий, подобно Милошу, идет в стан Батыги как перебежчик и предлагает татарам свою помощь. Однако, в отличие от косовских песен, в былине действие развивается от начала до конца в рамках эпической условности и нигде не претендует на достоверность: Василий, пользуясь чисто эпической доверчивостью Батыги, трижды получает от него силу в сорок тысяч, выводит ее в поле и там уничтожает, а затем побылинному расправляется и с самим царем.

С мотивом несостоявшейся измены мы встречаемся в вариантах былины о Калине-царе. Здесь Калин-царь предлагает Илье Муромцу, ставшему его пленником (кстати, татары схватывают богатыря сходно с тем, как турки берут в плен Милоша), послужить ему «верой-правдою», но получает немедленный отпор, после чего Илья Муромец вступает в борьбу с татарами.

В более поздних произведениях русского фольклора и памятниках древней русской литературы, складывавшихся без влияния народной поэзии, мотив мнимой измены получал также разработку в конкретно-историческом плане. В рамках исторического предания или исторической песни он приобретал черты, которые живо напоминают отдельные подробности косовской легенды.

Таков известный эпизод о Захарии Тютшеве в «Сказании о Мамаевом побоище». Захария — посол князя Дмитрия в стане Мамаея; одновременно он — лазутчик; Захария притворно соглашается перейти на службу к татарскому хану, сразу приобретает его доверие и действует далее подобно Василию

Игнатьевичу, только в пределах достоверного: на обратном пути он заводит в засаду приданный ему отряд татар с четырьмя князьями⁵⁸.

Другую конкретно-историческую вариацию мотива мнимой измены представляет песня «Иван Грозный под Серпуховом». Как показал обстоятельный анализ, в основе этой песни лежит коллизия, не столь уж далекая от завязки косовского подвига Милоша. Царь ведет свое войско к Серпухову и начинает «переглядывать силушку» (можно думать, что он готовится к важному сражению). Приближенные сообщают царю об измене его «верного слуги», «лучшего воина». Далее выясняется, что воеводу оклеветали: в действительности он попал в плен, притворно согласился служить хану, воспользовался его доверчивостью и захватил единолично город, к осаде которого готовилось русское войско. Воевода спешит сообщить царю об успехе и одновременно оправдаться перед ним⁵⁹. Здесь, как и в косовских песнях, мотив мнимой измены соединен с мотивом ложного оговаривания героя перед его сюзереном, что ведет нас в обстановку, характерную для придворного феодального быта.

Реальные политические и бытовые коллизии могли явиться подходящей почвой для возникновения произведений, подобных косовской легенде или русской песне времени Ивана Грозного. Но народное творчество придало этим коллизиям характер больших обобщений, вдохнуло в них патристический смысл. В результате история о Милоше, которая могла бы прозвучать как типично феодальная по идее повесть о воеводе, решившемся целую подвига доказать свою верность сюзерену, приобрела характер национальной легенды, в которой воплотились общенародные представления о героепатриоте.



К числу эпических мотивов в косовской легенде принадлежит история о воеводе, опоздавшем на битву. Вот как излагается она в Трношском летописце, который, хотя и составлен поздно, содержит ряд эпических реминисценций.

Радич, воевода и князь захоумский и Далмации, после того как сербское войство было разбито, а король Лазарь посечен, «малым часом мимошедшим доспел с войством своим близ места Вучитерна, недалеко бойного места; и когда услышал сербского войства с Лазарем побитие, от жалости и горести сердце нерассудно сам себе мечом нанес удар и там погребен был, войство же его в свои обратилось»⁶⁰.

Этот летописный эпизод находит параллель в песне «Мусич Стефан». Герой стремится на Косово поле, помня при-

звывая Лазаря и его проклятие по адресу уклонившихся. Тем не менее он опаздывает: встретившаяся ему Косовка-девушка показывает вещественные знаки гибели сербов и рассказывает, как река Ситница, мутная и разлившаяся, несла коней и юнаков. Мусич плачет от горя и сознания того, что на него легло проклятие Лазаря. Он решает идти на Косово, переправляется через Ситницу и ударяет по табору султана. Ему удается убить трех пашей, но в борьбе с четвертым он погибает, а вместе с ним его слуга и двенадцать тысяч войска⁶¹.

Маретич высказывает сомнение, действительно ли какой-нибудь воевода опоздал на Косовский бой, и предполагает, что все это — плод народной фантазии, естественное развитие мотива о косовской девушке⁶². Однако мы здесь имеем дело скорее всего с отражением более широкой традиции. Реми-нисценции ее есть и в русском эпосе. В предполагаемой песне о походе новгородцев на помощь Москве, следы которой сохранились в «Сказании о Мамаевом побоище» и в «Задонщине», «мужи повгородские» высказывают опасение, что им «не поспеть на пособь» князю Дмитрию. Еще ближе известный эпизод о Евпатии Коловрате: рязанский вельможа спешит домой, чтобы принять участие в битве с войсками Батыя, но является слишком поздно, когда Рязань уже разорена и жители ее погибли, а защитники побиты. «Еупатий воскрича в горести душа своя и распалаяся в сердцы своем. И собра мало дружины: тысячу семсот человек... И погнаша во след безбожного царя и едва угнаша его в земли Суздалстей, и внезапно нападоша на станы Батыевы»⁶³. Далее следует эпическое описание подвигов Евпатия и его гибели.

Очевидны сходство ситуаций, в которые попадают Мусич Стефан и Евпатий Коловрат, общность их поведения, одинаковость развязок. Однако столь же значительны и различия.

В конечном счете для нас не является решающим, были ли эти ситуации порождены реальными впечатлениями или пришли из народной традиции; скорее всего здесь могли соединиться действительные факты с поэтической традицией. Важно, что сквозь множество конкретных различий в разработке сходных ситуаций просматриваются специфический для каждого из произведений уровень художественного осознания исторической реальности и определенные тенденции в развитии историзма. Если принять за исходный пункт развития былинку, то обнаруживается ряд: былина — песня о Евпатии Коловрате — косовская песня. Другими словами, косовская песня далее всего ушла в разработке и применении конкретно-исторических принципов изображения, в приближении к исторической достоверности, в освобождении от

эпической условности и традиционности. Песня о Евпатии Коловрате стоит на полпути в этом движении. Более ощутимые результаты этого процесса получают отражение в исторических песнях.



В косовских песнях чрезвычайно сильно проявляется непосредственно поэтическое восприятие исторических событий. Оно дает себя знать особенно рельефно в тех эпизодах, где эпическое повествование перебивается лирическими сценами, медитациями, где певцы обращаются к картинам «частной», домашней жизни, вводя в действие женщин. Эпизодов этих немало, и они по-особому окрашивают весь Косовский цикл. Суровая героиня, мотивы рыцарской доблести и феодального долга, кровавых поединков и жестоких решений в Косовском цикле теснейшим образом связаны с мотивами женской тревоги и сочувствия, нежной заботы и неизбывного горя, тяжких предчувствий и душевных потрясений.

В былинах о татарском нашествии господствует дух сурового богатырства, не оставляющий места для «личного». В героических былинах обычное для юнацких песен сочетание столь разных жизненных и художественных планов — вообще редкость. Можно вспомнить, например, как горько сетует на свою участь Добрыня, собираясь в дальнюю поездку по поручению князя, и как утешает его мать, или припомнить эпизоды прощания богатыря с матерью, получение им благословения и кое-что другое. Такие эпизоды не выделяются, как правило, стилистически из единого эпического повествования, не нарушают мерного течения былины.

Косовские песни постоянно включают мотивы (а то и полностью строятся на таких мотивах), которые свойственны скорее балладам, некоторым видам народной лирики, чем героическому эпосу. Перед нами проявление специфической художественной позиции певцов: они не забывают, что юнаки — не только князья, всельможы, воины, слуги, но и мужья, сыновья, братья, суженые. Косовский разгром воспринимается певцами не только как национальная катастрофа, но и как несчастье для множества семей; в песнях оплакивается не просто гибель героев, составляющих цвет и опору страны, но и смерть близких и любимых. Все это придает косовским песням особенную человечность, жизненную полноту, высокую эмоциональность и ставит их на особое место в ряду эпических песен, и не только южнославянских.

Ближайшие аналогии в русском материале дают опять-таки не былины, а уже упоминавшиеся по другим поводам памятники древней литературы и песенного фольклора — это

«Слово о полку Игореве», в котором слияние историко-политического и личного, лирического планов осуществлено с неподражаемым искусством; это развивающая традиции «Слова», хотя и без такого совершенства и с налетом искусственности, «Задонщина»; это, наконец, исторические песни разного времени, в которых воспеты не только несчастные воины, потерпевшие поражение, но и женщины, оплакивающие их гибель, встречающие их горькое возвращение или даже отправляющиеся на их поиски. В этих последних, однако, в отличие от косовских песен, резко ослаблено эпическое начало, лирический план становится господствующим. Насколько относительно подробно выписаны здесь лирические места и переданы настроения и переживания героев, настолько общо даются жизненные коллизии, почти пунктирно обозначаются исторические ситуации, в рамках которых совершались человеческие драмы. В ряде случаев эти ситуации вообще теряют свою конкретность и предстают в виде типических мест, повторяющихся в разных песнях.

При всем том сходство в подходе к изображению событий, в раскрытии отношений между человеком и исторической действительностью не вызывает сомнений. В косовских песнях весть о гибели славных юнаков, доносящуюся до града Крушевца, первой принимает княгиня (царица) Милица: сначала ее приносят «два врана-гаврана», а затем слуга⁶⁴. Картина косовского разгрома воспринимается глазами матери Юговичей, которая летит над Косовым полем⁶⁵. Мусич Стефан узнает о поражении Лазарева войска из рассказа девушки, а сама она попадает на Косово поле в поисках суженого⁶⁶.

В русских песнях мать, жена, сестра убитого прилетают на поле боя, чтобы оплакать его⁶⁷. Вполне «в косовском духе» исполнена песня о смерти атамана Михаила Черкашина: центральное лицо здесь — его жена, которая ждет мужа из похода, узнает о гибели, причитает над его телом; детали, объясняющие отчасти обстоятельства гибели атамана, вкраплены в этот ряд эпизодов⁶⁸. Близок к русской и особенно к косовским песням эпизод о Евпраксии из «Повести о разорении Рязани Батыем»: вслед за рассказом о трагической судьбе князя Федора, отправившегося послом к Батыю, действие переносится в княжеские хоромы; слуга Федора приносит известие об убийстве своего господина. «Благоверная княгиня Еупраксеа стоаше в превысоком храме своем и держа любезное чадо свое князя Ивана Федоровича, и услыша таковыа смертноносныя глаголы, и горести исполнены, и абие ринуся из превысокаго храма своего с сыном своим со князем Иваном на среду земли, и заразися

до смерти». Далее следуют слова о плаче великого князя, княгини и всего города⁶⁹.

Особо надо сказать о песне «Девушка с Косова поля», в которой, пожалуй, с наибольшей последовательностью и поэтичностью развивается идея о том, как трагически преломились события несчастной для сербов битвы в личных судьбах простых людей.

Героиня песни обходит поле боя, помогает раненым и в это же время ищет своего суженого Топлицу Милана, побратима Милоша: брак с ним был обещан ей в случае, если он вернется живым. Узнав, что милый ее разделил участь других юнаков, девушка уходит с Косого поля со словами: «Бедная, мне нет на свете счастья»⁷⁰.

Пожалуй, ни в одной из косовских песен не сталкиваются с такой резкостью светлые надежды и мирные стремления простых людей с жестокой действительностью войны и смерти⁷¹.

Русскому фольклору такие коллизии тоже знакомы: они развиваются иногда в формах обобщенной символики (характерные реминисценции встречаются в «Слове о полку Игореве», например известный образ битвы-пашни) и, что для нас в данном случае особенно важно, в формах лирического рассказа о частных судьбах людей, силою обстоятельств вовлеченных в поток истории. Наиболее характерный, быть может, здесь пример — песня XVI в. «Соловей кукушку уговаривал»: война в этой песне видится глазами девушки, которой отрезаны пути к мирной счастливой жизни⁷².

*

Косовские песни и былины о татарском нашествии не только существенно различаются в общих особенностях и в частности, но и принадлежат, вне всякого сомнения, к исторически разным типам народной эпики. Точки соприкосновения между ними, устанавливаемые по разным линиям, так же как и различия, подтверждают этот основной вывод.

Былины относятся по основным своим качествам скорее к типу героико-исторической эпики, поскольку классические черты героического эпоса, уходящего своими корнями в эпоху военной демократии (а может быть — и в более раннюю), выражены в нем с большой отчетливостью и последовательностью. В былинах еще вполне преобладают художественные принципы эпического историзма с сопровождающими его идеализацией, условностью, гиперболизацией и фантастикой, господствует образ богатыря. В косовских песнях эти характернейшие признаки классической народной эпики либо отсутствуют, либо сохраняются в виде следов традиции, в основном

преодоленной. Характерно, что архаические мотивы, так же как и элементы фантастики и гиперболы (например, мотивы чудесного рождения Милоша, его неуязвимости, необыкновенной силы), встречаются на периферии цикла, в песнях, связанных с циклом лишь общими героями, но не основной темой, либо в сказках об эпических героях. В этом отношении косовские песни отличаются не только от былин, но и от многих других юнацких песен.

Что связывает Косовский цикл со всей южнославянской эпикой и с отдельными ее видами? Что их разделяет? Какое место этот цикл занимает в общей истории эпоса южных славян? Эти вопросы требуют, конечно, специальных разысканий, тем более что фольклористика уделяла им недостаточное внимание. Мы ограничимся здесь лишь некоторыми наблюдениями.

В изображении людей и отношений между ними, в объяснении их поступков, в мотивировках косовские песни еще нередко следуют эпическим традициям. Мы это уже видели на некоторых примерах. Герои косовских песен могут быть по-эпически наивными и простодушными и по-эпически же подозрительными и крутыми на решения. В сюжетах отдельных песен не все логически оправдано и стройно, встречаются нарушения и недоговоренности того типа, которые обычны для эпоса с его постоянными сюжетными загадками. Ряд мотивов и поэтических картин косовских песен принадлежит к общим местам южнославянского эпоса.

При всем том в косовских песнях много таких особенностей, которые не могут считаться обычными для большинства юнацких песен и общераспространенными; они заключают в себе признаки того художественного процесса, который состоит в постепенном преодолении эпического отношения к действительности и в преобразовании эпических форм ее изображения. Несомненно типологическое их родство (но, разумеется, не тождество) со старшими историческими песнями — такими, как песни рязанского цикла, «Щелкан», песни времени Ивана Грозного. И исторические песни, и песни косовские выростали на почве эпоса и во многом еще этому эпосу принадлежали. Но они же вступали в противоречие с существенными принципами эстетики эпоса и отрицали их; к тому же в процессе своего формирования они были связаны не только с героической эпикой, но и с балладами и лирикой.

Толчком для возникновения эпических песен нового типа и у сербов, и у русских явились исторические потрясения, надолго определившие судьбы этих народов. По утверждению позднейших историков, Косовская битва 1389 г. еще не означала уничтожения Сербского государства и установления ту-

рецкого ига. Самые тяжелые испытания были еще впереди. Но не было ничего удивительного и антиисторического в том, что поражение такого масштаба было осознано народом как национальная катастрофа; тем более естественным представляется стремление именно в косовской легенде выразить в наиболее совершенной поэтической форме национальный героико-патриотический кодекс. На Руси разгром Рязани 1237 г. ознаменовал начало татарского нашествия. Однако народное творчество и литература увидели в событии этом не только общенародную трагедию, а и проявление патриотической стойкости и силы. Подобно тому как вокруг Косовской битвы слагался фольклор, давший жизнь циклу историко-эпических песен, так опустошенной Рязанской земле оказалась обязанной своими первыми шагами русская историческая песня.

Правда, судьба двух циклов сложилась по-разному. Косовский цикл, получивший свое развитие после того, как действительные события 1389 г. стали стираться в живой памяти, просуществовал в устной традиции вплоть до Вука Караджича, а затем в некоторых своих составных частях пережил как бы второе рождение. Рязанский цикл сохранился — за исключением «Авдотьи Рязаночки», хорошо знакомой северным певцам до недавнего времени, — лишь в книжных реминисценциях. Однако цикл этот дал толчок развитию исторической песни, которое уже не могло остановиться и привело к формированию в русском фольклоре нового жанра.

Косовские песни остались — при всей своей качественной новизне — в границах юнацкого эпоса, но сообщили этому эпосу целый ряд важных особенностей, в частности — значительно способствовали упрочению и развитию в нем художественных принципов конкретного историзма.

По-видимому, в значительной степени благодаря косовским песням в южнославянском эпосе (точнее говоря — в большей его части) определилось и приняло широкие размеры по-своему органическое (во всяком случае для основного состава) соединение эпической поэтики и конкретно-исторического содержания, что придает этому эпосу переходный характер.



¹ К. В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., 1967.

² См. о них: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.—Л., 1960, стр. 293—299.

³ Т. Maretić. Kosovski junaci i dagađaji u narodnoj epici. «Rad JAZU», knj-

- ХСVII, 1889; М. Халанский. О сербских народных песнях Косовского цикла. РФВ, 1882, № 1, стр. 44; *Branko Drechsler*. Izabrane narodne pjesme, I. Junačke. Zagreb, 1936, str. 84, 85.
- ⁴ *Dr. Subotić*. Jugoslav Popular Ballads. Their Origin and Development. Cambridge, 1932; С. Матић. Наш народни еп и наш стих. Огледи и студије. Нови Сад. 1964. К Косовском циклѹ была также применена миграционная теория. См.: *N. Banašević*. Le Cycle de Kosovo et les chansons de geste. «Revue des études slaves», VI, 1926; авторезюме см. в журнале «Српски књижевни гласник» (Београд, 1936, № 7, стр. 524—526); *М. Будислављевић*. Илијада у огледалу косовских пјесама. «Школски вјесник», 1903, № 5—10.
- ⁵ *Драг. Костић*. Старост народног песништва нашег. «Јужнословенски филолог», књ. XII. Београд, 1933; *он же*. Два Косовска цикла. «Прилози проучавању народне поезије». Београд, 1939, св. 1; *он же*. Новији прилози проучавању народне поезије. «Српски књижевни гласник», Београд, 1938, № 3—5; см. также: *М. Халанский*. О сербских народных песнях Косовского цикла. РФВ, 1882, № 2—4; «Косово. Народне песме о боју на Косову 1389 године». За народ и школу приредио Тих. Остојић. Нови Сад, 1901, стр. 76—87; *Ср. Ј. Стојковић*. Косовска епопеја. Преглед покушаја за састав народнога епа о боју на Косову. Београд, 1901; *Ст. Новаковић*. Косово. Српске народне песме о боју на Косову. Београд, 1906; «Сербский эпос. Переводы Н. Берга, Н. Гальковского и Н. Кравцова». Редакция, исследование и комментарии Н. И. Кравцова. М.—Л., 1933; *Н. Банашевић*. Рецензия на статью С. Матића «Порекло косовских песама краткога стиха» («Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор». Београд, 1954, св. 3—4); *он же*. Косовска дјевојка и нека Вукова тумачења. «Прилози за књижевност...», 1960; *он же*. Вуков род и песничко предање о косовским јунацима. «Ковчешкић», 2. Београд, 1959; *В. Бурић*. Антологија народних јуначких песама. Београд, 1954, стр. 531—540; *Б. Крстић*. Постанак и развој народних песама о Косовском боју. «Трећи Конгрес фолклориста Југославије». Цетиње, 1958 (см. рецензију Н. Банашевича в журнале «Прилози за књижевност...», 1959, св. 3-4); *А. Smaus*. Miloš Obilić и пагоном респјштву і код Njegoša. «Рад X Конгреса фолклориста Југославије». Цетиње, 1964; *Н. Љубинковић*. Један древни мотив у косовској легенди. «Прилози за књижевност...», 1966, св. 1—2; *он же*. Opis Kosovskog boja kod Turskog istoričara Mule Nešrije і паše narodne kosovske pesme. «Glasnik Muzeja Kosova і Metohije». Priština, 1961. Сторонники древности косовских песен находили дополнительное подтверждение своим теориям в авторитетных высказываниях Вука Караджича.
- ⁶ *Арт. Равић*. Narodne pjesme о боју на Kosovu godine 1389. Zagreb, 1887; *П. Бессонов*. Лазарица, народные песни, предания и рассказы сербов о падении их древнего царства. «Русская беседа». М., 1857, кн. 6. Обзор песен Косовского цикла см.: *В. Качановский*. Сербский эпос (В память 500-летия Косовской битвы). «Вестник славянства». Казань, 1889, кн. IV, 1890, кн. V.
- ⁷ *В. Јагић*. Српске народне пјесме... Скупио Б. Петрановић... (рецензија). Rad JAZU, knj. II, 1868; *В. Јагић*. Југословенска народна епска поезија пређашњих векова. «Отаџбина», књ. 8 и 9, Београд, 1881—1882; *Т. Марећ*. Kosovски јунаси і догађаји; *С. Матић*. Наш народни еп и наш стих; «Народне пјесме из старијих, највише приморских записа». Сабрао и на свијет издао В. Богишић, књ. I. Биоград, 1878, стр. 34—35.
- ⁸ *П. Динев*. Български фолклор. Част първа. София, 1959, стр. 529. Здесь же основная библиография песенных текстов. См. еще: *Х. Поленаковић*. Бугарско предање о Мурату на Косову. «Прилози проучавању народне поезије», 1939, св. 2; *Г. Попов*. Българските юнашки песни. Песни за Косовската битка. СбНУ, 1891, кн. 4. Дискуссија по вопросу об отношении болгарских косовских песен к сербским состоялась на

- XIV Конгрессе фольклористов Югославию в Призрене (1967 г.) в связи с докладами Е. Огняновой и Х. Томас.
- 9 *Г. А. Елезовић*. Једна арнаутска варијанта о боју на Косову. «Архив за арбанаску старину, језик и етнологију», књ. I, св. 1-2. Београд, 1923; *В. Чајкановић*. Мотиви прве арнаутске песме о боју на Косову. «Архив за арбанаску...»; *А. Шмаус*. О Косовској традицији код Арнаута. «Прилози проучавању народне поезије», 1936, св. 1.
 - 10 См. об этом: *В. Я. Пропл*. Русский героический эпос. М., 1958, стр. 287—368; «Былины». Вступительная статья, подготовка текста и примечания Б. И. Путилова. Л., 1957, стр. 32—36. В статье «Куликовская битва в фольклоре» (ТОДРЛ, т. XVII, 1961) я старался показать, что былины о татарском нашествии предшествовали Куликовской битве и что победа 1380 г. отразилась отдельными подробностями в ранее сложившемся эпосе, но не оказала на него какого-либо принципиального воздействия.
 - 11 В антологиях и в обзорах по южнославянскому эпосу косовские песни обычно выделяются в особый раздел. См., например: «Narodne pjesme hrvatsko-srpske». III izdanje. Priredio Branko Vodnik. Zagreb, 1918; «Антологија народне поезије». Приредио Винко Витезица. Београд, 1937; *J. Máchal*. O bogatýrském epose slovanském, č. I. Praha, 1894, str. 103—109; *С. Матућ*. Народне песме епске. В книге: *Ст. Станојевић*. Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка, књ. III. Београд, 1928; он же. Наш народни еп и наш стих: *Dr. Subotić*. Jugoslav Popular Ballads; *H. M. Chadwick and N. K. Chadwick*. The Growth of Literature, vol. II. Cambridge, 1936; *Драг. Косић*. Два Косовска цикла...; *Vido Latković*. Narodna književnost. Beograd. 1957; *M. Braun*. Das serbo-kroatische Heldenlied. Opera slavica, Bd. I. Göttingen, 1962; «Эпос сербского народа». Издание подготовил И. Н. Голосницев-Кутузов. М., 1963, стр. 329—333; «Сербский эпос». Составление, вступительная статья и комментарии Н. И. Кравцова, т. I. М., 1960.
 - 12 *Б. И. Путилов*. К вопросу о составе Рязанского песенного цикла. ТОДРЛ, т. XVI. 1960.
 - 13 См. об этом: *Б. И. Путилов*. Песня о Евпатии Коловрате. ТОДРЛ, т. XI, 1955.
 - 14 Обзор сохранившихся письменных свидетельств об убийстве султана Мурата Милошем, слугой князя Лазаря, см. в работе: *Fr. Rački*. Вој на Косову. Узroci i posledice. Rad JAZU, knj. XCVII, 1889, str. 35—46.
 - 15 *А. Смаус*. Miloš Obilić u narodnom pesništvu i kod Njegoša; *Н. Љубинковић*. Да ли су религиозни елементи у Косовској легенди о кнезу Лазару настали у XVIII в. у Срему. «Ковчежић», књ. 6. Београд, 1964.
 - 16 *В. Бурић*. Антологија народних јуначких песама, стр. XXV—XXVI.
 - 17 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года». Т. I. М.—Л., 1949, № 46.
 - 18 Там же, т. II, 1950, № 75.
 - 19 HNP, II, 1897, № 67. Ср. также: HNP, I, 1896, № 64; *П. Ровинский*. Черногория в ее прошлом и настоящем, т. 2, ч. 3. СПб., 1905, стр. 231—232; «Српске народне пјесме. Скупно их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић» (државно издање), књ. II. Београд, 1895, № 77.
 - 20 HNP, I, № 76; HNP, II, № 40; «Народне пјесме из старијих, највише приморских записа», № 110, 116; «Јунашки песни». Отбрал и редактирал Иван Бурић. Софиа, 1961, стр. 289; «Narodne junacke pjesme iz Bosne i Hercegovine». Skupio Fra Marian Sunjić. Drugo izdanje. Sarajevo, 1925, str. 27, 33; «Hrvatske narodne pjesme, što se pjevaju po Istri i na Kvarnerskih otocih. Preštampane iz «Naše Sloge». Trst, 1879, str. 39; «Narodne epske pjesme. I». Priredio Olinko Delorko, Zagreb, 1964, № 4; «Narodne epske pjesme, II». Priredila Maja Bošković-Stulli. Zagreb, № 25.
 - 21 Исключение составляют песни мусульман, которых мы не будем касаться. См.: *А. Шмаус*. Косово у народној песни муслимана (српска и ар-

- наутска муслиманска песма о Косову). «Прилози проучавању народне поезије», 1938, св. 1.
- ²² «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 49; СБНУ, кн. 43, 1942, № 114, 116; «Памятники болгарского народного творчества», вып. 1. Сборник западноболгарских песен с словарем. Собрал В. Качановский. СПб., 1882, № 176—177.
- ²³ «Косово. Српске народне песме о боју на Косову», стр. 31—32.
- ²⁴ В. Недич. Епске народне песме у зборнику Аврама Милетића. «Зборник Матице Српске за књижевност и језик», књ. XII/1. Нови Сад, 1964. К этой песне близка реконструкция А. Павича, который использовал для нее, видимо, житие Назаря. («Narodne pjesme o boju na Kosovu», str. 57, 58. См. также: «Памятники болгарского народного творчества», № 177).
- ²⁵ Ср.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 317—319.
- ²⁶ «Древние российские стихотворения, собранные Киршеем Даниловым». Издание подготовили А. П. Евгеньева и Б. П. Путилов. М.—Л., 1958, стр. 167.
- ²⁷ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 46. Ср.: СБНУ, кн. 43, № 116.
- ²⁸ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 83; «Народне пјесме из старијих, највише приморских записа», № 116; «Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама». Издао Герхард Геземан. Сремски Карловци. 1925, № 70.
- ²⁹ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 33.
- ³⁰ См. некоторые примеры: Тих. Р. Ђорђевић. Белешке из наше народне поезије. «Прилози проучавању народне поезије», 1937, св. 1, стр. 61.—См. также: «Narodne epske pjesme, I». Priredio O. Delorko, № 20; «Narodne epske pjesme, II». Priredila M. Bošković-Stulli, № 1.
- ³¹ См. об этом: Б. Н. Путилов. Куликовская битва в фольклоре, стр. 107—109.
- ³² «Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине». Епске пјесме старијег времена, скупио Богољуб Петрановић. Београд, 1867, № 25. Как и ряд других песен этого сборника, данная песня поздняя, вероятно, она сложена певцом по мотивам Вуковых песен и с использованием книжных источников. Оба сна здесь изложены очень растянуто, параллелизм чересчур нагляден, а параллелей слишком много. При всем том песня несомненно восходит к подлинной народной традиции. См. также: СБНУ, кн. 43, № 114-115; «Памятники болгарского народного творчества», № 175.
- ³³ «Народне пјесме из старијих, највише приморских записа», № 1.
- ³⁴ Јован Стејић. Сабор истине и науке. Београд, 1832, № 1; цит. по статье: Т. Марећ. Kosovski junaci i događaji..., str. 147. 148.
- ³⁵ «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 46.
- ³⁶ Там же, № 45. Болгарская версия: СБНУ, кн. 43, № 112.
- ³⁷ СБНУ, кн. 43, № 113.
- ³⁸ См. об этом: Б. Крстић. Пророчанства о Косовском боју. «Прилози проучавању народне поезије», 1939, св. 1; В. Чајкановић. О постанку и развоју народне епске поезије.— «Зборник Матице Српске за књижевност и језик», књ. 6 и 7. Нови Сад, 1959.
- ³⁹ «Narodne epske pjesme, I». Priredio O. Delorko, № 17, 20; «Српске народне пјесме. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 9, 24; «Памятники болгарского народного творчества», № 158; ННР, II, № 41, 70; «Народне пјесме из старијих, највише приморских записа», № 97; «Эпические песни Дебрские (из сборника Двиновского)». «Живая старина», 1902, вып. III—IV, стр. 432.
- ⁴⁰ «Ерлаугенски рукопис...», № 116; «Српске народне пјесме старијег и новијег времена». Скупио Владимир Красић. Књ. I. Панчево, 1880, № 32; «Црногорске јуначке појевке». «Грлица. Календар црногорски

- за годину 1836». Цетине, стр. 92, 93; *П. Ровинский*. Черногория в ее прошлом и настоящем, стр. 222—224, 366, 367, 450—454.
- ⁴¹ Преглед, II, стр. 232, 233. Ср. также: *М. Халанский*. Южнославянские песни о смерти Марка Кралевича. СПб., 1904, стр. 16 и след.
- ⁴² Преглед, II, стр. 233. См. также: *А. Н. Веселовский*. Южнорусские былины. Сборник ОРЯС, т. XXII, № 2. СПб., 1881, стр. 266—274.
- ⁴³ *А. В. Марков*. Беломорские былины. М., 1901, № 18.
- ⁴⁴ «Онежские былины». Подбор былин и научная редакция текстов Ю. М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. И. Чичерова. М., 1948, № 208.
- ⁴⁵ «Былины». Вступительная статья, подбор текстов и примечания П. Д. Ухова. М., 1957, № 20—21 и примечания к ним. О самом мотиве см. подробно: *В. Я. Пропл*. Русский героический эпос, стр. 304—308.
- ⁴⁶ «Древние российские стихотворения...», стр. 195, 196.
- ⁴⁷ «Народные исторические песни». Вступительная статья, подготовка текста и примечания Б. Н. Путилова. Л., 1962, стр. 185—196.
- ⁴⁸ *М. Халанский*. О сербских народных песнях Косовского цикла, стр. 58—60 (ср. также стр. 45, 46); *А. Н. Веселовский*. Южнорусские былины, стр. 404; *Ив. Жданов*. Русский былевой эпос. Исследования и материалы. СПб., 1895, стр. 481—483. Мотивы см., например: «Ерлангенски рукопис», № 179; «Narodne epske pjesme, I». Priredio O. Delorko, № 20, HNP, V, № 64—65.
- ⁴⁹ *М. Халанский*. О сербских народных песнях Косовского цикла, стр. 46; см. также: «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом...», т. I, № 20, 49, 51.
- ⁵⁰ *В. И. Малышев*. Повесть о Сухане. Из истории русской повести XVII века. М., 1956, стр. 153—154.
- ⁵¹ «Эпос сербского народа», стр. 252.
- ⁵² *Т. Maretić*. Kosovski junaci i događaji..., str. 143, 144.
- ⁵³ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 45.
- ⁵⁴ *Fr. Rački*. Вој на Kosovu, str. 39—43.
- ⁵⁵ *Б. Крстић*. Постанак и развој народних песама о Косовском боју, стр. 84.
- ⁵⁶ Там же, стр. 83; см. также: *А. Шмаус*. Курпешичев извештај о Косовском боју. «Прилози за књижевност...», књ. 18, 1938; *он же*. Miloš Obilić u narodnom pesništvu i kod Njegoša; *В. Латковић*. Рецензия на издание записок Курпешича. «Прилози за књижевност...», 1951, св. 3—4.
- ⁵⁷ *Б. Крстић*. Постанак и развој народних песама о Косовском боју, стр. 96.
- ⁵⁸ Подробнее см.: *Б. Н. Путилов*. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI вв., стр. 190—194.
- ⁵⁹ Подробнее см.: *Б. Н. Путилов*. Куликовская битва в фольклоре, стр. 115—119.
- ⁶⁰ Цит. по книге: *А. Равић*. Narodne pjesme o boju na Kosovu, str. 15.
- ⁶¹ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 46; СбНУ, кн. 43, № 116; «Памятники болгарского народного творчества», № 177.
- ⁶² *Т. Maretić*. Kosovski junaci i događaji..., str. 148, 149.
- ⁶³ *Д. С. Лихачев*. Повести о Николе Заразском. ТОДРЛ, т. VII, М.—Л., 1949, стр. 293—295.
- ⁶⁴ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 44, 48; СбНУ, кн. 43, № 113 и 114; «Памятники болгарского народного творчества», № 177.
- ⁶⁵ «Српске народне pjesme. Скупио... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 47.
- ⁶⁶ Там же № 46, 50; *В. Недић*. Епске народне песме у зборнику Аврама Милетића, стр. 66—68.
- ⁶⁷ «Русская баллада». Предисловие, редакция и примечания В. И. Чернышева. Вступительная статья Н. П. Андреева. Л., 1936, № 54 и 55.
- ⁶⁸ «Древние российские стихотворения...», стр. 252, 253.

- ⁶⁹ Д. С. Лихачев. Повести о Николе Заразском, стр. 288, 289. На сходство этого эпизода повести с песней «Царь Лазарь и царица Миллица» обратил внимание М. Халанский (см.: М. Халанский. Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885, стр. 81—84).
- ⁷⁰ «Српске народне пјесме. Скупно... Вук Стеф. Караџић», књ. II, № 50.
- ⁷¹ Новейший анализ этой песни и ее современных судеб см. в работе: Д. Недељковић. Фолклористика и народна књижевност у перспективи Вукове културне револуције и дали развитак класичне «Косовке девојке». «Вуков Зборник». Београд, 1966; он же. Фолклористика и данашњи развитак «Косовке девојке». «Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности», књ. XI—XV. Београд, 1969.
- ⁷² См. об этой песне подробнее: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 181—187.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Многообразие обнаруживаемых в русском и южнославянском героическом эпосе художественных связей, аналогий, элементов сходства позволяет говорить — пока в пределах изученного материала — о славянской эпической общности как о реальном явлении истории фольклора славянских народов. Эпическая общность обозначает такую степень взаимных отношений национальных эпических систем, при которой эти отношения приобретают характер органический, устойчивый и закономерный и охватывают, в сущности, все стороны эпического творчества¹.

Масштабы и сам характер этой общности таковы, что возможность возникновения ее как результата влияний, передачи, заимствований должна быть отвергнута. Важно отметить, что общность русского и южнославянского эпоса предстает перед нами как общность динамическая, как общность *процессов эпического творчества*.

Для того чтобы установить более доказательно, что истоки русского и южнославянского эпоса восходят к общеславянскому эпическому фонду, что общность эпических систем, следовательно, изначально обусловлена генетически, необходимы дальнейшие специальные исследования. Мы же готовы пока ограничиться не менее существенными выводами, а именно: 1) классический русский и южнославянский эпос сформировался на основе типологически более ранних эпических традиций, и эти традиции составляют для того и другого эпоса *типологически общий фонд*; 2) формирование эпических систем у русских и у южных славян протекало вполне самостоятельно и независимо, в конкретных исторических условиях, но в русле *общих закономерностей*; история этих систем, при всей своей неповторимости и особенности, дает единый ряд *общих типологических этапов*.

В итоге мы можем говорить об общих жанровых типах в русской и южнославянской эпике, особенно в рамках классического ее состава, о развитии общих принципов эпического историзма, эпической эстетики, принципов сюжетосложе-

ния, о наличии общего фонда сюжетных тем и эпических мотивов и о других точках соприкосновения.

Русский и южнославянский эпос заметно различаются по общему своему составу — жанровому и сюжетному. В том и другом эпосе отдельные типы могут занимать различное место, преобладать или, наоборот, отступать на второй план, иногда обнаруживать себя лишь в элементарной форме. Есть сюжеты и сюжетные темы, хорошо представленные и богато разработанные в одном эпосе и слабо (а то и вовсе отсутствующие) — в другом. Различия эти — следствие реальной истории эпоса в конкретно-исторических условиях.

Наиболее ощутимо общность проявилась в двух разделах эпического творчества славян — в эпосе фантастико-историческом и героико-историческом. Почти весь русский эпос (за вычетом небольшого числа произведений), укладывающийся в эти два жанровых типа, так или иначе соотносится с эпосом южнославянским (тех же типов). Последний, однако, шире по своему сюжетному и тематическому составу.

При общей исторической соотносимости двух жанровых типов в эпосе русском и южнославянском хронология и интенсивность развития того и другого эпоса не совпадают. В развитии эпических систем наблюдается хронологическая неравномерность. Реальная история эпоса южных славян с характерным для нее продуктивным периодом протягивается далеко за временные пределы продуктивного развития эпоса русского. В то время когда былины как жанр переходят в русском фольклоре в область поэтического наследия и новообразования становятся редкостью, у ряда южнославянских народов продолжается эпическое творчество как форма непосредственного отражения в фольклоре живой действительности. Вопрос о типологических соотношениях поэтического творчества на поздних этапах может послужить предметом специального исследования. В рамках его заслуживает особого внимания сопоставительное изучение искусства былинных сказителей и гусяров².

Русские былины, с одной стороны, и южнославянские юнацкие и гайдуцкие песни, с другой, обладают своими самобытными художественными особенностями; они предстают перед нами как оригинальные, неповторимые поэтические системы. Органическое различие этих поэтических систем вполне отчетливо улавливается читателем (а еще больше слушателем) былин и песен. Нет решительно никакой необходимости сглаживать бросающуюся в глаза разницу и забывать о специфике, которая столь очевидна.

Историко-типологическое исследование направлено на то, чтобы в сопоставляемых самобытных поэтических системах выявить соотносимые элементы, увидеть в них общее, просле-

дить их связи, а вместе с тем попытаться уловить в отдельных фактах общности закономерности.

Наше исследование подвело нас к выводу, что эпические системы, созданные на разных полюсах славянского мира и отличающиеся столь яркой несхожестью, обладают вместе с тем (в определенных границах) значительной степенью общности — такой, какую ни в коем случае нельзя упускать из виду при изучении реальной истории и конкретного художественного содержания каждой из эпических систем.

Смысл настоящей книги заключается, в частности, в том, чтобы привлечь внимание историков русского и южнославянского эпоса к общим элементам в нем и показать, сколь важны сравнительно-типологические аспекты для решения конкретных исторических проблем. Изолированное изучение национальных памятников славянского эпоса — вне учета их типологических связей — в наше время не может рассчитывать на сколько-нибудь прочные и широкие результаты. Типологические связи настолько сложны, многообразны, тонки, что требуется еще не одно исследование для глубокого их уяснения.

В заключение хотелось бы сказать несколько слов о тех живых впечатлениях, контактах и стимулах, которые сопровождали автора в его работе над книгой.

Непосредственное живое соприкосновение с продолжающейся эпической традицией южных славян, знакомство с искусством современных гусяров — хранителей этой традиции и дружба с некоторыми из них, поездки по эпическим местам Сербии, Черногории, Македонии, многократно воспетым в юнацких песнях, дали автору ощущение неповторимой прелести и силы живого народного эпоса в его сложных и причудливых связях с историей и с миром современной действительности и современной культуры.

Дружеское общение, творческие встречи и дискуссии с фольклористами Болгарии и Югославии, превосходными знатоками и истолкователями эпоса своих народов, чрезвычайно обогатили автора и позволили ему многократно проверить отдельные идеи и выводы его работы.

Вот почему мне хотелось бы заключить книгу словами благодарности и добрых пожеланий моим болгарским и югославским друзьям — певцам эпических песен и ученым.

*

¹ Я не разделяю предпринятой Н. И. Кравцовым попытки чисто терминологически дифференцировать понятия «общность», «сходство», «связи» и за каждым понятием закрепить определенную категорию отношений в эпосе. См.: *Н. И. Кравцов. Южнославянский эпос* (к вопросу о терминологии). В сб. «История, культура, фольклор и этнография славянских народов». VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1968.

² Частично см. об этом в моей статье «Искусство былинного певца (из текстологических наблюдений над былинами)». Сб. «Принципы текстологического изучения фольклора». М.—Л., 1966.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- ВЕ — «Вестник Европы».
- ЖМНП — «Журнал министерства народного просвещения».
- МКАЭН — Международный конгресс антропологических и этнографических наук.
- ОРЯиС — Отделение русского языка и словесности Академии наук.
- Преглед, I — Преглед на българските народни песни. Прва половина. «Известия на семинара по славянска филология при Университета в София» кн. V, 1925.
- Преглед, II — То же, втора половина. Там же, кн. VI, 1929.
- РГО — Русское географическое общество.
- РФВ — «Русский филологический вестник», Варшава.
- СБНУ — «Сборник, за народни умотворения и народопис», кн. 1—50. София, 1889—1963 (кн. 1—27 выходили под названием «Сборник за народни умотворения, наука и книжнина»)..
- «Списание на БАН» — «Списание на Българската академия на науките». София.
- ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. АН СССР.
- HNP --- Hrvatske narodne pjesme. Skupila i izdala Matica Hrvatska, I—X. Zagreb, 1896—1942.
- Rad JAZU — «Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti». Zagreb.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
1	
ФАНТАСТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭПОС	31
Песни и былины о борьбе со змеями и чудовищами	32
Юнацкие песни о змеборстве	34
Тема змеборства в русском эпосе	38
Юнацкие песни о борьбе с Арапином	46
Былины об Идолище и о Змее Тугариге	54
Юнацкие песни о Марке Кралевиче и Мусе Кеседжии и былина об Илье Муромце и Соловье-Разбойнике	62
Былина о Волхе и песня о Змае — Огненном Вуке	70
Былины и песни о старших и младших богатырях и юнаках	78
Два поколения богатырей и юнаков	78
Богатырь и чудесная сумочка	83
Песни и былины о встречах героя с девой-вонтельницей	86
Получение богатырской силы и неуязвимости	91
2	
ГЕРОИКО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭПОС	104
Общие особенности героико-исторического эпоса	104
Эпические песни о героическом сватовстве	125
Основные коллизии и мотивы	125
Эпические песни о сватовстве и сказка	151
Героико-исторические юнацкие песни о сватовстве как целое	153
Славянская эпика о сватовстве на поздних этапах	157
Эпические песни о похищении жены	164
Южнославянские песни типа «Банович Страхиня» и «Мина из Костура»	164
Тема похищения женщины в архаической эпике	170
Былины о похищении жены героя	174
Борьба героя с похитителем и женой-изменницей	179
Былина об Иване Годиновиче	186

«Муж на свадьбе своей жены»	190
Бой отца с сыном, дяди с племянником	206
Былины и юнацкие песни о бое отца с сыном	206
Юнацкие песни о встрече дяди с племянником	212
Песни и былины о встрече братьев	214
Былины и песни об освобождении полона и о встрече героя с сестрой (посестримой)-полонянкой	220
Юнацкие песни об освобождении полона	220
Былина о Михаиле Козарине и ее связь с фольклорной темой инцеста	223
Юнацкие песни о поисках героем сестры. Сестра-невеста	230
Песни о заточенном юнаке	235
Песни и былины об эпических состязаниях	239
Былина «Иван Гостиный сын» и южнославянские песни о конных состязаниях	239
Былина о Ставре Годиновиче и южнославянские эпические параллели	244
Богатырь-пахарь	250
Былина о Микуле Селяниновиче и южнославянские параллели	250
Мотивы крестьянского труда в былинах об Илье Муромце и песнях о Марке Кралевиче	253
Песни о гибели эпических героев	254

3

РЕАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭПОС	279
Песни о Косовской битве, былины об отражении татар и старшие исторические песни	281
Проблемы изучения Косовского цикла	281
Историзм былины о татарском нашествии и песен о Косовской битве	284
Общее и различное в сюжетике былин и песен	287
Косовский цикл и старшие русские исторические песни	291
Заключение	310
Принятые сокращения	313

Борис Николаевич Путилов

РУССКИЙ И ЮЖНОСЛАВЯНСКИЙ
ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

Сравнительно-типологическое исследование

Утверждено к печати

Институтом этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая

Редактор Б. Г. Гершкович

Редактор издательства Л. С. Кручинина

Художественный редактор В. Н. Тихонов

Художник Е. И. Байтман

Технический редактор Т. И. Анурова

Сдано в набор 29/XII 1970 г. Подписано к печати 28/IV 1971 г. Формат 60×90¹/₁₆

Бумага № 2. Усл. печ. л. 19,75. Уч.-изд. л. 21,1. Тираж 2700 экз. Т-06486.

Тип. зак. 1664. Цена 1 р. 50 к.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

