

Владимир  
Пропп

---

ЭПРУДЫ

---

*РУССКИЙ  
ГЕРОИЧЕСКИЙ  
ЭПОС*

*В. Я. ЯРОГА*

*(СОБРАНИЕ ТРУДОВ)*



*Морфология сказки*

*Исторические корни волшебной сказки*

*Русская сказка*

*Русский героический эпос*

*Русские аграрные праздники*

*Поэтика фольклора*

*Проблемы коллизма и смеха*

*Повести. Дневник. Воспоминания*

Москва  
Лабиринт

*В.Я. Пропп*

*(СОБРАНИЕ ТРУДОВ)*



*Русский*

*героический эпос*

*Москва  
Лабиринт  
1999*

Владимир Яковлевич Пропп. Русский героический эпос. (Собрание трудов В. Я. Проппа.) Комментирующая статья Н. А. Криничной. Составление, научная редакция, именной указатель С. П. Бушкевич. — Издательство “Лабиринт”, М., 1999. — 640 с.

Редактор: С. П. Бушкевич

Художник: И. Е. Смирнова

Компьютерный набор: Н. Е. Еремин

Работа, вошедшая в очередной том полного собрания трудов В. Я. Проппа, не переиздавалась с 1958 года. “Русский героический эпос” — наиболее крупное по объему произведение В. Я. Проппа — имеет не только научное значение, но обладает еще и большим нравственным потенциалом, совсем не потерявшим своей актуальности.

© Пропп М. В., текст

© Бушкевич С. М., составление, редакция, указатель

© Криничная Н. А., статья

© Издательство “Лабиринт”, 1999 г.

Все права защищены

ISBN 5-87604-071-1



# РУССКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Русский героический эпос — одно из величайших созданий русского народного гения. Между тем он мало известен в широких читательских кругах.

До настоящего времени об эпосе нет такой книги, которая в простой и общедоступной форме вводила бы читателя в эту область национальной культуры и вместе с тем отвечала бы требованиям современной академической науки и была бы полезна в педагогической работе. Цель автора состоит в том, чтобы дать в руки любому читателю, не имеющему специальной подготовки, такую книгу, которая прежде всего просто *ознакомила бы* его с русским эпосом, которая раскрыла бы перед ним всю глубину художественных красот эпоса, помогла бы ему понять народную мысль, идею, заложенную в эпосе, показала бы, что русский эпос связан с русской историей, с русской действительностью, с вековой борьбой народа за свою национальную независимость, за свою честь и свободу.

Второе издание отличается от первого многочисленными мелкими поправками и некоторыми сокращениями. Добавлен краткий раздел о поэтическом языке былин.

Всем лицам, высказывавшим дружеские замечания печатно, устно и письменно, автор выражает свою глубокую признательность. Многие из этих замечаний были весьма полезны и использованы в настоящем издании.

## 1. ОБЩЕЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЭПОСА

Каждая наука прежде всего определяет предмет своих занятий. Так же должны поступить и мы. Что мы называем эпосом?

На первый взгляд вопрос этот кажется совершенно праздным. Всякий понимает, что русские былины, карело-финские руны, якутские олонхо, бурят-монгольские улигеры, узбекские дастаны, шорские кай и другие подобные им песни многочисленных народов представляют собой эпос. Однако ссылака на примеры — еще не научное определение; не имея же ясного, четкого представления о сущности эпоса, мы рискуем жестоко ошибиться в его понимании. Дать научное определение эпоса хотя бы в общих, основных чертах — совершенно необходимо.

Эпос не определяется каким-нибудь одним признаком, сразу устанавливающим его сущность. Он обладает целым рядом признаков, и только совокупность их дает правильное и полное представление о том, что такое эпос. Наиболее важным, решающим признаком эпоса является *героический характер его содержания*. Эпос показывает, кого народ считает героем и за какие заслуги. Определение, изучение характера, внутреннего содержания героичности и составляет главную задачу науки по отношению к эпосу. Это содержание перед нами раскроется постепенно, пока же достаточно будет указать, что содержанием эпоса всегда является борьба и победа. Во имя чего ведется борьба, это и должно быть определено наукой. Мы увидим, что в разные исторические эпохи содержание борьбы было различно. Но есть одно, что объединяет характер борьбы на всех ступенях развития эпоса: борьба ведется не за узкие, мелкие цели, не за личную судьбу, не за частное благополучие героя, а за самые высокие идеалы народа в данную эпоху. Борьба эта всегда очень трудна, требует напряжения всех сил героя, требует способности пожертвовать собой, но зато она в эпосе всегда приводит к победе. Борьба носит не личный, а общенародный и общегосударственный, а в более поздние исторические эпохи и ярко выраженный классовый характер.

Однако этого главного и решающего признака еще недостаточно, чтобы отнести то или иное произведение к области эпоса. Героическим содержанием обладает, например, «Слово о полку Игореве», им обладают летописные рассказы о Куликовской бит-

ве, о татарских нашествиях на Москву и другие. Героическим содержанием обладают «Полтава» Пушкина, «Война и мир» Толстого и многие из произведений современной советской литературы, посвященных борьбе и героическим делам советских людей.

Следовательно, признак героического содержания является решающим только в соединении с другими признаками эпоса. Один из важнейших признаков русского эпоса, отличающий его от других произведений героического содержания, состоит в том, что он складывается из песен, которые назначены не для чтения, а для музыкального исполнения. От романов, героических поэм, легендарных сказаний и пр. эпос отличается иной жанровой принадлежностью и иными формами исполнения. Признак музыкального, песенного исполнения настолько существен, что произведения, которые не поются, ни в каком случае не могут быть отнесены к эпосу. Музыкальное исполнение былин и их содержание не могут быть разъединены, они имеют самую непосредственную связь. Музыкальное исполнение свидетельствует о глубокой личной взволнованности, затронутости событиями песен, выражает состояние вдохновения, выражает чувства народа, возбуждаемые героями и повествованием песни. Отнять от быliny ее напев, исполнить ее в форме прозаического рассказа означает перевести ее в совершенно иную плоскость художественного творчества.

Музыкально-исполнительская сторона эпоса имеет большое теоретическое значение в изучении сущности и характера эпоса. Подробное рассмотрение ее — задача уже музыковедческой, а не литературоведческой науки. Но не учитывать этой стороны мы не можем. Как и другие свойства эпоса, музыка его складывалась и развивалась постепенно. Она всегда совершенно национальна и самобытна. Пение русских былин когда-то сопровождалось аккомпанементом на русском национальном инструменте — гусях.

Правда, по своим музыкальным данным эпос уступает лирической песне, которая превосходит его по разнообразию, глубине и выразительности музыкальных средств. Тем не менее русский эпос обладает такими музыкальными достоинствами, что лучшие русские композиторы неоднократно записывали былинные напевы и пользовались ими в своем творчестве<sup>1</sup>. Дело не только в том, что композиторы перенимают и гармонизируют народные напевы. Дело в том, что они проникаются духом, стилем этой музыки, ища или имея для этого теоретический ключ. Римский-Корсаков пишет о своей опере «Садко»: «Что выделяет моего «Садка» из ряда всех моих опер, а может быть, не только моих, но и

опер вообще, — это *былинный* речитатив... Речитатив этот не разговорный язык, а как бы условно уставной былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин. Проходя красной нитью через всю оперу, речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный, былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком»<sup>2</sup>.

К этому необходимо прибавить, что *весь* стихотворный фольклор *всегда* поется. Форма устного стиха фольклору чужда, она возможна только в литературе. Поэтому, когда музыкальный эпический фольклор переходит в область письменной литературы, он прежде всего теряет свою музыкальную, а иногда и стихотворную форму. Примеры — ирландские саги, «Нибелунги», повести XVIII века об Илье и Соловье-разбойнике и др. С другой стороны, возможны героические эпические сказания в прозаической форме, которые, относясь к области повествовательной поэзии, все же не относятся к области героического эпоса. На русской почве примерами могут служить рассказы о Степане Разине, в наше время — сказы о Чапаеве. Как правило, такие произведения будут отличаться от эпоса не только по признаку музыкальности исполнения, но и по совокупности стилистических приемов.

Другим важнейшим признаком эпоса служит стихотворная форма песен, тесно связанная с напевом. Как мы увидим ниже, стихотворная форма создавалась не сразу, а возникла из прозаической формы и развивалась веками.

Русские былины обладают столь определенной метрической структурой, что даже мало искушенный слушатель сразу узнает былинку по ее стиху, хотя сам по себе этот признак и не является еще решающим.

Мы сейчас не будем изучать формы и закономерности этого стиха, так как они уже хорошо изучены и описаны<sup>3</sup>. Для наших целей достаточно установить, что этот стих — неотъемлемое свойство русских былин и что он полностью гармонирует с содержанием песен. Былинный стих — продукт очень длительной культуры. Он вырабатывался в течение столетий и достиг высшей ступени своего развития.

Однако хотя былинный стих — один из признаков русского героического эпоса, он неспецифичен для него, не является исключительным достоянием одних только былин.

Былинный стих настолько прочно вошел в народный обиход, что он стал применяться в народной среде и более широко, стал прилагаться к произведениям, которые не могут быть отнесены к

эпосу. В дореволюционной науке признак стихосложения считался одним из главнейших: в сборники былин помещалось все, что пелось на былинный стих, безотносительно к содержанию песен. Ясно, что такой принцип определения неприемлем.

Былинный стих — явление более широкого порядка, чем героический эпос. Героический эпос всегда состоит из песен былинного стихотворного размера, но обратное утверждение не всегда будет правильным: не всякая песня в форме былинного стиха может быть отнесена к эпосу. Так, форму былинного стиха могут иметь эпические духовные стихи. Большинство собирателей отличало духовные стихи от былин, но все же в сборниках былин иногда можно найти такие песни, как, например, стих о Голубиной книге, об Анике Воине и другие, не относящиеся к былинам. Духовные стихи не могут быть отнесены к эпосу, так как они призывают не к борьбе, а к смирению и покорности. Происхождение их, как это особенно подчеркивал Добролюбов, не народное, а книжное<sup>4</sup>.

Не отнесем мы к эпосу также и песни балладного характера, как бы хороши и интересны они ни были, и хотя бы такие песни помещались в сборниках былин и исполнялись былинным стихом. Так, в песне «Василий и Софьюшка» повествуется о том, как двое любящих, вместо того чтобы ходить в церковь, видятся тайком друг с другом. Злая мать подносит им зелье, и они умирают. Из их могилы вырастают деревья, которые своими верхушками склоняются друг к другу. Перед нами типичная баллада. Здесь нет активной борьбы, есть трогательная гибель двух невинно преследуемых людей. В балладе так же, как и в других видах народной поэзии, выражены некоторые народные идеалы. В данной балладе, например, определенно имеется противоцерковная направленность; но активной борьбы, основного признака эпоса, здесь нет. Тематика баллады уже, чем тематика былины: она охватывает преимущественно область семейных и любовных отношений. Количество баллад, содержащихся в сборниках былин, очень велико, но к области героического эпоса они не относятся<sup>5</sup>.

Не можем мы отнести к эпосу также некоторые эпические песни, носящие шуточный характер. В песне о госте Терентии неверная жена Терентия прикидывается больной и посылает мужа в далекий город за лекарством. По дороге муж встречает скоморохов, которые сразу понимают, в чем дело. Они предлагают Терентию залезть в мешок и вернуться с ними вместе в его дом. Сидя в мешке, муж видит все, что творится в его доме, и «вылечивает» жену дубинкой. Смешные, юмористические песни,

очень часто сатирически заостренные, сами по себе весьма интересные, безусловно относятся к области *эпической поэзии*, но не относятся к области *героического эпоса*. Эти песни здесь изучаться не будут, хотя бы они имели былинную метрику стиха и помещались в сборниках былин. Мы будем касаться их по мере необходимости, в тех случаях, когда эти песни могут бросить некоторый свет на песни героические.

Духовный стих, баллада, скоморошина — жанры, отличные от былины, хотя и смежные с ней и иногда с ней ассимилирующиеся.

Наконец, есть еще одна область, смежная с областью героической песни, это — область *исторической песни*. Вопрос об отношении былины к исторической песне сложнее, чем вопрос об отношении ее к духовному стиху и к балладе.

Былина весьма близка к исторической песне, но тем не менее между ними имеется глубокая и принципиальная разница, которая станет вполне ясной только тогда, когда мы детально ознакомимся с эпосом. Мнение некоторых ученых, утверждавших, что эпос возникает первоначально как историческая песня, которая с веками забывается и искажается, постепенно превращаясь в былинную, должно быть совершенно оставлено. Как мы увидим, былина *древнее* исторической песни. Былина и историческая песня выражают сознание народа на разных ступенях его исторического развития в разных формах. Эпос рисует идеальную действительность и идеальных героев. В эпосе огромный исторический опыт народа обобщается в художественных образах необычайной силы, и это обобщение — один из самых существенных признаков эпоса. Эпосу всегда присуща некоторая величавость, монументальность, которая в лучших образцах народного искусства сочетается с простотой и естественностью. Героические песни обычно основаны на художественном вымысле, в котором только исследователь может обнаружить их историческую почву. В исторических песнях сюжет, фабула черпаются непосредственно из действительности. События, переданные в исторической песне, не вымышлены (песни о взятии Казани и многие другие), фантастически обработаны лишь детали. Историческая песня — продукт более поздней эпохи и иных форм осознания действительности, чем былина. Исторические песни не могут быть отнесены к героическому эпосу; они не былины, и не только потому, что они поются не былинным стихом (хотя песни о Грозном еще очень близки к былинному стиху), а потому, что в них иное отношение к действительности, чем в былине.

Косвенно связаны с былинной, но вместе с тем должны быть отличаемы от нее также некоторые прозаические жанры — прежде всего сказка и некоторые виды старинной повести.

Прозаические произведения, как правило, не входят в сборники былин. Однако надо иметь в виду, что былинные сюжеты, как, например, рассказ о приключении Ильи Муромца с Соловьем-разбойником, иногда рассказываются в форме сказки. Такие рассказы обычно публикуются в сборниках сказок, а не в сборниках былин<sup>7</sup>. Необходимо решить вопрос, относятся ли эти рассказы к области героического эпоса или нет.

По тем признакам, которые мы сейчас установили, а именно — музыкальность исполнения и былинная форма стиха, эти произведения никак не могут быть отнесены к области эпоса. При ближайшем сравнении сказки с былинной на один и тот же сюжет всегда окажется, что отличия имеются не только в форме исполнения, но и в самом содержании: сказка обычно превращает героический подвиг в забавное приключение. Поэтому сказки на былинные сюжеты здесь изучаться не будут. Они будут привлекаться для сравнений, чтобы на разнице между сказочной и былинной трактовкой сюжета лучше оттенить смысл быliny.

Но сказка — не единственная форма, в которую, кроме былин, облачаются былинные сюжеты.

Былина стала проникать в древнерусскую литературу. Начиная с XVII века, мы имеем рукописные повести, предметом которых служат подвиги богатырей. Из них наиболее излюбленными были повести об Илье и Соловье-разбойнике и о Михаиле Потыке. Такие произведения именовались «повесть», «история» или «сказание». Книжным языком того времени здесь повествовалось о тех героях и их подвигах, о которых народ пел. Эти «повести» предназначались, конечно, не для пения, а для чтения. Но эти «повести» — не «древнейшие записи былин», как думали многие ученые, это — именно «повести», отвечающие, как правило, вкусам и запросам грамотного населения растущих городов<sup>8</sup>.

Былина, которая поется, сказка, которая рассказывается, и повесть, которая читается, — по существу разные образования, так как знаменуют разное отношение к повествованию. В нашем исследовании мы будем основываться только на таких текстах, которые записаны с голоса, из уст народных певцов. Эпос, сказка и повесть имеют различное происхождение, различную историческую судьбу, отличаются по своей идеологии и по своей форме и представляют собой различные образования.

Таковы наиболее общие и наиболее характерные признаки

русского героического эпоса. Разумеется, что данная здесь предварительная и краткая характеристика эпоса даже отдаленно не исчерпывает вопроса. Для того чтобы узнать, что такое эпос, его необходимо изучить вплотную, непосредственно.

Эпос характеризуется не только приведенными признаками, но всей совокупностью его многогранного содержания, миром созданных им художественных образов, героев, предметом его повествований. Он определяется также всей системой свойственных ему поэтических приемов, характерным для него *стилем*. Вся эта сторона эпоса не может войти в предварительное краткое определение его, — она раскроется перед нами постепенно. Данное же здесь предварительное и общее определение необходимо было сделать для того, чтобы по возможности ясно выделить область героического эпоса из смежных, родственных и сходных образований; этим определяется предмет, подлежащий дальнейшему изучению.

## 2. НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

Правильное разрешение вопросов методологии в любой науке имеет в числе других факторов решающее значение. Ложный метод не может привести к правильным выводам.

Вопросы методологии изучения былин очень сложны. Здесь будут затронуты только наиболее общие из этих вопросов, те, которыми определяется *направление исследования*.

Одно из основных требований нашей современной науки состоит в том, чтобы все явления человеческой культуры изучались в их историческом развитии. Осуществление исторического принципа в изучении эпоса — одна из наших основных задач.

Разрешение этой задачи весьма сложно. Оно зависит, во-первых, от того, как мы представляем себе отношение эпоса к истории и, во-вторых, какими методами научного анализа мы будем пользоваться для раскрытия исторического характера и развития эпоса.

Попытки исторического изучения народной поэзии делались и до революции. Об этих попытках мы должны знать, чтобы предохранить себя от ошибок, которые были сделаны буржуазной наукой.

В русской академической науке XIX—XX веков имелось несколько направлений.

Представители так называемой мифологической школы (Буслаев, Афанасьев, Орест Миллер и другие) полагали, что эпические



песни возникали первоначально как мифы о божествах. В этом, по их мнению, состояла связь эпоса с историей. Песни рассматривались как живые памятники глубокого доисторического прошлого, и этим ограничивалось их научное значение. Но так как о подлинных мифах первобытных народов в то время ничего известно не было, эти мифы искусственно реконструировались из самих же былин и сказок. В реконструкции мифа из эпоса и состоял метод изучения былин. В результате такой реконструкции оказывалось, например, что Владимир, прозванный в эпосе красным солнышком, якобы древнее божество солнца, что Илья Муромец будто бы бог-громовержец и т.д. Герои народной поэзии неизменно оказывались поблекшими божествами ветра, грозы, солнца, бури. Политический смысл всего этого направления был разоблачен Добролюбовым и Чернышевским, указавшими на полное отсутствие критичности, на мертвенность этой науки и на ее оторванность от запросов жизни<sup>9</sup>.

В советской науке влияние мифологической школы сказалось на учении Марра и его последователей, пытавшихся из современного фольклора реконструировать первобытные мифы и в этом видевших основную задачу своей науки в применении к народной поэзии.

В совершенно ином направлении вели изучение компаративисты. По их мнению, эпос вообще внеисторичен. Он якобы совершенно фантастичен. Согласно этому учению, эпос не развивается. Песни создаются в определенном месте и в определенное время, а затем сюжеты начинают странствовать от народа к народу, мигрировать; история этих «странствий», «заимствований» и составляет будто бы историю эпоса. Изучая русский эпос, компаративисты возводили его то к эпосу восточных, азиатских народов (Потанин), то к заимствованиям из Византии или из Западной Европы (Веселовский и его последователи). Такого рода сопоставления внушали читателям мысль, будто русский народ сам ничего не создал и создать ничего не может, что он в своей культуре находится на поводу у других народов.

Не решен вопрос о взаимоотношении эпоса и истории также в работах так называемой исторической школы, возглавлявшейся Всеволодом Миллером. Взаимоотношения между эпосом и историей сторонники этого направления представляли себе чрезвычайно просто. Песни отражают, регистрируют события той эпохи, в которую они создавались. Эпос рассматривается как своего рода устная историческая хроника, подобная письменной хронике — летописи. Но летопись — хроника более или менее надеж-

ная, былина же — хроника ненадежная. Отсюда метод этой школы, сводящийся к проверке былины через летопись или другие исторические документы.

На первый взгляд может казаться, что во всей этой системе есть рациональное зерно. Сверяя былинку с летописью, историческая школа как будто возводила искусство к действительности. Может быть, именно поэтому установки этой школы особенно упорно держались в советское время, проникли в учебники, курсы, программы, энциклопедии.

И тем не менее идейные предпосылки и методы этой школы, которая не заслуживает названия исторической, столь же несостоятельны, как и принципы школы мифологической или компаративистской. Дело не только в том, что художественная сторона эпоса полностью игнорировалась. По учению Всеволода Миллера, героические песни первоначально будто бы складывались во славу князей, руководивших военными походами времен феодальных распрей. Таким образом, они созданы будто бы не народом, а господствующими классами, военной феодальной верхушкой. «Опустившись» в народ, эти «исторические» песни путем последовательного искажения в невежественной крестьянской среде превратились в былины. Так будто бы возникает эпос.

В советской науке на методологическую несостоятельность этого направления впервые указал проф. А.П. Скафтымов. Шаг за шагом проф. Скафтымов на конкретных примерах вскрывает ложность предпосылок, шаткость аргументации, неубедительность выводов<sup>10</sup>. Антинародная сущность этого направления была разоблачена в 1936 году, когда была снята с репертуара пьеса Демьяна Бедного «Богатыри». В постановлении о снятии этой пьесы говорилось, что пьеса «огульно чернит богатырей русского былинного эпоса, в то время как главнейшие из богатырей являются носителями героических черт русского народа» (постановление Комитета по делам искусств от 14 ноября 1936 г.). Вслед за этим развернулось широкое обсуждение проблем изучения народного творчества и было вскрыто формальное, антиисторическое отношение этой школы к истории и к народной поэзии<sup>11</sup>.

Мы не будем останавливаться на отдельных трудах представителей названных школ, равно как и на других школах и направлениях дореволюционной науки. В области изучения народной поэзии дореволюционная русская академическая наука не имела и не могла иметь принципиальных, крупных достижений, так как предпосылки и методы ее были ошибочны. Могли иметься и действительно имелись отдельные правильные частные наблюде-

ния, которые могут быть использованы и нами. Наиболее передовыми из деятелей дореволюционной науки собран крупнейший, драгоценный материал. Но все это не спасает теоретическую часть науки от приговора в полной несостоятельности ее во всех отношениях.

В совершенно ином направлении, чем мысль представителей буржуазной науки, шла мысль русских революционных демократов. Основное отличие состояло в том, что первые изучали ~~тексты~~ бесотносительно к историческим судьбам и стремлениям народа, тогда как в центре внимания революционных демократов стоял народ, который выражал себя в созданных им художественных произведениях. Основоположником этого направления в изучении народной поэзии был Белинский, и на нем следует остановиться несколько подробнее, хотя полная оценка Белинского как исследователя народной поэзии и не может входить в наши задачи. Белинский сделал единственную во всей русской науке попытку объяснить былинку не из мировоззрения доисторического человека, не из творчества иноязычных народов, не как создание военной аристократии прошлого, а как создание самого русского народа, обусловленное всем ходом русской истории. Для Белинского эпос — совершенно самобытное создание русского народного гения, в котором народ выразил самого себя, свои исторические стремления и свой национальный характер.

В основе каждой песни Белинский прежде всего ищет идею. Эта идея выражает некоторый идеал и облекается в художественную форму. Задача науки, следовательно, состоит не в том, чтобы находить какие бы то ни было «соответствия», а в том, чтобы правильно определить идею произведения. Так как идея облечена в художественную форму, она может быть определена только путем идейно-художественного анализа произведения. Для Белинского песня прежде всего есть создание художественного гения народа. Но так как искусство порождено действительностью, исторической обстановкой эпохи, борьбой общественных сил, задача науки и критики состоит в том, чтобы объяснить художественное произведение теми конкретно-историческими условиями, которые вызвали его к жизни. Этим Белинский становится на путь подлинно научного, подлинно исторического изучения эпоса. Художественный замысел историчен даже тогда, когда он облекается в совершенно фантастическую форму.

Эти положения Белинского заложили фундамент современной науки о народной поэзии. Наиболее широко сам Белинский применил свои принципы к изучению особенно любимых им

новгородских былин: о Садко и о Василии Буслаевиче. Белинский показал, как образы этих героев необходимо вырастают из общественной борьбы, из быта и трудовой деятельности жителей древнего Новгорода. Научный прием, применяемый Белинским, состоит прежде всего в художественном анализе песен; для этого Белинский всегда подробно *пересказывает* песни. Эти пересказы должны содействовать популяризации эпоса. Они — результат известного *понимания* былин. Белинский вникает во все детали повествования, он рассматривает поступки героев, вдумывается в их слова, в их действия, в побудительные причины этих действий и в итоге выводит общую идею песни. Дело здесь именно в деталях, в подробном и любовном рассмотрении всей ткани произведения. Белинский понимал, что абстрактные сюжетные схемы никогда ничего не объясняют. Определяя идею, Белинский одновременно показывает, какая историческая действительность создала данную идею в данной форме, и дает ей всестороннюю оценку.

Необходимо оговорить, что в 1841 году, когда Белинский писал свои основные статьи о народной поэзии, материал по народному эпосу был известен еще в очень недостаточной степени. В своих суждениях об эпосе Белинский основывался почти исключительно на сборнике Кирши Данилова.

Поэтому некоторые суждения Белинского правильны по отношению к текстам данного сборника, но они ошибочны по отношению к эпосу вообще. Так, например, Белинский утверждает, что былина о Добрыне-змеборце не имеет никакого смысла; действительно, в сборнике Кирши Данилова действие настолько спутано, что для данного текста суждение Белинского справедливо. В целом же эта песня принадлежит к лучшим в русском эпосе.

Ошибки Белинского проистекают, конечно, не только из недостаточности материала. Белинский стоит в начале нашего революционного движения и нашей науки. Белинский понимал, что дело освобождения народа находится в его собственных руках, но он не видел в николаевской России тех общественных сил, которые могли бы осуществить революцию.

Занятия народной поэзией помогли Белинскому преодолеть в его мировоззрении остатки гегельянства, но в некоторых случаях оно все же еще сказывается. Белинский не имел и не мог еще иметь ясного представления о закономерностях исторического процесса, как мы его понимаем сейчас. В некоторых случаях его суждения абстрактны, противоречивы или субъективны. Мате-

риалы, которыми располагал Белинский, были не только качественно не всегда полноценны, но и недостаточны. Количество записей, которыми мы располагаем сейчас, исчисляется тысячами, тогда как в сборнике Кириши Данилова былин имеется не более двадцати, и это почти все, чем располагал Белинский. И все же, несмотря на отдельные промахи, на недостаточность и искаженность материала, гениальность Белинского, его любовь к народу и к народной поэзии позволили ему пойти *правильным путем*, взять правильное *направление*, и этому направлению должен следовать и советский ученый. Белинский является основоположником современной науки о русском эпосе, он заложил ее фундамент.

В 60-е годы идеи Белинского были продолжены и развиты в трудах Добролюбова и Чернышевского. Собственно, об эпосе ни Добролюбов, ни Чернышевский не оставили нам специальных трудов. Тем не менее их общие труды важны для нас своим направлением в изучении народной поэзии, важны также некоторые высказывания об эпосе, рассеянные в их работах.

Для Добролюбова народная поэзия неотделима от самого народа, от степени его исторического развития, от его современной жизни, от его борьбы и его мировоззрения. Задача науки состоит в том, чтобы через народную поэзию лучше узнать и изучить свой народ. Добролюбовым руководит не отвлеченный этнографический интерес, а любовь к своему народу, которому надо помочь, который пребывает в нищете, невежестве, и которого надо приобщить к цивилизации. Добролюбов только такую науку признает подлинной, которая конкретно помогает народу в его борьбе.

Метод изучения мировоззрения народа через его поэзию позволил Добролюбову правильно разрешить некоторые вопросы в изучении эпоса. Добролюбов, например, совершенно ясно видел, что Владимир — фигура в эпосе отрицательная, что он изображается как деспот наподобие византийских императоров. Добролюбов подчеркнул, что в эпосе совершенно не отражены феодальные войны, так как эти войны были не народны, в то время как позднейшая историческая школа видела в богатырях героев феодальных войн и пыталась установить, какие именно войны и какие военачальники изображены в былинах<sup>12</sup>.

Чернышевский развил и углубил учение Белинского о подлинной и ложной народности, о том, что подлинная народность всегда включает лучшие, передовые идеалы человечества. С этой точки зрения изучается и народная поэзия. Борьба Чернышевско-

го падает уже на 60-е годы, то есть на время крестьянской реформы. Чернышевский был одним из немногих, кто понимал истинные стремления крестьянства, сводившиеся не к реформе, а к уничтожению помещичьей собственности и помещичьей власти. «Эти революционные мысли не могли не бродить в головах крепостных крестьян... — пишет В.И. Ленин. — ... были и тогда уже в России революционеры, стоявшие на стороне крестьянства и понимавшие всю узость, все убожество пресловутой «крестьянской реформы», весь ее крепостнический характер. Во главе этих, крайне немногочисленных тогда, революционеров стоял Н.Г. Чернышевский»<sup>13</sup>. Чернышевский — революционер и патриот. Чернышевский совершенно беспощаден к проявлениям косности и застоя в народной поэзии, но он причислил народную поэзию к самым высоким, самым лучшим достижениям национальной культуры. Эпос народа отражает всегда героическую эпоху в жизни народа, и только те народы имеют героический эпос, которые вели активную борьбу за свою национальную независимость. Поэтому эпос всегда выражает народную энергию, его волю к победе<sup>14</sup>.

Прямым продолжателем дела революционных демократов в изучении народной поэзии был Горький. Речь Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей знаменует наступление новой эпохи в изучении народной поэзии, эпохи советской.

Горький, будучи человеком из народа, обладавшим не только художественным талантом, но и гениальным критическим чутьем, сумел дать руководящие методологические указания по всем разделам науки о народной поэзии. Здесь нет возможности изложить учение Горького во всей его широте и значительности; мы можем выделить только его наиболее существенные стороны. Так, Горький обосновал материалистическое учение о происхождении народной поэзии из борьбы человека с природой и с «двуногими врагами». Он показал постоянную связь народной поэзии с историей, показал, что народ не бесстрастно регистрирует факты истории, а выражает в песнях свою волю и свой суд. По Горькому, содержанием народной поэзии всегда является борьба; формы и направление этой борьбы менялись с историческим развитием народов. Создателем народной поэзии является сам народ, сами трудовые массы. Наконец, Горький оценил высокие художественные достоинства народной поэзии и народного языка. Все, что в мировой поэзии создано лучшего, в конечном итоге восходит к тому, что уже было создано народом. Подлинное искусство, говорил Горький, всегда основывается на искусстве

народа. Поэтому Горький призывал молодых писателей учиться на народный поэзии.

Отдельные суждения Горького о героях эпоса, как, например, о Микуле Селяниновиче, о Василии Буслаевиче и другие, будут приведены ниже. Мы увидим, насколько верно Горький умел определять содержание тех песен, которые его интересовали. В этом ему помогало его гениальное критическое чутье, его знание народной среды, его прекрасная осведомленность в вопросах марксистско-ленинской философии.

Несмотря на то, что в русской дореволюционной науке уже создавалась своя национальная и передовая традиция, в советской науке долгое время продолжалось влияние буржуазных учений, тогда как установки, данные в трудах революционно-демократической науки, Горьким, конкретного применения себе не находили.

Первая серьезная попытка изучить народную поэзию по-новому была сделана Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, выпустившим большой коллективный труд «Русское народное поэтическое творчество»<sup>15</sup>. В этом труде впервые в истории русской науки была сделана попытка изучить всю совокупность народной поэзии исторически. В основу положена хронология. Как первый серьезный опыт в этом направлении, этот труд был положительно оценен советской критикой, хотя и указывалось, что он не свободен от крупных недостатков. Некоторые из высказанных в нем конкретных положений будут рассмотрены ниже. Нужно, однако, сказать, что вопросы методологии в нем не поставлены. Появление указанного труда не освобождает советских фольклористов от необходимости продумать и решить вопросы метода исследования.

Какие же конкретные уроки можно извлечь из рассмотрения развития науки о народной поэзии? Как должно вестись изучение эпоса?

Советскими историками заново изучен весь ход развития русской истории. Заново, с точки зрения исторического материализма, определены периоды развития истории СССР, дана правильная картина и оценка событий истории нашей великой Родины.

Историческое изучение эпоса должно состоять в том, чтобы раскрыть связь развития эпоса с ходом развития русской истории и установить характер этой связи.

Сделать это чрезвычайно трудно, так как многие песни не содержат никаких внешних признаков принадлежности к той или

иной эпохе. Признаки, клавшиеся в основу изучения старой исторической школы, — собственные имена, географические названия, несущественные детали повествования и т.д., — оказались непригодными, так как они носят случайный характер и могут меняться. По учению Белинского, необходимо прежде всего определить *идею* художественного произведения. Идея песни, всегда тесно связанная с исторической борьбой народа в ту или иную эпоху, дает нам уже надежный критерий для определения исторической принадлежности произведения. Поэтому первое, что мы должны сделать, это — определить идейно-художественное содержание песен.

Для того чтобы это сделать, надо прежде всего заново правильно прочесть былинку, уяснить себе, о чем в ней, собственно, говорится. Дореволюционная буржуазная наука этим полностью пренебрегала, и только Белинский в этом направлении сделал первые шаги. Предметом нашего анализа и изучения должна стать прежде всего *сама былина*, ее герои, ее повествование, ее замысел. Только после того как будет решена эта задача, смогут быть решены и другие.

Правильно прочесть и понять былинку — значит понять то, что в ней хотели выразить исполнители и чем они в ней дорожат. Чтобы решить эту задачу, недостаточно прочитать два-три текста на каждый сюжет. Нужно прочитать *все* имеющиеся записи, сопоставить и сравнить их.

Это — самая трудная и самая ответственная часть всей работы. Былины сравнивались и прежде. Так, Киреевский дополнял пробелы одних текстов соответствующими местами из других, менее удачные места заменял более удачными, то есть составлял некий сводный текст, представляющий, по его мнению, наиболее полную и совершенную форму песни. Ясно, что такое предприятие лишено какого бы то ни было научного значения. Это не значит, что советский исследователь должен отказаться от сравнения того великого множества песен, которыми располагает современная наука. Но это значит, что цели и методы сопоставления будут существенно иными, чем они были прежде.

Иначе сопоставлялись фольклорные варианты формалистами. При сравнении былин, сказок, легенд выделялись наиболее часто встречающиеся варианты каждой части повествования. Так, например, если в легенде о двух великих грешниках из 45 известных вариантов в 34-х главным грешником является разбойник, а в других он преступник иного рода (отцеубийца, кровосмеситель и т.д.), то делается вывод, что в древнейшей форме как главное



действующее лицо фигурировал разбойник<sup>16</sup>. Способом статистических вычислений устанавливался «архетип», «праформа», то есть древнейшая форма сюжета. Ясно, что прием определения исторической древности путем статистики никуда не годится. Наиболее архаические формы могут оказаться как раз наиболее редкими или даже совсем исчезнуть из повествования, так как новые формы постепенно вытесняют старые. Этот метод, особенно процветавший в скандинавской и финской науках, имел некоторое время своих сторонников и у нас. Полное разоблачение этого метода всесторонне было дано А.И. Никифоровым<sup>17</sup>.

Ясно, что в советской науке варианты должны изучаться с совершенно иными целями.

Одна из целей, с которой былины сопоставлялись уже в советской науке, состояла в том, чтобы найти и определить *районные* отличия. Такое сопоставление несомненно имеет научное значение. Действительно, былины, например, печорского края весьма существенно отличаются от былин прионежских, а прионежские имеют свои отличия от пинежских или мезенских и т.д. Одна из заслуг советской собирательницы и исследовательницы А.М. Астаховой состоит в том, что благодаря ее трудам великий север предстал перед нами разделенным на определенные районы, обладающие каждый своим репертуаром и своими отличиями. Это — Поморье, то есть побережье Белого моря; Прионежье — побережье Онежского озера, далее — побережья рек Пинеги, Кулой, Мезени и Печоры. Каждый из этих районов в свою очередь может быть разделен на подрайоны<sup>18</sup>.

Однако этот прием изучения в конечном итоге имеет лишь предварительное, служебное значение. Если он является самоцелью, сравнение приводит исследователя к особого рода формализму, осужденному еще Добролюбовым, когда в своей рецензии на сборник Афанасьева он писал: «Отметить, что такая-то сказка записана в Чердынском уезде, а такая-то и Харьковской губернии, да прибавить кое-где варианты разных местностей, — это еще очень недостаточно для того, чтобы дать нам понятие о том, какое значение имеют сказки в русском народе». И далее: «Что из того, что в Новогрудском уезде ходит сказка о Покатигорошке, а в Новоторжском о Семи Семионах?»<sup>19</sup> В этих словах Добролюбов осудил порайонное сравнение в качестве самоцели. Действительно, что следует из того, что, например, в прионежской традиции Владимиру указывает на невесту Дунай, а в мезенской — Добрыня? Для Добролюбова сказка — «одно из средств для определения той *степени развития*, на которой на-

ходится народ». В этом все дело, и это относится не только к сказкам. Если районные отличия помогают в разрешении исторических вопросов, в определении степени развития, на которой народ стоял в ту или иную эпоху, они должны учитываться. Если же эти отличия представляют собой совершенно несущественные колебания, они могут и должны игнорироваться.

Деление былинного эпоса на районы есть один из видов дробления эпоса. Дальнейшее дробление будет состоять в том, чтобы изучать эпос по отдельным исполнителям, по индивидуальным отличиям их. При таком методе сравниваются и изучаются тексты различных исполнителей с целью определить степень и характер их индивидуального мастерства. Этим у нас одно время очень увлекались. Утверждали, что в изучении эпоса и сказок по исполнителям будто бы и состоит особенность «русской» школы<sup>20</sup>. Действительно, нельзя отрицать, что среди исполнителей имеются первоклассные мастера, заслуживающие специального изучения. Необходимо относиться критически к каждому варианту, учитывая, кем, когда, где и от какого сказителя песня записана. Наша эпоха в особенности дорожит народными сказителями и певцами. Однако легко впасть в ошибку индивидуально-психологической оценки мастерства, изучения певца в отрыве от народного творчества в целом и его закономерностей, от той почвы, которая создала и вырастила певца. При таком подходе нарушается одна из аксиом современной фольклористики, сформулированная Горьким: «В мифе и эпосе, как и в языке... определенно сказывается коллективное творчество всего народа, а не личное мышление одного человека». Это значит, что народная поэзия есть прежде всего именно народная и как народная и должна изучаться. Отдельный певец для нас интересен постольку, поскольку он придает народной мысли то или иное художественное выражение.

Мы будем изучать и сопоставлять варианты не для того, чтобы составлять сводные тексты, а также и не в целях установления районных и индивидуальных отличий. Мы будем сопоставлять их для того, чтобы установить, какая идея лежит в основе песни.

При сличении вариантов исследователь не имеет права упускать ни одной детали. При монографическом изучении каждой из былин в отдельности все эти детали могут быть внесены в текст исследования. При изучении же эпоса в целом это невозможно. Ясно, что здесь нужен *отбор*. Но раз материал привлекается не целиком, для исследователя создается опасность, что в отборе материала он будет руководствоваться предвзятыми по-

ложениями, чисто субъективными или произвольными предположениями. На самом деле, однако, при сличении вариантов оказывается, что эта опасность не так велика. Решение вопроса облегчается огромной *повторяемостью* вариантов. Частные случаи легко и естественно объединяются в группы, и эти группы вполне обозримы. При таких условиях *отбор* будет сводиться к выделению иллюстративного материала. Выбор примеров будет действительно произволен, но он не влияет на выводы, так как те же выводы получились бы и на других примерах. Примеры нами отбираются наиболее яркие, талантливые. В стороне оставляются случаи бледные, непоказательные, художественно менее удачные. Они привлекаются только тогда, когда представляют интерес независимо от своих художественных достоинств.

Первая задача, которую должен поставить перед собой исследователь при сопоставлении вариантов, — это задача установить все звенья повествования, уяснить себе ход действия, определить его начало (завязку), развитие, конец (развязку). Так, например, былина о Добрыне-змеборце слагается из рассказа о смерти его престарелого отца и далее, о том, как его воспитывает и обучает мать. Рассказывается о том, как Добрыня подрастает. Он затем отправивается из дому, мать его отпускает, но сопровождает свое разрешение добрыми советами или запретами, например, — не купаться в Пучай-реке. Так изучается весь ход повествования. Сопоставляя варианты, мы видим, что ни один из них не содержит всех возможных звеньев повествования. Так, в одних нет упоминания о смерти отца, в других не говорится о том, что Добрыня получает тщательное воспитание, не всегда выезд Добрыни сопровождается увещаниями матери и т.д. Получается, что совокупность сопоставляемых текстов всегда полнее каждого из текстов в отдельности. Может ли так получаемая картина иметь научное значение?

Строго говоря, рисуя *полную* картину сюжета, исследователь дает картину, не подтверждаемую (за редкими исключениями) ни одной конкретной записью. И тем не менее дать такую картину совершенно необходимо, и задача эта научно оправдана. Это не «архетип», не «основная редакция», не «сводный вариант», — это раскрытие народного замысла во всей его совокупности и художественной цельности. Утверждение Белинского, подхваченное потом Горьким, что народное творчество есть творчество коллективное, всенародное, что создателем народной поэзии является весь народ, а не отдельные лица, предопределяет и специфическую для изучения фольклора методологию: изучить надо совер-

шенно конкретный и реальный замысел *народа* во всей совокупности его проявлений; по отношению к этой совокупности каждая отдельная запись — частный случай осуществления этого замысла.

Такое сопоставление вариантов в конечном итоге раскрывает перед нами закономерности композиции каждого сюжета. Установление композиции в свою очередь ведет к раскрытию идеи, так как идея выражается всей совокупностью повествования, которую и надо установить.

В преобладающем большинстве случаев композиция едина для каждого сюжета. Отсутствие отдельных звеньев не меняет этой картины.

Но есть былины, композиция которых при сличении вариантов не представляет единства. Правда, такие случаи встречаются редко, но они есть, и игнорировать их нельзя. Такие песни на один и тот же сюжет, но различные по развитию хода действия, могут быть названы *версиями* песни. В художественной литературе они соответствовали бы различным *редакциям* произведения. Так, сравнение вариантов былины об Алеше и Тугарине показывает, что эта былина имеется в двух версиях: в одной из них бой со змеем происходит по дороге в Киев, в другой — в самом Киеве. В этих версиях бой трактуется по-разному. Действие былины об Илье и Идолище в одних случаях приурочивается к Киеву («киевская версия»), в других — к Царьграду («царьградская версия»). Повествование в этих версиях ведется различно. Былина о бое Ильи с сыном может иметь трагический конец — Илья убивает своего сына, или конец благополучный — Илья рад своему сыну и везет его в Киев.

Какое значение может иметь изучение версий?

В большинстве случаев отличие версий означает различную идейно-художественную трактовку сюжета. В таких случаях, конечно, нельзя говорить о единстве идеи данного произведения: сюжет его подвержен изменениям. Одна версия может быть древнее, другая новее. В каждом отдельном случае приходится определять критерии, которые позволили бы установить, какая из версий может быть старшей, какая позднейшей. Такое изучение продвигает нас в понимании тенденций развития эпоса в связи с историческим развитием народа.

Вслед за установлением композиционных норм необходимо изучить *фактуру*, то есть все многообразие художественной разработки повествования во всех его деталях. Каждый элемент возможен в многочисленных вариантах. Так, например, когда в

былине о Садко морской царь требует его к себе и Садко спускается на морское дно, морской царь в одних случаях делает это для того, чтобы послушать его пение, в других — чтобы наказать его за неплатеж дани, в третьих — чтобы решить свой спор с подводной царицей о том, что на свете дороже — булат или золото; иногда он хочет женить его на своей дочери; есть и такие варианты, в которых царь зовет его, чтобы состязаться с ним в шахматы. Каждый из вариантов данного мотива представлен различным количеством записей, но число этих вариантов вполне обозримо и может быть включено в рассмотрение. Как и при изучении хода повествования, рассмотрение этих вариантов в связи со всем ходом повествования позволит отделить более древние формы от более поздних и наметить некоторые этапы исторического развития сюжета.

Но сопоставление вариантов важно еще в другом отношении: оно вводит нас в творческую лабораторию народа. Одни формы окажутся художественно весьма совершенными, другие менее удачными. Одни выражают идею в одних образах, другие в других, третьи придают образам совершенно новый смысл или новое толкование, или заменяют одни образы другими. Среди певцов имеются и гении, и посредственности, и путаники. Вся глубина и красота народного замысла, все многообразие его художественного воплощения вскрываются только при детальном сопоставлении вариантов. Только при сплошном сравнительном изучении текстов может быть нарисован полный образ героя, каким он представляется народу; этот способ позволяет проникнуть в побудительные мотивы поступков, совершаемых героями; сопоставление вариантов помогает понять сущность и развитие конфликта, составляющего основу повествования; при таком изучении вскрываются и начинают ярко обрисовываться детали художественного рисунка. И если каждая из записей беднее той картины, которую дает сравнительное изучение их, то это аргумент не против правомерности такого изучения, а в пользу его.

Высокие художественные достоинства былины, складывавшиеся столетиями, общеизвестны. Профессор Мариан Якубец пишет: «Былины стали наивысшим достижением богатого литературного творчества русского народа и являются одним из примечательнейших феноменов мирового фольклора»<sup>21</sup>.

Сопоставление вариантов вскрывает многообразие художественных форм воплощения идейного замысла песни. Если поставить себе целью определить идею песни как идею всенародную, то все варианты должны быть сопоставлены, учтены, проанализи-

рованы и оценены. В этом смысле районные и индивидуальные отличия могут представлять собой частные случаи различной трактовки идейного замысла.

Раскрытие идеи есть первое условие исторического изучения былин. Народная идея всегда выражает идеалы эпохи, в которую эти идеи создавались и были действительны. Идея есть решающий критерий для отнесения песни к той или иной эпохе. Художественный анализ неразрывно связан с историческим.

Здесь исследователь встречается ряд специфических трудностей, присущих изучению именно народной поэзии. Одна из трудностей состоит в том, что все основные записи сделаны главным образом в течение XIX—XX веков. Можно ли на основании таких поздних записей делать заключение о состоянии эпоса за предыдущие столетия? Действительно, точных данных у нас нет и уже никогда не будет. Тем не менее мы не можем отказываться от исторического изучения народной поэзии только на том основании, что все записи поздние. Песни хранят явные следы пройденных эпох, иногда настолько ясные и конкретные, что они могут иметь силу исторического свидетельства. В других случаях эти следы стерты, и историческое приурочение таких песен будет носить иной раз предположительный, гипотетический характер.

К этой трудности прибавляется другая. Предпосылка, из которой исходила историческая школа, состояла в том, что фольклорные произведения создаются так же, как литературные, то есть в определенном месте и в определенный момент. Действительно, для некоторой части народной поэзии (например, для исторических песен) такая предпосылка будет правильной, так же, как она правильна для произведений письменной литературы. Но для эпоса, а также для сказки и некоторых других видов народной поэзии она ошибочна и из нее исходить нельзя.

Это не значит, что эпос возникает вне времени и пространства. Но это значит, что вопрос о том, в каком году и в каком городе или в какой местности возникла та или другая былина, не может быть поставлен. Былины отражают не единичные события истории, они выражают вековые идеалы народа. То, что старая наука представляла себе как однократный акт создания, мы представляем себе как длительный процесс.

Любая былина относится не к одному году и не к одному десятилетию, а ко всем тем столетиям, в течение которых она создавалась, жила, шлифовалась, совершенствовалась или отмирала, вплоть до наших дней. Поэтому всякая песнь носит на себе печать пройденных столетий. Приведем конкретный пример: были-

на о Дюке Степановиче в некоторых своих частях содержит элементы чрезвычайно глубокой, еще языческой древности (застава из змей и чудовищных птиц, готовых растерзать пришельца). Она, далее, отражает Киевскую Русь (двор Владимира). В описании деталей построек и картины города она отражает Московскую Русь XVI—XVII веков. И, наконец, по своей основной идее (высмеивание богатого боярства) она отражает классовую борьбу времен позднего феодализма. Сила, яркость художественной сатиры, направленность ее против исконных врагов трудовых масс обеспечивают этой былине актуальность и популярность в течение последующих веков, когда классовая борьба, принимая новые формы, разгоралась все сильнее. Таким образом, былина, шлифуясь и совершенствуясь столетиями, содержит отложения всех пройденных ею веков. Решающее значение для отнесения к той или иной эпохе будет иметь выраженная в ней основная идея. Так, в данном случае решающим историческим признаком былины будет борьба с боярством в тех именно формах, в каких она имела место в XVI—XVII веках. Поэтому, несмотря на наличие в ней более ранних и более поздних элементов, она в *основном* может быть отнесена к эпохе позднего феодализма.

Из этого следует, что вопрос о том, возникла ли та или иная былина в XII, XIII или любом другом веке, по существу, как указывалось, может оказаться неправильно поставленным; если изучать былину по ее отдельным слагаемым, то может получиться произвольное количество решений, так как отдельные слагаемые могут относиться к разным эпохам. Этим объясняется разногласия в отнесении былин к тем или иным столетиям в буржуазной науке.

Если же изучать былину не по механически выделенным слагаемым, а по ее замыслу, по ее идее, то окажется, что былина всегда выражает вековые идеалы и стремления народа, относящиеся не к одному столетию, а к эпохам, давшим несколько столетий, и к этим эпохам былины могут быть отнесены с некоторой степенью уверенности и достоверности. Так, народное стремление к национальному и государственному единству характерно для эпоса эпохи феодальной раздробленности. Песни об отражении татарского нашествия слагались в течение всего времени владычества татар. Ненависть к князьям, боярам, купцам и духовенству пронизывает эпос от его ранних начал до современности.

Это наблюдение приводит нас к вопросу о взаимоотношении эпоса и истории. Наблюдая историческое развитие эпоса, мы

должны иметь четкое представление о том, как эпос относится к истории. Одна из аксиом старой исторической школы состояла в том, что эпос пассивно *отражает* историю. Такая точка зрения стоит в связи с той пассивной ролью, которую реакционная наука приписывала народу и в истории и в поэзии. Народ «участвует» в истории и «отражает» ее в своих песнях. С нашей современной точки зрения народ не просто участвующая, а *ведущая* сила истории, и в своей поэзии он не *воспроизводит* историю как бесстрастный регистратор, а выражает в ней свою историческую *волю*, свои вековые стремления и идеалы. Эпос идет не позади истории, а выражает «чаяния и ожидания народные», как сказал В.И. Ленин о сказке<sup>22</sup>; эти чаяния представляют собой идеалы, лежащие впереди. Это значит, что, выражая свой суд и свою волю, народ путем художественного творчества *мобилизует* свои силы на достижение поставленных им себе целей. Эпос во все века своего существования играл огромную воспитывающую роль. Таким образом, задача исследователя состоит в том, чтобы установить исторические стремления народа, выраженные в его эпосе.

Отсюда вытекает необходимость изучать эпос не применительно к отдельным частным событиям истории, а применительно к *эпохам*, периодам ее развития. Первичное распределение материала определяется закономерностью эпох развития русской истории: это эпохи первобытно-общинного строя, феодализма, капитализма и социализма. Для каждой из этих эпох материал располагается не путем применения к нему заранее определенных хронологических рамок или схем, а путем конкретного анализа материала. Мы не можем предварительно определить, какие именно из периодов развития феодального строя будут или не будут отражены в эпосе; вопросы конкретного приурочения не могут решаться заранее. Все детальные вопросы методологии должны решаться в каждом отдельном случае отдельно. Нам важно было установить *направление*, в котором будет вестись исследование. Если это направление верно, то и детали могут получить правильное решение. Если же направление взято неверно, то правильное решение некоторых деталей не спасет исследование от ошибочных и неправильных выводов по существу.



# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ЭПОС В ПЕРИОД РАЗЛОЖЕНИЯ ПЕРВОБЫТНО- ОБЩИНСКОГО СТРОЯ

## 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Вся русская фольклористика конца XIX и начала XX века была убеждена, что русский эпос начал складываться в эпоху Киевской Руси. Одним из основоположников этого мнения был Майков, который утверждал, что содержание былин выработалось в X—XII веках, то есть «в первой половине удельно-вечевое периода»<sup>23</sup>. Этот взгляд был наиболее распространенным в русской науке вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции. Он подвергался поправкам, уточнениям и оговоркам, но в целом был общепринятым.

Между тем этот взгляд ошибочен. Он не может быть поддержан ни соображениями общетеоретического порядка, ни материалами.

Данное убеждение исходит из предпосылки, что до киевского периода русские не имели эпоса. На самом же деле русские имели эпос задолго до образования Киевского государства. На киевскую эпоху падает уже его расцвет.

Подобно тому, как советские историки не начинают русской истории с образования Киевской Руси, мы не можем начинать историю русского эпоса с образования киевского цикла былин.

Но каким же образом можно установить, имели ли русские или их предки эпос уже до образования Киевского государства, если об этом нет непосредственно никаких данных, если мы не имеем ни одного текста?

На помощь приходит материалистическое учение о закономерности общественного развития. История народов СССР знает все пять общественно-экономических формаций. На истории народов СССР можно изучить первобытно-общинный, рабовладельческий, феодальный, капиталистический и социалистический строй. Народы, населяющие нынешнюю территорию СССР, проходили это развитие в разных формах и не одинаково быстро, но само по себе оно исторический закон. Необходимо, однако, оговорить, что рабовладельческую формацию знали только народы, населяющие Причерноморье, Закавказье и Среднюю Азию.

Вопрос о том, проходили ли русские или их предки ступень первобытно-общинного строя, совершенно ясен. Поскольку смена

формаций есть закон истории, предки русских не составляли исключения. Но поскольку мы не имеем никаких непосредственных данных о состоянии эпоса в эту эпоху, мы можем привлекать материалы о других народах, проходивших ту же стадию развития, для которых эти данные есть.

К этому методу прибегал Ф. Энгельс, изучая вопрос о происхождении государства и об его отношении к роду. Чтобы проникнуть в доисторию античной Греции, Энгельс дает подробную характеристику не греческого рода, о котором непосредственных данных нет, а рода ирокезского, о котором они есть. Главам о греческом роде и о возникновении афинского государства предшествует глава об ирокезском роде<sup>24</sup>.

Метод изучения по формациям может быть применен и в нашей науке. Нам нет необходимости прибегать к далеким ирокезам. У нас на территории СССР есть народы, которые до революции, задержанные в своем развитии царским режимом, по существу еще жили родовым строем. Оказывается, что эти народы имеют богатейший эпос, и этим сразу решается вопрос о том, создается ли эпос в пределах феодального государства типа Киевской Руси, или раньше.

Что эпос закономерно создается до образования государства, вряд ли может вызвать сомнение. Но первобытно-общинный строй имеет свои этапы развития, продолжительность которых может исчисляться тысячелетиями. Рассмотрение художественного творчества на различных ступенях развития этого строя приводит к выводу, что эпос возникает не в пору становления родового строя, а также и не в пору его развития: народы, изучавшиеся Ф. Энгельсом, не знали героического эпоса. Эпос появляется только тогда, когда первобытно-общинный строй клонится к упадку. Он — один из предвестников разложения, распада этого строя и свидетельствует о начавшейся борьбе за новое общественное устройство.

Эти ранние формы эпоса, создающиеся до образования государства, должны быть изучены, чтобы лучше понять и изучить эпос тех форм государственного строя, какие мы имеем в начале русской истории. Изучение образцов наиболее ранних ступеней в развитии эпоса имеет первостепенное научное значение не только потому, что приподымается завеса над глубоким прошлым: как мы увидим, многое из эпоса этой эпохи переходит затем в позднейший эпос. К подобному же приему для изучения древнейших эпох в истории нашей родины прибегают и советские историки. Академик Греков пишет: «Вполне понятную для древ-

нейшей поры нашей истории скудность письменных источников наша современная наука пытается восполнить путем привлечения к решению стоящих перед нею задач и новых, самых разнообразных материалов. Это — памятники материальной культуры, данные языка, пережитки самого русского народа, а также пережитки и быт народов Союза ССР, еще недавно стоявших на низших ступенях общественного развития»<sup>25</sup>.

Правда, изучение этих эпосов никогда не даст нам совершенно точного представления о древнейших ступенях развития русского эпоса. В той мере, в какой эпос с закономерной необходимостью отражает экономический и социальный строй народа, эпосы народов, стоящих на одинаковой ступени общественного развития, окажутся сходными и могут быть сравниваемы. В той же мере, в какой каждый народ имеет свою конкретную, неповторимую историю, отличную от истории других народов, эпосы этих народов будут отличаться. С историей тесно связаны национальная культура и национальные особенности каждого народа, отличающие один народ от другого.

Все это показывает, что о национальных особенностях русского эпоса на наиболее ранних ступенях его развития мы никогда ничего не узнаем и узнать не можем, поскольку материалов нет.

Мы можем привлечь, использовать из эпоса других народов то, что закономерно связано с экономикой и социальными отношениями первобытно-общинного строя. Так как о ранних формах русского эпоса нам неизвестно решительно ничего, то даже немногое, что может быть извлечено из эпоса других народов, стоявших к моменту записи на более ранних ступенях исторического развития, чем стояли русские, будет иметь огромное значение для изучения эпоса докиевской эпохи. Иных возможностей для изучения творчества этой эпохи у нас нет.

Вооруженные знанием о догосударственном состоянии эпоса, мы уже смеем сможем приступить к изучению эпоса эпохи Киевской Руси, то есть к изучению собственно русского эпоса.

Исследователь поставлен в необходимость или вовсе отказаться от изучения древнейшего периода в развитии нашей культуры и объявить ее непознаваемой, так как *прямых* источников нет, либо прибегнуть к *косвенным* источникам и попытаться хотя бы предположительно установить общую картину древнейшего состояния нашего эпоса.

Материала по эпосу народов СССР имеется необозримое количество. Изучение эпоса каждого из этих народов могло бы составить предмет специального исследования. Здесь будут привлечены

избранные материалы в очень ограниченном количестве и в кратчайшем изложении. Отдельные факты, отобранные из огромного количества материалов, очевидно, не имеют и не могут иметь силу научной аргументации; но они могут служить наглядной иллюстрацией для подтверждения произведенных наблюдений.

## 2. ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ЭПОСА ПЕРВОБЫТНО-ОБЩИННОГО СТРОЯ

У первобытных племен, стоявших к началу их изучения на наиболее ранних из известных науке ступеней общественного развития (например, у австралийцев, веддов и др.), а также у племен, достигших сравнительно более высоких ступеней развития (например, у ирокезов), не обнаружено эпоса в том его понимании, какое дано выше. Наличие эпоса есть признак сравнительно более высокой ступени общественно-экономического и культурного развития, хотя и примитивного по сравнению с позднейшими эпохами — рабовладельческой и феодальной.

На территории СССР эпос имеют почти все известные нам народности. Полной картины нет, так как не все народы в достаточной степени изучены. Много материалов еще ждет своего опубликования. Для наших целей мы ограничимся эпосом, записанным у народов, когда они еще жили остатками родового строя. Эпос народов, достигших в своем историческом развитии рабовладельческого или феодального строя (эпос античный, армянский, осетинский, славянский, германский), со стороны происхождения в такой же степени проблематичен, как и эпос русский. Для рассмотрения наиболее ранних ступеней в развитии эпоса исключительную ценность имеет эпос европейского и азиатского Севера. С некоторыми оговорками может быть привлекаем также эпос алтайских народностей. Этим материалом мы и будем пользоваться.

Эпос создается при родовом строе, но не в пору его развития и расцвета, а в пору его разложения. Разложение рода в общеисторическом процессе — явление не регрессивного, а поступательного движения. Мы увидим, что идеология раннего эпоса в целом направлена против рода, хотя идеалы будущего здесь еще далеко не определились и мало осознаны. Понятие «рода» в эпосе иногда полностью отсутствует. Проф. А.П. Окладников, изучавший якутский эпос, пишет: «Рода, как такового, в олонхо вовсе не видно; упоминаются только родичи, живущие по соседству друг с другом, да праздники «ысыахи», на которые они собираются

вместе по случаю женитьбы того или иного героя. Существование рода как группы лиц, связанных единством происхождения от общих родоначальников и общностью культа, конечно, подразумевается, но в экономической жизни мы видим одну только моногамную малую семью»<sup>26</sup>.

По наблюдениям Н.П. Дыренковой, в шорском эпосе отсутствует термин «род» (sök). Точно также в эпосе нет слова «сородичи» или «братья». Их место в эпосе заняло выражение «народ, платящий дань»<sup>27</sup>.

Как мы увидим, в эпосе нет слова «род» потому, что нет понятия рода. Есть понятие *семьи* и активная борьба за нее. С другой стороны есть смутное, не высказываемое, но несомненно наличествующее сознание своего единства, которое еще не нашло выражения ни в формах общественного строя, ни в художественном творчестве, но которое уже служит фактором дальнейшего исторического развития. Как уже указывалось, эпос по существу направлен *против* рода.

Эпос направлен также против одного из основных идеологических отражений первобытно-общинного строя — против мифологии, как системы мировоззрения. «Всякая мифология, — говорит К. Маркс, — преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, с действительным господством над этими силами природы»<sup>28</sup>. Господство над силами природы, о котором говорит К. Маркс, создается постепенно, и постепенно же исчезает мифология. Как указал К. Маркс, «... греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»<sup>29</sup>. Эпос возникает на почве мифологии. Но это не значит, что эпос является *продолжением* и *развитием* мифологии. Пользуясь художественным арсеналом, созданным мифологией, эпос по своей идейной направленности обращен против мифологии, из которой он вырастает.

Силы природы воплощаются в первобытном мышлении в образе хозяев стихий. От этих хозяев, созданных воображением самого человека, человек мыслит себя зависящим, от этих хозяев зависит его благополучие. В.Г. Богораз-Тан в своей монографии о чукчах дал подробное описание таких хозяев: хозяина леса, реки, оленей, рыб и т.д., и даже воспроизвел рисунки чукчей, изображающие этих хозяев<sup>30</sup>. Он же приводит материалы и о других народах. А.Я. Штернберг, много лет изучавший нивхов (по прежней терминологии — гилайков), приводит подобные же материалы для нивхов. Данные Штернберга для нас особенно ценны, так

как Штернберг дал прекрасную публикацию нивхского эпоса<sup>31</sup>.

Штернберг полагает, что нивхи имеют три вида эпоса: исторический, мифологический и героический. Тексты исторического эпоса им не публикуются, и поэтому о них судить невозможно. Что же касается мифологического эпоса, то ошибочно самое понятие его. Так, жанр, который Штернберг считает «мифологическим эпосом» («тылгуна»), на самом деле вообще не относится к области эпоса. Это не песни, а рассказы, и уже по одному этому они не могут быть отнесены к эпосу. Самое существенное, однако, не в этом, а в их содержании. Анализ их приводит к заключению, что в данном случае мы имеем дело не с эпосом народа, а с его мифологией.

На мифологических рассказах нивхов нужно остановиться, так как они бросают некоторый свет на один из наиболее трудных и спорных вопросов в изучении эпоса — на вопрос о взаимоотношении эпоса и мифа.

Так как нивх в своей хозяйственной жизни всецело зависел от животных, он воплощал все силы природы в образах животных. Это — хозяева, хозяева животных и стихий природы. Каждое озеро, море, каждый лес, виды рыб и всех животных — решительно все имеет своего хозяина. Их надо расположить в свою пользу, и тогда человек будет иметь удачу на охоте и в ловле, так как хозяева посылают обилие зверей. Об этих хозяевах и повествуют мифы. Хозяева эти живут не в здешнем мире, а в ином, лежащем далеко за морем, или за горами, или под водой. Нивхи, как и другие народы данной ступени развития, делили мир на здешний и нездешний, потусторонний, но в целом повторяющий земной мир. Оттуда хозяева стихий воссылают всякого рода земные блага. Так, например, хозяйка моря живет на другом берегу моря в юрте. У нее на полках в чумашках (берестяных сосудах) хранится икра всех видов рыб. Время от времени она пригоршнями разбрасывает икру (вариант: чешую) в море, и от этого бывает изобилие рыб.

Такие рассказы никак не могут быть отнесены к героическому эпосу в том смысле, в каком он был определен выше. Их содержание — не борьба. Они — художественное выражение религиозных представлений нивхов, связанных со спецификой их форм производства. Смысл рассказов сводится к тому, что эти мнимые хозяева стихий могут оказать свое расположение людям и помочь им в рыбной ловле и охоте. Мифология нивхов наполнена рассказами о том, как нивх, случайно попавший или нарочно отправившийся в этот далекий мир, получил от животного-хозяина

великое охотничье умение. Героем мифа является тот, кто от хозяев стихий, и прежде всего от хозяев животного мира, приобрел власть над животными и умение их добывать. В этих рассказах герой может вступить и в борьбу со встреченными им хозяевами. Чем яснее в мифе выражен момент подчинения, тем миф древнее и тем сильнее в нем сказываются представления собственно религиозные. Наоборот, чем резче в мифе выражен момент борьбы с природой и ее хозяевами, тем он новее, позднее, и тем ближе он к эпосу, тем сильнее в нем выражено начало собственно антирелигиозное. Такой миф, как, например, античный миф о борьбе Прометея против Зевса, о том, как он у Зевса похищает огонь и приносит его людям, со стороны сюжета занимает промежуточное положение между эпосом и мифом. Героем первобытного мифа является человек, но человек, первоначально мыслящий себя подчиненным тем силам природы, с которыми жизнь заставляет его вести борьбу, и пытающийся расположить их в свою пользу. По мере того как с хозяйственным и техническим прогрессом исчезает сознание подчиненности, в мифах появляются рассказы об активной борьбе человека с природой и ее олицетворенными в художественных образах силами. Тенденция этих рассказов по существу противоположна древнейшим основам мифа, уничтожает их и ведет к созданию нового вида народной поэзии — к созданию эпоса. Эпос рождается из мифа не путем эволюции, а из отрицания его и всей его идеологии. При некоторой общности сюжетов и композиции, миф и эпос диаметрально противоположны один другому по своей идейной направленности.

Все это объясняет нам, почему в любом эпосе, в том числе русском, такую огромную роль играет борьба со всякого рода чудовищами. В чудовищах первоначально воплощены хозяева стихий, которые с культурным и техническим прогрессом становятся ненужными и вредными и уничтожаются героями эпоса. У различных народов на позднейших стадиях развития эпоса эти чудовища воплощают различные враждебные народу начала. В русском эпосе змей, Тугарин, Идолище, Соловей-разбойник представляют собой унаследованные с древнейших времен мифологические чудовища. Подробное изучение их должно показать, какое именно зло они художественно воплощают в условиях древнерусского государства и более поздних эпох.

Одна из основных особенностей, унаследованных древнейшим эпосом от мифа, но впоследствии также преодолеваемая, это — представление о том, что мир будто бы разделен на два мира: на

мир здешний и мир потусторонний. Композиционный стержень мифологических рассказов состоит в том, что герой отправляется в иной мир, где живут хозяева стихий, и получает от них большое благо: становится великим чародеем и охотником. Ранний догосударственный эпос также строится на наличии двух миров. Здесь можно напомнить, например, о Калевале — стране потомков Калевы, и Похьоле — мрачной стране Севера, где живет хозяин Севера Лоухи. В эпосе иной мир населен чудовищами, которые наносят человеку вред. Герой их побеждает, уничтожает, очищает от них землю.

У некоторых народов концепция двух миров развивается в представлении о трех мирах. Иной мир разделяется на верхний, где живут светлые помощники героя, и нижний, где обитают его враги. В среднем мире живут люди, и здесь обитает и сам герой. Такое представление имеется у якутов. Верхний мир — светлый, он населен божествами. У якутов уже можно наблюдать начинающийся переход от религии хозяев к многобожию. Нижний мир находится за горами, на севере. Здесь ледовитое море, здесь всегда холодно и пасмурно. Здесь обитают абаасы — демонические существа, исконные враги человеческого рода, насылающие болезни и смерть.

У других народов такое разделение не происходит. Здесь нет необходимости входить в детали. В русском эпосе это представление исчезло почти полностью. Оно сохраняется лишь в сказках. Из русских былин можно назвать только былинку о Садко, как единственную, в которой герой спускается в иной, в данном случае подводный мир, и встречается здесь лицом к лицу с хозяином моря — морским царем. С этой стороны былина о Садко (точнее — эта часть ее) — одна из самых древних и самых архаических в русском эпосе. Архаичность ее сказывается также в том, что морской царь — существо не безусловно враждебное к герою. Здесь явно прослеживаются представления о той помощи, которую могут оказать человеку эти хозяева, или, как их называет Белинский, — покровительственные божества.

Преодоление сил природы в мифологии совершается, по выражению К. Маркса, «в воображении и при помощи воображения». В эпосе при помощи воображения повергаются старые властители этой природы. Реальная же, не воображаемая борьба с природой находит в эпосе совершенно реалистические формы художественного отражения. В эпосе ненцев мы видим стада оленей, борьбу за их сохранение, уход за ними, видим всю трудную жизнь человека в Арктике<sup>22</sup>; в эпосе якутов опозитизированы ста-



да лошадей, так как жизнь древних якутов зависела от разведения конских табунов; зверобойный и рыбный промысел очень ярко отражены в эпосе нивхском; карело-финский эпос в его древнейших песнях рисует рыболовство и охоту. Нужно, однако, сказать, что все это трактуется лишь как фон, на котором совершаются события. Содержанием эпоса является не добыча рыбы или зверя и не разведение стад; это становится очевидным из рассмотрения сюжетов и той борьбы, которую ведет герой. То же можно сказать о позднейшем земледелии. Развитое земледелие, полеводство, появляется только с созданием государства; древнейший герой не земледелец, а охотник. Есть одна русская былина, в которой герой должен быть признан архаическим охотником, — это былина о Вольге Святославовиче. В свете приведенных материалов его следует признать одним из древнейших героев русского эпоса. Данило Ловчанин и некоторые другие герои являются охотниками уже иного типа. Охота сменяется земледелием. Такой герой, как Святогор, погибает потому, что с появлением земледелия он не может применить свою могучую силу к земле. Но в эпоху земледелия обработка земли также не является предметом прославления, как и охота в более древние времена. Великий земледелец в русском эпосе возможен и действительно имеется (Микула Селянинович), но основные герои русского эпоса не земледельцы, а воины, хотя земледелие и представляет собой экономическую основу жизни народа и составляет одну из исторических основ эпоса.

Мало отражена в эпосе и та борьба, которая велась за *возможность* добывать средства существования, хотя здесь и имеются существенные отличия в эпосе отдельных народов. Так, например, имущественные отношения нивхов были уже далеки от родовой общности имущества. Нерестилица, места для установки сетей, места для горожения речек и для ловли соболя находились не в распоряжении рода, а представляли собой неотчуждаемую и наследственную собственность отдельных семей, что, по данным Е.А. Крейновича, «свидетельствует о том, что семья давно выделялась в гилацком роде в самостоятельную хозяйственную единицу»<sup>33</sup>. Рост семьи ведет к обогащению одних семей за счет других и служит одним из факторов разложения рода. В эпосе, однако, эта борьба еще отражена сравнительно слабо. Сходную картину дают имущественные отношения у народов, разводивших стада. Разведение стад — один из решающих факторов, приводящих к имущественному неравенству и образованию классов.

«Из десятилетия в десятилетие на пастбищах за счет естест-

венного прироста все более увеличивались табуны лошадей и стада крупного рогатого и мелкого скота. Мало-помалу накапливалось богатство пастушеских племен, но вместе с тем оно уже переставало быть достоянием общины или рода, а становилось достоянием отдельных людей»<sup>34</sup>. Именно этот процесс наблюдался у якутов. Как установлено советскими историками, основой общественного строя якутов был строй родовой. Однако к моменту первой встречи с русскими этот строй уже был далек от его ранних форм. Якуты делились на ряд племен или племенных групп. Племена часто между собой враждовали. Совершались убийства и угонялся скот. Каждая такая группа состояла из ряда семейств. Имущество уже было не коллективно-родовым, а частно-семейным. Это создавало почву для развития крупного собственности с одной стороны, и обеднения — с другой. Бедняки попадали в кабалу к тойонам, и этот процесс совершался уже до прихода русских. Царское правительство поддерживало тойонов и тем усилило и ускорило этот процесс.

В науке высказывалось мнение, что тойоны представляли собой феодалов в условиях кочевого быта. Проф. А.С. Токарев это мнение отвергает. Анализ тойоната приводит его к выводу, что тойоны не пользовались правом суда, что основная масса скотоводов-якутов (по старому русскому обозначению, «улусские мужики») не состояла в крепостной зависимости от тойона. Тойон был только хозяином своих рабов и военным вождем. Часть рабов составляла его военную дружину. Элементы зарождающегося феодализма можно усмотреть в том, что богатые владельцы скота отдавали его на прокорм беднякам. Происходило нечто подобное отдаче земли феодалами на обработку крестьянам, причем феодал присваивал себе урожай и закабалял крестьян. Якутский тойон отдавал не землю, а скот на «пользование» и прокорм, ссужал бедняка средствами и тем его закабалял. Продукты скотоводства, масло и заготовленное впрок кислое молоко он должен был отдавать тойонам. Подобного рода прокормление называлось у якутов «хасаас». Однако оно не составляло основной формы хозяйствования, и это дает право говорить только о начатках феодализма. Проф. Токарев следующим образом формулирует свой вывод: «Итак, элементы феодальных отношений, точнее те элементы, из которых могли бы при соответствующих исторических условиях сложиться (и позже сложились действительно) феодальные отношения, у якутов эпохи завоевания были налицо. Но феодальный способ производства, тем более как господствующий способ производства, отсутствовал»<sup>35</sup>.

Элементы феодализма усиливались, но к XVII веку, когда произошла первая встреча якутов и русских (1628—1631), якуты, уже достигшие высокой степени культурного развития, не были объединены в государство ни феодального, ни рабовладельческого типа.

Все это доказывает, что возникновение эпоса у якутов не связано с феодализмом. Якутский эпос есть создание дофеодальной культуры. Изучение его подтверждает гипотезу, что эпос создается до образования государства.

Письменные исторические документы ничего не говорят об осознании якутами своего единства. Но об этом красноречиво свидетельствует эпос. Столкновения между племенами в нем совершенно не отражены. Эти столкновения, возглавляемые тойонами и приводившие их к обогащению, эпосом не воспеваются. Мрачная фигура тойона отражена не в эпосе, а в прозаических преданиях и рассказах, весьма близких к реальным историческим событиям и именам. К таким преданиям относятся рассказы об одном из наиболее свирепых и сильных тойонов, Тагыне, записанные еще в XVIII веке. К героическому эпосу эти предания не могут быть отнесены<sup>36</sup>. Классовая борьба была еще не настолько развита, чтобы найти отражение в эпосе. Она найдет свое отражение в развитом феодальном государстве, что мы увидим на русском эпосе, где эта борьба составляет одну из его важнейших сторон.

Если, таким образом, не промыслы и не социальная борьба составляют основное содержание эпоса, то чем же заполнены героические эпические песни при распаде первобытно-общинного строя?

Для ответа на этот вопрос необходимо рассмотреть содержание самих песен. Оно довольно единообразно, и для наших целей можно ограничиться приведением нескольких типических примеров.

Приведем для образца содержание нивхской песни:

1. Живут нивх и его два брата. Пока он охотится, его два брата исчезают. Он отправляется их искать и находит горного черта, похравшего их. Он его убивает и возвращается.

2. Он отправляется искать себе жену. После целого ряда дружеских и враждебных встреч он находит себе жену. Ее отец пытается оказать жениху сопротивление, но вынужден уступить герою. С добытой женой герой возвращается домой.

3. Он отправляется воевать, воюет с людьми-тиграми, горными чертями и т.д. и возвращается домой.

4. Пока он воюет, исчезает его жена, похищенная «морским человеком». Он находит похитителя, убивает его и с женой возвращается домой.

5. «Морские люди» (подразумевается — мстя за убитого) пытаются напасть на дом героя. Он отражает их нападение, всех побивает, продолжает жить, удачно охотясь. (Штернб., №3).

Если всмотреться в содержание этого текста, то видно, что основная борьба героя ведется за основание семьи. Эта борьба ведется против чудовищ, которые похищают людей, похищают сперва братьев героя, а потом его жену. Борьба кончается полной победой героя.

Можно сказать, что эта картина *типична* для раннего эпоса доклассового общества. Сюжеты у разных народов могут иметь различное оформление, но самая картина в основных очертаниях остается неизменной.

*Доказать* правильность этого положения невозможно, его можно только *показать* на большом материале. Здесь это сделать нельзя, и мы вынуждены ограничиться приведением избранного иллюстративного материала.

В качестве другого образца можно остановиться на якутской песне «Эр-Соготох»<sup>37</sup>.

1. С верхнего мира спускаются три небесных всадника и возвещают герою, что он должен отправиться в далекую черную страну, где живет чудесный кузнец. У него он должен заказать себе оружие и доспехи. Герой отправляется и находит кузнеца. Кузнец согласен выковать ему оружие, если он достанет ему жену, дочь железного старика из мира демонов. Герой к нему едет. Старик не отдает свою дочь и высылает против героя чудовищного каменного зверя. Герой побеждает зверя, завоевывает девушку, отдает ее кузнецу, получает оружие и доспехи и возвращается домой.

2. Вновь появляются небесные всадники и возвещают герою, что у него на востоке имеется суженая, дочь Медного божьего господина, «Мотылек Красоточка Белая Юкэйден по имени». Она — его судьба. Герой вновь отправляется в путь. По дороге он встречает соперника, который направляется туда же. Он его поражает в богатырском бою. Соперник проваливается «за пределы западного неба». Герой прибывает в страну своей суженой, но отец не может отдать ее беспрепятственно; за нее уже сватался хозяин огненного моря. Герой ведет с ним долгую и трудную борьбу. Чтобы переплыть страшное огненное море и достигнуть его хозяина, он превращается в ерша, а затем превращается в

сокола и перелетает через него. Он поражает хозяина огненного моря, добывает невесту, живет с молодой женой некоторое время у тестя и с беременной женой возвращается домой.

3. Жену героя похищает чудовище, владеец ледовитого моря, а сам герой проваливается в бездну, на семь саженей глубины покрытую льдом. Беда, таким образом, происходит с обоими супругами одновременно. Герой не может выручить свою жену. Зато на сцену теперь выступает *сын*. Песня следит не за мужем, а за похищенной женой. Беременная жена во власти чудовища. Она рождает сына. Демон его преследует, хочет его пожрать, но мать искусно его спасает. Сын подрастает, вступает в бой с мучителем своей матери и убивает его. К этому моменту подоспевает отец, который много лет пролежал в бездне и откуда его спасли три небесных посланника, пробудивших его из оцепенения. Все возвращаются домой.

4. Сын повторяет подвиги и приключения отца. Небесные посланники указывают ему его суженую, он отправляется ее искать, побеждает соперника и возвращается домой.

Такова эта замечательная во многих отношениях песня-поэма. Форма и детали ее совершенно национальны, сюжет же типичен не только для данного народа, но и для других, стоявших на той же ступени своего развития.

Приведенные примеры (количество которых можно бы значительно увеличить) ставят перед исследователем целый ряд проблем и вопросов.

Первый вопрос, возникающий в этой связи, это вопрос о том, отчего решительно у всех народов, имеющих эпос при родовом строе, преобладающее, можно сказать — решающее место занимают рассказы о поисках жены и борьбе за нее?

Семья при первобытно-общинном строе служит одним из факторов, *разрушающих* этот строй. Эпос, как мы уже видели, создается при *разложении* его. Причиной этого разложения служат развитие орудий производства, приручение животных, развитие производительных сил вообще. «Развитие производительных сил привело к появлению общественного разделения труда, к росту обмена и возникновению *частной собственности* на средства производства»<sup>38</sup>. Но развитие производительных сил, совершенствование орудий производства, становление имущественного неравенства не служат непосредственным предметом воспевания в эпосе, хотя все эти явления жизни наши в нем свое отражение. Кроме этих факторов развития имеется еще один, который и становится непосредственным предметом повествования ранних

героических песен. Это — образование *семьи*. «Новые орудия производства открыли экономическую возможность осуществлять производство (земледелие, скотоводство и ремесло) не силами всей общины, а в одиночку или силами отдельной семьи. В связи с этим родовая община распадается на *семьи*. Первоначально это были большие патриархальные семьи, состоявшие из нескольких поколений ближайших родственников. Затем эта большая патриархальная семья распалась на небольшие моногамные семьи, состоящие из мужа и жены и их детей»<sup>39</sup>.

Говоря о переходе парного брака к моногамии и об утверждении власти мужчин, Энгельс писал: «...отдельная семья сделалась силой, и притом грозной силой, противостоящей роду»<sup>40</sup>.

Моногамная семья разрушает, распатывает устой первобытно-общинного строя и вступает с ними в противоречие. Это объясняет нам, почему эпос, как выражение прогрессивных исторических сил и стремлений, возникающий при разложении этого строя, имеет своим содержанием борьбу за семью. Чудовищные хозяева стихий, созданные идеологией родового строя, всегда стремятся препятствовать герою в основании семьи, пытаются похитить, отнять у него жену. Герой вступает с ними в смертельную схватку и поражает их.

Песня всегда начинается с *выезда* героя из дома. Это объясняется тем, что при родовом строе жену надо было брать из другого рода, то есть отправляться за ней более или менее далеко. В народной поэзии невеста обычно привозится издалека.

Борьба за жену, за семью, борьба против тех сил, которые этому препятствуют, на данной ступени общественного развития есть борьба общественного порядка, это не только борьба за личную судьбу. Такую борьбу и ведет герой.

Это объясняет нам, почему на ранних ступенях развития эпоса такую огромную роль играет сватовство, поиски жен и похищение их мифическими врагами героя. Мы получаем в руки драгоценное наблюдение: поиски жены — один из древнейших элементов героического эпоса.

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 большинства нивхских нагунд. Сам герой никогда не выступает и не может выступать в роли похитителя женщин. Он получает жену, являясь к ее отцу или брату как герой, совершивший ряд подвигов, обладающий огромной силой и высокими моральными качествами.

Этим он заслуживает себе жену. Но враги у него ее похищают, и герой отправляется искать свою жену и отомстить ее похитителю. Как указал Ф. Энгельс, любовь на этой ступени еще не играет никакой роли. Не играет она никакой роли и в нивхском эпосе, хотя нивхи и знают прекрасные лирические песни любовного содержания. Любовная песнь — более позднего происхождения. Герой нивхского эпоса движим не любовными чувствами. Как правило, герой отправляется искать себе жену, никогда раньше ее не видав. Женщина здесь никогда не описывается как красавица. В очень редких случаях упоминается о надетых на нее украшениях, и этим ограничивается описание ее красоты.

Сходную картину дает эпос якутский. Идеология эпоса здесь выражена не только в поступках и в характере героя, она осознана и выражена и в словах героя. Поиски жены и здесь не любовный роман. Они ведутся ради учреждения семьи. Какое значение придается браку, видно из тех слов, с какими герой отдает в жены добытую им девушку своему другу: «Породи девять вольным журавлям подобных сыновей, восемь статных белым стерхам подобных дочерей породы, роди до старости детей, до старости выводки скот, летом четыре основные счастливые жерди устанавливай, зимою восемь толстых важных столбов укрепи, священный, важный огонь зажги! Нарядный дом построй! Пешему ночлегом будь, конному приютом, возвышай униженного, обедневшего поддержи» (Ястр., стр. 35). Эти слова показывают, что семья уже стала первичной хозяйственно-производственной ячейкой. Отсюда не только завет взять жену и учредить семью, но и построить дом, летнюю и зимнюю юрту, возжечь огонь очага и начать разводить скот. Семья выполняет также определенные общественные функции. Слова «обедневшего поддержи» указывают на то, что уже наступило имущественное неравенство. В этом начинающемся разделении героем будет не тот, кто богател и владеет стадами, а тот, кто встал на сторону обедневших и борется за них, оказывает им помощь и поддержку. Быть «ночлегом пешему», «приютом конному» означает не частную благотворительность, а осуществление высокого общественного долга.

Но добыть жену оказывается очень сложным и трудным делом. Женщина в якутском эпосе оказывается всегда связанной с иным миром. Иногда она — дочь демона абаасы, или же демон — соперник героя, и его надо побороть, победить, или отец невесты, раньше чем отдать свою дочь, требует от героя уничтожения такого чудовища. Короче говоря, уничтожение чудовища в разных формах изображается как условие добычи жены. В этих

чудовищах мы легко узнаем более древних хозяев стихий, окончательно превратившихся в врагов человечества, переселенных народным воображением в нижний, темный мир и противопоставленных обитателям верхнего, светлого мира, находящегося над землей.

Миссия героя состоит не только в том, чтобы взять жену, но и в том, чтобы при этом освободить землю от чудовищ, выходящих из нижнего мира на землю, населенную людьми, с целью пожрать людей и похитить их жен. Что борьба с такими чудовищами служит идеалом эпоса, с величайшей ясностью выражено, например, в песне о богатыре Нюргуне. Отпуская героев на землю, владыка небес так определяет им их назначение:

Вы снизошли сюда с назначением  
Делать колыбели рождаемым детям,  
Строить изгороди для разводимого скота,  
Стать прародителями людей-якутов.  
Вы несколько на это не ропщите,  
Не падайте духом и на волосок,  
Не унывайте мыслью и на малую четверть!

Завет «не роптать» для нас особенно интересен. Он показывает, что добыча жены уже не может полностью занять богатырские силы героя. Точнее мы увидим это ниже.

Второй завет выражен следующими словами:

Кроме того, вечно помни,  
Что никогда не должен убивать и обижать,  
Заставлять плакать и рыдать,  
Стонать и страдать  
Людей племени айыы,  
Народ улуса солнца!  
В противном случае обидятся  
Все люди и божества айыы.  
Это ты запомни навсегда!

Под «людьми племени айыы» и «народом улуса солнца» понимаются якуты, которые, хотя они на данной ступени еще не составляли нации, уже начинали сознавать свое общеп якутское единство. Племенные и родовые войны, руководимые тойонами и выгодные им, в народном эпосе не находят отражения, так как народным сознанием они осуждены. Якут не должен поднимать руки на якута. Настоящие враги героя в якутском эпосе — это абаасы.

Зато, если настанет день, когда  
Отборные атаманы абаасылов,  
Ненасытные обжоры южных племен,  
Отборные из леших чудовищ



Станут обижать и притеснять  
Людей племени айыгы,  
Народ улуса солнца,  
Ты должен защитить и оградить их.  
Будь им защитой, словно старый, крупный лес,  
Стань им оградой, словно лес дремучий<sup>41</sup>.

Подобные произведения дают ответ на вопрос, кто в якутском эпосе, собственно, является героем: героем считается тот, кто сумел добыть себе жену, кто ради этой цели преодолел трудные препятствия, одолел страшных и опасных соперников, выходцев из нижнего мира, мучающих людей, очистил от них землю, кто с боем вернул себе похищенную жену, основал семью и дом и живет согласно моральным требованиям окружающего его общества.

Совершенно очевидно, что этот идеал не может быть единым для разных народов даже в пределах одной ступени их развития. Он типичен для эпохи разложения первобытно-общинного строя и становления имущественного неравенства, но он подвержен колебаниям и развитию. При наличии общей закономерности трактовка героя может быть весьма разнообразной. Содержание песни иногда отличается большой сложностью. Так, в приведенном нивхском примере описывается целый ряд встреч, которые имеет герой. Каждая из этих встреч может быть объяснена на основании жизни и быта народа. Так же разнообразен облик многочисленных врагов героя из иного мира. Но сквозь все это разнообразие явственно проступает некоторая закономерность, которая многое объясняет нам в характере раннего дофеодального эпоса.

Герой прежде всего характеризуется своими поступками. Но так как поступки эти всегда одинаковы, то для каждого народа герои его эпоса будут однородными и не будут иметь отличий. В нивхском эпосе герой не имеет даже имени. В переводе Штернберга он именуется «наш гиляк», что надо понимать как «человек». Само название «нивух», «ницы вып» означает «здешний человек», то есть человек, занимающий определенное место на земле. Таким образом уже из названия героя прежде всего явствует, что он человек, обитатель земли, определенного места на ней, где он родился и трудится. Герой эпоса здесь еще не обладает никакими индивидуальными особенностями. Он весь только в своих подвигах. Герой всех песен не только похожи друг на друга, они по существу представляют одно лицо.

В отличие от мифа и позднее — от сказки, герой не обладает

никакими талисманами или волшебными средствами. Правда, есть случаи, когда герой обладает не только сверхчеловеческой силой, но и умением обращаться в животных (в приведенном якутском примере он обращается в ерша, чтобы переплыть море) или волшебными средствами, но такие случаи единичны. Это «арсенал мифа», которым некоторое время еще пользуется эпос. В русском эпосе только один Волх умеет обращаться в животных, и с этой стороны он также принадлежит к числу наиболее древних русских героев, как и по признаку охоты, которая служит единственным средством существования для него и для его дружины.

Герой нивхского эпоса побеждает не в силу своей магической вооруженности, воплощенной в талисманах, амулетах, волшебных орудиях или предметах, он побеждает только отвагой, силой, мужеством, полной неустрашимостью. Герой — носитель самых высоких моральных качеств. Эту любовь народа к своему герою заметил и Штернберг. «Нет подвига, — говорит он, — на который не был бы способен наш безымянный герой: «Среди ныне живущих людей кто тебе подобный имеется?» — так говорят о герое даже его враги».

Аналогичную картину дает эпос других народов. Герой якутского эпоса, будет ли он называться Эр-Соготох, Кулун-Кулустур, Нюргун или как-нибудь иначе, — по существу одно и то же лицо. Он герой не только потому, что учреждает семью и при этом освобождает землю от чудовищ. Он хранит священные традиции прошлого, но он же и ломает те из них, которые уже не соответствуют моральным нормам, выработанным развитием общества.

Чтобы вызвать восхищение и любовь слушателей, герой должен обладать выдающимися качествами. В якутском эпосе герой наделяется самыми высокими моральными качествами и внешней привлекательностью. «Был он красавец собой и храбрец», — говорится об Эр-Соготохе. Сходно о Кулун-Кулустуре: «Он был... как отборный из народа, как старшина людей, как избранный из якутов».

В чем состоит основное моральное качество героя? Оно состоит в том, что герой всегда лишь в последнюю очередь думает о себе. Герой стремится не к своему личному благополучию, как можно бы думать по тому, что основной предмет песни — его женитьба. Его деятельность направлена на благо людей. О семье героя говорится: «Хилому матерью были, хворому отцом, сиротам владыкою». Таких высказываний можно привести множество. Несомненно, что этот идеал, как уже указывалось выше, связан с ро-

довым строем, где индивидуум всегда имеет поддержку коллектива. Однако, если в такой поддержке усматривается нечто героическое и высокое, то это значит, что в этом видят нечто необычайное. Готовность всякому помочь есть не результат стремлений к прошлому, где эта помощь подразумевалась сама собой, она — реакция на настоящее, где эта помощь сама собой уже не подразумевается, где уже имеется деление на имущих и неимущих, где уже зародились эксплуатация и насилие. Герой помогает обездоленному, то есть обедневшему имущественно.

Такой характер героизма ни внешне, ни внутренне не связан с основным повествованием, завершающимся женитьбой героя. Можно наблюдать, что новое понятие героизма вторгается в старую композиционную систему и начинает ее нарушать. Герой совершает поступки, не связанные с основной нитью повествования, даже нарушающие и замедляющие его течение, но внутренне необходимые для создания его полного облика. Эти поступки состоят в том, что герой в разных формах спасает кого-нибудь из беды.

Так, в песне «Эр-Соготох» герой, победивший своего соперника Нюргуна, владельца огненного моря, отправляется обратно к своей суженой и к своему будущему тестю. По дороге ворон ему вещает, что есть некий Харахан и у него нежно любимая дочь. С ней беда: «О трех тенях длинноногий демонов сын к этой женщине прибыл. Отправляйся туда, спаси ее нежное дыхание, глубокие вздохи защиты, в тесноте своей зажми, в шири твоей укрой! Спаси от демона!» Герой отправляется ее спасать и выдерживает бой с демоном. Он его убивает, освобождает девушку и выдает ее замуж. Эпизод изобилует подробностями, которые здесь опускаются. Этот эпизод затягивает действие, не стоит ни в какой связи с основной завязкой, то есть нарушает единство и стройность повествования, но тем не менее он нужен, так как он выражает новый героизм главного героя. На более ранних и примитивных ступенях развития эпоса мы таких явлений не наблюдаем. Мы видим таким образом, что на основной сюжет, добычу жены для себя, наслаивается и становится внутренне необходимым мотив спасения другого человека. Герой уже не только добывает жену, он является защитником обездоленных. Герой не только тот, кто лично храбр, но тот, кто проявляет храбрость для спасения нуждающихся в его помощи. Мы увидим впоследствии, что с становлением классового общества под обездоленными будут пониматься не только сироты, вдовы, незащищенные девушки, но обездоленные социально. Эти мотивы еще не являются веду-

щими в якутском эпосе, но в них зерно будущего развития эпоса на более поздних ступенях общественно-экономического развития.

У народов, которые были втянуты в длительные и сложные войны, герой окончательно приобретает характер воина. Старые подвиги героя не забываются, хранятся в памяти и воспеваются, но к ним прибавляются другие. Так, в шорском эпосе в образе врага художественно сочетаются старые мифологические черты зверя с новыми, явно историческими чертами, идущими от завоевателей монгольского типа.

Враг, с которым герой ведет борьбу, — хан-насильник. Традиционные сюжеты сватовства и борьбы с чудовищами в шорском эпосе не забыты, но не они составляют главное и наиболее значительное содержание эпоса. Враг уже не только уводит сестру или жену, он разрушает двор и стойбище, уводит в свое далекое царство людей, перегоняет к себе стада, а на оставшихся налагает дань. «Дань» — новое понятие в эпосе, внесенное в него историей. Советская наука располагает достаточными документами, чтобы нарисовать картину обложения шорцев данью<sup>42</sup>. Документы все относительно поздние. Для более ранних веков документов нет, но в этом отношении сам эпос может быть свидетельством, так как борьба с насильниками, налагающими дань, составляет один из главных предметов шорских героических песен. Вражеский хан неизменно налагает дань, и эта дань взимается с необычайной жестокостью. Так, в песне «Кан Кес» (Дыр, №10) мудрая жена героя сообщает ему, что стойбище его друга Алтын-Картыги разрушено. «За пределами этой земли, на берегу Черного моря — имеющие вороных коней, большого и малого, Кара-Казан и Кара-Картыга — два брата есть... Из земли семидесяти ханов, со всего народа дань берут. С потомков всех наверху находящихся богатырей дань берут. Те два брата пришли и стойбище Алтын-Картыги разрушили. Если сегодня поедешь, твоего друга Алтын-Картыга живого застанешь, если завтра поедешь, — не застанешь, говорит» (Дыр, стр. 35).

В таких случаях герой всегда отправляется на борьбу. Герой здесь, как и почти всегда в шорском эпосе, действует не за себя и не для себя, а как освободитель. В данном случае он воюет за своего друга, но столь же часто он воюет за всех тех людей и за те народы, которые терпят бедствия и притеснения. Картина этих притеснений бывает художественно чрезвычайно яркой. Вражеский хан обычно отличается нечеловеческой жестокостью. Так, вышеупомянутая песня «Кан Мерген» начинается с того, что

герой сидит в своем золотом дворце за столом и беседует с сестрой. Он видит из своего дворца, что какой-то хан гонит впереди себя народ и скот. Этот хан возвращается из похода и перегоняет их в свое стойбище. «Белый скот ржет, подданный народ рыдает. За белым скотом, за подданным народом верхом на белосивом коне богатырь едет. Белый скот и подданный народ гонит. Великий кай наигрывает, великую песню напевая едет. Кан Мерген, всматриваясь, видит: богатырь сквозь правое стремя совсем голого мальчика тащит, через левое стремя совсем голую девочку, протаскивая, едет. Богатырь, коня мало ударяя, мальчика и девочку много ударяя, едет. Голос голого мальчика раздаётся, этот солнечный свет заполняя. Мальчик, великим плачем рыдая, великой горестью горюя, едет. «Если бы у меня отец был, отец, придя, помог бы мне! Если бы у меня мать была, мать, придя, заступилась бы за меня! Нет человека, который постоял бы за меня! Нет никого, кто бы заступился за меня!» Так говоря, мальчик великим плачем рыдает, великой горестью горюет» (Дыр, стр. 85). Видя это, Кан Мерген, вопреки советам своей сестры, которая пытается его удержать, вооружается и вступает в бой.

Герой не только вступает за других, но спасает свой собственный народ. Есть песни, в которых нападение врага совершается, когда герой еще ребенок. Отец его был убит, народ уведен в плен, стада угнаны, а сам герой растет в бедности сиротой. В таких случаях герой, узнав о беде и будучи еще ребенком, отправляется мстить за своего отца и освободить свой народ. Другой случай: к герою является посол от враждебного хана. Не зная, кто этот посол, герой сажает его за свой золотой стол. Посол говорит: «Кан Мерген, я не приехал есть еду-питье твои, как посол я пришел! Отсюда дальше живущий за спиной семидесяти миров, за пределами семидесяти царств, тамошних семидесяти миров хан-начальник, с айна, внизу находящихся, шесть раз путь пройдя, дань собирающий с богатырей, вверху, в солнечном мире живущих, девять раз их обойдя, дань собирающий, имеющий шестьдесят заговоров, знающий семьдесят наговоров, силою небу равный, силою земле равный, созданный, чтобы не умереть, не погибнуть, Кара Мюкю, имеющий девять жен, к тебе меня послом прислал! Кара Мюкю велел сказать: «Пусть Кан Мерген дань везет. Если дань не привезет, в твою землю, хвост волоча, волком приду, копы волоча, с войной приду» (Дыр, стр. 93). Враждебный хан выставляет себя властелином нижнего и верхнего мира, бессмертным и владеющим искусством чародейства. Герой действительно отправляется в страну этого хана, но не с тем, чтобы по-

кориться ему, а с тем, чтобы его уничтожить. В земле Кара Мюкю герой проходит ряд страшных застав, которые он уничтожает, а затем приходит в землю Кара Мюкю. Описание этой земли напоминает русскому читателю Золотую Орау. «Это была земля, куда семьдесят богатырей, дань принося, входили; это была земля, откуда семьдесят богатырей, дань отдав, назад выходили. Заплатившие дань богатыри со смехом выходят. Богатыри, у которых денег не хватило, чтобы заплатить дань, со слезами выходят. Из их спины ремень в четыре пальца ширины выдирали». Здесь толпятся данники, которым нет пощады. Тут же дан образ такоже несомненно исторический, а именно гиперболизированный образ ханского казначея, ведущего счет. «Внутри медного амбара медный богатырь, величиной с целую гору, сидит и черные счета перекладывает». Здесь все медное или железное и черное. Герой, Кан Мерген, требует, чтобы его рассчитали вне очереди, вступает с казначеем в пререкания, и со словами «Дай, я сам рассчитаюсь!» убивает казначея, вызывая восхищение всех присутствующих здесь богатырей, плательщиков дани, а затем разыскивает во дворце самого хана Кара Мюкю, и между ними завязывается чрезвычайно подробно и обстоятельно описанный бой, в котором Кан Мерген одерживает победу.

Все эти детали достаточно ясно рисуют облик врага, с которым герой вступает в бой. Они показывают, против чего герой ведет борьбу, и тем самым характеризуют и самого героя. Это уже не потусторонние мифологические враги, хотя они иногда еще и пребывают в ином мире, который рисуется черным или находящимся под землей. Это — совершенно реальный образ иноплеменного насильника, ведущего грабительские войны прежде всего с целью добычи скота, пленения людей и наложения дани. Этот образ не создан фантазией. Он совершенно явно историчен и идет от завоевателей монгольского типа.

В нашей литературе высказывалось мнение, что шорцы заимствовали свой эпос от телеутов, так как скотоводство шорцев, описанное в эпосе, кочевое, на самом же деле скотоводство шорцев накануне революции было стойловое и находилось в жаком состоянии. С этой точкой зрения нельзя согласиться. Что шорские песни частично совпадают с песнями других народов, окружающих шорцев, и не только телеутов, давно замечено. Н.П. Дыренкова указывает на близость шорского эпоса с эпосом других алтайских и енисейских тюрков, доходящую иногда до полного совпадения. Но из этого еще нельзя делать вывод о заимствовании. С нашей точки зрения это означает, что все эти небольшие

народности, живущие в более или менее близком соседстве, имели общую историческую судьбу и потому сообща создавали свой эпос. Два народа могут иметь одинаковый эпос только в тех случаях, если история сближает эти народы настолько тесно, что они ведут единую общую борьбу и совместно создают свой эпос, отражающий их общие исторические устремления. Поскольку история шорцев детально не изучена, об этом сейчас могут иметься только предположения. В эпосе кочевниками изображены не шорцы, а окружающие их вражеские племена и народы.

Все эти материалы показывают, как нарождается и развивается тип героя в зависимости от исторических судеб самого народа. Еще задолго до образования государства герой эпоса борется за осуществление наиболее высоких исторических стремлений своего народа. Изучение русского эпоса покажет, как развивается идеология эпоса с созданием и развитием государства. Русский эпос знает не одного героя при различных именах, — русский эпос многогероен по существу, причем все главнейшие герои киевского цикла группируются вокруг центра — Киева, возглавляемого Владимиром. Такое состояние возможно только с созданием феодального государства, но почва для него создается уже раньше. В шорском эпосе нет государства, но есть некоторые внешние формы его, воспринятые шорцами от монголов. Обращает на себя внимание, что герой шорских кай (песен) всегда именуется ханом.

Шорцы, наравне с другими тюркскими народами, были покорены монголами. Начало господства чингисидов на Алтае падает на XIII век<sup>42</sup>. В этот период они восприняли от монголов, скотоводов-кочевников, как некоторые понятия, так и некоторые слова и имена. Но по своей идейной направленности шорский эпос заострен против завоевательных набегов и грабительских войн, ведшихся монголами.

Наименование героя ханом — явление не случайное, а исторически закономерное. Из числа опубликованных Радловым и Дыренковой текстов это правило не знает исключений. В сборнике «Ай-Толай»<sup>44</sup> герой не всегда назван ханом, но по существу все же является им. Даже в тех случаях, когда герой в начале песен представлен сиротой, впоследствии все же оказывается, что он сын хана, у которого враги угнали людей и скот (Радл., №3, №7).

У монголов титул хана возник при разложении у них родового строя. «По мере того как распадалась роды, создавались объединения (или орды), в состав которых входили части различных родов. Возглавляли такие объединения военачальники («боотуры»,

«нойоны»), которые выбирались из числа наиболее крупных скотоводов... Нойоны и боотуры, которым удавалось объединить под своей властью значительное число кочевников, принимали титул хана»<sup>45</sup>. Такой порядок типичен для той ступени общественного развития, о которой Ф. Энгельс пишет следующее: «Возрастающая плотность населения вынуждает к более тесному сплочению как внутри, так и по отношению к внешнему миру. Союз родственных племен становится повсюду необходимостью, а вскоре становится необходимым даже и слияние их и тем самым слияние отдельных территорий племен в одну общую территорию всего народа. Военачальник народа — rex, basileus, thiudans — становится необходимым, постоянным должностным лицом»<sup>46</sup>. Эти высказывания Энгельса сразу же раскрывают перед нами демократический характер начальных этапов развития послеродовой власти. Хан может стать героем эпоса потому, что его власть — одна из основ новой ступени общественного строя, прогрессивного по отношению к строю родовому: он объединяет роды, которые при первобытно-общинном строе объединяться не могли. Он военачальник, он в идеале военный герой, богатырь, отличающийся храбростью и совершающий великие подвиги.

Но с развитием феодальных отношений и классовой борьбы характер ханской власти меняется: хан становится главой не своего народа, а своего класса. Хану подчинены непосредственные производители — «люди из черных», которые облагаются повинностями<sup>47</sup>. Совершенно очевидно, что народным героем такой хан быть не мог. Хан-насильник всегда возглавляет *враждебный* народ, с которым герой ведет борьбу. Сам же герой воплощает идеал справедливости. Таким образом, в шорском эпосе война своего хана против соседнего хана приобретает характер войны не только внешней, но и социальной. Соседние ханы ведут грабительские войны. Подобного рода войны, характерные для данной ступени общественного развития, Ф. Энгельс описывает следующим образом: «Богатства соседей возбуждают жадность народов, у которых приобретение богатства оказывается уже одной из важнейших жизненных целей. Они варвары: грабеж им кажется более легким и даже более почетным, чем созидательный труд. Война, которую раньше вели только для того, чтобы отомстить за нападения или для того, чтобы расширить территорию, ставшую недостаточной, ведется теперь только ради грабежа, становится постоянным промыслом»<sup>48</sup>.

Эти слова объясняют нам характер войн, которые в эпосе ведутся против шорского народа, и характер героя, отражающего



от своего народа бедствие этих войн.

Принципиальное значение появления в эпосе хана состоит в том, что герой-хан является *главой народа*. В шорском эпосе мы имеем определенно выраженное понятие народа, как имеем и самое слово «народ». В развитии эпоса герой становится вождем своего народа. Как уже указывалось, Дыренкова установила, что шорский эпос не знает слова «род», он знает только слово «народ». Это происходит потому, что в истории народа родовой строй уходит в прошлое. Уже на материале якутского эпоса мы видели, что якуты сознают свое общезякутское единство, и что родовые распри, которые, например, отражены в нивхском или в ненецком эпосах, в якутском эпосе совершенно невозможны. В шорском эпосе это сознание своего общенародного единства находит художественное воплощение в образе хана, возглавляющего народ и руководящего им.

Здесь намечается явление, которое находит свое завершение в классовом государстве. Только в государстве происходит полное объединение, возглавляемое главой государства. Идеализованный Владимир русского эпоса есть явление закономерное. Вокруг Владимира группируются богатыри — сам Владимир пассивен. Такое объединение героев вокруг одного лица, связь сюжетов через один объединяющий их центр можно назвать *циклизацией*.

Этого в шорском эпосе еще нет. Около хана-героя еще нет никаких богатырей, которые бы ему служили: они появятся только на следующих ступенях развития эпоса, они появятся только вместе с государством. В шорском эпосе все подвиги совершает сам хан, и совершает их один. Шорский эпос показывает, что циклизация начинается с центра, с ядра, вокруг которого впоследствии будут располагаться события, воспеваемые в эпосе.

Все это означает, что процесс циклизации не есть процесс саморазвития формы, а что он является идеологическим отражением исторических сдвигов в социальной и внешнеполитической истории народа.

Так постепенно выясняются некоторые из важнейших особенностей раннего героического эпоса со стороны его содержания.

Но есть еще одна сторона, требующая нашего внимания: это внешняя форма песен. Из приведенных примеров видно, что песни всегда многосоставны. Они состоят из отдельных звеньев. Каждое новое звено начинается, как правило, с выезда героя из дома. Песни могут быть очень длинными и исполняться целыми ночами, но такие размеры их создаются не путем осложнения интриги, а путем присоединения все новых и новых звеньев,

причем строение каждой из этих клеток одинаково.

В этом мы видим их коренное отличие от русских былин. Русские былины по существу односоставны; по сравнению с огромными многосоставными песнями, рассмотренными выше, они коротки. Правда, возможно слияние, соединение двух песен или сюжетов в одну (контаминация), но это — явление уже вторичного порядка. Можно предполагать, что эта простота и краткость есть результат длительного совершенствования эпоса.

Обращает на себя внимание также необычайная художественность и детализация разработки многих песен. Средства художественной выразительности во всех случаях носят совершенно национальный характер. Они не могут быть изучены по переводам, но многие из песен героического эпоса народов СССР по своей общей художественности и мастерской разработке деталей могли бы иметь мировое значение, если бы были лучше известны. Фольклор когда-то бесписьменных народов служит одной из основ, на которой создается позднейшая национальная литература.

Одним из художественных приемов эпоса на ранних ступенях его развития был гиперболизм.

Преувеличиваться может решительно все: рост и размеры героя, размеры его жилища, утвари, количество еды и питья. Гиперболически описываются враги и бой с ними. В якутском эпосе преувеличению подвергается не только герой и все, что к нему относится, но решительно все, о чем упоминается: явления погоды (гроза, буря), сроки и пространства, все детали и все моменты хода действия. Вот как описывается вид героя: «Стан его в перехвате был в пять сажений. Шести сажений дороден в плечах был. В три сажени были округлые бедра» (Ястр., стр. 60). Если такой герой хлещет коня, он бьет сразу до костей и отхватывает кусок мяса величиной с котел. От боя героя с его противником сотрясается земля, меркнет солнечный свет, так что становится темно, и противники распознают друг друга ощушью. Герой едет с такой быстротой, что поднимается вьюга, выпадает град.

Это показывает, что в якутском эпосе преувеличение есть один из основных приемов поэтизации. Им выражается восторг и преклонение. Герой интересуется слушателя и дорог ему не только его делами, но и всеми его качествами.

Гипербола выражает силу эмоционального напряжения. Исполнение якутских олонхо можно представить себе только в состоянии вдохновения и экстаза.

Позднее, когда вырабатываются другие способы характеристики, гиперболизм идет на убыль. В шорском эпосе герой не об-

ладает столь огромными размерами и такой непомерной силой, как герой якутских олонхо. Но и здесь гиперболизация еще отнюдь не забыта. Так, всегда гиперболично описывается бой: это описание — кульминационный пункт повествования. Другая область гиперболизации — образ самого героя и его коня. Здесь гиперболизм проявляется в наиболее патетических и художественно ответственных местах. Таков, например, момент появления героя. «Верхом на черно-сером коне потомок богатыря едет. Гребень его шлема три неба задевает, золотые сапоги — шестьдесят слоев земли бороздят. Подобно глыбе-тайге богатырь въезжает» (Дыр., стр. 117). Гиперболично начало песни с описанием множества скота и людей, которые сравниваются с песком и звездами. Однако гиперболизм во всех этих случаях все же умерен и явно идет на убыль. Правда, при случае о герое говорится, что он занимает место, на котором могли бы сидеть 60 богатырей, или что он пьет из чаши, из которой могли бы пить 60 богатырей. Под ним прогибается под, его не держит земля, и он уходит в землю по колена. Вызывая на бой противника, он «закричал, разрывая на части дно верхнего мира, закричал, расщепляя надвое дно подземного мира» (там же, стр. 51). В целом, однако, герой все же не гигант, а обычный человек, и гиперболизм не представляет основного качества поэтики шорцев. Грандиозные размеры начинают терять свой пафос и свою привлекательность. Наоборот: огромные размеры становятся в глазах народа чем-то отрицательным и начинают вызывать насмешку. Поэтому гиперболизируется враг, и его огромные размеры вызывают насмешку и презрение, они выражают низкую природу врага, его неуклюжесть и безобразие. Так, о врагах говорится: «Потомки богатырей, имеющие плечи с целую скалу, в здешней земле расхаживают» (там же, стр. 127). Врага застают спящим: «Когда Кара Мююю выдыхает, кажется, будто это небо к черной земле приближается, когда выдыхает, кажется, что это черная земля к небу подымается» (там же, стр. 101). Несомненно, что огромные размеры врага отчасти должны подчеркнуть трудность победы над ним. С другой стороны, огромные размеры врага не только выражают его физическую силу, но должны вызвать в слушателе отвращение, подчеркивают его грубо физиологическую сущность. Поэтому враг нередко изображается спящим или сидящим за едой и обжираться.

Песни, хотя они и поются, не всегда имеют стихотворную форму. Нивхский эпос, например, сплошь имеет форму прозы. Более сложен вопрос о стихотворной форме эпоса у других наро-

дов. Лучшие научные издания с точными, лишенными «литературных обработок» переводами дают основание предполагать, что в эпосе многих народов проза чередуется со стихами. Законченная стихотворная форма русских былин представляет собой результат длительной эволюции. Можно предположить, что стихотворной форме некогда предшествовала форма прозаическая и смешанная. Проза постепенно приобретала ритмический и поэтический характер и переходила в стих. Стих постепенно совершенствовался и вытеснял прозу.

Величайший интерес представляет для нас вопрос об исполнении и исполнителях.

Уже выше указывалось, что музыкально-песенное исполнение — один из существенных признаков эпоса. Пение выражает глубокую взволнованность и заинтересованность, эмоциональное напряжение. По наблюдению Штернберга, нивхские настунд «всегда поют в состоянии экстаза». Это происходит потому, что поется о чем-то очень близком и дорогом. Народ глубоко дорожит своим эпосом.

Исполнение якутских олонхо может выливаться в большой праздник.

Якутский эпос — общенациональное достояние якутского народа. Он хорошо известен широким кругам трудящихся. Но далеко не все могут исполнять олонхо. При огромных размерах и высоких художественных достоинствах песен исполнение их требует исключительного умения и мастерства и доступно не всякому. «Прежде олонхо исполнялись как в узком семейном кругу, так и при большом стечении народа на свадьбах, общественных работах и праздниках, а теперь — в театрах, клубах, домах культуры. Слушают олонхо обычно с вечера до глубокой ночи или до утра, а иногда и по несколько вечеров подряд»<sup>49</sup>. Олонхосуты пользуются широкой известностью и всеобщим уважением. Пение совершается в состоянии вдохновения. Певцы закрывают глаза и мерно раскачиваются в такт песни. Вся аудитория напряженно следит за исполнением и сопровождает его одобрительными возгласами. В прежнее время практиковалось коллективное исполнение этих песен, о чем Серошевский, сам слышавший такую форму исполнения, рассказывает следующее: «Группа певцов, собравшись вместе, договаривается исполнить всем известную песню сообща. Один соглашается рассказывать то, что подлежит рассказу, а именно — описание местности и хода действия; другой исполняет партию доброго героя — богатыря, третий — его противника, богатыря злого; иные берут на

себя исполнение песен отца, матери, жен, любовниц, сестер, злых и добрых шаманов и духов, наконец коня, который в якутском эпосе играет роль не малую. Я слышал одну олонхо, исполняемую четырьмя зараз певцами. Поют они, конечно, по очереди, в последовательности рассказа. Этот способ петь былины куда красивее единоличного, но практикуется он все реже и реже, так как хороших певцов делается меньше, и главное — так как такое исполнение требует самого лучшего угощения, на какое хозяин вообще способен»<sup>50</sup>.

Героический эпос представляет собой драгоценнейшую сокровищницу каждого из народов. Он создавался в глубоком прошлом. Но и сейчас, когда создается новая, социалистическая культура, когда прежде обездоленные царским правительством «инородцы» превратились в социалистические нации<sup>51</sup>, эпос не утерял своего значения. Частично он сохраняется и культивируется как классическое наследие прошлого и продолжает исполняться<sup>52</sup>, частично же на базе национального фольклора вырастает новая, советская литература, в особенности драматургия и оперно-музыкальное искусство.

Но творчество этих народов имеет значение не только для них, но для всей братской семьи народов СССР. Мимо этого творчества проходили фольклористы, изучавшие русскую народную поэзию, между тем как оно может дать многое для изучения русской народной поэзии и в особенности эпоса. Частично на это указывалось в советской науке<sup>53</sup>, систематического же изучения еще нет. Настоящие страницы представляют собой нечто вроде краткой разведочной экспедиции в неизведанные края для первоначальной ориентировки. Но даже такой кратчайший предварительный обзор дает возможность сделать некоторые выводы, которые окажутся полезными для изучения русского эпоса в его историческом развитии.

Выводы эти кратко могут быть сформулированы следующим образом.

Эпос возникает не при возникновении государства, а раньше. Он создается при разложении родового строя. Русский эпос возник задолго до начала образования Киевского государства.

Эпос этой эпохи был направлен против идеологии родового строя и поддерживал строй, шедший ему на смену. Деление на племена и роды начинает вступать в противоречие с сознанием своего единства.

Основной сюжет эпоса состоял в поисках жены и основании парной моногамной семьи.

Технический и культурный прогресс, постепенное овладение природой приводят к упадку характерной для этой эпохи религии «хозяев», составляющей основу мифологии. В эпосе хозяева изображены как чудовища, препятствующие герою в стремлении создать семью. Герой их убивает и очищает от них землю.

У народов, окруженных воинственными соседями, совершавшими грабительские набеги, вырабатывается образ героя, защищающего свою землю и освобождающего свой народ от поработителей, налагавших дань. Герой наделяется высокими моральными качествами, выработанными народом в его борьбе за свое существование. С установлением имущественного неравенства герой становится на защиту обездоленных.

Песни, даже наиболее ранние, отличаются художественностью. Формы художественности всегда национальны. Художественность развивается и совершенствуется.

Одним из ведущих приемов поэтизации был гиперболизм. Можно наблюдать тенденцию к его постепенному ослаблению и замене его другими приемами характеристики.

Стихотворной форме песен предшествовала форма прозаическая и смешанная, с чередованием стихов и прозы при постепенном вытеснении прозы стихом.

Краткой и односюжетной форме песен предшествовала форма многосоставная с присоединением все новых и новых звеньев повествования. Всякое новое звено начиналось с отъезда героя и кончалось его возвращением.

Многогеройности современного русского эпоса предшествовала одногеройность. С усилением войн герой получал функцию вождя своего народа.

Как ни малочисленны и незначительны эти выводы, они пригодятся при изучении русского эпоса, давая возможность выделить наиболее древние его элементы, тем самым облегчая выделение элементов новых и изучение развития эпоса в связи с развитием истории народа.

# ЧАСТЬ ВТОРАЯ РУССКИЙ ЭПОС ЭПОХИ РАЗВИТИЯ ФЕОДАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ

## I. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

### 1. ИСТОРИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Ранний русский эпос есть эпос создающегося и крепнущего русского государства, Киевской Руси. Русский эпос Киевской Руси не может быть рассмотрен как продолжение эпоса, который начал складываться в предыдущую, догосударственную эпоху. Он так же не есть продолжение родового эпоса, как государство не есть непосредственное продолжение или развитие родового строя.

Мы не имеем точных данных о том, как конкретно создавалась Киевская Русь. Акад. Греков, охарактеризовав последний период в истории родового строя, признаком которого служит народное собрание, совет родовых старейшин и наличие военачальника, пишет: «С развитием классового строя эти учреждения перестают удовлетворять потребности общества, некоторые из них делаются уже невозможными, и родовому устройству общества наступает конец. На его место становится государство, либо преобразующее учреждения родового строя, либо заменяющее их новыми, конечно, не вдруг. Это процесс длительный. Но если мы лишены возможности на нашем материале проследить отдельные его этапы, то не имеем права закрывать глаза на факты, нам известные, и должны иметь смелость называть эти факты их именами. Если, например, родовые союзы уже заменились территориальными, если власть отделилась от народных масс, если у власти успеет встать экономически наиболее сильный класс, если этот класс организовал аппарат властвования, то мы смело можем говорить о замене родового строя государственным, как о факте уже совершившемся»<sup>4</sup>. Акад. Греков четко определил, что одним из решающих признаков государства, и в том числе Киевской Руси, является отделение власти от народных масс, переход власти в руки экономически наиболее сильного класса. Государство связано с наличием классов и классовой борьбы; внешнеполитическая история государства приводит к войнам, которые могут иметь местное, но могут иметь и общенародное значение. Этим определяется новое содержание эпоса. ▽

Но так как образование государства есть процесс длительный, то образование нового эпоса также совершается медленно.

Здесь нет необходимости заново излагать историю Киевской Руси. Необходимо только указать, что период процветания был очень кратковременным. Советские историки не включают, как это делали буржуазные историки, в киевский период время феодальной раздробленности. «Под киевским периодом истории ни в коем случае нельзя разуметь период уделов с его разобщенностью отдельных княжений и княжескими усобицами, как это делают и А. Майков и отчасти В.О. Каючевский. Время уделов нельзя называть киевским хотя бы по той причине, что Киева, как политического центра, уже тогда не было, он ступсевался и решительно затерялся среди других местных центров»<sup>55</sup>. В период феодальной раздробленности, как мы увидим, образование и развитие эпоса не прекратилось, а было даже особенно интенсивным. Оба эти периода русской истории, период киевский и период феодальной раздробленности, наложили свой яркий отпечаток на развитие русского эпоса.

Из всего сказанного вытекают методы и цели исследования. Если государство не есть непосредственное продолжение родового строя, мы и в эпосе должны прежде всего проследить не остатки старого в новом, а *конфликт* старого и нового. Идеалы киевского государства сталкиваются с идеологией родового строя, и этот конфликт есть основной конфликт наиболее ранних, древнейших русских *былин*, *былин* эпохи Киевской Руси.

Это не значит, что прерывается традиция. Старые сюжеты сохраняются, но наполняются новым содержанием. С другой стороны, создаются произведения новые, не связанные с традицией.

Старые сюжеты в свою очередь не в одинаковой степени подвергались переработке. Часть их была использована и переработана с целью утверждения идеалов молодого государства. Сюда относятся преимущественно былины о борьбе героев с различными чудовищами (Добрыня и Змей, Алеша и Тугарин и другие). Часть же, в особенности песни о сватовстве, приобретают полусказочный характер; защита государства не играет в них решающей роли, хотя и в этих песнях герои всегда отражают новую идеологию, несовместимую с идеологией преодолеваемого и уходящего в прошлое родоплеменного быта.

Но переработкой традиционных, древних сюжетов не ограничивается содержание раннего киевского эпоса. Историческая жизнь и борьба властно требовали новых песен, и эти песни создавались. Они создавались не только в киевское время, они создавались во все века продуктивного существования эпоса, и эти песни уже не связаны с традицией доисторического прошлого.



Русские были участниками величайших исторических потрясений европейско-азиатского средневековья. Борьба с татарами потребовала напряжения всех сил народа. Теперь народ уже не мог довольствоваться песнями, в которых герой поражал чудовишного змея, хотя он и не забыл об этих песнях и продолжал их художественную обработку. Появились новые песни о борьбе с историческими, реальными врагами. Традиционны в этих песнях только их былинная форма и способ исполнения. В них народ создал образы героев, защищающих величайшее достояние и святыню — свою отчизну. Характер этих героев не создан традицией и не выводим из нее. Он выкован в конкретной исторической борьбе и воплощает лучшие, героические качества народа. Былины о борьбе с татарщиной представляют собой кульминационный пункт в развитии эпоса. Группа этих былин — более поздняя, чем группа былин о сватовстве героя или о его борьбе с чудовищами.

Но борьба с иноземными захватчиками — не единственная форма народной борьбы в эпосе. В ту эпоху, когда основной и решающей задачей было отстаивание независимости родины, внутренняя социальная борьба еще не играла решающей роли в развитии эпоса, хотя, как мы увидим, даже былины о татарщине пронизаны классовой борьбой. Но по мере того как, с одной стороны, задача борьбы с татарами начинала отходить в прошлое, а классовые противоречия и классовый антагонизм все нарастами, на передний план выдвигались песни, в которых основное содержание представляет собой осуждение существующего государственного строя и первые, пока еще неясные мысли о возможности иного строя, иного и справедливого порядка государственной жизни. Былины о социальной борьбе представляют собой последний, завершающий этап в развитии русского эпоса. Они относятся к эпохе развитого феодализма, когда классовая борьба приняла чрезвычайно острые формы.

## 2. ОБРАЗОВАНИЕ БЫЛИН КИЕВСКОГО ЦИКЛА

Раньше чем приступить к изучению отдельных песен русского эпоса, необходимо составить себе ясное представление о том, что следует понимать под былинами «киевского» или «владимирова» цикла.

В фольклористике слово «цикл» понимается различно.

1. Под циклом понимаются песни о героях, находящихся на службе у одного и того же государя. Сюжеты песен между собой не всегда связаны; каждая песня составляет нечто цельное и за-

конченное; тем не менее, герои песен, объединенные одной службой, друг друга знают и друг с другом встречаются. В Западной Европе к таким циклам относится кельтский цикл короля Артура, франкский цикл короля Карла. Некоторая часть наших былин объединяется в былины владимирова или киевского цикла.

2. Под циклом иногда понимают также объединение первоначально разрозненных произведений в одно целое. В этом смысле можно говорить о песнях гомерового цикла. Такие циклы обычно создаются искусственно («Гесериада» и др.), но начатки такого объединения возможны и в самой народной поэзии.

3. В русской науке под циклом иногда понимали песни одной местности или одного района. Так, новгородские былины иногда называются былинами новгородского цикла.

4. Неоднократно можно встретить слово «цикл» в применении к песням об одном герое. В этом смысле можно говорить, например, о песнях разинского цикла.

Мы будем употреблять слово «цикл» только в первом из приведенных здесь значений. «Цикл» означает «круг». Круг имеет центр. В русском эпосе таким центром изображается Киев, возглавляемый Владимиром. Выражения киевский и владимиров цикл по существу однозначны и взаимозаменяемы.

Во многих былинах Киев изображается как столица Руси, управляемой Владимиром. Сам он никаких подвигов не совершает, он полностью пассивен. Но вокруг него есть герои, богатыри, которые совершают все подвиги. Эти герои весьма разнообразны по своему облику, возрасту, личному характеру и по их подвигам.

Чем это объяснить, и всегда ли так было в русском эпосе?

Рассмотренные выше материалы заставляют предполагать, что так было не всегда. Картину, которую показывает русский эпос, можно рассматривать как последнюю ступень уже завершившегося процесса циклизации, понимая под циклизацией расположение действия песен вокруг одного центра и центрального лица. Этим центральным лицом некогда был сам герой, единственный герой догосударственного эпоса. По мере того как происходит консолидация племен в государство, по мере того как начинает появляться *народ*, этот герой становится главой своего народа, позднее — главой своего государства. Став главой государства, этот герой теряет свою активную роль, становится только носителем власти, и центр тяжести повествования переносится на богатырей. Такое состояние эпоса характеризует раннее феодальное государство.

Но для такого обесцвечивания центральной фигуры имелась и

другая причина. Раннее феодальное государство на некотором этапе исторического развития представляло собой прогрессивный тип общественной формы по сравнению с племенным строем, при котором народ распадался на племена. Таким прогрессивным государством была Киевская Русь. Однако, по мере роста классовой дифференциации и классового антагонизма, киевский князь все больше становится главой не только государства, но главой своего класса. Отсюда впоследствии двоякое отношение в эпосе к Владимиру. С одной стороны, он — красное солнышко, стольно-киевский князь, и все богатыри стремятся служить ему и служат ему верно. С другой стороны, он окружен князьями и боярами; между ним и богатырями создается глухой антагонизм, впоследствии принимающий форму открытого и острого конфликта. Богатыри попадают в опалу, изгоняются из Киева, и Владимир обрисовывается как сторонник князей и бояр, как трус и даже изменник. Высокий образ Владимира — более древний образ, сниженный образ принадлежит более поздним векам обостренной классовой борьбы. В период Киевской Руси былинный Владимир получил имя и стал главою государства. Тогда он был окружен богатырями. По мере развития классовых отношений роль великого князя, представителя классовой власти, падала, роль богатырей, представителей народа, — возрастала.

Каковы же причины такого циклического строения нашего эпоса?

Первый ответ на этот вопрос состоит в том, что русский эпос отражает действительность Киевской Руси. Это несомненно верно. Киев некоторое время был объединяющим центром создающегося и крепнущего государства. Выдающуюся роль в создании государственного единства сыграл Владимир Святославович. Без этой исторической почвы циклическое состояние эпоса не могло бы создаться. Но это еще не объясняет нам, почему такая картина сохраняется столетиями, почему народ ею так дорожит, почему циклическое строение эпоса обнаружило такие огромные творческие возможности. Историки объясняют это как явление памятаивости народа к великим периодам и событиям своей истории. Эпос толкуется как воспоминание о прошлом. Так, академик Греков начинает свою книгу о Киевской Руси указанием на русский эпос. «Чем объяснить хорошо известный факт, что русский народ в своем былинном эпосе отводит самое видное место именно киевскому периоду своей древней истории?» — спрашивает Б.Д. Греков и объясняет это тем, что народ правильно понял и оценил величие этой эпохи. «Народ, переживший на протяже-

нии своей истории много и тяжелых и радостных событий, прекрасно их запомнил, оценил, и пережитое передал на память следующим поколениям. Былина — это история, рассказанная самим народом»<sup>56</sup>. Акад. Греков безусловно прав, когда он утверждает тесную связь между историей и эпосом. Но он ошибается, когда всецело рассматривает былины как рассказанную народом историю. Былины относятся не к области историографии, а к области народного искусства. Если бы дело обстояло так, как полагает акад. Греков, это означало бы, что эпос обращен только в прошлое, что он представляет собой поэтическое воспоминание об этом великом, навсегда утраченном прошлом «на память следующим поколениям». Между тем это неверно. Эпос живуч не воспоминаниями прошлого, а тем, что он отражает идеалы, которые лежат в будущем. Он отражает не *события* той или иной эпохи, а ее *стремления*. Народ, возвеличивая киевскую эпоху, стремился не к реставрации Киевской Руси, а смотрел вперед, стремился к единству, которое Киевская Русь начала осуществлять, но не довела до конца.

Чтобы полностью и правильно понять это явление, надо ясно представить себе, что вслед за периодом создания государственного единства наступил период феодальной раздробленности. В этот период, как мы знаем, Киевская Русь вовсе не была тем единым резко централизованным государством, каким она рисуется в эпосе. Если же в эпосе русский народ представлен как совершенно единый, а Киевская Русь изображается мощным, централизованным и монолитным государством, то это происходит не потому, что народ неверно изображает историю, а потому, что народ в своих песнях пел о том, к чему он стремился, а не о том, что уже прошло. То, к чему стремился народ, позднее было осуществлено Москвой.

В печальную эпоху феодальной раздробленности эпический Киев служил знаменем единства, к которому стремился народ. Это объясняет нам многие особенности былин. Становится понятным, почему герои самых различных областей тяготеют к Киеву, хотя ни один из основных киевских богатырей не родился в Киеве. Они киевские не по своему происхождению, а по своей идейной направленности, точно отражая этим характер эпоса, киевского по сосредоточению устремлений, общерусского по своему происхождению и содержанию. Так, Илья Муромец родом из города Мурома или села Карачарова, Добрыня — из Рязани, родина Алеши Поповича — Ростов, Дюка — Галич и т.д. Но все они неизменно *приезжают в Киев*. Только с этого момента они стано-

вятся героями эпоса, и только с выезда в Киев начинается путь героя. Киев притягивает их к себе. Они служат не своим местным князьям, о которых эпос никогда не упоминает. Как подчеркнул Добролюбов, удельные войны совершенно не отражены в русском эпосе, как будто их никогда не бывало<sup>7</sup>, как в нем никогда не воспеваются удельные князья, а только Владимир — не просто киевский, а стольно-киевский. Удельные войны не могли стать и не стали содержанием героического эпоса потому, что эти войны не были народными. В русском эпосе воспеваются только общенародные войны с исконными врагами, угрожавшими национальной самостоятельности Руси, из которых на первом месте стоят наиболее опасные из них — татары.

Герои служат Владимиру не в порядке вассальных отношений. В его лице они хотят служить родине и всегда являются к нему добровольно. Лучшее всего мысль, с которой герои отправляются в Киев, выражена словами Илья Муромца. В былинне об Илье Муромце и Соловье-разбойнике Илья выезжает из дому с такими словами:

Я поеду в славный стольный Киев-град  
Помолиться чудотворцам киевским,  
Заложиться за князя Володимира,  
Послужить ему верой-правдою,  
Постоять за веру христьянскую.  
(Кир. I, 34)

Еще яснее Илья высказывает свою мысль по приезде в Киев:

Уж ты, батюшка Володимер-князь,  
Тее надо ль нас, принимаешь ли  
Сильных могучих богатырей,  
Тее, батюшке, на почесь-хваду,  
Твоему граду стольному на изберець,  
А татаровьям на посечение?  
(Там же)

В этом свете становится понятным мотив «витязя на распутье». Одна из форм этого мотива состоит в том, что герой видит по-дорожный камень с надписью. Такой камень видит Алеша Попович на распутье трех дорог после своего выезда из Ростова.

Расписаны дороги широкие:  
Первая дорога на Муром лежит,  
Другая дорога в Чернигов-град,  
Третья дорога ко городу ко Киеву,  
Ко ласкову князю Владимиру.  
(К Д. 20)

Названия городов могут варьировать, но неизменно во всех вариантах фигурирует Киев. Алеша всегда выбирает Киев. Этот ка-

мень является как бы символом, определяющим жизненный путь Алеши. Момент раздумий у подорожного камня решает вопрос, быть ли ему героем или нет. Выбирая путь на Киев, Алеша выбирает трудный путь бессмертия и героизма.

Д.С. Лихачев предполагает, что Алеша раньше, чем служить Владимиру, служил ростовскому князю, но что об этом былины не сохранилось<sup>58</sup>. О таком служении знает летопись, и Д.С. Лихачев предполагает, что летопись здесь черпает из не дошедшей до нас былины. «В период феодализма и господства областных интересов — в XIII и XIV веках Александр Попович был местным областным героем, защищающим своего князя как верный вассал своего господина». Не случайно, что это утверждение не подкреплено ни одним фольклорным текстом, так как таких текстов нет. Д.С. Лихачев полагает, что они до нас не дошли. Вернее будет предположить, что их никогда и не было, так как это решительно противоречило бы всему идейному содержанию эпоса, антифеодалного по самому своему существу. В летописи Алеша мог быть изображен верным вассалом своего князя, так как летопись отражает интересы того князя, который заказал ее, в эпосе же служение героя местному князю невозможно по существу.

Выделяя былины киевского или владимирова цикла, мы обнаруживаем, что к этому циклу принадлежат далеко не все былины, что есть былины, в которых ни Киев, ни Владимир вообще не упоминаются, или упоминаются лишь стороной, вскользь. Киев в таких былинах не служит организующим центром повествования. Как объяснить это явление, и какого рода былины не принадлежат к киевскому циклу?

Часть былин не принадлежит к киевскому циклу потому, что они создались еще до образования Киевской Руси. Содержание их было таково, что они не поддавались процессу циклизации. Таковы, например, былины о Волхе и о Святогоре. Они не были притянуты к киевскому циклу вследствие специфичности их содержания, что будет видно ниже при анализе этих былин.

Часть былин, наоборот, создавалась уже после того, как образование цикла закончилось. Они создались уже в так называемый московский период. Таковы, например, былины о набеге литовцев или о Хотене Блудовиче.

Часть былин не принадлежит к киевскому циклу потому, что содержание их носит полусказочный характер и отражает не столько государственные, сколько более узкие интересы и идеалы. Такова, например, былина о Глебе Володьевиче или о Соломане и Василии Окуловиче.

Наконец, некоторая часть былин не входит во владимиров цикла, так как представляет собой ярко местное образование и тесно связана с местными условиями жизни. Таковы былины новгородские.

На этом надо несколько остановиться.

Часто можно встретить мнение, будто русские былины в основном делятся на два цикла: на киевский и новгородский. Главным очагом создания и распространения былин считается город Киев. Из Киева эти былины якобы разошлись по всей Руси, вплоть до крайнего Севера, куда их будто бы занесли скоморохи. Это мнение аргументировалось весьма обстоятельно и разнообразно. В него вносились многочисленные оговорки, поправки и уточнения, но в целом изложенная точка зрения была господствующей. Так, Всеволод Миллер считал, что наряду с киевским, или владимировым циклом, ведущим и главным, и циклом новгородским имелись и другие циклы. По его мнению, одним из таких центров, где создавались былины и откуда они распространялись, был Галич Вольнский, возвысившийся в XII веке при Ярославе Осмомысле. К Галичу Всев. Миллер относит былины о Дюке, Чуриле, Потыке, Дунае<sup>59</sup>. Халанский предполагает наличие четырех циклов или, как он выражается, — «областных эпосов»: суздальского, старокиевского, черниговского и московского<sup>60</sup>.

Концепцию эту мы должны признать ошибочной во всех отношениях.

Одна из основных ошибок всей этой концепции состоит в том, что здесь спутаны разные понятия цикла. Понятие цикла рассматривается то как явление географического порядка, то как явление циклического состояния эпоса. Киевляне будто бы воспевали киевских героев (киевский цикл), новгородцы — своих новгородских героев (новгородский цикл), Галич создавал и воспевал галицких героев, и т.д. Утверждалось, что эпосы отдельных областей стояли в известной связи и могли влиять один на другой.

Утверждение множества областных эпосов ставилось в связь с удельным строем древней Руси. Так, Халанский писал: «При господстве удельно-вечевое начала, при слабой связи отдельных областей древней Руси, не могло и быть *общерусского* эпоса. Общерусский эпос — такая же фикция, как и древний общерусский язык»<sup>61</sup>. Таким образом, утверждение наличия множества циклов приводит к отрицанию единого русского эпоса. Между тем «цикл» и «областной эпос» — не то же самое. В Новгороде, Галиче, Владимире, Чернигове, Ростове — всюду, где были русские, создавались и подхватывались общенародные песни, в которых

воспевался Киев и Владимир и киевские, то есть общерусские, богатыри, и этот процесс есть основной в развитии эпоса Былины владимирова цикла пелись по всей Руси. Наряду с этим могли создаваться и действительно создавались песни местного характера. Но эти песни, если они отражали только местный характер или местные интересы, очень скоро должны были забываться и исчезать из обихода. Во всяком случае мы о таких песнях документально ничего не знаем, и попытки найти в русском эпосе эпосы галицкий, ростовский, суздальский и т.д. потерпели неудачу и не привели ни к каким определенным результатам.

Единственная область, имевшая ярко выраженное местное творчество, — это новгородская область с былинами о Садко и о Василии Буслаевиче. Для этого имелся ряд исторических причин: Новгород не был непосредственно затронут татарским нашествием, Новгород был богатым городом, мало зависевшим от Киева и впоследствии — от Москвы. Однако сепаратистские тенденции Новгорода выражали стремления только верхушки, боявшейся потерять свои сословные привилегии. Народные массы стояли за присоединение к Москве и против присоединения к Литве. Три новгородские былины выражают не сепаратистские стремления верхушки, они являются новгородским вкладом в общерусскую сокровищницу народной культуры. Они в такой же степени новгородские, как и общерусские.

Если правильны наши наблюдения, что владимиров цикл не есть местное образование и что этот цикл отражает общенациональную идею, то мы должны предположить, что былины этого цикла пелись не только в Киеве, а повсеместно. С другой стороны, былины, стоящие вне владимирова цикла, как былины о Святогоре или Вольге, могли распеваться и в киевской области. Мы не можем себе представить, чтобы былины, в которых воспевается отражение Батяга или Мамага, волновали бы только жителей киевской или новгородской, ростовской или любой другой области. Они волновали каждого русского, не лишенного национального сознания. Такое утверждение повсеместного распространения былин владимирова цикла не может быть доказано документально, так как научные записи былин относятся только к XIX веку. Но картина бытования и распространения былин на современном Севере может дать некоторый материал для суждения о распространенности отдельных сюжетов в более отдаленные времена. Картина состояния эпоса, которую дает современный Север, может считаться типичной и для той эпохи, когда былины еще бытовали всюду. Картина получается совершенно определен-



ная: все основные герои и основные сюжеты известны по всему Северу. Это — не севернорусская, не поздняя особенность эпоса, это — позднее и, конечно, не совсем точное, но в общем правильное отражение исконного положения вещей. Так, былина об Илье Муромце и Калине, то есть об отражении татар от Киева, известна по всему Северу. Это — общерусская, национальная былина. Наоборот, такая былина, как «Королевици из Крякова», известна только в Прионежье, ее нет на Белом море, Пинеге, Мезени, Печоре. Это — образование местное, не получившее общего распространения. В целом таких случаев очень мало, и не они характерны для русского эпоса.

Если под циклом понимать не областные эпосы, а расположение сюжетов вокруг одного центра и одного центрального лица, представляющего в своем лице государство, то русский эпос знает только один цикл, а именно цикл владимиров, или киевский. Создание киевского цикла есть создание не Киевской области, а Киевской Руси. Оно — создание не феодальной раздробленности, как думали многие ученые, а как раз наоборот: в печальную эпоху феодального распада, когда Русь была раздираема феодальными войнами, эпос отражает передовые стремления народа к государственной организации народного единства. Эпический Владимир есть организующий центр того государственного единства, к которому народ стремится. Это стремление народ не только выражает в своем эпосе, он осуществляет его в своем историческом развитии. Идея народного единства есть одна из основных идей древнерусского эпоса в период феодальной раздробленности.

Вторая ошибка этой концепции состоит в том, что эпос будто бы создавался только в больших городских центрах; концепция эта исходит из предпосылки, будто эпос создается не народными массами, не крестьянами, а военной дружиной князя, не «на земле», а в крупных городах. Последний ученый, придерживавшийся мнения об аристократическом происхождении эпоса, от него отказался<sup>62</sup>, но тем не менее теория дружинного происхождения эпоса не полностью изжита. Некоторые советские ученые пытались сохранить теорию дружинного происхождения эпоса, приписав дружине князя не аристократический, а демократический характер. Но и в такой модификации теория эта ошибочна<sup>63</sup>.

Из всего, что мы видели, ясно, что эпос начал складываться задолго до того, как начали создаваться города и определяться классы. Эпос создается всем народом, а не дружинами князей, безразлично аристократическими или демократическими. Он со-

задавался не в городах, вернее — не только в городах, но везде, где были возможные исполнители, преимущественно земледельцы.

Как теория местного, локального происхождения эпоса в результате феодальной раздробленности, так и теория узко классового, дружинного и военно-аристократического происхождения эпоса опровергаются не только соображениями теоретического характера<sup>64</sup>, но прежде всего содержанием самих песен, что может быть доказано подробным их изучением.

## II. ДРЕВНЕЙШИЕ ГЕРОИ И ЯСЩИ

### 1. ВОЛХ ВСЕСЛАВЬЕВИЧ

Былина о Волхе Всеславьевиче во многих отношениях представляет собой интереснейшую проблему. Выше уже приходилось указывать, что она, по нашим данным, принадлежит к числу древнейших, что она как целое сложилась задолго до образования Киевского государства. Ей присущи черты некоторой грандиозности, некоторого размаха, величия, воинственности, и этим она для народа сохраняла свою привлекательность в течение ряда столетий. Вместе с тем она по своему замыслу чужда новой киевской эпохе. Можно проследить весьма интересные попытки ее переработки: попытки эти должны быть признаны мало удачными и художественно малоубедительными.

В науке не было недостатка в трудах, посвященных этой былине. Большинство ученых с полной уверенностью утверждало, что Волх этой былины не кто иной, как Олег. Такая точка зрения должна быть признана совершенно фантастической. Поход Волха на Индию отождествляясь с походом Олега на Царьград, хотя в походе Волха, описанном в былине, нет, как мы увидим, буквально ничего, похожего на поход Олега, каким он описывается в летописи. Легендарная смерть Олега от змеи сопоставлялась с рождением былинного Волха от змеи, хотя и здесь ровно никакого сходства нет, кроме того, что в том и в другом случае фигурирует змея. Были и другие теории, но данная теория преобладала. Несмотря на ее полную и очевидную несостоятельность, она была повторена и некоторыми советскими учеными\*.

Былина о походе Вольги известна в 11 записях, но не все они равноценны<sup>65</sup>. Две записи сделаны повторно и по существу совпадают (Гильф. 91 = Рыбн. 38, от Романова, Сок. 76 = Кон. 12, от Конашкова). Из оставшихся девяти записей три отрывочны и содержат только начало. Похода в них нет (Гильф. 15, Опч. 84, Гул. 35). Запись от Конашкова также фрагментарна. В ней нет начала

и нет описания похода. В этой записи содержится лишь описание того, как Волх подслушивает разговор турецкого султана и как он расправляется с ним. Из пяти остальных записей одна, а именно запись Маркова от Аграфены Матвеевны Крюковой несомненно восходит к книжному источнику — к тексту Кириши Данилова, хотя разработка и иная. Зависимость эта может быть доказана документально. Текст Марфы Семеновны Крюковой (дочери А.М. Крюковой) частично восходит к материнскому тексту, но сильно отличается от него. Отдельные детали образа Волха могут быть дополнены текстами былины о встрече Вольги с Микудой Селяниновичем. Некоторые из этих записей начинаются с рассказа о чудесном рождении Вольги и о его оборотничестве.

Полученная картина показывает, что былина обладала какими-то достоинствами, которые не дали ей вымереть вплоть до XIX века. Вместе с тем мы видим, что о походе Волха фактически повествуется только в 4-5 записях. Чаще поется только о рождении Волха, поход отбрасывается. Это наводит на предположение, что былина о походе Волха обладала какими-то недостатками, особенностями, которые не удовлетворяли художественных запросов народа.

Рассказ о рождении Волха (или, как он также иногда именуется — Вольги Всеславьевича или Святославьевича), каким оно описывается в былине, сохраняет древнейшие тотемические представления о животных как о предках человека и о возможности рождения великого охотника и волхва непосредственно от отца-животного. Волх рождается оттого, что мать, спускаясь с камня, неосторожно наступает на змея. Змей обвивается вокруг ее ноги, и она зачинает (К. Д. 6 и др.). Волх рождается с восходом солнца или луны (К. Д. 6). При его рождении гремит гром (Марк. 51), колеблются земля и море. Сохранилось это начало, конечно, не потому, что сохранилась вера в такое рождение, а потому, что картина эта полна величественности. Художественность ее отметил В.Г. Белинский в своем пересказе сюжета этой песни. «Это — апофеоза богатырского рождения, полная величия, силы», — так пишет он об этом начале<sup>66</sup>.

Имя героя, Волх, указывает на то, что родился великий кудесник, волхв. Он рождением связан с природой, как с природой и борьбой с ней была связана вся жизнь первобытного человека. Предки русских, раньше чем стать земледельцами, зависели от охоты, которая когда-то была основной формой добычи средств существования. Когда Волх рождается, звери, рыбы и птицы в страхе прячутся: родился великий охотник.

Рыба пошла в морскую глубину,  
Птица полетела высоко в небеса,  
Туры да олени за горы пошлаи,  
Зайцы, лисицы по чащицам,  
А волки, медведи по ельникам,  
Соболи, куницы по островам.  
(К Д 6)

Волх умеет обращаться в животных: рыб он ловит в образе щуки, птиц — обернувшись соколом, лесных зверей — серым волком. Он чародей и оборотень.

Песня о Волхе подтверждает точку зрения акад. Грекова на языческие верования восточных славян. «По-видимому, — пишет он, — у восточных славян долго сохранялись пережитки, связанные с тотемическими представлениями, например вера в оборотничество, то есть в превращение людей в зверей. Кроме зверей, славяне поклонялись камням, деревьям, ручьям, рекам. Пережитки этих верований долго существовали и после принятия христианства»<sup>67</sup>. В былине прямой веры в оборотничество уже нет, оно использовано только как поэтический прием, но создаться образ героя-оборотня мог только тогда, когда эта вера еще была.

Родился герой, соответствующий идеалам первобытно-общинного строя: великий охотник и колдун, умеющий покорять себе природу, и в первую очередь — животных, от которых когда-то зависела вся жизнь человека.

Но Волх не только великий охотник, он и великий воин. Как воин он, однако, совершенно не похож на воинов позднейшего русского эпоса — на Илью, Добрыню, Алешу.

Он воюет так же, как охотится: путем волшебного умения, «хитрости-мудрости». Поход Волха, цель этого похода, определяются совершенно иной идеологией, чем те войны, в которых принимают участие основные герои русского эпоса. Правда, Волх или Вольга набирает себе дружину вовсе не как колдун. В одном варианте он даже возглавляет огромное войско в 40000 человек. Но для Волха характерно не это. Для него характерны и специфичны черты волхва и кудесника. Победу он одерживает своим волшебным искусством, а не искусством военным, хотя он, едва родившись, уже просит пленять его не плененой, а в латы:

Ай и гой еси, сударыня матушка  
Молода Марфа Всеславьевна!  
А не пленяй во плену червчатуло,  
А не пояси в поясья шеаковые.  
Пленяй меня, матушка,  
В крепки латы булатные,

А на буйну голову клади злат шелом,  
По праву руку палицу,  
А и тяжку палицу свинцовую,  
А весом та палица в триста пуд.  
(К Д 6, ср. *Марк* 51)

Образ этот напоминает выражение из «Слова о полку Игореве»: «под трубами повиты, под шлемами вздедеяны, концом копя вскормлены». Образ пеленаемого в латы ребенка присоединен к Волху позднее, но он не изменил его природы оборотня.

Решающим моментом для оценки и определения Волха являются, однако, не столько обстоятельства его рождения и воспитания, сколько характер и цель совершаемого им похода.

Русский эпос знает и признает для своих героев только один вид войн — войны справедливые, войны, целью которых служит защита родины от нападения врага.

На первый взгляд может казаться, что и Волх совершает именно такой поход. В некоторых вариантах поход вызван похвальбой индейского царя, что он возьмет Киев и сожжет его церкви (К. Д. 6). В других случаях царь хвастает, что он поедет воевать на святую Русь, девять городов он похвалится подарить своим сыновьям, а Киев взять себе. Жене он обещает привезти дорогую шубу.

Картина получается совершенно определенная: Волх отправляется в поход потому, что Киеву грозит опасность, и эту опасность он хочет предотвратить. Но это — позднейшее наслоение. Можно утверждать, что древнейшая основа песни была иной, и что эту основу народ отбросил. Волх первоначально совершал набег с совершенно иными целями: поход Волха был чисто хищнический. Достаточно сравнить защиту Киева от татар, Каина или Батыя Ильей Муромцем или Василием Игнатьевичем с той войной, которую ведет Волх, чтобы сразу увидеть разницу между подлинной защитой Руси и такой защитой, которая представляет собой лишь малоубедительный предлог для нападения. Волх сам ведет свою дружину к индейскому или турецкому царству и вплотную подходит к городу раньше, чем индейский царь вообще что-либо может предпринять. Можно было бы предположить, что Волх избрал наиболее совершенный способ защиты, а именно нападение. В таком случае он был бы более совершенным защитником родины, чем Илья Муромец. Явно, что это не так. О целях Саалтана он узнает волшебным образом: он обращается в птицу и подслушивает разговор его с женой. Сказочный характер такой разведки совершенно очевиден. Но очевидно также, что намерение

Саатана привезти жене из Киева шубу, подарить своим девяти-  
рым сыновьям девять русских городов не идет ни в какое срав-  
нение с теми страшными и исторически реальными угрозами, с  
которыми в эпосе под Киев подступает Батый. Враг, на которого  
надвигается Волх, не имеет определенного исторического лица.  
На пять самостоятельных вариантов мы имеем три разные стра-  
ны и трех разных врагов, против которых он воюет: это Индия,  
Золотая Орда и Турция. Былина отражает не те исторические  
войны, которые вела древняя Русь, а межплеменные схватки, на-  
беги, которые в позднейшее время получили неустойчивое исто-  
рическое приурочение.

Волх — предводитель этого набега не как военачальник, а как  
кудесник. Его волшебное искусство обеспечивает успех предпри-  
ятия. Чтобы снабдить свою дружину всем необходимым, он об-  
ращается волком и соколом; охотой он и кормит дружину и оде-  
вает ее в шкуры убитых им зверей. Воины, одетые в звериные  
шкуры, отражают древний охотничий быт. В Волхе, заботящемся  
о своей дружине, есть несомненная привлекательность. Такая  
строка, как «дружина спит, так Волх не спит», выражает идеал  
военачальника, всем существом своим преданного своему делу и  
своим людям. Дружина же по существу представляет собой не  
княжескую дружину позднейшего типа, а скорее беспорядочную  
орду завоевателей. Успех предприятия решается «хитростью-муд-  
ростью» их предводителя. Все это объясняет нам, почему эта бы-  
лина была почти забыта, когда создался собственно воинский эпос.  
Волх летит в индейское царство соколом и там обращается в  
горностая или других животных. Здесь он портит оружие врага: в  
образе горностая он перекусывает тетивы у луков, от стрел он  
отламывает наконечники, в образе волка он перекусывает горла  
лошадям и т.д. У «ружей огненных» он вынимает кремни, при-  
чем наличие в одной и той же песне древних луков и стрел и  
нового огнестрельного оружия нисколько не смущает певцов. Та-  
кое неслаженное сосуществование старого с новым чрезвычайно  
характерно для этой песни.

Совершив это дело, Волх будит свою дружину и ведет ее в ин-  
дейское царство. Дружина робеет, увидев неприступные стены,  
но Волх обращает всю свою дружину в муравьев. Они перелеза-  
ют через стены или сквозь ворота, а в индейском царстве Волх  
вновь превращает их в молодцев. Призыв, с которым он к ним  
обращается, выдает цель похода, определяет его идеологию:

Гой еси вы, дружина хоробрая!  
Ходите по царству индейскому,

Рубите старого, малого,  
Не оставьте в царстве на семена!  
(К Д 6)

В описании похода Волха мы видим остатки тех варварских времен, когда совершались жестокие набеги одних племен на другие. Щадят только молодых женщин. Сам Волх расправляется с индейским царем Салтаном Ставрुльевичем и берет за себя его молодую жену, а дружину он женит на девушках. Завоевателям достается богатая добыча, и песня кончается грандиозной картиной дележа этой добычи: Волх делается индейским царем и выкатывает для дружины золото и серебро; он наделяет дружину целыми табунами коров и коней, так что на каждого из дружинников приходится по сто тысяч голов. Если до сих пор мы видели охотничий характер дружины, то теперь имеем набег в целях добычи скота. О защите Киева уже нет и помину. Сам Волх в Киев не возвращается и остается здесь царствовать, и дружина, пережившись, также остается в Индии.

Все это позволяет нам сделать следующее заключение: древнейшая основа песни о походе Волха — песня о набеге первоначально в поисках охотничьих угодий, позднее — в целях угона скота. И начальник дружины и сама дружина — охотники, питающиеся и одевающиеся охотой. Набег носит хищнический характер: все население перебивается, скот и имущество распределяются между победителями. Между ними же распределяются женщины, и победители не возвращаются, а остаются жить на занятых местах. Такое повествование обладает некоторой занимательностью, но оно уже не соответствует идеологии ни Киевского государства, ни киевского эпоса. Позднее самим народом была сделана попытка приурочить этот поход к своим позднейшим историческим интересам. Волх был представлен защитником Киева (теперь он мог получить имя Вольги и отчество Все-славьевича), его противник приобретает либо сказочно-фантастическую окраску, превратившись в индейского царя, либо мнимо-историческую — царя Золотой Орды или турецкого султана. Однако эта попытка не была доведена до конца, осталась незавершенной и поэтому неудачной, и песня о Волхе-Вольге была почти забыта и заброшена, вытесненная подлинно-героическими песнями об отражении русскими татар. Она принадлежит к числу наиболее редких песен русского эпоса. Часто о походе Волха совсем не поется, поется только о его рождении, «хитрости-мудрости», о наборе дружины. Это — не забывчивость, не искажение, а отбрасывание из песни идеологически не соответствующих

историческому развитию народа элементов. Много позднее образ Волха был использован уже как чисто отрицательный и противопоставлен Миклае Селяниновичу.

## 2. СВЯТОГОР

К наиболее древним героям русского эпоса мы должны причислить также Святогора.

В отличие от Волха, образ которого забыт и о котором имеется не более 4-5 полных записей песен о его походе, имя Святогора в эпосе чрезвычайно популярно, хотя его образ также заметно стерся. С его именем связано не менее семи различных сюжетов. Часть из них исконна для него, часть приурочена к нему, вероятно сравнительно поздно. К сюжетам, которые несомненно исконны для Святогора и принадлежат к области эпоса, надо отнести два: это, во-первых, рассказ о том, как Святогор наезжает на сумочку переметную, которую он не может поднять, и, во-вторых, рассказ о том, как он ложится в гроб, который за ним захлопывается. Все остальные сюжеты о Святогоре связаны с его именем и образом только внешне, известны и в ином приурочении, имеют прозаическую и отрывочную, фрагментарную форму и в большинстве случаев исполняются не как самостоятельные, законченные художественные произведения, а как коротко рассказанные эпизоды в сводных рассказах. Частично они носят библейско-легендарный характер (Святогор сближается с библейским Самсоном), частично характер сказочный или даже фарсовый\*.

Обе основные былины, исконно связанные с образом Святогора, повествуют о его гибели. В одном случае он надрывается, пытаясь поднять необыкновенную сумочку, которую невозможно поднять с земли, во втором тщетно пытается откинуть крышку гроба, в который он лег живым. Крышка захлопывается за ним навсегда, и спасти его оказывается невозможным.

Что обе лучшие и наиболее древние песни о Святогоре повествуют о его гибели, — отнюдь не случайно. На сто с лишним сюжетов, известных классическому русскому эпосу, сюжеты о гибели героев исчисляются единицами. Так, Дунай и Сухман кончают свою жизнь самоубийством. Обе эти былины по своему содержанию глубоко трагичны. Трагически погибает Василий Буслаевич. Остальные герои, в песнях о них, никогда не умирают и не погибают. Наоборот: получая силу, Илья, например, одновременно получает пророчество, что смерть ему в бою не писана. Русский герой не погибает, и не об этом поются песни. Былина о



том, как перевелись витязи на Руси, по нашим данным относится не к эпосу, а к духовным стихам, о чем речь будет ниже.

Если в рассказе об одном герое дважды, и притом по-разному, говорится о его гибели, это означает, что гибель связана с самой сущностью, с природой этого героя, что в лице Святогора изображается герой *Обреченный*. В отличие от гибели других героев, в его гибели нет ничего трагического. Его гибель как бы закономерна и в слушателе не вызывает сожаления о нем.

Облик Святогора одинаков в обеих песнях о нем и может быть рассмотрен раньше изучения нити повествования.

Имя Святогора указывает на его связь с горами. Попытки увязать это имя с пушкинскими местами — со Святой горой близ Опочки или со Святыми горами на Донце, делавшиеся в науке, не убедительны. Святогор связан не с мягкими среднерусскими возвышенностями, он связан с каменистыми горами и ущельями. Он идет «по крутым горам да по святым местам» (Григ. III, 50). Он «Горыныч» (Пар. и Сойм. 40). К. Аксаков в детстве слышал рассказ о том, как Илья Муромец находит гору, «а на ней лежит огромный богатырь, сам как гора». На этой горе он спит (Кир. I, стр. XXX—XXXI). Илья иногда видит его уснувшим на своем коне на уступе высокой горы. Святые горы противопоставляются Святой Руси. Как Святая Русь — удел богатырей, так Святые горы — место, отведенное Святогору, откуда он, как правило, никогда не выходит на Русь. Певцы объясняют это тем, что он так велик и тяжел, что земля его не носит, не держит.

Не ездил он на святую Русь,  
Не носила его да мать сыра земля.

(Гильф. I)

Не несла-де его да коня доброго,  
Еще матери не несла да как сыра земля,  
Да сидит на коне да засыпает сидит.

(Григ. III, 114)

При встрече с Ильей он говорит:

Я бы ездил тут на матушку сыру землю, —  
Не носит меня мать сыра земля,  
Мне не придано тут ездить на святую Русь,  
Мне позволено тут ездить по горам да по высоким,  
Да по ущельям да толстым.

(Там же)

Последние слова показывают, что дело не только в непомерной величине и тяжести Святогора, но что ему «не придано», «не позволено» выезжать за горы на Русь. В лице Святогора мы имеем, таким образом, героя, связанного с некоторой ограниченной тер-

риторией, находящейся за пределами Руси. Такая ограниченность территории характерна для распределения земель по родам или племенам, когда земли и уголья каждого племени были запретны для соседей, тогда как русские герои пользуются всем простором и привольем Руси, где эти племенные границы давно исчезли. Русские герои — герои всей русской земли, Святогор — герой ограниченной местности, носящей по своему пейзажу нерусский характер.

Слово «Святогор» образовано по тому же принципу, как «новосел», «зимотор», «белорус» и другие, и обозначает принадлежность. От этого имени образуется прилагательное: он богатырь «святогорский» (Гильф. 1) в противоположность «святорусским» богатырям<sup>68</sup>.

Уже из приведенных отрывков видно, что Святогор представляется как герой непомерной величины. В некоторых вариантах он так велик, что при встрече с Ильей кладет его к себе в карман вместе с его богатырским конем.

Мы знаем, что гиперболизм был некогда одним из основных средств поэтизации. Облик Святогора унаследован от тех времен, когда огромный рост и нечеловеческая сила считались признаком истинного героя. Облик Святогора создан раньше, чем созданы образы главных героев русского эпоса. Он отличается не только гиперболической величиной и тяжестью, но и гиперболической силой. Некоторые из песен о нем с самого же начала описывают эту силу: «Не с кем Святогору силой померяться, а сила-то по жилочкам так живчиком и переливается. Грузно от силушки, как от тяжелого бремени» (Рыбн. 86). «А Иваницу-Святогору была сила дана господом самим. Что бы ни возьмет, ничего не чувствует, все легко» (Сок. 269).

Уже из приведенных отрывков видно, что сила эта Святогору в тягость. Она не находит применения; такая сила уже не вызывает восхищения слушателей. Спящий, дремлющий, огромный Святогор — это образ силы неподвижной и не находящей применения. Никаких подвигов Святогор не совершает.

Все это приводит к предположению, что Святогор — герой тех времен, когда величина и сила были основными признаками героя. Для нового времени, для Киевской Руси, нужна сила не как таковая, а сила, которая находит себе применение. Героизм нового типа определяется не столько наличием физической силы, сколько способом ее применения.

В обеих былинах о Святогоре он не только погибает, но противопоставляется героям позднейшим.

Былина о том, как Святогор не может поднять переметной сумочки, известна в 10 опубликованных записях<sup>69</sup>. Из них 9 падают на прионежский край и одна — на Мезень. Формально это дает право говорить о том, что данная былина — местное образование. Однако этому противоречит глубокий исторический смысл былины, наличие в ней не местных и не поздних, а раннеисторических и общерусских черт.

Возможно, что в других районах она, как одна из древнейших, уже не сохранилась. Имя Святогора широко было известно, о чем свидетельствуют другие, более поздние сюжеты о нем, имеющиеся и в других районах, а не только в онежском крае.

В этой былине Святогор обычно, изображается едущим на коне без определенной цели. Такое начало отличает эту былинку от других русских былин. Русские герои обычно изображаются как едущие куда-нибудь с определенной целью. Былина о Святогоре и сумочке имеет характер *дорожного приключения* героя. Такая композиция характерна для очень раннего эпоса (много позднее она вновь появляется в авантурных повестях). Святогору обычно придается кто-нибудь в провожатые, с которым он вместе едет, или певцы заставляют его кого-нибудь встретить. В обрисовке второго персонажа нет единства. Это может быть «пеший молодец», «прохожий», «старичок». В двух вариантах его настигает Илья Муромец, и еще в двух певцы сводят его с Микулой Селяниновичем. С точки зрения внутреннего значения и смысла данного сюжета последний случай, как мы увидим, должен быть признан наиболее удачным. Эта неустойчивость показывает, что ни один из этих случаев не исконен. Названные герои, Илья или Микла, создались позднее, чем образ Святогора, и введены в песню позже. В двух случаях (Рыбн. 86; Пар. и Сойм. 4) Святогор не встречает никого; возможно, что такая форма сюжета — древнейшая.

Центральный эпизод данной былины состоит в том, что Святогор видит на земле обыкновенную переметную сумочку, какие носят крестьяне и странники. Иногда она просто лежит на дороге, и Святогор на нее «наезжает». Иногда же она появляется иначе. Святогор, беседуя со своим спутником, похвывается своей силой. Обычная форма похвалы состоит в том, что Святогор берется повернуть землю, если бы был столб и в столбе кольцо. Эта же форма обычна и для других былин, в которых Святогор или другой герой похвывается своей силой<sup>70</sup>.

В тех случаях, когда Святогор похвывается своей силой перед Ильей, Илья ему отвечает:

Ай во мне еще сила небольшая есть,  
Еще только побиваю я ведь храбростью своей.  
(Гильф. 270)

В этих словах ясно противопоставление героев различного склада. Появление сумочки служит как бы прямым ответом на это хвастовство. Если Святогор не находит ее прямо на земле, то ее кладет на камень прохожий молодец, или это делают два старца, которые затем таинственно исчезают (Гильф. 119), или ее кладет на землю и предлагает поднять «старик седатый» (Григ. III, 114). Наконец сумочка эта может принадлежать Микуле Селяниновичу (Рыбн. 51; Сок. 159).

Сумочка имеет очень невзрачный вид, и Святогор не придает ей никакого значения. Невзрачная, маленькая сумочка и исполкинский Святогор знаменуют столкновение двух различных сил. На самом деле соотношение сил и внутреннего значения их обратно тому, что представляется, на первый взгляд: могучий Святогор окажется бессильным по отношению к переметной сумочке, так как сумочка эта не простая. Илья, или Микула, или другой спутник Святогора предлагают ему эту сумочку поднять. Иногда он и сам нагибается с коня, чтобы кончиком кнута поднять эту сумочку. Но эта сумочка «да не шевелится». Тогда Святогор сходит с коня и пробует поднять сумочку сперва одной рукой, потом «всей силой», «трудью». Он делает нечеловеческие усилия: «По лицу кровавый пот прошиб» (Сок. 159), «А по белу лицу не слезы, а кровь течет» (Рыбн. 86). Стараясь поднять сумочку, он по колену уходит в землю.

Святогор спрашивает своего спутника, что в этой сумочке. Ответы даются в разной форме, но одинаковые по смыслу. Когда эта сумочка принадлежит Микуле Селяниновичу, он говорит: «В сумочке у меня тяга земная» или «В этой сумочке ношу тягость от матушки сырой земли» (Рыбн. 51; Сок. 159). Сходно выражают эту мысль певцы и в других вариантах: «На ней подписана вся земная тягота» (Гильф. 119). «В ней весь земной груз сложен» (Гильф. 185). «Погружена вся тяжесть во эти во сумочки» (Рыбн. 1). Надрываясь от усилий, Святогор чувствует приближение своего конца: «Верно, тут мне, Святогору, да и смерть пришла» (Пар. и Соим. 4). У него «все жилы да суставы распуцаются» (Гильф. 270). «Где Святогор упряз, тут и встать не мог, тут ему было и ковчегие» (Рыбн. 86). Иногда певцы прибавляют: «Тут Илья его и похоронил» (Гильф. 270).

Таково несложное действие этой глубокой по своей мысли былины. Современный читатель не может ограничиться тем лако-

ничным объяснением сущности таинственной сумочки, которое дается в песнях. Что кроется за «тягой земной», представленной этой таинственной сумочкой?

На современном языке «тяга земная» означает силу притяжения земли. Однако несомненно, что не физические свойства земли служат предметом этой былины.

Понятием *земли* определяется весь основной смысл былины. Как уже указывалось, земля в ней отчетливо противопоставляется горам. По своей земле, по Руси, совершенно свободно разъезжают русские богатыри. По своим «святым горам» ездит Святогор и не может выехать на землю. У певцов нет единства в трактовке того места, где происходит приключение с сумочкой. В большинстве случаев оно происходит на «святых горах». В других — Святогор находит свою гибель тогда, когда покидает свои горы и едет по полям. В былине воспевается земля во всех ее значениях. Земля, на которой Святогор встречает богатырей, есть русская земля, хотя это нигде прямо и не подчеркивается. На этой земле будут создаваться новые формы человеческого общежития, осуществляемые нарождающимся русским государством. Поэтому Святогору, не совершающему никаких подвигов, представляющему, в своем образе огромную, но дремлющую и не прилагаемую силу, противопоставляется Илья Муромец. Сила Ильи — в совершаемых подвигах во славу отчины, тогда как у Святогора отчины нет. Но Святогору противопоставляется не только Илья, но и Микула Селянинович. Земля требует *освоения*, а это освоение требует таких сил, перед которыми ничтожной представляется грубая физическая сила Святогора. Для этого требуется сила *труда*. В крестьянском сознании — это почти исключительно труд земледельческий. Этим объясняется, почему в дальнейшем развитии сюжета Святогор стал противопоставляться Микуле: Микула подкидывает Святогору свою сумочку, которую он сам носит с такой легкостью, перекидывая ее через плечо за лямки. В данной былине Вольга точно так же не может поднять сумочки Микулы, как в другой, позднейшей былине он не может поднять принадлежащей Микуле сохи. Сумочка знаменует тяжесть земледельческого труда, для которого недостаточно той физической силы, которой обладает Святогор: для этого требуются иные силы — силы, носителем которых изображается крестьянство. Земледельческий труд есть один из важнейших факторов в создании новой государственности.

Поэтические достоинства этой былины понимали и ценили такие писатели, как Глеб Успенский, Некрасов, Горький. Успенс-

кий в четвертой главе своей книги «Власть земли», которая не случайно повторяет заглавие всей книги и также называется «Власть земли», подробно пересказал нашу былину в том ее варианте, в котором Святогор встречается с Микудой. По-видимому, Успенскому эта былина была известна по устному источнику, так как ни один из печатных вариантов ее не совпадает полностью с его пересказом. Успенский глубоко понимал ту связь, которая соединяет русского крестьянина с землей и с трудом на ней. «Он показывает, что вне этого труда крестьянин не мыслил своей жизни. Народ, говорит он, «до тех пор сохраняет свой могучий и кроткий тип, покуда над ним царит *власть земли*, покуда в самом корне его существования лежит, *невозможность* послушаться ее *повелений*, покуда они властвуют над его умом, совестью, покуда они наполняют все его существование». В качестве доказательства этой мысли Успенский приводит былину в подробном пересказе.

При всем уважении к народолюбию Успенского фольклорист не может согласиться с тем толкованием, которое он придает этой былине. Дело не во власти земли над крестьянством, а как раз наоборот: во власти крестьянина над землей. Крестьянин в этой былине изображается не как «кроткий раб» земли, а как ее хозяин в силу своего могучего труда над ней. *Овладение* землей, как поворотный момент в истории русской культуры и в становлении русского государства, есть основной предмет воспевания в этой былине.

Иначе подошел к этой былине Некрасов. Он не пересказывает ее, не останавливается на ней как на целом и не делает никаких попыток ее истолкования. Некрасов пользуется ею как гениальный поэт и извлекает из нее некоторые художественные образы для осуществления своих поэтических замыслов; он видит и правильно определяет в этой былине не воспевание «кротости» и послушания власти земли, а как раз наоборот — *исполнских сил* народа.

Ты думаешь, Матренушка,  
Мужик — не богатырь?  
И жизнь его не ратная,  
И смерть ему не писана  
В бою — а богатырь!

Сумочка в ее «тяга» для Некрасова — та страшная «тяга», то вековое бремя, которое подымал и выносил наш народ. Кровавый пот, текущий по лицу богатыря, у Некрасова выражает народные страдания.

Покамест тягу страшную  
Поднять-то подъял он,

Да в землю сам ушел по грудь  
С науги! По лицу его  
Не слезы — кровь течет.

Однако, чтобы правильно понять мысль Некрасова, нельзя приведенные слова изолировать из контекста. Слова эти находятся в поэме «Кому на Руси жить хорошо» в главе «Савелий, богатырь святорусский». Рассказ ведется от имени крестьянина Савельюшки, который, не вынеся издевательств помещика, поднял крестьян и заживо закопал в землю управителя. Образ Савелия — один из самых ярких и революционно острых в творчестве Некрасова. Не всегда народ будет носить ярмо, в народе есть богатырские силы, чтобы сбросить его, — такова основная мысль Некрасова, выраженная поэтическими средствами героического эпоса.

Поэтическую силу образа Святогора ощущал М. Горький, когда в статье «Разрушение личности» поставил этот образ в один ряд с образами Прометея, Геркулеса, Ильи, Микулы и других; в них Горький видит «широкие обобщения, гениальные символы», говорит о них как о гигантских обобщениях жизненного опыта народа. Подробное ознакомление с былинами подтверждает эту мысль Горького.

Другая былина о Святогоре очень близка к первой по своей идейной направленности. В XIX—XX вв. она пользовалась более широкой известностью, чем первая. Опубликовано 25 записей ее из Онежского края, с Поморья, Печоры, Пинеги, Мезени<sup>71</sup>. Обращает на себя внимание жизнеспособность этой былины вплоть до нашей эпохи. Из 25 записей ее 11 были сделаны в советское время, частично они отличаются прекрасной сохранностью.

В этой былине Святогор также показан в сопровождении спутника. Но если в предыдущей песне спутник не имел определенного облика и мог быть представлен различными героями или даже совсем отсутствовать, то в данной былине спутником всегда является Илья Муромец. Илья Муромец здесь не только спутник, но и важное действующее лицо. Может быть, именно этим объясняется как широкая распространенность, так и лучшая сохранность и устойчивость этой былины. Как и где Илья с Святогором встречаются, для хода и смысла повествования несущественно, и трактовка этого момента подвержена колебаниям, особенно в сводных текстах. Чаще всего Святогор едет по горам или по чистому полю и иногда, сидя на своем коне, спит. Илья, видя незнакомого богатыря и принимая его за нарушителя границ, или по другим причинам, со всего размаха ударяет его своей булавой по голове. К изумлению Ильи, этот богатырский удар не оказывает

на Святогора никакого действия. Он не просыпается и не оглядывается и только после третьего раза замечает Ильюю.

Я думал, кусают русские комарики,  
Ажно славный богатырь Илья Муромец.  
(Гильф. 265)

С этими словами он засовывает Ильюю вместе с его конем к себе в карман.

Весь этот эпизод нарушает своим фарсовым характером суровый и величественный стиль былины. Возможно, что он заимствован из другого сюжета, прикрепленного к Святогору: он носит с собой в кармане, в ларце, свою неверную жену. Там подобная деталь художественно уместна и составляет органическую часть повествования и вяжется с его стилем. Здесь же она носит характер вставки, нужной, чтобы оттенить огромные размеры Святогора, но для хода действия несущественной. Во многих вариантах этой детали нет, и повествование от этого не страдает. Конь жалуется, что ему тяжело носить двух богатырей, Святогор вынимает Ильюю, они братаются и вместе едут дальше.

Совершенно так же, как и в предыдущей былине, и часто в тех же выражениях Святогор хвастает своей силой.

Как бы в ответ на это хвастовство Святогор по дороге варут видит гроб. Как и в предыдущей былине, Святогор как бы наезжает на свою судьбу. С этого момента начинается специфическое для данной былины развитие действия.

Гроб этот описывается различно, но наезд на него обязателен для всех вариантов. Гроб стоит в поле или на дороге. «Стоит тута да дубовый гроб» (Пар. и Сойм. 4). Иногда он каменный, что хорошо вяжется со всем обликом Святогора, связанного с горами: «Да гробница тут да каменна» (Гильф. 119; Сок. 1). Но гроб может быть и железным, и деревянным. Он всегда очень велик: «Плащаница огромная», «Большинский гроб» (Пар. и Сойм. 40; Гильф. 1). Еще чаще Святогор и Илья встречают двух работников, которые этот гроб делают или устанавивают. Они соответствуют тем старцам, которые в предыдущей былине подкидывают Святогору сумочку. «Два человека гроб делают» (Онч. 61). Обычно это именно старцы: «Старцы работают домище» (Аст. 25).

Слушатель сразу понимает, что гроб этот находится здесь или изготавливается неспроста. Старцы, строящие гроб, иногда таинственно исчезают. Певцы от себя иногда прибавляют, что это были ангелы. Гроб этот ниспослан свыше. Он представляет собой судьбу Святогора. Мысль о судьбе иногда влагается в уста Святогора. Он, например, спрашивает: «А кому в этом гробе лежать суژه-



но?» (Пар. и Сойм. 4). Эта же мысль может быть выражена в форме надписи на гробу: «Кому суждено в гробу лежать, тот в него и ляжет» (Рыбн. 51).

Святогор всегда убежден, что гроб сужден не ему, а Илье, и предлагает Илье лечь в него, примериться к нему. Илье гроб всегда велик. Тогда в гроб ложится Святогор, но он уверен, что гробница эта не для него: «Лягу и всю разопру ее» (Аст. 5); «Я ляжу, так весь гроб раздаваю у вас» (Аст., стр. 338). А когда оказывается, что гроб ему впору и выдерживает его, он, как бы вызывая на поединок судьбу и те силы, которые ниспослали ему этот гроб, просит Илью накрыть гроб крышкой. Чаще дело происходит иначе: крышка сама наскакивает на гроб и так крепко прилегает к нему, что Святогор со всей его силой не может ее скинуть.

Некоторые исследователи сопоставляли этот эпизод с мифом о египетском боге Осирисе. Осирис также ложится в приготовленный для него гроб; его коварный брат захлопывает крышку и сбрасывает этот гроб в Нил. Если бы эта аналогия была исторически верна и возможна, она означала бы, что в лице Святогора мы имели бы старинное божество. Но аналогия эта ложная: Осирис, бог растительности, ложится в гроб, чтобы весной вместе с растительностью вновь воскреснуть. Его смерть — смерть временная. Смерть Святогора есть смерть окончательная. Он уходит из жизни потому, что его пора прошла. Это не фатализм, а художественное выражение исторической необходимости; в этом «судьба» Святогора.

Святогор не хочет мириться со смертью. Он просит Илью разбить крышку гроба. Илья берет свой меч или свою палицу (или меч самого Святогора, который он не всегда может сразу поднять) и наносит мощные удары по крышке гроба. Но происходит чудо: от ударов Ильи на гроб наскакивают железные полосы или обручи. «Где ударит, там станут железные обручи» (Рыбн. 138). «Ставятся обручи железные» (Гильф. 1). Только теперь Святогор смиряется: «Видно, судьбина поискала меня» (Рыбн. 51). «Видно, тут же есть богатырь да кончается» (Гильф. 1).

Святогор хочет перед смертью передать Илье свою могучую силу. Передача силы в песнях может совершаться различно: Святогор, например, предлагает Илье припасть к щели или даже сделать отверстие в гробу и принять его последний вздох. Он передаст ему силу вместе с дыханием.

Я дохну на тебя духом богатырским.  
(Рыбн. 51)

Я ведь дуну-то своим духом в тебя да богатырским-то,  
Ты прими от меня да себе силушки.

(Марк. 61)

Это дыхание иногда изображается как пар: «Пар пойдет» (Аст. 5).

В других случаях Илья должен перенять силу иным способом: надо утереть свое лицо потом умирающего. «Утришь ты этим потом, и примешь силу мою» (Сок. 269). Другие певцы говорят, что этого поту надо лизнуть (Гильф. 265). В одном случае говорится, что из него пойдет сила, и в ней надо искупаться. В других вариантах говорится, что из него пойдет пена; стремление к утроению приводит к тому, что пойдут три разные пены, пена трех разных цветов. Одну из них — последнюю, надо лизнуть: «А пойдет бела (пена), возьми ее на персту и съешь немного; тогда силы в тебе прибудет» (Онч. 61).

Оба представления — представления о том, что можно перенять силу от живого или умирающего через его дыхание или от умершего путем приобщения к его останкам — имеют глубокую доисторическую давность. Наш интерес к ним определяется, однако, не этим, а способом их художественного использования и некоторыми деталями. Если бы Святогор просто и безоговорочно передал свою силу Илье, это означало бы, что Илья — простой приемник и продолжатель Святогора. Но дело происходит не так, и в этом основной смысл былины. Умирает и уходит в безвозвратное прошлое *старый* герой, но он передает свою силу *новому* герою, герою новой исторической эпохи. Илья Муромец — не продолжатель Святогора. Есть очень интересный и неслучайный вариант, в котором Илья *отказывается* от силы Святогора:

У меня головушка есть с проседью,  
Мне твоей-то силушки не надобно,  
А мне своей-то силушки достаточно.  
Если силушки у меня да прибавится,  
Меня не будет носить да мать сыра земля.  
(Пар. и Сойм. 4)

В этом замечательном варианте ясно высказана мысль, которая в других вариантах как бы зашифрована; Святогор предупреждает Илью, чтобы он только один или два раза лизнул пены или принял бы только один вздох, не принимал бы третьего вздоха и т.д., иначе он погибнет, или сила его будет столь непомерна, что земля его не будет носить, то есть он уподобится Святогору. Иногда Илья знает это и без предупреждения Святогора: «Будет с меня силы, братец, не то земля на себе носить не станет» (Рыбн. 51). Таких примеров можно привести много. Святогор передает Илье всегда только *часть* своей силы. Это означает, что по существу

сила Ильи качественно иная. В лице Ильи родился новый герой, которому нужна физическая сила не как таковая: она нужна ему для подвигов, которых неуклюжий Святогор совершить не может. Физическая сила соединяется с новыми идеалами и применяется для осуществления их. Смена героев выражает смену двух исторических эпох — в этом основной, глубочайший смысл былины. Святогор ушел в прошлое, теперь вступает в силу Илья.

Мы должны признать эту былинку художественно весьма совершенной. Она сложилась позже, чем предыдущая былина. В той форме, в какой мы ее знаем, она смогла сложиться только тогда, когда уже сложился образ Ильи, а сложился этот образ, как мы увидим, позже, чем образы других героев. Но самый замысел, сюжет, должен был сложиться раньше, в эпоху, когда герои-исполины еще не были забыты, но когда они перестали удовлетворять новым идеалам, требовавшим новых героев.

### *III. БЫЛИНЫ О СВАТОВСТВЕ*

#### **1. САДКО**

Выше мы видели, что женитьба героя когда-то составляла один из главнейших сюжетов эпоса. Это заставляет нас поставить вопрос о русских былинах, в которых поется о сватовстве. Число таких былин довольно значительно. Ближайшее рассмотрение их покажет, что в них сталкиваются две идеологии: старая идеология распада родового строя, при котором сватовство героизировалось, и новая идеология, идеология государства, которая такую героизацию отвергает. В этом основной конфликт, пронизывающий все былины о сватовстве. Подобно тому как государство не есть развитие родового строя, хотя оно и возникает на его почве, так и художественное творчество новой эпохи не есть продолжение творчества предыдущей эпохи, хотя оно в начале своего развития и связано с ним. Оно представляет собой качественно новое образование.

Былины о сватовстве мы располагаем в условно-хронологическом порядке, начиная с тех, которые содержат наиболее древние элементы или прослойки. К таким относится былина о Садко.

Правда, в той ее форме, в какой былина дошла до нас, сватовство — не главный ее мотив. Что Садко сватается к дочери морского царя, в настоящее время не составляет основного содержания песни. Но можно показать, что этот мотив составляет древнейший стержень песни, который позднее был видоизменен и оброс подробностями, почерпнутыми из исторической жизни

древнего Новгорода, и это дает нам право отнести былинну о Садко к песням о сватовстве.

Былина о Садко принадлежит к лучшим и интереснейшим в русском эпосе. В некоторых своих частях (встреча Садко с морским царем) она весьма архаична, в других она отражает позднейшую реально-историческую обстановку древнего Новгорода.

Древнейший период русской истории у нас принято называть киевским периодом. Не следует, однако, забывать, что, как говорит акад. Греков, «Киевское государство, или держава Рюриковичей, образовалось из слияния двух восточнославянских государств — собственно Киевского и Новгородского»<sup>12</sup>. Из них новгородское должно быть признано более древним. Таким образом, признание именно новгородской былины одной из древнейших в русском эпосе само по себе не противоречит историческим данным.

Былина о Садко не только «докиевская», но и «доновгородская». Основные слагаемые этой былины древнее исторического Новгорода. Но новгородская Русь придала этим слагаемым такую форму и вложила в них такой смысл и такое содержание, что былина о Садко в дошедшей до нас форме должна быть признана созданием уже исторического Новгорода.

Древность этой былины устанавливается значительной прослойкой древнейших элементов, наряду с более поздними. Так, былина о Садко — единственная во всем русском эпосе, где герой, отправившись из дома, попадает в некий иной мир, а именно — в подводный. Он встречается там — тоже единственный случай во всем русском эпосе — хозяина этой водной стихии, морского царя. Морской царь относится к герою отнюдь не враждебно — черта весьма архаическая (см. стр. 33 и след.). Былина эта неодносоставна, а слагается из четко разделяемых звеньев — черта, характерная для раннего, догосударственного эпоса. И, наконец, анализ былины покажет нам, что в основе ее когда-то лежало сватовство. Как мы видели, все это — характерные особенности эпоса догосударственного.

В условиях исторического Новгорода былина приобретает исторические черты. Как мы увидим, древний торговый Новгород отражен в ней настолько реально и верно, что песня о Садко может служить материалом для специального историко-бытового исследования. Так создан двойственный характер и стиль этой былины: сказочно-фантастический, представляющий собой переработку древнейшей традиции, и ярко реалистический, созданный древним историческим Новгородом.

Былина о Садко принадлежит к наиболее совершенным созданиям русского эпоса<sup>77</sup>. «Это один из перлов русской народной поэзии», — так отозвался о ней Белинский. Советские люди хорошо знают эту былинку по опере Римского-Корсакова, который прекрасно понял и почувствовал сказочную красоту этой великолепной былины, творчески преобразив ее, он угадал и сохранил глубоко национальный характер ее. Былина о Садко вдохновляла не только композиторов, но и живописцев. Один из эпизодов ее, выбор невесты в подводном царстве, послужил предметом для картины Репина.

Научная литература, посвященная былине о Садко, очень велика, но ни одно из положений, выдвигавшихся русской буржуазной наукой, не может быть нами принято.

Если верить утверждениям некоторых ученых, то Садко — это немецкий Зигфрид, вылавливающий в виде золотой рыбки клад Нибелунгов (Буслаев); он — герой французского средневекового романа, сброшенный с корабля за убийство, но спасшийся (Веселовский); это финский мифический певец и заклинатель Вейнемейнен, играющий и поющий морскому богу (Миллер). Одним словом, Садко — иноземец. Если же он признается русским, то он либо купец, на старости строящий церковь, чтобы отмолить грехи, либо святой, совершающий чудо плавания на плоту против течения (Буслаев, Халанский). Былина будто бы сложилась в церковной среде (Марков)\*.

Единственный, кто высказывал самую естественную точку зрения на эту былинку, а именно, что она исконно и типично новгородская, что в этом весь ее интерес и что в этом направлении ее надо изучать, был Белинский.

Белинский прежде всего ставит вопрос о *политическом строе древнего Новгорода* и о торговле, как основном источнике его богатства, то есть исходит не из имен и частных фактов, а из *исторической почвы*, создавшей эту былинку. Этим же определяется основная идея былины: «Она есть поэтическая апофеоза Новгорода как торговой общины». Садко борется против Новгорода. В этой былине «два героя: один — видимый, Садко, другой — невидимый, Новгород». Это значит, что Белинский ставит вопрос о *драматическом конфликте* в былине и об историческом характере этого конфликта. Она могла возникнуть только в торговом Новгороде. Новгородскими Белинский признает и все мифологические образы. Образ морского царя могли создать только мореплаватели. Это образ не только совершенно русский, но и новгородский. Белинский в особенности восхищается пляской морско-

го царя. Данная былина — замечательный памятник национальной культуры. Белинский устанавливает, что в лице Садко выражен совершенно национальный характер. В Садко есть русский размах, когда он, например, сразу закладывает все свое имущество. В нем русская удаля, когда он, испробовав все средства, чтобы спасти себя хитростью (тоже русская черта), и видя, что дело доходит до смерти, смерти не боится, а бесстрашно бросается в пучину моря<sup>74</sup>.

Наш анализ покажет, что Белинский был прав во всех своих утверждениях. Взгляды Белинского полностью игнорировались и замалчивались в дореволюционной русской науке. Только в советское время была сделана попытка подробно рассмотреть былинку в связи с той исторической и бытовой почвой, на основе которой она возникла. В статье Р. Липец<sup>75</sup>, посвященной анализу местных мотивов в былине о Садко, подробно рассматривается отражение в былине быта древнего Новгорода. Так, например, оказывается, что в былине очень четко отражен рыбный промысел древнего Новгорода. В эпизод вылавливания рыбы в Ильмень-озере включены такие подробности, как вязание неводов, закидывание тони, артельная организация рыболовства, хранение рыбы в погребах, промысловый и торговый характер рыболовства и т.д. Точно так же в былине отражен судоходный морской промысел. Описание бури или безветрия, подводных препятствий, описание и устройство корабля — все это типично новгородское, и в этом не остается никаких сомнений. Равным образом доказывается новгородское происхождение и новгородский характер всей мифологии этой быliny.

Раньше чем перейти к рассмотрению самой песни, необходимо рассмотреть состояние источников. Мы ожидали бы, что столь прекрасная песня будет богато представлена материалами. Однако в этом отношении исследователя ждет некоторое разочарование. Количество опубликованных записей, правда, довольно значительно. По сегодняшний день опубликовано около сорока записей, которые, по определению Липец, распадутся на четыре группы: олонезкую, беломорскую, печорскую и урало-сибирскую<sup>76</sup>. К ним необходимо добавить группу донецкую. Этих материалов было бы вполне достаточно, если бы песня хорошо сохранилась. Но этого нет. Большое количество записей отрывочно и неполноценно. Картина эта довольно неожиданна, и мы должны будем попытаться найти этому свое объяснение. Можно назвать только одного певца, который знал все эпизоды этой быliny в их полной форме и дал стройное и последовательное изложение

всего сюжета от начала и до конца. Это — замечательный онежский певец Сорокин, который по полноте и красочности своих песен занимает одно из первых мест в онежской традиции, хотя он и не прославился так, как прославился Рябинин. От него наша былина была записана дважды: Рыбниковым и Гильфердингом (Рыбн. II, 134; Гильф. 70). В менее полном, частично отрывочном, и несколько ином виде все основные эпизоды песни содержатся также в беломорском тексте А.М. Крюковой (Марк. 21). Но даже и эти лучшие тексты при ближайшем анализе обнаруживают некоторые неясности и ряд несглаженных противоречий. А.М. Астахова в своих комментариях к былине о Садко справедливо указывает на плохую сохранность ее и на признаки упадка и разрушений и сравнивает с этим прекрасную сохранность былин героических. Однако причина этой плохой сохранности не в том, что, как полагает Астахова, в первую очередь отмирают былины, «образы которых имеют более узко-историческое значение». Причина этого кроется, как мы увидим, в самом содержании былины.

Былина эта, как уже указывалось, распадается на несколько четко разделимых звеньев, что служит одним из внешних признаков ее глубокой древности; такое строение характерно для древнейших ступеней в развитии эпоса, но не характерно для эпоса русского. Былина о Садко слагается из трех частей или звеньев. Каждое из этих звеньев может исполняться как самостоятельная песнь, и этот случай встречается наиболее часто. Наряду с этим имеются соединения из двух звеньев, и — у Сорокина и у Крюковой — из трех звеньев. Можно предположить, что мы имеем здесь остатки того мозаичного строения, которое, как мы видели, характерно для эпоса на его ранних стадиях развития. В русском эпосе, как мы знаем, эта мозаичность давно преодолена: русские былины, как правило, совершенно монолитны. Но в данном случае монолитность еще не достигнута. В этом состоит одна из причин легкой забываемости этой песни. Тип ее непривычен для русского певца. Слабая внутренняя связь частей приводит к их распаду. Отдельные части обнаруживают ослабленную жизнеспособность. Может быть, ни в одной русской былине мы не имеем такого большого количества вариаций и колебаний. В отличие от других песен, где богатство вариаций свидетельствует о творческом интересе к песне, для данной песни обилие вариантов производит впечатление неустойчивости сюжета, неуверенности певцов. Несмотря на свои поэтические красоты, былина явно давно шла на вымирание.

Причина этого, однако, не только в форме песни, но лежит гораздо глубже, что мы увидим, когда ознакомимся с ее содержанием. Звенья, на которые распадается былина, в кратчайшем изложении имеют следующий вид:

1. Садко, бедный гусляр, оскорбленный тем, что его перестали звать для игры на богатых пирах, идет играть на Ильмень-озере. Эту игру подслушивает водяной царь и награждает его за нее: он его учит, как выловить в Ильмень-озере рыбку золотые перья и как побиться об заклад с новгородскими купцами, что он поймает такую рыбку. Он вылавливает рыбку, выигрывает заклад — лавки с товарами — и становится богатым купцом.

2. Разбогатеv, Садко вторично бьется об заклад с новгородскими купцами: он берется скупить все новгородские товары. Это ему в некоторых вариантах удается, но в большинстве случаев он терпит неудачу. В обоих случаях у него оказывается огромное количество товаров.

3. С накупленными товарами Садко отправляется в море торговать. Морской царь останавливает его корабли и требует его к себе. На морском дне Садко потешает морского царя своей игрой на гуслях. Морской царь пляшет. Чтобы наградить Садко за игру, он предлагает ему выбрать невесту. Садко выбирает девушку-Чернавушку, засыпает и, проснувшись, видит себя на берегу Волхова. Сюда же приплывают его корабли.

Мы рассмотрим каждую часть в отдельности. Одновременно перед нами раскроется характер их связи.

Первая часть встречается чрезвычайно редко. Она дважды записана от Сорокина, всего же записана только шесть раз. Данная песня (или часть большой песни) — одна из редчайших в русском эпосе.

Герой ее, Садко, не богатырь и не воин, он бедный певец-гусляр. Это не мифический певец типа Вейнемейнена, но и не скоморох, потешающий своих слушателей песнями не всегда высокого достоинства. Это — настоящий художник и, как тип певца, он несомненно историчен. Мы знаем, что художественная культура древнего Новгорода представляет собой одну из мировых вершин в развитии средневекового искусства. Это относится и к архитектуре Новгорода, и к его живописи, и к его литературе, о чем прежде всего свидетельствует эпос. Мы имеем все основания полагать, что на таком же высоком уровне находилось и музыкальное искусство Новгорода и что оно высоко ценилось и было популярно. Иначе бедный певец не смог бы войти в эпос и стать главным героем его. Садко — народный певец и гусляр, и



куство которого стоит на очень высоком уровне. Песня начинается с того, что его перестают звать на пиры, что в его игре купцы не нуждаются. Мы не знаем, чем вызвано такое пренебрежение; возможно, что он своим искусством не сумел угодить своим заказчикам, что на пирах богатых гостей требовались не такие песни, какие пел Садко. В этом предположении нет ничего, что противоречило бы смыслу всей песни. Садко глубоко оскорблен. Он идет на Ильмень-озеро, и здесь он поет и играет без всяких слушателей, он играет для себя. Пейзаж в этой песне нигде не описывается. Он должен быть угадан слушателем, угадан и почувствован. Пейзаж ее — Ильмень-озеро с его плоскими берегами, сероватым зеркалом воды, неярким небом — обладает, однако, той особенной северной красотой, которую северянин не променяет ни на один самый колоритный пейзаж юга. Это озеро имеет своего мифического хозяина — водяного или морского царя, который невидимо для Садко подслушивает его пение. Необходимо подчеркнуть, что пение Садко не имеет магического, заклинательного характера, он не певец-заклинатель. Он покоряет морского царя только совершенством своего искусства.

Как тут-то в озере вода всколебалася,  
Показался царь морской.  
(Рыбн. 134)

Садко охвачен испугом. Но морской царь к нему расположен. Он хочет его наградить.

Не знаю, чем буде тебя пожаловать  
За твои за утехи за великие,  
За твою-то игру нежную?  
(Там же)

Эпитет «нежный» весьма необычен в суровом русском эпосе. Этим словом сразу определяется лирический характер игры Садко. Морской царь знает обо всем, что произошло с Садко. Он знает, что Садко беден. Певец Сорокин особо подчеркнул эту бедность.

А прежде у Садка имущества не было,  
Одни были гусельки яровчатые.  
(Там же)

Морской царь решает наградить его. Но ему надо не только наградить Садко, но и посрамить новгородских купцов. Чтобы понять характер его награждения, мы должны помнить, что генетически образ морского царя восходит к тем хозяевам стихий, которые даруют человеку удачу на охоте и промысле. Он посылает людям рыбу. Поэтому и Садко он награждает не золотой казной, а особого рода рыбой. Р. Липец показала в своей статье, как об-

раз морского царя органически связан с верованиями и предрассудками новгородских рыбаков. Не случайно, что на Беломорье в тексте Аграфены Крюковой из воды выходит не морской царь, а Царица-белорыбица. Уже своим именем она выдает себя как хозяйку рыбьего царства. Морской царь здесь, собственно, озерной царь. Царем моря он выступит в следующей части песни. Морской царь олицетворяет рыбный и морской промысел древнего Новгорода. Но в былинне вера в него как в реальное существо уже утрачена. Он имеет уже только сказочно-фантастический характер. Морской царь советует Садко побиться с новгородскими купцами о великий заклад, что в Ильмень-озере есть чудесная рыба золотые перья.

Как ударишь о велик заклад,  
И поди-связи шлековый невод,  
И приезжай ловить в Ильмень-озеро;  
Дам три рыбины золоты перья,  
Тогда ты, Садко, счастлив будешь.  
(Рыбн. 134)

Морской царь посылает Садко богатство не в форме богатого улова, а в форме трех чудесных рыбок. Но в тексте у Кириши Данилова, чрезвычайно реалистическом по своему характеру, Садко именно вылавливает огромное количество белой и красной, мелкой и крупной рыбы. Для вылова этой рыбы он нанимает артель рыболовов. Как показала Р. Липец, эта артель отражает артельный лов рыбы в древнем Новгороде. Но и этот реалистический текст все же представляет собой былинно-сказку, а не реалистический бытовой рассказ. За ночь белая и красная, крупная и мелкая рыба, сложенная в амбаре, превращается в крупную и мелкую золотую и серебряную монету.

Такова версия в сборнике Кириши Данилова. Эта версия художественно менее удачна, чем версия Сорокина. У Сорокина Садко, следуя совету морского царя, бьется с купцами об заклад, что в Ильмень-озере есть рыбка золотые перья. Но заложить ему нечего. Не задумываясь, он закладывает свою голову. Находятся три купца, которые закладывают каждый по три лавки с товарами. Садко действительно вылавливает золотых рыбок и выигрывает заклад. Этим он, презираемый всеми бедный гусяр, посрамляет купцов, он сам становится богатым и начинает торговать.

Стал Садко поторговывать,  
Стал получать барыши великие.  
(Рыбн. 134)

Он и в своем быту подражает богачам. Он устраивает себе палаты, расписанные по-небесному: у него в палатах солнце, месяц и зве-

зды. Так кончается первая часть песни, имеющая внешне законченный характер и чаще всего исполняющаяся как отдельная песня.

Подробное ознакомление с песней вскрывает характер конфликта в ней. Внутреннее содержание этой былины во многом необычно и не соответствует нормам русского эпоса. Основной конфликт в ней — это конфликт между Садко, бедным гусяром, и богатыми новгородскими купцами. Разрешение этого конфликта носит, однако, не столько былинный, сколько сказочный характер. Герой *приобщается* к богатству, и тем создается счастливый для Садко исход этого столкновения.

Легко заметить, что такое разрешение конфликта не свойственно эпосу. Ниже мы увидим, что весь русский эпос пронизан чрезвычайно острой социальной борьбой. В данном случае мирное разрешение конфликта возможно потому, что вся эта часть былины носит сказочно-фантастический характер. Садко обогащается не путем торговли, он чудесным образом вознаграждается за свое искусство, отвергнутое людьми, но оцененное морским царем. В его руки попадают золотые рыбки, дарованные ему морским царем. В этих рыбках легко узнать волшебный предмет, которым в сказках обычно одаривается герой каким-нибудь могущественным покровителем и который приводит его к исполнению желаний. В варианте Сорокина золотые рыбки не имеют волшебного характера: Садко бьется об заклад, что они есть в Ильмень-озере, вылавливает их и выигрывает заклад. Но в варианте Кирши Данилова они обладают волшебным свойством. За ночь весь улов рыбы превращается в деньги. Былина о Садко — единственная во всем русском эпосе, где герой получает удачу и одерживает победу благодаря помощи потустороннего существа и обладанию волшебным предметом. Всем этим объясняется малая популярность данной части былины. Если она все же не совсем забылась, а исполнялась в течение веков, то это произошло потому, что образ Садко, бедного гусяра, вступающего в борьбу с купцами, отличается привлекательностью, художественностью и жизненной правдивостью.

Но есть и другая, чисто историческая причина, почему образ Садко, богатого гостя, мог поэтизироваться. Такая поэтизация носит чисто новгородский характер. Торговля была источником могущества, славы и богатства великого Новгорода. Приобщаясь к его богатству, Садко становится одним из носителей его славы. Эта идея не могла быть поддержана последующими поколениями певцов, они заострили конфликт между Садко и купцами,

как конфликт между бедностью и богатством, но первоначально именно эта идея лежала в основе песни.

Но между Садко и новгородскими купцами все же не может быть полного примирения. Песня имеет продолжение, в котором борьба между Садко и купцами возобновляется. Полнота народного замысла вскрывается только при рассмотрении всей песни в целом. Несмотря на свою внешнюю законченность, данная песня представляет только звено более сложного целого.

В отличие от первой части, вторая относительно популярна и встречается часто. Характер ее уже совершенно иной. Внешне она мало связана с первой, но внутренне составляет с ней одно целое.

Садко этой части — уже не лирический герой. Он вступает в новую борьбу с купцами. Вся эта часть лишена каких бы то ни было фантастических элементов. Она реалистична от начала до конца. Этим она выдает себя, как более поздняя. В ней уже не только *отражен* исторический древний Новгород, она создана им.

Эта часть у разных певцов и в разных местах имеет два совершенно противоположных конца. Мы рассмотрим обе трактовки раздельно.

Одна трактовка сводится к тому, что Садко, как бедняк и выходец из презираемой среды, не принят купечеством. Он обращается за советом к своему покровителю, который дал ему богатство, к «батьюшке Ильмень-озеру» или к морскому царю:

Поучи меня жить в Новеграде.

(К. Д. 28)

Основной конфликт в данной трактовке носит *сословный* характер. Замкнутый купеческий круг не пускает в свою среду нового человека из низшей среды, человека презираемой профессии, который их посрамил и одержал над ними победу. Морской царь его поучает:

А и гой еси, удамый добрый молодец!

Поводись ты со людьми со таможенными,

А и только про их-то обед доспей,

Позови молодцов, посадских людей,

А станут те знать и ведати.

(К. Д. 28)

Садко так и делает. Он зовет «таможенных людей» и «посадских молодцов» на пир. В варианте Сорокина особо подчеркивается, что он зовет

И тихих настоятелей новгородских,

Фому Назарьева и Луку Зиновьева.

(Рыбн. 134)

то есть влиятельных людей правящей верхушки. Морской царь пытается помирить враждующие стороны, и Садко следует его совету.

Ясно, однако, что никакое примирение невозможно и что должен разыгаться конфликт. Он действительно происходит.

На пиру все пьют и хвастают. Один только хозяин ничем не похвалится. Тем, что Садко не хвастает, он как бы выделяет себя из окружающей его среды. Это прекрасно понимают настоятели Лука и Фома, и они провоцируют Садко на высказывание своих затаенных чувств и дум. Садко чувствует презрение к этой среде и свое превосходство над ней. Но купцы признают только денежное превосходство, и Садко досаждают им именно тем, что объявляет себя богаче их всех. Он берется скупить все их лавки с товарами.

А чем мне, Садку, хвастаться,  
Чем мне, Садку, похваляться?  
У меня ль золота казна не тощится,  
Цветно платьице не носится,  
Дружина хоробра не изменяется.  
А похвастать не похвастать бесцетной золотой казной?  
На свою бесцетну золоту казну  
Повыкупаю товары новгородские,  
Худые товары и добрые!  
(Рыбн. 134)

Новгородским настоятелям только этого и надо. В некоторых вариантах, чтобы вернее поймать Садко на слове, условие сделки записывается, и эта запись представляет собой документ, при помощи которого купцы надеются разорить Садко.

Не успел он слова вымолвить,  
Как настоятели новгородские  
Ударили о велик заклад  
О бесцетной золотой казне.  
(Рыбн. 134)

У Сорокина очень подробно описано, как Садко снабжает свою дружку деньгами без счета и посылает ее по новгородским улицам скупать все, что найдут. Сам же он идет прямо в торговый центр, в гостинный двор, и там скупает решительно всё, «худые товары и добрые». Так продолжается три дня. На следующий день подспевают товары московские, а еще на следующий — иноземные. Но Садко достаточно богат, чтобы скупить решительно все товары. Купцы взвинчивают цены, но Садко скупает товары даже «тою ли ценою повольною». Последнее, что находит Садко «в темном ряду», на задворках гостиного двора, это битые горш-

ки. Но он покупает даже эти битые горшки играть ребятам, чтоб помнили его, Садко, и не говорили, что Новгород богаче него.

Так торговые гости посрамлены вторично бедняком-гусляром, который побил купцов их же оружием, единственным, которое они знают и признают, — деньгами. Былина в данной форме имеет противокупеческую направленность, и Садко герой не потому, что он богат, а потому, что свое богатство он обращает на посрамление купечества.

Но наряду с таким толкованием конфликта и исхода его мы имеем и другое его понимание. В том случае, когда побеждает Садко, противники его — купцы; притом то, что они купцы новгородские, а не какие-нибудь другие, решающего значения не имеет. Но борьба может пониматься и иначе: Садко имеет против себя не купцов, а весь Новгород, во всей совокупности его политического и общественного значения и строя. В таком случае победа остается не за Садко, а за великим Новгородом. Такая трактовка несомненно более древняя и исконно новгородская. Белинский, как уже выше указывалось, писал: «В ней два героя — один видимый, Садко, другой — невидимый, Новгород». В такой форме конфликт имеет совершенно иной характер, и симпатии певца разделены между Садко и великим Новгородом. В данной версии былина представляет собой апофеоз Новгорода. «В этой поэме ощутительно присутствие идеи, — говорит Белинский. — Она есть поэтическая апофеоза Новгорода, как торговой общины». Слова «не я, Садко, богат, богат Новгород» Белинский выделяет курсивом. Замечательно, что Белинский угадал эту идею на таком тексте (Кирша Данилов), где в конечном итоге верх одерживает Садко, а не новгородцы. Историческое чутье позволило Белинскому угадать исконную форму былины, и позднейшие материалы подтвердили эту догадку. Мы сейчас имеем ряд текстов, в которых победа принадлежит не Садко, а Новгороду. Такой конец мы находим и в тексте Сорокина:

Вдвойне товаров принавезено,  
Вдвойне товаров принаполнено  
На тую на славу на великую новгородскую.  
(Рыбн. 134)

Предположения Белинского блестяще подтвердились на тексте Сорокина; здесь слова о новгородской славе звучат еще более выразительно, чем у Кирши Данилова, где говорится:

Не я, видно, купец богат новгородский,  
Побогаче меня славный Новгород.  
(К Д. 28)

Эта древнейшая трактовка слабо сохранилась потому, что она

отражает собственно древненовгородские интересы. Классовые и сословные интересы еще не играли той решающей роли, какую они стали играть позже. Классовые противоречия в былине о Садко еще только намечаются. Борьба в этой песне есть борьба между бедным, презируемым гусяром и богатым новгородским купечеством. Однако идея великого Новгорода, «господина великого Новгорода», с его торговым могуществом еще не поколеблена. Она будет поколеблена, как мы увидим, в былинах о Василии Буслаевиче. Но былины о Василии Буслаевиче принадлежат уже более поздней эпохе. Сличение двух версий былины о борьбе Садко с новгородскими купцами показывает нам, в каком направлении развивается эпос. В него вносятся первоначально очень робкие, а впоследствии все нарастающие элементы классовой борьбы, пока, как мы увидим, классовая борьба не составит основного содержания эпоса.

Вторая часть былины внешне так же совершенно закончена, как и первая, и иногда поется как самостоятельная песня. Однако былина может иметь, и в преобладающем числе случаев имеет продолжение — третью часть этой замечательной поэмы. Третья часть должна быть признана художественно наиболее яркой из всех.

Проиграл или выиграл Садко свой спор с купцами, в обоих случаях у него на руках оказывается огромное количество товаров. Эти товары он нагружает на корабли и едет за море торговать. Но есть и более сложная и более внутренняя причина, почему Садко покидает Новгород. Был ли он побежден или остался победителем, он по существу продолжает находиться в состоянии антагонизма с Новгородом и новгородскими купцами, которые его не терпят.

Эта часть песни о Садко — наиболее распространенная и наилучшим образом представленная материалами. По нашим данным, эта часть песни самая архаическая. В ней Садко встречается с морским царем в его собственном царстве — на дне морском и становится женихом его дочери. Песня эта показывает нам, что происходит с древним, доисторическим сюжетом на почве исторического Новгорода.

Пейзаж этой песни, как и пронизывающее ее настроение, уже совершенно иные, чем в предыдущей части. Если в первых двух частях мы видим Ильмень-озеро и Новгород, то здесь мы охвачены широкими морскими просторами. Поэзия ее есть поэзия моря, то есть той стихии, которая была источником торгового могущества Новгорода. Путь, по которому плывет Садко, есть ис-

торический путь, по которому шла новгородская торговля. Садко спускается по Волхову и попадает в Ладожское озеро, а оттуда Невой в море. География былины о Садко, в отличие от географии былин киевского цикла, нередко носящей несколько фантастический характер, конкретна и верна.

Садко строит 33 корабля и нагружает их. Можно утверждать, что число 33 или 30 — чисто эпическое число и никакого исторического значения не имеет. Означенные числа действительно эпичны, но выраженное ими множество вполне исторично. Это число показывает, что в плавание отправляется целая флотилия, как оно в те опасные для морской торговли времена действительно имело место. Дружина, с которой едет Садко, — это не просто наемные люди, это артель, имеющая, как мы увидим, свои строгие законы, которым подчиняется и сам Садко. Наконец может быть рассмотрен и тип корабля. Но мы сделаем это ниже, при рассмотрении былины о Соловье Будимировиче, в которой древнерусский корабль описывается более подробно.

В трактовке Сорокина плавание первоначально протекает вполне благополучно. Садко доплывает до далеких стран (в некоторых вариантах упоминается Индия), распродает все свои товары и возвращается домой, в Новгород.

Но море коварно и опасно. Оно опасно теми неизвестными силами, которыми человек не умеет управлять и перед которыми он тогда был полностью бессилён.

Два бедствия подстерегали мореплавателя древности. Одно бедствие — это безветрие, при котором корабли днями и неделями могут стоять на месте в открытом море. Другое бедствие — это буря, грозящая кораблям гибелью.

Но бедствие, которое постигает корабли Садко, имеет совершенно необычный характер: разыгрывается страшная буря, однако корабли не двигаются, а стоят на месте, как в безветрие.

На синем море сходилась погода сильная,  
Застоялись черлены корабли на синем море;  
А волной-то бьет, паруса рвет,  
Ломает кораблики черленные,  
А корабли нейдут с места в синем море.  
(Рыбн. 134)

Это — чудо, но чудо, которое означает, что в судьбу мореплавателей началось вмешательство тех неизвестных и таинственных сил, которых мореплаватели тех времен так боялись. Садко полагает, что на него гневается его старый покровитель, морской царь, которому он еще ни разу не платил дани. Садко думает то,



что думали моряки его времени: море нужно умиротворить, принести ему жертву. Жертвоприношение морю, «кормление» моря — старинный новгородский обычай, и не только новгородский: он известен всем народам, жизнь и благополучие которых зависели от моря. Садко бросает в море «дань» — бочки с золотом, серебром и жемчугом. Но корабли не трогаются. Морской царь требует человеческой жертвы.

Что такие жертвы в языческие времена действительно приносились, в этом нет никаких сомнений: материалы, приводимые Р. Липец в ее упомянутой работе о «Садко», полностью это подтверждают. Былина — поэтическое воспоминание о некогда действительно имевшемся обычае. Так, в тексте у Кириши Данилова в воду бросается хлеб с солью, как это имело место в новгородской области в сравнительно недавнее время (К. Д. 28). Нет никаких сомнений, что приносились даже человеческие жертвы. В качестве заместительной жертвы впоследствии в воду бросалось соломенное чучело, о чем память сохранилась до самого последнего времени.

Чтобы определить, кто должен быть принесен в жертву, Садко прибегает к жребью. В этой жеребьевке можно усмотреть интереснейшее противоречие: с одной стороны, Садко — предприниматель. «А ярыжники, люди вы наемные!» — так он обращается к своим людям (К. Д. 47). С другой стороны, перед нами старинная новгородская артель, где все равны, в том числе и старшина. Жребий бросается на всех. В воду должен быть сброшен тот, чей жребий пойдет ко дну. Тонет жребий Садко. Но Садко требует новой жеребьевки. Он пытается перехитрить судьбу. На этот раз в воду должен быть сброшен тот, чей жребий будет плавать наверху. Садко делает себе жребий булатный, тогда как его дружина делает себе жребии ветляные. Но происходит чудо: булатный жребий Садко плавает, а ветляные жребии его людей тонут. Подобное чудо повторяется и в третий раз. Теперь Садко уже не пробует больше обмануть свою судьбу и свою дружину. Теперь он уже не купец и не предприниматель, а член артели, на которого пал жребий, и он подчиняется своему жребью без всяких колебаний. Белинского восхищал образ Садко, хитрого, но лишённого страха удаальца. В этой удали он усматривал чисто русскую черту. Когда Садко видит, что его увертки не помогают, «то уже более не отвертывается, но по-русски бросается страху прямо в глаза, со всею решимостью, отвагою и удалью»<sup>77</sup>. Смерть он встречает достойно. Он требует бумаги и чернил, отписывает свое имущество церквам, нищим и жене, в последний раз играет на

гуслях и просит дружину «свалить ему дощечку дубовую», то есть спустить на воду доску в качестве плота. Он надевает свою лучшую одежду — соболиную шубу. Ему спускают серебряные золоченые сходни и поднимают их за ним на корабль.

Необходимо отметить одну деталь в тексте Сорокина: Садко отписывает свое имение *жене*. В этом варианте Садко представляется женатым, что не соответствует последующему сватовству у морского царя. Полного единства в народной трактовке образа Садко нет. Обычно Садко не женат, но в некоторых, единичных записях, совершенно неожиданно для слушателей, возвращающегося Садко встречает на берегу жена с малыши детками.

Мы должны признать наличие у Садко жены позднейшим принесением, смысла которого поймем только после того, как рассмотрим дальнейшие события. Но из этого видно, что Римский-Корсаков, в опере которого Садко представлен женатым, действовал совершенно в духе народного творчества, развив образ, в зачаточном состоянии имеющийся в самом эпосе.

Необходимо отметить и другую деталь. В предсмертный час Садко чувствует себя не купцом, а гусляром. С гуслями он не расстается даже перед смертью.

На плоту Садко засыпает и просыпается уже в подводном царстве. Мы знаем, что такой способ попадания в «иной мир», в данном случае в подводный, имеет доисторическую давность. Мы знаем также, что в древнейшем эпосе герой встречает хозяина иного мира. То же происходит и здесь. У тех народов, у которых вера в хозяев стихий еще жива, герой мифа получает от этого хозяина великие блага и иногда женится на его дочери. Такая концепция частично сохранена и здесь.

Мы должны признать всю эту часть песни древнейшей, новгородской, что, однако, вовсе не означает, что она должна быть заимствована. Все эти представления возникают на основе хозяйственной деятельности и принимают одинаковые формы везде, где эта деятельность одинакова. В этом смысле Белинский утверждал исконно новгородский характер и новгородское происхождение образа морского царя. Он видел в нем олицетворение моря, озер и рек. Как мы увидим ниже, реки олицетворены в образе дочерей морского царя. «Все эти моря, озера и реки олицетворены в поэме и являются поэтическими личностями, что придает поэме какой-то фантастический характер, столь вообще чуждый русской поэзии и тем более поразительный в этой поэме». Белинский — единственный, кто заметил, что былина о Садко занимает исключительное место в русском эпосе и непо-

хожа ни на одну из других былин. Восхищаясь пляской морского царя, Белинский восклицает: «Да, это не сухие аллегорические и риторические олицетворения: это живые образы идей, это поэтическое олицетворение покровительных для торговой общины водяных божеств, это поэтическая мифология Нова-города»<sup>78</sup>.

В былине образ морского царя уже не составляет предмет веры. Он — *поэтическое* олицетворение моря. Вся эта часть былины носит сказочно-фантастический характер.

Мы уже указывали на то, что пейзаж в этой былине, как и вообще в русском эпосе, не описывается. Он угадывается слушателем из полунамёков, он привычен для него, и слушатель не нуждается в подробных описаниях. Однако пейзаж подводного царства столь необычен, что певец на нем останавливается.

Проснулся Садко во синем море,  
Во синем море, на самом две,  
Сквозь воду увидел пекучись красное солнышко,  
Вечернюю зорю, зорю утреннюю.

(*Рыбы*. 134)

Из всего пейзажа подводного царства певец избирает только одну, но самую существенную и характерную подробность: солнце светит сквозь воду.

Тут же, в этой синей воде, он видит белокаменные палаты и смело входит в них. Здесь, в белокаменном дворце, обитает морской царь, который его звал.

Облик морского царя в былинах не описывается. Нельзя сказать, как народ себе его представляет. Одно только ясно, что он страшен. В варианте Конашкова он зовется «царь морской, да и страх людской». Садко имеет основание страшиться морского царя, так как он полагает, что царь вызвал его для наказания за неуплату дани. Но в этом он ошибается.

Чтобы понять смысл былины, мы должны определить, с какой целью морской царь, собственно, останавливает корабли и вынуждает Садко спуститься к нему на морское дно. С этой стороны для нас полны величайшего интереса те слова, которыми царь его встречает, вопросы, которые он ему задает, и предложения, которые он ему делает.

Сличая варианты, можно найти несколько разных причин, заставляющих морского царя звать Садко. Эти причины иногда совмещаются, в одной песне их бывает сразу несколько.

Иногда морской царь действительно, как думает Садко, зовет его к себе, чтобы наказать его за неплатеж дани:

Ты ой есь, Садко купец богатя!  
Ты веки, Садко, по морю хаживал,

А мне-то, царю, да дань не плачивал  
Да хошь ли, Садко, я тебя живком слону?  
Да хошь ли, Садко, тебя огнем сожгу?  
Да хошь ли, Садко, да я тебя женю?  
(Онч. 90)

Форма, в которой произносится эта угроза, говорит о том, что морской царь хочет *женить* Садко и что ради этого он и зовет его к себе. Предложение женитьбы в данном случае сопровождается угрозами, в других случаях оно делается в качестве *награды*. Женитьба эта, как мы увидим позднее, имеет совершенно особый характер.

В других случаях морской царь вызывает Садко, чтобы он разрешил его спор с царицей о том, что дороже: золото или булат.

«Ай же ты, Поддонный царь,  
Зачем меня сюда требовал?» —  
«Я затем тебя сюда требовал,  
Ты скажи, скажи и поведай мне,  
Что у вас на Руси есть дорогого?  
У нас с царицею разговор идет,  
Злато или серебро на Руси есть дорого,  
Или булат-железо есть дорого?»  
(Рыбн. 107. Ср. Рыбн. 66, 123; Гильф. 2, 146 и др.)

Садко всегда правильно разрешает эту задачу. Не бесполезное людям золото, а полезное им железо дороже.

В одном случае морской царь вызывает Садко для того, чтобы поиграть с ним в шахматы (Онч. 75).

Но чаще всего он вызывает его, чтобы послушать его игру и пение. В вариантах Сорокина это прекрасно увязано с вступительной частью былины. Садко сперва играет на Ильмень-озере, морской царь подслушивает его игру и награждает его, а затем вновь зовет к себе на морское дно, чтобы еще раз насладиться его игрой. В тех случаях, когда этого вводного эпизода нет, когда морской царь раньше никогда не слышал игры Садко, он все же слышал о нем как о славном певце, или он видит в руках Садко гусли, спрашивает, что это такое, и предлагает Садко играть.

Но сейчас морскому царю нужна не та «нежная» игра, которой он когда-то был пленен на Ильмень-озере. Фигура морского царя — могучая и сильная. Он заставляет Садко играть *плясовую*, и под его игру он пляшет. Иногда под его игру ведут свой хоровод и морские девы, русалки. Пляска морского царя — особого рода. Пляска эта вызывает бурю. Морской царь заставляет Садко играть целых трое суток. От его пляски вздымаются волны, гиб-

нут суда, тонут люди.

Как начал играть Садко в гусельки яровчаты,  
Как начал плясать царь морской во синем море,  
Как распясался царь морской.  
Играл Садко сутки, играл и другие,  
Да играл еще Садко и третьи,  
А все пляшет царь морской во синем море.  
Во синем море вода всколыбалася,  
Со желтым песком вода смуглилася,  
Стало разбивать много кораблей на синем море,  
Стало много гинуть именьицев,  
Стало много тонуть людей праведных.  
(Рыбн. 134)

Представление, будто буря происходит от пляски хозяина водяной стихии, морского царя, относится еще к языческим временам. Но на смену языческой религии приходит христианская. На этот раз люди уже не приносят человеческих жертв «поддонному царю», они молятся Николе Можайскому.

Никола мыслился как святой, покровительствующий труду. Для земледельца он — покровитель полей от града и непогоды, для новгородских мореплавателей он в образе Николы Мокрого, то есть водяного, морского, — покровитель мореплавателей, защитник их от бурь и бедствий на море. В сущности это та же религия хозяев в новой форме. Враждебные хозяева принадлежат еще языческой религии; покровители и защитники людей принимают христианское облачение. Новая христианская религия побеждает языческую. В разгар игры и пляски Садко чувствует, что кто-то трогает его за плечо. Оглянувшись, он видит «седатого» старика. Это Никола, которому люди стали молиться во время бури. В противоположность морскому царю, облик которого остается неясным, облик Николы всегда одинаков и вырисовывается совершенно четко. Это седой бородатый старик. Никола знает, как утишить бурю. Он учит Садко порвать струны, выломать шпечечки и под предлогом, будто гусли сломались, прекратить игру. Садко так и поступает, морской царь перестает плясать, и буря прекращается.

Этим готовится завершающая часть песни. Мы уже видели, что морской царь предлагает Садко жениться. Есть все основания полагать, что эта причина вызова Садко на морское дно есть исконная, то есть древнейшая.

Мы узнаём древнейший, знакомый нам сюжет в новой форме. Отправка героя в иной мир по своему происхождению есть поездка за невестой. Но в русском эпосе инициатива брака исходит

уже не от героя, а от хозяина стихии. Это — не только формальное отличие, это отличие знаменует новый этап в развитии эпоса. Герой русского эпоса не может хотеть жениться на дочери морского царя.

Игра на гуслях, в шахматы, разрешение спора о булате и золоте всегда предшествуют предложению невесты и вызывают его. Предложение невесты в былине о Садко является *наградой* морского царя за прекрасную игру на гуслях, за то, что Садко «потешил» морского царя, или за разрешение его спора с царицей о золоте и булате.

Мы не раз указывали на сказочный характер этой песни, а также на ее архаические черты. Однако между доисторическим эпосом и сказкой, с одной стороны, и былинной, с другой, есть весьма существенная разница, бросающая свет на то, что с древне-эпическим сюжетом происходит в русском эпосе.

Мы видели, что в догосударственном эпосе герой отправляется искать себе жену. Он находит ее где-нибудь в ином царстве, выполняет ряд трудных задач, получает жену и возвращается домой. Эта традиция лежит в основе и нашей песни, но она не сохранена, а преодолена. Поездка Садко имеет торговый характер и не представляет собой поездки за невестой. К хозяину моря он попадает не по своей воле. Сватается к дочери царя он также не по своему желанию. И, наконец, в Новгород он возвращается все же без жены. Эти отличия нового, исторического, новгородского эпоса мы должны будем объяснить.

Что на русской почве издавна имелся сюжет женитьбы героя на дочери морского царя, доказывает сказка. Так, в сказке о Василисе Премудрой герой отправляется к морскому царю или водяному и сватается к его дочери. Он выдерживает ряд испытаний, получает Василису — дочь морского царя и с ней возвращается домой (Андр. 313). В эпосе, как мы увидим, такой исход отвергается.

Но героя ждет еще и настоящее испытание. В сказке о Василисе Премудрой и морском царе морской царь предлагает выбрать, вернее — угадать невесту из двенадцати совершенно одинаковых девиц. В этом жениху помогает сама невеста, дочь морского царя. Такой случай мы имеем и в некоторых вариантах нашей былинны, и этим лишний раз подтверждается родство между сказкой и былинной о Садко. В записи от Аграфены Крюковой и ее дочери Марфы Семеновны морской царь задает Садко именно ту самую задачу, которую мы имеем в сказке: выбрать дочь царя из совершенно одинаковых девушек. Он эту задачу решает и же-

нится на дочери царя — случай, представляющий собой нарушение всех норм эпоса. Данные тексты представляют собой, собственно, не былину, а сказку в форме былинного стиха.

В былине задача носит несколько иной характер. В былине надо не из двенадцати одинаковых девушек выбрать настоящую дочь царя, а надо из толпы водяных красавиц выбрать девушку *Чернавушку*. Так учит Садко царица водяная, которая его жалеет, и так же учит его Никола. Для нас это означает, что Чернавушка чем-то отличается от других водяных красавиц. Но в чем ее отличие и почему надо выбрать именно ее, пока еще не видно. Чтобы решить этот вопрос, мы должны ближе присмотреться к той женитьбе, которую морской царь предлагает Садко.

Предложение морского царя жениться на одной из водяных красавиц — не только выражение его благодарности. Оно полно коварства. Женившись на одной из них, Садко уже никогда не сможет вернуться на верхний свет, в солнечный мир, в родной Новгород. Садко так полюбился морскому царю, что он через своих дочерей хочет навсегда удержать его при себе. У царя нет никаких сомнений, что он выберет одну из этих дочерей. Но Садко выбирает Чернавушку и тем нарушает замыслы водяного. Он не прельщается красотой морских царевен или русалок, которые иногда под его игру ведут свой хоровод. Он выбирает именно Чернавушку, и этот момент — один из самых прекрасных и поэтических во всей былине.

Он поступает так не только потому, что так ему советовали царица поддонная или Никола. Этот совет соответствует и внутренним стремлениям самого Садко. Весь подводный мир с его неземной красотой и красавицами есть дьявольский соблазн, которому Садко не поддается. Он ни на минуту не забывает о мире людей и о своем родном Новгороде.

Кто Чернавушка и как понять ее образ? Ее трогательная человеческая красота явно противопоставлена ложной красоте русалок. Ее имя говорит о каком-то приниженном положении ее. В былине о Василии Буслаевиче Чернавой названа его служанка, которая делает всю черную работу. Чернава — гонимое, обездоленное человеческое существо. Но все же в трактовке Чернавы полной ясности нет. Несмотря на свою человеческую внешность, она не человек, она тоже русалка. Но если она и русалка, она и как русалка отличается от всех водяных дев. Выбрав ее, Садко еще может спастись; выбрав любую из водяных красавиц, он навсегда должен будет остаться в подводном царстве. Так, в одном из рыбниковских вариантов царица поддонная советует Садко:

В третьей толпе княгиню себе выбери,  
Которая идет позади всех,  
Поменьше она и почернее всех  
Тогда ты будешь на святой Руси,  
Ты увидишь там белый свет,  
Увидишь и солнце красное.  
(Рыбн. 107)

Почему только одна Чернавушка может привести его в Новгород, пока не совсем ясно. Конец песни покажет нам, что в образе дочерей морского царя можно усмотреть олицетворение рек и что Чернавушка есть олицетворение родной новгородской реки — Волхова. Но это раскроется позже. Сказка в этом отношении более последовательна. Невеста — дочь морского царя, но для героя сказки в этом нет никакого препятствия: он привозит дочь морского царя на Русь и женится на ней. В эпосе же брак человека с дочерью хозяина водяной или любой другой стихии уже не допускается. Но вместе с тем отказ от женитьбы здесь еще неполный, носит компромиссный характер. В дальнейшем развитии русского эпоса такие браки будут осуждаться самым решительным и беспощадным образом.

Садко принимает предложение морского царя, но брака все же не происходит. Никола или подводная царица, советующие ему избрать Чернавушку, вместе с тем предостерегают его, чтобы он в подводном царстве ее не касался, иначе с ним произойдет то же, что произошло бы, если бы он выбрал одну из дочерей морского царя: он навсегда должен будет остаться на морском дне.

Чрезвычайно интересные детали мы имеем у советской сказительницы Марфы Семеновны Крюковой. Повествование здесь обогащено и представлено как трагедия жены, от которой ее муж отказывается. Крюкова совершенно точно выразила одну из основных идей былины словами отвергнутой жены. Чернава здесь изображена как дочь морского царя. Она жалуется своему отцу:

Уж ты ой еси, родной батюшка!  
Уж ты царь морской, отец же мой!  
Мое замужество не посчастливило,  
Садко не хочет жить во морюшке,  
Он желает идти да в славной Новгорода,  
У его есть, наверно, всё зазнобушка,  
Вот зазнобушка, красна девица;  
Нас, морских царевен, опасаются,  
Нас считают все русалками.  
(Крюк. II, 78)

Из этих слов видно, что невеста Садко, даже в тех случаях, ко-



гда ее образ очеловечен, — все же не человек, а русалка. Садко якобы соглашается на предложение морского царя. Он избирает Чернаву и засыпает с ней, но свято соблюдает запрет, наложенный на него Николой. Утром он просыпается уже в Новгороде — или близко от реки Волхова, или даже частично в самой реке. Замечательно, что есть случаи, когда эта река названа *Черनावой*:

Ай как он проснулся, Садко, купец богатый  
новгородский,  
Ажно очутился Садко во своем да во городе,  
О реку о Чернаву на крутом кряжу.  
(Гильф. 70)

Брака с морской царевной не происходит, и море выкидывает Садко обратно на землю. В этом варианте Чернава названа рекой, притом рекой, протекающей под Новгородом. Такое понимание Чернавы подтверждается и другими вариантами. Он просыпается на берегу реки, но руки, которыми он обнимал царевну, оказываются в воде (Гильф. 2). Из этого можно заключить, что в лице дочерей морского царя олицетворены реки, в лице же Чернавы олицетворена родная новгородская река, которая и доставляет его в Новгород. В эпосе об этом прямо не говорится, но в одной из сказочных передач былины имеются такие слова: «А ты женись, да бери девку Чернавку. То река будет, девка Чернавка» (Аст. II, стр. 639). При таком понимании становится ясным, почему Садко, избрав Черनावушку, спасается и доставляется в Новгород, хотя она и не человек, тогда как избрание любой другой девушки приведет его к гибели. Так Садко избегает всех козней морского царя и возвращается домой, в родной Новгород.

В некоторых, правда довольно редких вариантах, он на берегу видит свою жену. У Сорокина Садко женится после приобретения им богатства. Следовательно, жена вводится в повествование не по недосмотру, а совершенно сознательно. Сорокин заставляет Садко на морском дне *вторично* вступить в брак. Это также возвращает нас к сказке. Герой сказки иногда забывает о своей жене или невесте, найденной и оставленной им за тридцать земель в тридесятом царстве, и, вернувшись, вступает в новый брак с девушкой не из тридесятого царства, а из мира здешнего. Но в день свадьбы первая жена появляется и находит средства о себе напомнить. Герой о ней вспоминает и оставляет свою новую жену или невесту для прежней, далекой. В былине мы видим обратное: Садко оставляет жену из подводного царства и не променивает ее на свою русскую жену. На земле он отвергает Черनावушку.

Ты прощай, царевна морская,  
Я тебе женихом не пришел,  
А ты мне в невесты не пришла.  
(*Рыбн.* 124)

В других случаях невеста исчезает сама:

Как проснулся он со сна крепкого,  
И увидел он свет белый и солнце красное,  
И увидел, что встает на крутом кряжу,  
На крутом кряжу у быстрой реки,  
И бочки с имением лежат подле его,  
А невесты его и в слыху нет.  
(*Рыбн.* 107)

Вся эта часть полна для нас величайшего значения. Она раскрывает нам скрытую народную мысль, выраженную не отвлеченно, а в художественных образах. Она показывает нам, почему в русском эпосе не происходит и не может происходить того, что происходит в догосударственном эпосе и в сказке: почему герой не женится на девушке из подводного или «тридесатого» царства. Былина о Садко — одна из редких и исключительных в русском эпосе былин, в которых еще сохранена традиция брака с существом из иного, нечеловеческого мира, но этот же случай показывает, насколько глубоко эта традиция преодолена.

Реальный мир одерживает верх над миром мифическим. Этот подводный мир сказочно прекрасен, но как реальность он уже невозможен. В сказке он возможен потому, что сказка вообще есть «складка» и народ не приписывает волшебной сказке силу реальной действительности. Она — вымысел, выдумка, как это понимал Белинский и подчеркивал Горький. Эпос глубоко соотнесен с реальной действительностью. Поэтому «сказочный» иной мир из него исчез и сохранился лишь в редких случаях, к каким принадлежит и былина о Садко. Но здесь этот мир отвергнут как нечистый и как чуждый и враждебный людям.

Это позволяет нам понять последнюю, заключительную часть быliny, постройку храма Николе. В купеческой интерпретации Садко строит храм в благодарность за то, что он разбогател (К. Д. 28). В собственно народной интерпретации Садко строит храм не как купец — торговать он теперь перестает, — а за свое избавление от посягательств на него морского царя.

Мы видим, что Белинский был прав, считая былину о Садко одной из жемчужин русской народной поэзии. Образ Садко, бедного народного гусяра, который одерживает победу и над кушцами и над соблазнами сказочного подводного царства, который спасается потому, что для него нет ничего более высокого и святого,

чем родной русский Новгород, — этот образ, глубоко национальный и исторический, действительно принадлежит к самым ярким созданиям русской народной поэзии.

Изучение других былин покажет нам, что былина о Садко в типично новгородской форме и интерпретации выражает одну из общерусских идей раннего русского эпоса.

## 2. МИХАЙЛО ПОТЫК

Располагая былины в некотором хронологическом порядке, мы, вслед за новгородской былиной о Садко, должны рассмотреть киевскую былинку о Потыке. Частично она обнаруживает такие же признаки древности, что и былина о Садко, а в некоторых частностях она еще более архаична. Предмет ее — сватовство. По форме своей былина о Потыке многосоставна, она состоит из нескольких четко разделенных звеньев. Былины о Садко и о Потыке — единственные две былины, обнаруживающие такое строение.

Государство, отраженное в ней, — Киевская Русь. Как мы уже знаем, «киевский» для эпоса означает «общерусский». Приурочение к Киеву в этой былинке еще слабое и носит внешний характер. Сюжет ее сложился до Киева, но в Киевской Руси принял совершенно новую форму, в основном, можно думать, ту, в которой былина дошла до нас.

Былина о Потыке — песня о женитьбе его. Но если сравнить ее с более ранними, догосударственными эпическими песнями о женитьбе героев, мы сразу же увидим, что женитьба здесь носит совершенно иной характер, чем в эпосе родового строя. В старый родовой сюжет властно вторгается идея государства. Былина о Потыке ясно показывает, что происходит с доисторическим сюжетом в условиях Киевской Руси.

Былина о Потыке — одна из самых сложных русских былин. Размеры ее обычно огромны. У пудожской певицы Анны Михайловны Пашковой она заняла 1140 стихов (Пар. и Сойм. 9). Огромные размеры этой былины обусловлены ее многосоставностью. Она, как уже указывалось, распадается на звенья или составные части. Хотя эти звенья могли бы составить отдельные песни, мы все же не наблюдаем, чтобы они целились раздельно, как это имеет место с былиной о Садко. Былина о Потыке составляет идейное и художественное целое.

Песня о Потыке прекрасно сохранилась и широко бытовала. Она распространена преимущественно в Прионежье, но известна также и на Беломорском побережье и на Печоре. До настоящего времени опубликовано около 40 записей<sup>79</sup>. О популярности этой

былины можно судить по тому, что в XVII—XVIII веках она была обработана как повесть и вошла в рукописную литературу.

В обобщенной и сокращенной форме былина имеет следующее строение и содержание:

1. Владимир усылает Потыка из Киева с каким-нибудь поручением. В лесу Потык видит белую лебедь, оборачивающуюся де-вушкой. Он хочет на ней жениться. Она ставит следующее условие: если один из супругов умрет, другой должен быть заживо погребен с умершим. Потык согласен, привозит свою невесту в Киев и женится на ней: условие о погребении скрепляется при заключении брака.

2. Владимир вновь усылает Потыка с поручением. Во время его отсутствия жена умирает. Он об этом узнает, спешно возвращается в Киев и дает себя похоронить вместе с женой. В склепе появляется змей. Потык с ним бьется и получает от него снадобье, при помощи которого оживляет жену.

3. Под Киевом появляется иноземный король и требует выдачи жены Потыка. Потык сражается с его войсками. Пока идет сражение, король сговаривается с его женой и бежит с ней в свое царство. Потык отправляется ее искать и находит ее. Она пробует его опоить, превратить в камень, заточить его в погреб. От этих козней его спасают Илья Муромец и Добрыня. У его жены есть младшая сестра, Настасья, которая помогает спасти Потыка. Потык убивает жену, женится на Настасье и возвращается в Киев.

При огромных размерах и сравнительно широкой распространенности этой былины естественно, что тексты ее отличаются некоторым разнообразием. Былина впитала в себя части из других былин (например, из родственной ей былины об Иване Годиновиче); можно выделить особую беломорскую версию ее, однако костяк ее и идейная направленность всюду одинаковы. Это дает нам право рассматривать песню как единую.

Достаточно даже беглого взгляда на приведенную схему, чтобы установить, что строение песни весьма близко к строению тех песен о женитьбе героев, какие мы видели в предыдущих главах. Композиция ее более архаична, чем композиция песни о Садко; большую роль в ней играет традиционное похищение жены и ее поиски.

Однако этой общностью композиционной системы и ограничивается сходство ее с более ранними формами подобных сюжетов. Сюжет этот *киевский* и *русский*, и песня имеет иное внутреннее содержание, чем ее отдаленные предки.

Былина о Потыке неоднократно была предметом изучения.

Утверждения буржуазных ученых сводятся к тому, что былина о Потыке — случайное, механическое соединение разрозненных частей. Эти части возводились то к востоку — к творчеству древних индусов и монголов (Стасов, Потанин), то к древнескандинавскому и германскому эпосу или к сказке (Веселовский, Ярхо). Герой ее объявлялся святым, получившим свое имя от древнеболгарского святого Михаила из Потуки (Веселовский, Соколов), но совершившим подвиг, приписываемый змеборду Георгику: он будто бы освобождает девушку от змея (Рыстенко). Былина признавалась и русским, но не общенародным, а западнорусским достоянием (Всеv. Миллер). Частично источником ее объявлялась свадебная поэзия (Лобода). Рассмотрение самой былины покажет нам, что ни одно из этих положений не может быть признано правильным. Сюжет ее не восходит ни к религиозным легендам, ни к сказкам, ни к житиям: он восходит к древнейшим формам догосударственного героического эпоса. Он складывается не из разрозненных, случайно сцепленных частей, а составляет одно целое, четко распадающееся на органически связанные между собой звенья. Былина о Потыке не заимствована ни с Востока, ни с Запада, а сложилась у восточных славян; в Киевской Руси она приняла новую форму, отражающую борьбу за новый общественный и государственный строй и его идеологию\*.

Белинский признал, что он этой былины не понимает, не имеет к ней ключа. Рассказав вкратце ее содержание, он приходит к выводу, что из нее «ничего не выжмешь», что она «чужда всякой определенности» и т.д. Но при всем этом Белинский ставит вопрос, который сразу правильно указывает направление, в каком эта былина должна изучаться. «Почему Авдотья Лиховидьевна — колдунья, не знаем, потому что она ни образ, ни характер. Или все женщины, по понятию наших добрых дедов, были колдуньи?»<sup>80</sup> Действительно, Белинский заметил одну из особенностей былины о сватовстве: невеста неизменно оказывается то русалкой, то колдуньей, оборотнем и т.д. Это — одна из специфических особенностей таких былин. Как мы увидим, вопрос о характере невесты и жены героя в былинах о сватовстве есть научно правильно поставленный вопрос и требует непременно разрешения.

Песня эта, как и многие другие былины киевского цикла, начинается с пира у князя Владимира. На этом пиру присутствуют главнейшие богатыри; среди них Илья Муромец, Добрыня Никитич и Потык. Владимир дает им поручения: Илью он посылает в

Золотую Орду, Добрыню — в Турцию, а Потыка — в Швецию собрать дань (Гильф. 150). В других записях названы другие земли и края: Сорочинские Горы, Заморская Земля, Земля Задонская, Царьград, Литва, Пруссия, Австрия и другие, но сущность дела от этого не меняется. Поручение состоит в том, чтобы собрать дани-невыходы с покоренных земель, или же поручение дается в таких неопределенных выражениях: «Кори-тко ты языки там неверные, прибавляй земельки святорусские» (Гильф. 52). Покорение чужих земель и наложение дани в русском эпосе как самостоятельный сюжет не встречается. Герои иногда, победив неприятеля, налагают на него дань, но только в тех случаях, когда неприятель сам брал дань с Киева; в таких случаях наложение дани есть справедливое возмездие за учиненное насилие (Добрыня и Василий Казимирович). Самые земли, куда посылаются герои, носят фантастически туманный характер (Земля Задонская и пр.), или это вполне исторические, но более поздние враги России: Турция, Швеция, Австрия, Пруссия. Из всего этого можно заключить, что данная мотивировка отправки героя более поздняя, не во всех вариантах удачно придуманная и что первоначально стояла мотивировка другая.

Действительно, привлечение других вариантов показывает, что далеко не всегда герои отправляются за данью. Песня может начинаться совсем иначе. Владимир посылает Потыка за дичью к его столу:

Настреляй мне гусей, белых лебедей,  
Перелетных малых уток  
К моему столу княженицкому,  
Долуби я молодца пожалую!  
(К. Д. 23)

Можно найти и другие разновидности момента отправки, но мы на них останавливаться не будем. Самое замечательное для нас в том, что такое начало не соответствует дальнейшему развитию хода действия. Мы ожидали бы, что герои совершат порученные им подвиги и со славой вернутся в Киев. Но этого не происходит. Как мы уже знаем, содержанием песни служит женитьба героя. Начало не соответствует дальнейшему развитию потому, что первоначально песня начиналась иначе: она начиналась с отправки героя за женой.

Но, спрашивается, почему такое начало не могло сохраниться? Это произошло потому, что традиционное начало с отправкой героя за женой уже не отвечало вкусам, требованиям, идеологии певцов Киевской Руси. При первобытнообщинном строе герой,

отправляясь искать себе жену, как мы видели, всегда действует согласно интересам семьи и рода. Герой эпоса при создавшемся государственном строе должен совершать подвиги не в интересах рода, а в интересах государства. Это значит, что в борьбе за жену народ теперь уже не видит ничего героического. Брак и женитьба героя уже не могут быть предметом воспевания. Замена одного начала другим внешне неудачна. Она вносит в песню несоответствие начала середине. Она ставит певцов в затруднительное положение: надо как-то согласовать поручение, данное Владимиром, с женитьбой героя. Певцы выходят из этого затруднения весьма различно, но на этих различиях мы останавливаться не будем. Несмотря на некоторую неудачу, такая замена все же представляет собой шаг вперед. Она показывает, в какую сторону начинает развиваться эпос при развитии государства: герой должен совершать подвиги во славу своей земли; такие подвиги ему поручаются даже тогда, когда традиционный сюжет этого не требует.

Однако чем же тогда объяснить, что подобные сюжеты вообще сохраняются? Не должны были бы они просто исчезнуть и уступить свое место новым? Частично оно так и происходит. Создаются новые сюжеты, а старые отмирают, и этим мы объяснили плохую сохранность былин о Садко. Частично же происходит другое. Созданная творческими усилиями многих поколений народная традиция содержит такие огромные художественные ценности, что народ ими не пренебрегает, а пользуется как материалом для создания новых песен с новым содержанием. Такой случай мы имеем и здесь. Былина о Потыке дает старый сюжет в совершенно новой трактовке, отражающей уже не прошлое, а настоящее. Несмотря на свою связь с традицией, она по существу представляет собой новую былинку. Нам ясно теперь, почему герои русского эпоса не ищут себе жен и почему все же количество былин о сватовстве довольно велико.

Герои русского эпоса жен себе не ищут, но они их находят, *встречают*; эти встречи представляют собой «рок» таких героев и кончаются глубоко трагически. Такая встреча происходит и в данной былинке, и с этого момента, собственно, и начинается действие.

Если Потык был послан в чужие земли, то встреча эта иногда происходит на обратном пути, причем о выполнении поручения Владимира говорится очень глухо: не в нем здесь дело. Потык может даже *забыть* о данном ему поручении, и Владимир ему это, как мы увидим, охотно прощает. Чаще встреча эта происхо-

дит на охоте. Мы видели, что за дичью его посылает Владимир. Но нередко он отправляется на охоту и сам. Мы видим, насколько еще слабо сюжет прикреплен к Киеву и Владимиру.

Роковая встреча происходит на охоте, в низине, у воды — реки, озера или моря. Именно в таких местах водится дичь. В поисках ее Потык выходит на «тихие заводи». Иногда говорится о «вешних заводях»; это показывает, что стоит весна и весеннее половодье.

На такой заводи Потык видит плавающую по воде лебедь и поднимает свой лук, чтобы ее застрелить. Эта лебедь — не лебедь, а девушка, и эта встреча определяет судьбу Потыка.

Встреча с девушкой-лебедью в весеннем лесу принадлежит к самым прекрасным местам этой былины. Лебедь просит ее пощадить:

Ай, Михайлушка, Потык ты Иванович!

Не стреляй-ко ты белую лебедушку.

Я есть же новь не белая лебедушка,

Есть же я да красна девушка.

(К Д 23)

В русской свадебной поэзии образ лебеди есть образ не только женской красоты и прелести, но и женственности, чистоты и целомудрия. В эпосе эта красота усилена описанием ее убора:

Она через перо была вся золота,

А головушка у ней увивана красным золотом

И скатым жемчугом усажена.

(К Д 23)

Этот убор напоминает наряд невесты. Эта девушка-лебедь — прекрасное, неземное видение, мираж. Словом «мираж» применительно к данной былине пользуется и Белинский. Дева-лебедь покоряет Потыка именно тем, что своим обликом и убором олицетворяет все то, что народ вложил самого прекрасного в свое представление о невесте, убранной для венца. Такой невеста изображается в свадебных песнях, такую же девушка является герою сказок, как в сказке о царе Салтане.

И тем не менее исследователи, которые указывали на совпадение образа девы-лебеди с образами свадебной поэзии, не заметили одного, притом самого главного: что прекрасный облик девы-лебеди в былине о Потыке есть колдовская личина, взятая девою для того, чтобы вернее соблазнить и погубить Потыка. Так же ошибаются и те, которые утверждают, будто песня о Потыке состоит из двух песен — из песни о женитьбе Потыка и из песни об измене жены. Невеста с самого начала есть изменница, кодаунья и оборотень.

Но этого ни Потык, ни слушатель песни еще не знают. Потык



не замечает той навязчивости, с которой она предлагает себя в жены:

Ты возьми, возьми-тко, Потык ты Михайло сын  
Иванович,  
Ты возьми, возьми меня, Авдотьюшку-ту, за себя  
замуж. (Марк 8)

Чтобы еще вернее зачаровать его и привязать к себе, она сдерживает Потыка, не позволяет себя целовать и хочет принять православную веру и золотой венец. То, что она не православная, означает, что она не русская, а то, что она является в образе лебеди, означает, что она и не человек. Она, как говорится в одной из записей, «роду поганого». Но Потык этого не видит и не понимает. Он полностью зачарован и согласен на все.

Теперь, когда он целиком в ее руках, она приступает к осуществлению своих козней. Она предлагает ему «заповедь великую», и эта заповедь перед слушателем сразу открывает истинную природу Лиходеевны — таким отчеством она обычно наделяется певцами.

Она требует, чтобы в случае смерти одного из супругов другой живым был бы похоронен с ним вместе.

Только с тем обвенчаемся, —  
Сделаем записи крепкие  
И положим мы за престола господень:  
Который из нас впереди помрет,  
А другому живому в гроб легчи.  
(Рыбн. 196)

Эта заповедь — неременная, составная часть сюжета и характерна для былин о Потыке. Мотив этот несомненно чрезвычайно древен и восходит к доисторической бытовой действительности — к погребению обоих супругов в случае смерти одного из них. Несомненно также, что в фольклоре, где этот мотив широко распространен, преимущественно в сказке, такой обычай осужден и рассматривается как варварский. В данном случае это осуждение глубоко скрыто. Оно прямо не высказывается, но оно вытекает из того, как в дальнейшем развиваются события.

На первый взгляд — и так это понимает и Потык — риск для обеих сторон одинаков. Слова Марьи или Авдотьи Лиходеевны как будто говорят о силе любви, не боящейся и самой смерти. Нужно подчеркнуть, что момент индивидуальной любви, не известный эпосу на предыдущих ступенях его развития (что, как мы видели, вполне подтверждает наблюдения Энгельса о характере брака при родовом строе), в русском эпосе наличествует. Потык именно охвачен страстью.

Однако, как будет видно позже, риск для обеих сторон все же не одинаковый. Марья лебедь белая *всегда* умирает первая и увлекает Потяка за собой в могилу, подобно тому, как русалки увлекают людей в воду. Ее смерть, однако, оказывается мнимой. Неоднократно она в былинах прямо названа бессмертной, как бессмертным в сказке именуется Кощей. Она не боится смерти, потому что она живой мертвец, она выходец из царства смерти и туда же тянет Потяка. Мы можем теперь ответить на вопрос, поставленный Белинским: почему невеста Потяка колдунья? Почему любовь в былинах носит столь трагический характер? Потому что образ невесты создан исторически. Когда, с созданием государства, все интересы и вся борьба народа посвящаются этому земному царству людей, иное царство исчезает из сознания людей как реальность. Но это исчезновение происходит не сразу и не без борьбы. Эпос отражает эту борьбу. Иное царство становится поэтическим выражением отвратительного, нечистого, недостойного русского человека мира. Соответственно герой уже не отправляется в иные миры искать себе невесту. Она, выходец из царства смерти и мрака, сама является из этого мира, чтобы предложить себя герою в жены и тем увлечь его в царство смерти. Из борьбы за невесту сватовство и женитьба в русском эпосе превращается в борьбу *против* невесты. Но в былине о Потяке можно проследить и дальнейшее развитие этих представлений. Если «здешний мир» уже не только мир солнечный и земной, а родная страна, точнее — свое государство, притом государство киевское, то «иной мир» также становится «иной страной» и в самом буквальном смысле этого слова. Есть варианты, в которых Марья Лиходеевна — иноземка, иностранка, они должны быть признаны более поздними. Она родом из не совсем ясной для певца «ляховинской» или «подольской» земли, она дочь короля этой земли. Для нас не так важно, понимается ли под этим действительно Польша или Подолия, для нас важен обобщенный образ врага России. В этих вариантах она уже не лебедь. В песнях этой версии Потяк встречает невесту не в лесу, а иначе: Потяк не доезжает до столицы иноземного короля, к которому он был послан Владимиром за данью, а разбивает шатер неподалеку от нее. Этот шатер видит из высокого окна своего терема Авдотья, дочь этого короля. Она смотрит в подзорную трубу, видит русского молодца и приходит к нему в шатер. Он всегда очарован ее красотой, но и в этих случаях она не позволяет себя целовать, а требует венчания, обещает принять крещение и заключает с ним заповедь о совместном погребении (Рыбн. 166; Гильф. 40 и др.).

Очарованный Потык на все согласен и даже не заезжает в город короля для взимания дани, а прямо возвращается в Киев. Вместо того чтобы привезти в Киев дань от подольского короля Лиходея Лиходеевича, он привозит его дочь себе в невесты. Хотя Марья в таких случаях уже не оборотень, а человек, она все же остается кодауньей, она кодаунья-иноземка.

Но Потык был послан вовсе не за женой, а за данью. Здесь — важнейшее для понимания песни несоответствие. Как Потык возвращается в Киев без дани и как его здесь встречают?

В тех случаях, когда Потык посылается Владимиром не на охоту, а за данью, с ним одновременно обычно посланы Илья и Добрыня. Все трое отправляются в разные земли. Певцы всегда пользуются моментом этой отправки для того, чтобы противопоставить Потыка, с одной стороны, и Добрыню с Ильей — с другой. Илья и Добрыня всегда с честью выполняют возложенное на них поручение, хотя выполнение его и описывается очень кратко и несколько бледновато, так как не составляет главного содержания песни. Потык также иногда выполняет поручение, но вместе с данью привозит жену; однако гораздо чаще Потык полностью забывает о своем поручении. Он привозит одну только невесту и иногда просто жмет, будто телеги с данью в дороге поломались. Эти случаи явно показывают, что отсылка за данью привлечена позднее. Но она привлечена не случайно, так как дает возможность выразить отношение народа к Потыку: оно совсем другое, чем отношение к Илье и Добрыне. На пиру после возвращения ему нечем хвастать. Другие привезли дань, он — невесту. Как во многих других случаях, певец советского времени очень ясно выразил то, что недосказано в более ранних записях. У пудожского певца Кигачева находим:

И стало стыдно тут Михайлу Ивановичу,

Ему женой хвастать — дело неудобное.

(Пар. и Сойм. 47)

У других певцов этим же укоряют его Илья Муромец и Добрыня Никитич:

Что же ты, Михайла Потык сын Иванович,

Обзарился ты на прелести женские,

А не везешь зягта ни единой денежки?

(Рыбн. 196)

Илья дальновиден, опытен и мудр, он понимает то, чего не понимает Потык, и предупреждает его:

Уж ты гой еси, Михайлушко сын Игнатъевич!

Не жена тебе-то будет вековечная:

Как она, она ведь все роду змеиною,

Потеряшь ты за ей да буйну голову.  
(Марк. 74, ср. Марк. 100; Гильф. 6 и др.)

Илья со свойственной ему прямотой предлагает тут же изрубить ее на куски. Но ослепленный Потык ничего не слушает. Иной бывает точка зрения Владимира. Он вовсе не в обиде на Потыка за то, что тот не привез дани, а вместо этого привез себе невесту, так как нужно, чтобы герои тоже женились и имели детей. Любопытные рассуждения мы имеем в былине, записанной Рыбниковым от неизвестного старика каалики. Здесь Владимир говорит:

В нашу державу святорусскую  
Пойдут семена — плод богатырский,  
То лучше золота и серебра.  
(Рыбн. 196)

Мы видим, что в былину, предметом которой служит любовь героя, вносится точка зрения не любовного интереса, а точка зрения государственной целесообразности. Поэтому в данном варианте Владимир даже *награждает* Потыка за то, что он привез жену. Здесь старая традиция *приспосаблиется* певцами к новой идеологии, требующей прежде всего соблюдения интересов государства. При такой трактовке конфликт избегается.

Отсюда становится понятным, почему данная песня имеется в двух версиях: в одной все очень благополучно кончается браком, в другой следует трагедия. В одном случае песня лишь внешне приспособляется к новым требованиям, в другой новые требования ведут к переработке всего сюжета. Трофим Григорьевич Рябинин спел эту песню дважды по-разному. По записи Гильфердинга песня кончается благополучным браком Потыка. Марья лебедь белая принимает христианскую веру, и Потык с ней венчается, живет счастливым браком и основывает семью (Гильф. 82). Такой же счастливый конец имеем и у других певцов:

А они стали ведь, стали жить-то быть,  
Жить-то быть, да семью сводить,  
Как стали они детей наживать.  
(Гильф. 52)

В записи же Рыбникова от Рябинина былина кончается совершенно иначе — разоблачением колдуньи и ее казнью (Рыбн. 12). Это — не забывчивость певца, а встреча двух разных идеологий в одном сюжете: с одной стороны, брак рассматривается как нечто священное и нужное в государственных интересах, с другой — брак Потыка есть брак нечистый и нечестивый и решительно осуждается. Рябинин спел эту песню в двух разных версиях, калика же из Красной Ляги устами Владимира одобряет брак По-

тыка, пока колдовская природа душечки Марьюшки лебеди белой еще не обнаружилась.

Переходный, а отсюда и двойственный характер героя и сюжета у некоторых певцов вызывает отрицательное отношение к песне. Замечательный пудоожский гусець Фофанов, от которого эта былина была записана уже в советское время, начав ее петь и не доведя песни до конца, сказал: «Петь мне ю не понравилось. Идно подходит, идно не подходит. Больше мне по ндраву про староро казака Илью Муромца».

Песня не может окончиться браком, как это имеет место у некоторых певцов. Брак героя — обычный конец сказок, но не былин. Былинный сюжет требует продолжения. Браком кончается только первая часть песни, но не вся песня.

Канон древнего эпоса требовал, чтобы после женитьбы героя с его женой случилась беда. Мы видели, что обычно она похищается. Это всегда происходило в отсутствие героя. Поэтому, когда Потык, женившись, вторично отправляется из Киева, отлучается из дома, для нас уже ясно, что этим подготавливается беда, которая должна случиться с его женой в его отсутствие. Отсюда разнообразие мотивировок его отлучки, так как в сущности безразлично, с какой целью он едет. Владимир может снова услать его, чтобы опять «справить», внести или собрать дань, или Потык по собственному почину едет на охоту, или он просто уезжает в чистое поле «на трой сутоцьки», иногда даже сразу после свадьбы. Чаще всего он едет за данью. В некоторых случаях его подвиги более или менее подробно описываются (он, например, обыгрывает в шахматы царя Вахрамея и выигрывает у него дань — внесено из быliny о Добрыне и Василии Казимировиче), но эти подвиги с точки зрения стройности построения песни затягивают ход действия, являются, собственно, излишними, и разработка их всегда несколько бледновата. Тем не менее, эти подвиги, внешне затягивающие ход действия, до некоторой степени нужны, так как они рисуют облик *героического* Потыка.

Но обычно Потык не совершает своих подвигов до конца. В самый разгар его игры в тавлеи с царем Вахрамеем или Налетом Налетовичем, или на обратном пути в Киев прилетает голубь и возвещает о смерти его жены. Он бросает игру, хотя и выиграна несметная казна, бросает дань, добычу и на своем коне, который теперь вдруг оказывается волшебным, через три часа уже прибывает в Киев (Рыбн. 166). В других случаях он менее торопаяв. Отправляясь в Киев, он не забывает взять с собой дань. Иногда известие о смерти приносят не голуби, а его крестовый брат До-

брыня Никитич; в таких случаях Потык перепоручает ему отвезти в Киев дань, а сам спешит в Киев налегке (Гильф. 6).

Почему Потык так спешит в Киев, что в некоторых случаях он даже забывает о поручении, данном ему Владимиром? Такая спешка была бы понятна, если бы он мог выручить свою жену из беды. Но этого нет. Нет никаких признаков того, чтобы Потык надеялся спасти свою жену. Он спешит на собственную смерть, ибо он связан роковым уговором и записью. Он хочет лечь в могилу с женой. Потык никогда не делает ни малейших попыток уйти от исполнения этого обязательства. Наоборот: прибыв в Киев, он немедленно отдает все распоряжения об устройстве могилы на двоих. Его спешка вызвана страхом, что ее похоронят без него. Распоряжения его всегда описываются очень обстоятельно. Интересно отметить, что в записи Кириши Данилова жену Потыка хоронят на саях, как это производилось в древней Руси.

Строится огромный склеп, «скель», или «колода». Потык входит в могилу. Могила засыпается землей, и все от нее уходит. Марья добилась своего. Своими колдовскими чарами она увлекла Потыка в свой подземный мир, в могилу, и погубила его.

Но русский герой не может погибнуть от руки или от нечистых чар колдуньи-иноземки. Что предстоит борьба, видно по тому, что Потык, спускаясь в могилу, иногда берет с собой оружие. В некоторых случаях он прихватывает клещи и прутья, часто он запасается хлебом. Иногда в могилу проводится веревка, соединенная с колоколом, в который Потык может звонить. Все эти детали предвещают какие-то события, но какие — это пока ниоткуда не видно.

Мы не будем следить за всеми вариациями того, что происходит в могиле. Обычно в склепе появляется змей, и Потык его убивает. Такое развитие является несколько неожиданным, и мы не можем признать его исконным. Из всего предыдущего видно, что Авдотья — великая колдунья. Мы должны были бы ожидать, что она будет продолжать свои козни и за могилой, куда она увлекает мужа. Если бы оказалось, что змея — сама Авдотья Лиходеевна, мы должны были бы признать такое развитие исконным. Такие случаи действительно есть, и они прекрасно выражают смысла былины. Марья превращается в змею и пытается пожрать Потыка. У Рябинина Потык берет с собой клещи и прутья и истязает ее. Змея вновь превращается в Марью, после чего она клянется ничего больше против него не предпринимать, хотя потом свою клятву нарушает (Рыбн. 12). Такие случаи отнюдь не единичны, хотя они встречаются не очень часто. Только в беломор-

ской традиции они составляют правило. Здесь Марья всегда превращается в змею и хочет пожрать Потыка (Марк. 8, 74; Крюк. 50). В других местах эта трактовка встречается реже (Рыбн. 12; Григ. III, 21). Данную форму мы должны признать художественно наиболее удачной, соответствующей всему ходу развития и облику героини, и она действительно имеется у таких прославленных певцов, как Рябинин или Крюкова. Эта форма также и самая архаическая.

Тем не менее количественно преобладает другая. Мертвая Марья не превращается в змею. Змея появляется из земли или неизвестно откуда и хочет пожрать труп, или начинает сосать его грудь, или она стремится пожрать обоих. Потык берет змею в клещи и заставляет ее принести живой воды или убивает змею и головой или кровью ее мажет Марью, отчего она оживает.

В тех случаях, когда Марья сама обращается в змею, она этим полностью себя изобличает (беломорская традиция). В таких случаях никакого оживления нет. Потык прозревает и приканчивает свою жену. Он тут же в могиле рубит ее на мелкие кусочки. Такое окончание вытекает из всего предыдущего и вскрывает его внутренний смысл. Герой побеждает соблазн, идущий от нечистого существа неизвестного рода-племени. Марья лебедь белая обернулась поганой еретицей, и Потык ее уничтожает, как врага человеческого рода. Он освобождается от ее чар и вновь становится героем, русским могучим богатырем.

На этом песня могла бы закончиться. Она в таком виде совершенно закончена и внешне и внутренне. Герой избавился от колдовских чар своей жены, он стянул с себя позорное наваждение, он вновь стал человеком и богатырем, а враг его, воплощающий собой колдовское, нечистое начало, полностью посрамлен и уничтожен.

Однако над эпосом тяготеет древняя традиция. Как мы видели, в догосударственном эпосе добытая героем жена очень часто похищается, и герой отправляется ее искать. Этим дается начало новому звену повествования. Именно это происходит с Потыком и его женой.

Продолжение возможно, конечно, только в тех версиях, в которых Марья не убивается. Потык убивает змею, оживляет Марью и продолжает с ней жить. Традиция требует, чтобы жена у героя была похищена и чтобы герой отправился ее искать. Эта традиция соблюдается и здесь; но совершенно неожиданно, и это киевское нововведение, Потык возвращается не с Марьей, а с *другой* женой, поскольку первая должна понести суровое наказание.

Потык вновь, теперь уже в третий раз, усылается из Киева с каким-нибудь поручением. В его отсутствие жену у него похищают. Однако это похищение жены (весьма редкий сюжет в русском эпосе) совершается уже в иных формах, чем это имело место в докиевском эпосе. Там похититель был каким-нибудь хозяином огненного моря и пр., в русском эпосе он принимает форму военного врага. Образ его еще фантастичен, но он уже предвещает будущих исторических врагов исторического Киева, под влиянием которых этот образ приобрел новые черты.

Слава о бессмертии Марьи разносится далеко за пределы Киева, и на Киев наезжает какой-нибудь фантастический Вахрамей Вахрамеич, или Иван Окульевич, или король политовский и т.д. и требует выдачи жены Потыка.

Весть об этой беде доходит до Потыка. Он спешно возвращается в Киев и бьется с войском Вахрамея. В некоторых случаях он одевается в женскую одежду, выдает себя за требуемую Марью и таким образом проникает в стан врага, а затем начинает жестокую расправу. Он один бьется с войском целых три месяца. Он бьется как истинный богатырь. Мы вновь видим героического Потыка.

В этой войне из-за женщины герой может проявить чудеса личной храбрости, но не такие войны, отдаленно напоминающие нам троянскую войну, которая также ведется из-за похищенной женщины, составляют содержание русского национального эпоса. Храбрость только тогда признается подлинной, полноценной храбростью, когда она направлена не на достижение личных целей, а на благо всего народа. Такой вид геройства и такой тип героя выработаются в русском эпосе позднее. Чудеса храбрости, которые совершает Потык, еще не делают его героем в подлинном смысле этого слова.

Побив всех врагов до единого и вернувшись в свой дом, Потык обнаруживает, что Марья бежала с тем самым Вахрамеем, против войска которого он боролся.

Потык отправляется в поиски своей исчезнувшей, уведенной или похищенной жены, похищенной с ее собственного согласия. Мы не будем подробно останавливаться на всем, что происходит с Потыком. В отличие от эпоса предыдущих стадий, где герой выдерживает тяжелую борьбу и с торжеством возвращает себя жену, русская былина развивается совершенно иначе. В докиевском эпосе жена была не повинна в том, что ее увозили. Она оставалась верна своему мужу, даже будучи в руках чудовищного людоеда, грозящего ей смертью. Соперника убивали, и жена пе-



реходила в руки мужа. Здесь не то. Марья сама изменила мужу, изменила после того, как ей не удалось погубить его. Но отличие не только в этом. Отличие состоит также в том, что в эпос вносятся индивидуальная любовь. Потык еще не излечен от своей страсти. Она обращена на недостойное этого чувства существо. Но Потык должен избавиться от нее, и Марья должна быть наказана и уничтожена.

Богатырь, побежденный любовным порывом, в эпосе не может изображаться как герой в собственном смысле этого слова. Подлинным героем этой третьей части является уже не Потык, а Илья Муромец и Добрыня Никитич, которые уже играли некоторую эпизодическую роль в повествовании, но которые теперь становятся главными героями. Это — герои новые, уже не связанные с традицией, созданные течением русской жизни и русской истории. Мы уже раньше видели, что они до некоторой степени противопоставляются Потыку. Они — герои иного типа и характера. Они доводят действие до счастливого конца, благодаря им Потык спасается, приходит в разум и расправляется с своей женой-колдуньей.

Они — крестовые братья Потыка, и он зовет их себе в помощники в том деле, которое он считает самым важным для себя: в поисках исчезнувшей жены. Но тут он наталкивается на решительный отказ.

Не честь-то нам, хвала молодецкая,  
А ехать нам за бабой след с угоною,  
А стыдно нам будет да похабно е.  
А едь-ко ты один, добрый молодец.  
(Гильф. 52)

Поиски жены представляют собой не подвиг, а выражают падение Потыка, падение, в котором он доходит до позора и от которого его спасают Илья и Добрыня.

Вкратце дело сводится к тому, что Потык доезжает до палат политовского или иного короля, похитителя Марьи, и требует выдачи жены. Фигура похитителя обычно не обрисовывается. Марья видит приближение Потыка, едет ему навстречу и встречает его где-нибудь в поле или около леса. Она прикидывается любящей, ласковой, клянется ему в верности, подносит сонного или какого-нибудь другого зелья и превращает его в камень.

Теперь настал момент, когда Илья и Добрыня должны выступить. Можно осудить героя за его порочные чувства, можно отказать ему в помощи, когда он пускается в недостойное его предприятие, но нельзя дать погибнуть крестовому брату, русскому

герою, который еще может послужить Киеву. Илья Муромец говорит:

А почем ты кааа с ей заповедь великую?  
Еще не послушал моего ты наказаньяца,  
А ведь жалко всё тебя, Михайлушко,  
А как жалко тебя, доброго молодца,  
А как русского могучего богатыря!  
(Марк 74)

Что с Потыком случилось несчастье, они узнают по тому, что конь Потыка прибегает в Киев без седока, или они просто спохватываются, что его долго нет, или они начинают чувствовать необыкновенную тоску и едут выручать своего крестового брата. Они отправляются его искать и находят камень, в котором опознают заколдованного Потыка. Но так как русские герои никогда не владеют никаким колдовским искусством, они бессильны перед чародейством Марьи и не могут вернуть Потыку человеческого облика: камень надо поднять и бросить через плечо; но волшебный камень прирос к земле, и поднять его оказывается для простых смертных делом невозможным. На помощь героям является неизвестно откуда взявшийся таинственный калика, который и совершает спасение. С необыкновенной легкостью он подымает заколдованный камень, бросает его через плечо и возвращает Потыку человеческий облик. Так же таинственно, как он появляется, он исчезает и, исчезая, называет себя святым Николой. Читатель былины здесь вспоминает былину о Садко, где тот же Никола спасает Садко от соблазна водяных красавиц и учит его, как вернуться в Новгород. Христианская религия берет верх над языческой. В некоторых случаях и в этой былине, как и в былине о Садко, Николе ставится часовня.

Но спасти Потыка не так легко: он не хочет быть спасенным, он все еще не излечен от своей страсти. Едва очнувшись от каменного сна, он спрашивает о Марье.

И не спрашивал ни про Киев-град,  
Ни про князей-бояр, про богатырей,  
— Ай же, братья мои названные!  
А где моя богатырска молода жена?  
(Рыбн. 166)

Осуждение Потыка и противопоставление ему киевских героев и всего круга киевских интересов и киевской жизни здесь высказано совершенно ясно.

Это повторяется дважды. Дважды Марья превращает его в камень, и дважды герои при помощи калики Николы выручают Потыка.

Видя, что таким способом ей не погубить Потыка, Марья при-

думывает на этот раз новую, более действенную, но и более мучительную и унижительную казнь для него. Она вновь его опаивает, но на этот раз не превращает его в камень. У нее есть глубокий и темный подвал; в этом подвале она его распинает, прибивает его к стене гвоздями по рукам и ногам.

Картина, изображающая героя, висящего на стене, пригвожденного к ней женой-колдуньей, воплощающей в своем образе древнюю, враждебную людям темную и страшную силу колдовства, полна мрачного величия. Она представляет своего рода страшное предостережение для всех, кто еще не освободился от чар этой колдовской силы, как от них свободны Добрыня и Илья. Но на этот раз крестовые братья не могут помочь. Потык скрыт так глубоко, что они не могут его найти.

Но помощь является снова, и снова она является совершенно неожиданно. Современная поэтика требует, чтобы появление новых персонажей было известным образом подготовлено и мотивировано. Случайность не признается нами удачным разрешением создавшейся в художественном произведении трагической или иной сложной ситуации. Но народ смотрит на свое искусство иначе. Народ не слишком заботится о внешней связности. Это не значит, что искусство это слабо или неполноценно. За внешней случайностью исследователь открывает внутреннюю закономерность, которую народ ощущает очень хорошо и которой он и руководствуется. Это значит, что случайность в конечном итоге окажется все же отнюдь не случайностью, а оправданной необходимостью.

В последний момент оказывается, что у Марьи есть младшая сестра, Настасья. Несмотря на общность происхождения (она тоже дочь ляховинского короля), она представляет собой полную противоположность своей сестре. Она не оборотень, а человек, притом человек прекрасный, наделенный самыми благородными чувствами и стремлениями. Настасья «случайно» спускается в погреб и здесь видит распятого на стене Потыка. Ее доброе женское сердце исполняется сострадания. Она поражена силой и красотой русского витязя, и она его спасает. Она снимает его с гвоздей, подменивает его мертвым татаринном, залечивает его раны и достает ему доспехи, коня и оружие. В ее лице эпос противопоставляет коварной, неверной жене, темному демоническому началу женщину, умеющую глубоко и по-настоящему любить, преданную и самоотверженную помощницу. Когда Лиходеевна, увидев его пробуждение, вновь пытается его опохмелить, он срубает ей голову, или расстреливает ее на воротах как ведьму, или при-

вязывает к хвосту лошади; столь же жестоко он расправляется с ее похитителем, а сам с Настасьей едет в Киев.

Первая женитьба Михайлушки неудачна была,  
А вторая женитьба удачная.  
(Рыбн. 196)

В былине ясно обозначается коллизия двух идеологий, которые представляют собой идеологию двух исторических эпох. В лице Авдотьи Лиходеевны осуждена вековая, докиевская традиция, глубоко связанная с остатками первобытно-общинного строя, согласно которой герой основывает семью, добывая жену издалека, не из мира людей, и отстаивая ее против притязаний мифологических чудовищ. В собственно русском эпосе такая жена — уже не жена герою. Она изображается как колдунья и иноземка. Герой, ищущий себе жену, для русского эпоса уже не герой. Его жена подвергается уничтожению, а сам герой, неспособный отделаться от ее чар, — жестокому наказанию. Весь пафос борьбы в этой былине направлен против прошлого. С другой стороны, идеалы настоящего, идеалы Киева, очерчены еще слабо. Победа героя становится возможной только благодаря Илье Муромцу и Добрыне, а также благодаря Настасье, но они в этой былине играют вспомогательную роль, и их образы не выработаны. Развитию положительных героев русского эпоса, развитию тех идеалов, которые будут расти и крепнуть с растущей мощью русского государства, принадлежит будущее эпоса.

### 3. ИВАН ГОДИНОВИЧ

Былина об Иване Годиновиче во многом напоминает былинку о Потыке. Сравнение этих двух былин чрезвычайно поучительно: оно показывает, в каком направлении развивается русский эпос. Основное содержание быliny об Иване Годиновиче — неудачная женитьба героя. Частично действующие в ней лица названы теми же именами, как и в былине о Потыке. Невеста часто именуется Авдотьей Лиходеевной, соперник Ивана Годиновича иногда носит имя Вахрамея и т.д. Как мы увидим, совпадают и некоторые ситуации. Можно в отдельных записях как той, так и другой быliny обнаружить воздействие одной быliny на другую. Это не «заимствование», не «механический перенос», а внутреннее родство. Обе быliny основаны на одной и той же идее и выражают их сходным образом.

Но вместе с тем есть ряд отличий, которые заставляют нас считать былинку об Иване Годиновиче более поздней. В былине об Иване Годиновиче уже нет почти ничего ни мифического, ни

волшебного. Невеста Ивана Годиновича уже не чаровница и не колдунья, а всегда только человек. Конфликт трактуется менее трагически, чем в былине о Потыке, а в некоторых случаях трактовка носит юмористический и сатирический характер. Со стороны формы также достигнут успех. Былина об Иване Годиновиче уже не многосоставна, не распадается и не может распадаться на составные части; она совершенно монолитна. В ней — одно действие от начала до конца. Соответственно этому она всегда коротка.

Всем этим объясняется как хорошая сохранность, так и широкое распространение былины. Она была известна во всех основных районах, где вообще записаны былины. Всего опубликовано 48 записей<sup>81</sup>.

Ученые мало занимались этой былиной.

Итог литературы об Иване Годиновиче сводится к тому, что сюжет ее — не русский, а пришедший либо с Востока через Византию и южных славян, либо с Запада. Былина признается поздней, ей приписывается сказочный характер. Художественные качества ее считаются низкими. Она будто бы бледна и неоригинальна\*. Ни одно из этих утверждений, как это будет видно из последующего анализа, не соответствует действительности. Былина эта не иноземная, а русская, не поздняя, а весьма ранняя и в некоторых частях весьма архаичная, художественно чрезвычайно яркая. От сказки она резко отличается построением сюжета и идейной направленностью.

Считая былинку об Иване Годиновиче более поздней, чем былинку о Потыке, мы этим не хотим сказать, что она *возникла* позднее. Она более поздняя в том смысле, что в дошедшей до нас форме отражает более позднюю ступень в развитии русского эпоса, чем былина о Потыке. Былины о сватовстве создавались веками, и каждая из них содержит как более поздние, так и более ранние составные части.

В одном отношении былина об Иване Годиновиче отличается от былины о Садко и о Потыке. Мы видели, что герои русских былин не ищут себе невест, но иногда находят их неожиданно для себя. Иван Годинович же именно ищет себе невесту, отправляется на поиски ее.

На пиру Владимир выражает недовольство тем, что все присутствующие женаты, кроме Ивана Годиновича:

А ты зачем, Иванушка, не женишься?

(К. Д. 16)

В этих случаях ответственность за то, что последует, как бы

снимается с Ивана Годиновича и переносится на Владимира: Иванушка не сам захотел жениться, его послал Владимир.

Но инициатива может исходить и от самого героя, и эта форма более древняя и лучше соответствует дальнейшему повествованию. Иван Годинович сидит на пиру кручинный и на распросы Владимира отвечает:

У нас-то во городе во Киеве  
Все молодцы испоженены,  
Красные девушки замуж выданы,  
А я-то, Иван, нежснат кожу,  
Кабы мне-ка нажать богосуженую,  
Кабы мне-ка нажать супружницу!  
(Рыбн. 195)

Казалось бы, что осуществить это желание не так трудно. Иванушка может жениться на любой девушке в Киеве. Это ему иногда и предлагает Владимир, предоставляя полную свободу выбора невесты, от княжеских и боярских дочерей до крестьянских.

Но если бы Иван поступил так, его женитьба не могла бы стать предметом песни. Он не может выбрать себе невесту в Киеве потому, что в эпосе еще не вполне преодолена традиция выбора невесты вдалеке. Это было закономерно при родовом строе, когда за невестой ездили далеко, но теперь такая форма заключения брака вступает в противоречие с новыми формами быта. Герой, уезжая за невестой в далекие края, совершает необычный поступок. Мало того, он совершает поступок нечестивый. Он берет невесту не в родной Руси, а у неверных, ибо для эпоса все, что не Русь, — это «поганое» и «неверное». Иван Годинович не хочет жены из Киева.

Где охота брать, за меня не дают,  
А где то подадут, ту и сам не беру.  
(К. Д. 16)

Такой отказ и смысла его особенно ярко выражены у Марфы Семеновны Крюковой:

Не хочу я жениться на святой Руси,  
На святой Руси жениться, ни во Киеве,  
Ни во Киеве хочу я, во Чернигове,  
Ни во матушке я же во славной каменной Москве;  
Я хочу жениться же в проклятой Литве,  
Как во той ли хочу жениться во Неверии.  
(Крюк. 51)

Короче, у Марфы Крюковой Иван Годинович избрал себе Настасью, дочь короля датского. В других вариантах невеста избирается в «проклятой земле» (Марк. 14), в Индии у купца индийско-

го Дмитрия (Гильф. 256), в Золотой Орде (Гильф. 82), в проклятой Литве (Марк. 78) и т.д. И даже в тех случаях, когда невеста избрана не так далеко, а именно в Чернигове, оказывается, что она дочь фантастического черниговского короля (Кир. III, 9). От такого брака его старается удержать Владимир:

Не бери-то во Чернигове,  
Она ростом мала и умом слабей.

То же в подобных случаях говорят ему пирующие:

Не жена тебе будет, да змея лютая,  
Змея лютая будет, едучая.

(Аст. 43)

Иногда, уже после того, как жена добыта, ворон ему вещает:

Не вези-ко ты Настасьюшки во красный Киев-град,  
Не жена тебе будет, змея лютая.

(Крюк. 51)

Так же, как Потык, Иван Гоудинович не слушает никаких уговоров. Он едет свататься. Иногда он переправляется в искомую страну на летучем коне:

Два девяносто-то мерных верст  
Переехал Иванушка в два часа.

(К Д. 16)

Мы ожидали бы, что, согласно канону старого эпоса, герой по дороге за женой будет совершать подвиги по очищению земли от всякого рода чудовищ, или что он встретит соперников, вступит с ними в бой, победит их и увезет свою невесту, или что он будет подвергнут испытанию, проявит свое искусство и выдержку и получит невесту из рук ее отца. Ни одно из этих ожиданий не сбывается. Иван Гоудинович не встречает по дороге ни врагов, ни соперников и благополучно прибывает в Индию, Орду, Литву, Данию, или к королю, или купцу черниговскому. Препятствия начинаются только с момента прибытия. Соперник все же есть. Начинает развиваться внешний конфликт, тогда как внутренний дан в характере самого сватовства Ивана Гоудиновича.

Оказывается, что избранная Иваном Гоудиновичем невеста, обычно Авдотья или Настасья Лиходеевна, уже просватана. Она имеет жениха, такого же неверного, как она сама, и с этой стороны вполне для нее подходящего. От ее отца Иван Гоудинович узнает:

Ноне Настасья просватана,  
Душа Дмитревна запоручена  
В дальнюю землю Загорскую,  
За царя Афромей Афромеевичей.

(К Д. 16)

Ее жених именуется также Вахрамеише (Марк. 78). Она про-сватана «во ту ли во орау во неверную, за того ли за Одолише поганое» (Кир. III, 9), «за царя за Кошерища» (Гильф. 179), «Ко-щуя Трипетова» (Гильф. 276) и т.д. Этот жених запер свою не-весту на семь замков, оставил ей богатые подарки — жемчуг, би-сер и другие, а сам уехал в свою землю. Но для русского богаты-ря не существует препятствий. Он ломает терем, в котором за-перта Авдотья, срывает все замки и входит к ней.

Глазам Ивана, а вместе с тем и глазам слушателя предстает не-веста. Иван застаёт ее за ткацким станком или за вышиванием. На первый взгляд такое занятие свидетельствует о ее женской добродетели: домовитости, трудолюбии. Но это все же не так. Окружение Авдотьи очень напоминает окружение бабы-яги, ко-торую герой сказки часто застаёт за ткацким станком. Так же, как яга, она окружена зверями:

Тут сидит Авдотья, полотенце ткёт,  
На головке у Авдотьи белы лебеди...  
На подножках у Авдотьи черны вороны.  
(Кир. III, 9)

Несмотря на такие колдовские аксессуары, Авдотья все же ни-когда не изображается как колдунья. Она не обладает никаким колдовским могуществом. Она обладает «хитростью-мудростью». Она «змея-изменщица», предательница, и ее хитрость есть низ-менная человеческая хитрость, а не колдовское искусство.

Видя, что Иван Годинович сорвал все замки и взломал все д-вери, что он богатырь и что ее отец не может оказать ему никако-го сопротивления, она с притворной радостью бросается ему на шею и готова за ним следовать. О ее чувствах и желаниях нико-гда ничего не сообщается. Настасья не оказывает никакого со-противления не потому, что русский богатырь пришелся ей по душе, а потому, что ей ничего другого не остается. Свою настоя-щую природу она обнаружит позднее.

Иван Годинович увозит невесту насильно. Ее отец уже готов признать в нем жениха и теперь хочет помириться с ним и зо-вет его к столу. Но герой с гордостью отвергает такое запоздалое гостеприимство, сажает Настасью на коня и мчитя в Киев.

Вечером, по дороге, он разбивает шатер и держит со своей не-вестой опочив. Казалось бы, герой добыл себе жену и может бла-гополучно вернуться в Киев и начать семейную жизнь. Но то, что когда-то, в доисторические времена было идеалом, в русской бы-лине идеала уже не составляет.

Внешне сюжет так не может развиться, так как слушатель



ждет, что соперник, которому она просватана, не даст увести свою невесту без сопротивления. Внутренне он не может развиться так потому, что русский герой не может жениться на такой невесте, какую избрал себе Иван Годинович.

То, что слушатель ожидает, действительно происходит. Ивана Годиновича нагоняет Вахрамей, и между ними завязывается бой.

Некогда бой за женщину носил героический характер. В бою с Вахрамеем Иван Годинович проявляет свою необычайную храбрость. Но в русском эпосе такой бой не может быть назван героическим по существу, так как он внутренне не оправдан. Бой этот никогда точнее не описывается. В полное отличие от всего, что мы знаем об эпосе на его ранних ступенях развития, герой в этом бою терпит поражение. Поражение он терпит не потому, что он недостаточно силен или храбр, а потому, что он внутренне неправ.

Правда, первоначально он своего соперника побеждает и садится на него, чтобы пластать ему груди белые (или, вернее, черные, так как он нечестивый и в некоторых случаях изображается как арап) и вынуть из его груди сердце с печенью. Но все же его ждет поражение. У него под рукой не оказывается кинжала, и он просит Настасью принести кинжал из шатра. Но лежащий под Иваном Годиновичем Вахрамей еще не считает свое дело проигранным. В свою очередь он просит Настасью помочь ему сбросить сидящего на нем Ивана Годиновича.

Сцена не лишена жестокого юмора, и так она трактуется наиболее талантливыми певцами.

Этот момент — самый напряженный во всем повествовании. Исход борьбы теперь всецело зависит от Настасьи. Если она подаст нож Ивану Годиновичу, она станет женой русского богатыря и поедет в Киев. Если она поможет своему старому жениху, она станет женой Вахрамея и поедет с ним в его «проклятую Неверию». Лишенная каких бы то ни было человеческих чувств, она хладнокровно взвешивает шансы. Эти колебания прекрасно улавливает Вахрамей и начинает уговаривать:

За мной будешь жить, дак царицей слыть,  
А за Иваном жить — бабой-портомойницей.  
(Гильф. 179)

В трактовке Марфы Семеновны Крюковой борьба за невесту углублена тем, что женихи соблазняют ее не теми выгодами, которые ждут невесту, а той верой, к которой она будет принадлежать. Здесь не только встреча двух соперников, но встреча двух мировоззрений, двух жизненных укладов.

Уж ты ой оси, душечка Настасья, дочь королевична,  
Ты одумайся по-настоящему, в свой же ум приди!

Вахрамей прельщает ее своей языческой верой и пугает ее верой христианской:

У нас вера-та ведь и очень ведь есть легка, —  
Не надоть мыть своего тебе лица белого,  
Поклоняться ведь спасу-ту богу-ту,  
У нас не кстят, не кстят лица, да лица белого.  
(Крюк. 51)

В таких случаях он просит Настасью не только дать ему нож, но и стащить с его груди насевицею на него русского богатыря. Эти слова показывают, во имя чего в данной былине ведется борьба. Она ведется уже не между светлым, реальным людским миром и миром темных колдовских сил, она ведется между мировоззрением Киевской Руси и верой «поганой» иной земли, иной страны, носящей несколько фантастический характер.

Настасья колеблется недолго. «За русы кудри» или даже просто за ноги она стаскивает Ивана Годиновича с Вахрамея. Каким образом ей это удастся, когда об Иване Годиновиче сообщается, что он имеет богатырскую силу, над этим исполнители никогда не задумываются. Внутреннее требование эпоса состоит в том, чтобы герой, предпочитающий нечистую иноземку русской девушке, был доведен до полного позора.

Но то, что женщина иноземка стаскивает русского богатыря за волосы или за ноги с его соперника, это только начало позора. Настасья и Вахрамей привязывают Ивана Годиновича к дубу, и теперь не Иван Годинович, а Вахрамей забавляется с Настасьей на глазах у привязанного к дереву соперника.

Иван Годинович, привязанный к дереву, напоминает нам Потыка, пригвожденного к стене, хотя сцена в былине об Иване Годиновиче лишена мрачного и трагического величия, отличающего былину о Потыке.

Родство этих двух былин, наличие двух былин с общим для них ходом развития действия не может быть случайным. Несомненно, что в основе их лежит очень упорная мысль, притом мысль такая, которой народ дорожит. При сравнении рассмотренных нами до сих пор былин с их доисторическим, вернее — догосударственным прототипом, бросается в глаза одна весьма существенная разница. Ни Садко, ни Потык, ни Иван Годинович не могут быть названы положительными героями в полном смысле этого слова. Они попадают в беду и должны быть спасены. Потык и Иван Годинович попадают в беду по собственной вине. Конец былины состоит в том, что героев этих выручает вмеша-

тельство неожиданно появляющихся сил. В былине о Садко это Никола, в былине о Потыке, кроме Николы, героя выручают Добрыня и Илья Муромец и в конце былины — Настасья. Такое же вмешательство мы увидим в былине об Иване Годиновиче. Неодобрение Иабы Муромца и предостережения мы имеем в обеих былинах — о Потыке и об Иване Годиновиче.

Процесс роста эпоса можно видеть в том, что герои рассмотренных нами до сих пор былин не связаны с тем историческим и эпическим прошлым, которое осуждено историей и осуждено народом. Народ в лице героев с этим прошлым порывает.

Это прошлое приобретает все более и более конкретные и реальные очертания, и соответственно вырастает сила осуждения. В былине о Садко подводное царство еще окружено некоторым ореолом сказочной красоты. В былине о Потыке красавица из иного мира — злая чародейка. В былине об Иване Годиновиче невеста принадлежит стану враждебного Киеву и Руси государства. Подвиг героев состоит в том, что этому соблазну чужого они никогда не поддаются. В последний и решительный момент они проявляют достаточно силы, чтобы навсегда сбросить с себя опутывающие их оковы. Мир русских людей одерживает победу над подводными, подземными и иными мирами, и в былине об Иване Годиновиче русский мир побеждает иноземный. Чтобы осуществить такую победу, герой должен быть богатырем, и такими изображаются и Потык, и Иван Годинович. Они «святорусские», «могучие» и «сильные» богатыри. В них уже есть задатки тех полностью положительных героев, какими являются Илья, Добрыня и Алеша. Былины о Потыке и Иване Годиновиче показывают развитие русского эпоса в создании положительного героя.

Именно в силу этого народ никогда не дает погибнуть своим героям. Не должен погибнуть и Иван Годинович. Спасение может быть различным, но оно всегда наступает неожиданно. К Ивану Годиновичу подоспевает, например, дружина, которую он взял с собой из Киева, но по дороге распустил, отправив своих людей охотиться (К. Д. 16; Гильф. 179), или с неба спускаются ангелы и спасают его, как у Крюковой, или, наконец, чаще всего, Вахрамеем стреляет в голубей или лебедей, но Иван Годинович заговаривает его стрелу, и стрела поражает самого Вахрамея. Иван Годинович различными способами освобождается от своих пут и жестоко наказывает Авдотью (Настасью), отрубая ей руки, ноги, губы, иногда и голову; иногда он не рубит головы и оставляет искалеченное туловище женщины погибать в степи. Мы не будем воспроизводить всех деталей той изысканной жестокости, с ко-

торой Иван Годинович расправляется с Настасьей. Сцена эта отвратительна, если понимать ее только как месть ревнивого мужа, как на это указывал и Белинский, поражаясь той методичности и холодности, с которой совершается казнь. Но эта жестокость становится понятной, если принять во внимание, что в лице Авдотьи осуждается не столько сама коварная героиня, сколько та «поганская» нечисть, к которой она относится. Такая женитьба решительно, жестоко и навсегда клеймится позором. Этот позор герой ощущает очень глубоко. Совершив расправу, он насмехается над самим собой, а в Киеве над ним насмеваются князья и бояре:

Всяк-то на сем свете женится,  
Да не всякому женитьба издается!  
(Рыбн. 195).

#### 4. ДУНАЙ

Былина о Дунае во всех отношениях представляет собой лучшую былинку рассматриваемого цикла и одну из лучших русских былин вообще. Сравнение ее с уже рассмотренными нами песнями сразу же показывает огромный шаг вперед, проделанный русским эпосом. Она уже не только внешне, но и внутренне прикреплена к киевскому циклу, что придает всей песне замечательную идейную глубину. Исторический фон в ней очень ясен и конкретен. Киев в ней — исторический Киев, причем уже в его международном значении.

Основной конфликт в былине тот же, что и в былинах о Потыке и Иване Годиновиче, но разработан он иначе, и разрешение его другое. Образы Потыка и Ивана Годиновича носят несколько компромиссный характер. Осуждение Потыка смягчено сожалением о нем, осуждение Ивана Годиновича — насмешкой над ним и его самого над собой. Осуждение Дуная доведено до полного и беспощадного конца. Совершенно по-новому разработан и облик невесты. В былинах о Потыке и Иване Годиновиче именно невеста является причиной всех зол. В былине о Дунае виноват сам Дунай, а невеста становится его жертвой. Образ Настасьи и ее судьба вызывают в слушателе глубокое сочувствие, а поступок Дуная, убивающего свою жену, обрисовывается как злодейский.

Вместе с тем Дунай — не полностью злодей. В нем, как и в Потыке и Иване Годиновиче, есть задатки истинного богатырства. Богатырский характер его, его положительные стороны развиты гораздо сильнее, чем в образе Потыка или Ивана Годиновича. Эти героические качества в нем особенно подчеркивал Белин-

ский. Но эти же качества усугубляют его вину. Усиление его героического характера сопровождается усилением трагической вины, и торжество идеи былины заключено в гибели Дуная.

Глубине замысла соответствует сложность и совершенство формы. В былине не одна женитьба, а две: в ней женится Владимир и женится Дунай. Вопреки утверждениям некоторых ученых, будто эта былина механически сложена из двух песен, можно утверждать, и доказать полное как формальное, так и идейно-художественное единство ее.

Былина о Дунае — одна из самых популярных и любимых народом песен. Между степенью идейно-художественного уровня и степенью распространенности несомненно имеется закономерная связь. Нам известно около ста опубликованных записей ее<sup>32</sup>. Она известна во всех районах, где сохранился эпос, характерна замечательным единством и устойчивостью и не дает резких отличий, позволяющих говорить о разных версиях. Отличия по районам не затрагивают сущности сюжета. Более интересны, как мы увидим, отличия, вносимые отдельными певцами. Эта устойчивость свидетельствует о том, что народ дорожил этой былиной в том виде, в каком она существует. Имеется большое число текстов, выдающихся по своим художественным достоинствам, по яркости, обстоятельности, полнокровности.

Литература о «Дунае» чрезвычайно велика. Общая картина та же, что и для других былин: ни один из вопросов ее изучения не приведен в ясность.

Утверждалось, что былина о Дунае полностью заимствована либо с Востока (Стасов), либо с Запада (Халанский, Соколов), что она — механическое соединение эпических общих мест (Лобода), в частности, что она соединена из двух песен, песни о женитьбе Владимира и песни о женитьбе Дуная (Всеv. Миллер). Представляла интерес только женитьба Владимира, так как такая женитьба — исторически достоверный факт. Были попытки возвести к историческим лицам такую и Дуная и Добрыню, но успеха эти попытки не имели. Сама же былина о Дунае объявлялась незначительной и неинтересной, даже нелепой и бессмысленной\*.

Более правильный путь к разрешению проблем, связанных с изучением этой былины, намечен Белинским. Белинского прежде всего интересует *художественный замысел* былины, то есть та сторона эпоса, которая полностью игнорировалась всей буржуазной русской наукой. Ему прежде всего дороги *герои* эпоса, и потому он сосредоточивает свое внимание на образах Дуная и Настасьи. Для Белинского Дунай — подлинный герой. «В нем и ум,

и сметливость, и богатырская рьяность, и прямота силы и храбрости, на себя опирающейся». Настасья — истинная богатырская жена. «В Настасье королевичине осуществлен идеал амазонки по понятию русского человека. Жена богатыря должна рождать богатырей, а для этого сама должна быть богатырем своего пола». Трагический конфликт, по мнению Белинского, вызван хвастливостью Дуная и его пристрастием к вину. Дунай вызывает жену на состязание и, проиграв его, убивает и разрубает ее. «Но при виде сына, которому он не дал своею опрометчивостью созреть настоящим образом, в нем пробуждается отеческое, а следовательно, и человеческое чувство. Печаль его переходит в отчаяние, разрешающееся самоубийством»<sup>83</sup>. Белинский не располагал еще достаточными материалами, чтобы дать полную и развернутую характеристику этой былины и ее героев. Единственная запись, которой располагал Белинский, запись Кириши Данилова, не принадлежит к числу лучших. Но нам важно уже то, что Белинский совершенно иначе ставит вопрос, чем он ставился в последующей науке. Правда, самоубийство Дуная, как мы увидим, вызвано не пробудившимися отцовскими чувствами. Дунай нельзя назвать положительным героем. Но никто, кроме Белинского, вообще даже и не ставил вопроса о том, какую причину и какой смысл имеет это самоубийство в глазах народа, в чем состоит разыгрывающаяся в этой песне трагедия. Только после того, как будет решен вопрос о замысле, об идее этой песни, могут найти правильное решение и другие вопросы, которые не была в состоянии разрешить наука: о степени историчности этой былины, о ее художественной форме, о ее отношении к эпосу других народов и т.д.

Анализ следует начать с вопроса о том, состоит ли данная былина из одной песни или из двух. На первый взгляд этот вопрос может казаться мало существенным. Но это не так. Если песня действительно, как это утверждал Всеv. Миллер, состоит из двух песен, то надо дать два анализа, искать разные или сходные идеи в них и определить, почему песни объединились. Если же песня окажется единой и цельной по форме, мы должны будем ставить вопрос о единстве идеи, так как форма и содержание неразрывно связаны.

В былине повествуется о женитьбе Владимира и о женитьбе Дуная. Свадьба Владимира обычно предшествует свадьбе Дуная, или же справляется двойной свадебный пир. Если бы эти две женитьбы составляли предмет двух разных песен, мы должны были бы иметь три разных типа песен: песни о женитьбе Владимира, песни о женитьбе Дуная и контаминированные. На самом

деле этого нет, а есть только песни о двойной женитьбе. Правда, можно назвать несколько текстов, содержащих только одну свадьбу Владимира без свадьбы Дуная. Но в таких случаях песня просто не доведена до конца, что видно из ремарок собирателей, но ясно и без таких ремарок (Гильф. 34: «Певец дальше не помнит». Григ. I, 63: «Подробностей сказительница не знает и петь больше не могла». III, 63: «Дальше певец не знал». III, 94: «Он не мог ее кончить, так как пел ее давно и поэтому забыл»). Это не исключения, это закон. Иную картину дают песни о женитьбе Дуная без предшествующей ей женитьбы Владимира. Можно совершенно точно установить, что в таких случаях песня распалась на две, которые поются одна вслед за другой. Это — результат распада, а не исконное состояние (см. Марк №9 и №10, Тих и Милл. №64а и №64б, Крюк №44 и №45). Варианты, в которых поется только об одной женитьбе, будь то женитьба Владимира или женитьба Дуная, крайне немногочисленны, и в каждом отдельном случае можно бесспорно доказать, что либо песня не допета, либо она распалась на две. Таким образом, внешние данные заставляют нас полагать, что в народном сознании песня о женитьбе Владимира и Дуная — одна цельная песня. Анализ идейного содержания песни подтвердит это наблюдение и покажет, что ученые, которые утверждали механическое соединение, ошибались.

Как и многие другие былины, и данная начинается с пира у Владимира. Слово «пир» не всегда может пониматься буквально. Пир — часто не что иное, как своеобразная форма *совещания* Владимира со своими приближенными, носящего иногда военный характер. В данном случае Владимир пирует, что бывает очень редко, не только со своими приближенными, но и со всем народом.

Во стольном городе во Киеве  
У ласкова князя у Владимира  
Было пированьице почестен пир  
На многих князей, на бояр,  
На могучиих на богатырей,  
На всех купцов на торговых,  
На всех мужиков деревенских.  
(Гильф. 94)

С какой целью созван пир, это пока еще не ясно. Владимир держит себя не столько как глава государства и народа, сколько выступает в роли ласкового хозяина своих многочисленных гостей, между которыми он рассказывает. Владимир в этой былине всегда показан молодым и богато одетым. На нем прекрасная соболя шуба, и он ею щеголяет.

Он собольей шубочкой натряхивал.

На его белых руках золотые кольца, и «он пощелкивает значеными перстнями» (Григ. III, 5). У него русые или желтые кудри, и когда он проходит, он «потряхивает» ими. Такой образ Владимира, чрезвычайно яркий и красочный, характерен именно для этой былины и прекрасно вяжется со всем ее дальнейшим содержанием. Пир и в данном случае создан неспроста, а с определенной целью. На нем Владимир выражает желание жениться и спрашивает, кто бы ему мог указать невесту. Его щеголеватый облик облачает в нем *женыха*.

Все вы на пиру испоженены,

Я у вас один холост-неженат.

(Гильф. 139)

На первый взгляд может показаться, что Владимиром руководят только чисто человеческие побуждения. Обычно он описывает, какую жену он хотел бы иметь, и эти описания интересны потому, что они показывают народные представления о русской женской красоте. Неизменно упоминаются: статная фигура, плавная походка, ясные глаза, черные брови, румяное лицо, и часто — коса до пояса, ум и тихая речь. Это образ величественной и умной, но вместе с тем скромной красавицы. Однако дело не только в том, что Владимир желает иметь необычайную красавицу. Во многих песнях прибавляется:

Да было бы мне с кем век коротать,

Да было бы с кем княжество держать.

(Гильф. 125)

Было бы кому нам поклоняться

Всем городом нам да всем Киевом.

(Гильф. 34)

Речь идет, следовательно, не только о выборе невесты для Владимира, но и о выборе для Киева государыни.

Предметом песни служат не романтические интересы, а интересы государственные. Необходимо отметить, что это — специфическая особенность русского эпоса. Тема сватовства — одна из самых распространенных в мировом фольклоре. Женятся герои, богатыри и короли всех народов, которые вообще имеют эпос. Но только в русском эпосе этот сюжет трактуется с точки зрения государственных интересов.

Несмотря на это, все же не Владимир является главным героем былины, и те ученые, которые считали его центральным действующим лицом, ошибались. Мы уже видели, что в песнях, ограничивающихся тем, что для Владимира добывается жена, и кончающихся свадебным пиром, забыто настоящее содержание пес-



ни и не понят ее смысла. Владимир в народном сознании вообще никогда не является героем. Не является он героем и здесь. Героem этой былины является мощный и трагический Дунай.

Вопреки мнению Лободы и других, будто история Дуная есть «только случайный придаток» к песне о женитьбе Владимира, мы вынуждены утверждать, что именно Дунай есть главное действующее лицо песни и что женитьба Владимира есть непременимый и необходимый фон для женитьбы Дуная. Такое соотношение как будто не вяжется с величием образа Владимира. Однако значение Владимира отнюдь не преувеличивается народом. Он не служит предметом поклонения народа; как мы еще увидим, богатыри, состоящие у него на службе, находятся с ним в весьма натянутых отношениях, которые иногда выливаются в форму открытого и острого конфликта. О Владимире нет и не может быть отдельных песен, так как он не народный герой в том смысле, в каком им являются Илья Муромец и другие. Он представитель феодальной государственной власти, но не представитель народа. Представителями народа являются богатыри. Все это объясняет, почему женитьба Владимира, несмотря на то, что ей приписывается государственное значение, не может стать предметом самостоятельной песни.

Дунай обычно выступает на сцену в тот момент, когда, услышав предложение Владимира найти ему невесту, присутствующие прячутся один за другого. Дунай или вызывается на службу сам, или на него указывает кто-либо из присутствующих на пиру. В заонежской традиции Дунай чаще вызывается сам, в мезенской и других — на него указывают. Чаще всего на него указывает Добрыня, но встречаются и другие имена: Алеша, Илья, Иван Гостиный сын, Малюта Скуратов, Васька Торокашка и другие.

Дунай может находиться тут же на пиру; часто, однако, — и этот случай для нас особенно интересен, — он отсутствует. За какие-то провинности он уже 12, 20, 30 лет сидит в глубоком погребе. Это обстоятельство само по себе еще ничего не означает. Мы знаем, что ласковый Владимир-князь бывает весьма крут на расправу и что по разным причинам, несколько не порочающим героев в глазах народа, в погребе побывали и Ставр Гоудинович, и Сухман, и Василий Казимирович, и даже сам Илья Муромец. Нам важно было бы узнать, за какую мнимую или действительную провинность заключен Дунай, но об этом в песне прямо никогда ничего не говорится. Это предположительно может быть выяснено из дальнейшего развития событий в песне, а также из других былин о Дунае. На этих былинах поэтому необходимо кратко остановиться.

Отсутствие Дуная на пиру, чем бы оно ни мотивировалось, имеет известный внутренний смысл: Дунай не принадлежит к основному кругу киевских богатырей, окружающих престол Владимира. За ним не числится ни одного боевого подвига. Он никогда не принимает участия в освобождении Киева от татар. Упоминания о Дунае в других былинах крайне редки и ничего не дают для его характеристики. Он упоминается, например, в тех случаях, когда идет какое-нибудь *перечисление* богатырей. Можно заметить некоторое его родство с Добрыней: он знает грамоте и иногда играет роль Добрыни, когда нужно прочесть татарское послание. Все эти и подобные им мелкие детали не дают никакого представления о Дунае.

Более ясное представление о Дунае можно составить себе по былине о его бое с Добрыней<sup>41</sup>. В нашу задачу не может входить подробное рассмотрение этой былины. Но мы должны все же остановиться на ней постольку, поскольку она проливает свет на образ Дуная в целом.

Былина эта подтверждает общее впечатление о Дунае, каким он выступает в песне о женитьбе его: Дунай и здесь не принадлежит к числу коренных киевских богатырей. Для нас эта былина важна тем, что она отвечает на вопрос, за что Дунай, по мнению певцов, посажен в погреб. В былине о бое Дуная с Добрыней Добрыня выезжает в поле. Здесь он наезжает на какой-то необыкновенный шатер. В шатре он видит бочку с вином, чару и пуховую шестель. Он выпивает вино, а затем почему-то разносит весь шатер, после чего ложится на перину и засыпает. В таком виде застает его Дунай, хозяин этого шатра, будит его и вступает с ним в бой. Случайно мимо дерущихся проезжает Илья Муромец. Он их разнимает и привозит в Киев. Владимир осуждает Дуная на вечное заточение.

Приговор этот остается совершенно непонятным, равно как и смысла всей былины, если судить о ней только по сюжетной схеме, канве повествования. Но он становится понятным из некоторых деталей этой былины, которые для нас очень важны. Прежде всего мы видим, что Дунай в этой былине не служит Киеву и Владимиру, а живет в шатре независимо и самостоятельно. Этот шатер и вызывает негодование и возмущение Добрыни. Шатер носит *нерусский* характер. Он не белый, как все шатры, а черный.

Наши русские не ставят тут черных шатров, —

(Григ. III, 112)

говорит Дунаю Добрыня. Роскошь внутри шатра также носит нерусский, иноземный, может быть восточный и во всяком слу-

чае не богатырский характер. Чара на бочке золотая или серебряная. Стол иногда богато убран. Тут же постель с мягкой периной, иногда с собольим одеялом. Вся эта роскошь и изнеженность в суровом воине Добрыне вызывает брезгливость. Но самое важное то, что шатер иногда снабжен вызывающей и оскорбительной для богатырей надписью. Надпись эта судит смерть тому, кто войдет в шатер и притронется к столу, вину и постели. Иногда надпись находится на бочке или чарке и грозит смертью тому, кто из нее будет пить. Все это заставляет Добрыню поступить именно так, как это запрещается надписью. Нам теперь понятно, почему Добрыня ломает и топчет шатер, выпивает вино и ложится на постель. Этим он бросает вызов неведомому богатырю, нарушающему все обычаи русского воина и воинского товарищества или братства. Как уже указывалось, бьющихся богатырей всегда разнимает Илья, который здесь случайно проезжает; богатыри призывают его в судьи, и каждый излагает события со своей точки зрения: Дунай жалуется на разорение шатра, а Добрыня укоряет Дуная в оскорбительной надписи. В ходе этого препирательства вскрывается одна чрезвычайно интересная и важная деталь, которая помогает разгадать всю былинку: драгоценная чара или даже весь шатер подарены Дунаю ляховинским королем, у которого Дунай состоял на службе. Этим подарком Дунай так дорожит, что никому не позволяет прикасаться к нему. Это «подаренье короля ляховинского» (Григ. III, 6; подробно развито Григ. III, 37) объясняет нерусский характер всего шатра, но оно же объясняет и самого Дуная и его положение по отношению к Киеву и Владимиру. Он служил ляховинскому королю, теперь же не служит никому. Илья всегда находит Дуная неправым:

Ты, Дунаюшко, неправ будешь.

(Григ. III, 6).

Сам он, однако, не считает себя вправе рассудить Дуная с Добрыней и везет обоих в Киев. Дуная он иногда привозит связанным. Владимир всегда приговаривает Дуная к заточению в погреб. Для Дуная роется глубокая яма, его опускают в нее и засыпают ее песком или закладывают камнями. Так кончается песня о бое Дуная с Добрыней.

Очень может быть, что былина эта более поздняя. Так смотрит на нее А.М. Астахова, считающая, что она создана в «северный период» русского эпоса<sup>45</sup>. На языке некоторых дореволюционных ученых «поздняя» былина означает «плохая», «не оригинальная». На самом же деле эта былина замечательно дополняет и разъясняет образ Дуная.

Прослужив у литовского короля некоторое количество лет и приняв от него богатые подарки, которые он хранит как святыню, не являясь на службу к Владимиру, ставя в поле нерусский шатер, снабжая шатер или чашу оскорбительными для богатырей надписями, Дунай сам себя исключает из среды русских богатырей, защитников родины и Киева. Приговор над ним закономерно вытекает из характера его преступления. Всем этим вносится полная ясность в облик Дуная. Интересно отметить, что былина о бое Дуная с Добрыней никогда не контаминируется с песней о его женитьбе, хотя она могла бы составить первую ее часть. Сам народ прекрасно понимает связь между этими двумя былинами. Певец Буторин из деревни Долгая Щель пропел сперва былинку «Дунай», а затем былинку о бое Добрыни с Дунаем, но заметил, что сначала надо было пропеть последнюю, так как в первой Дунай за «неуместные подрезы» сажает в погреб, а во второй Добрыня освобождает его из этого погреба<sup>86</sup>. Такое внешнее соединение было бы возможным. Но по существу эти две песни все же представляют собой два сюжета, а не один. Они объединены только единством героя, но не единством действия.

Сиденье Дуная в погребу характерно для мезенской и беломорской традиций. Но и в других районах предыстория Дуная очень хорошо известна. Певцы знают, что Дунай многие годы находился на службе не у киевского князя Владимира, а у литовского короля. Служил он ему не по поручению Владимира и не с его согласия, а по собственной воле. Он отбился от Киева и родной земли. Это мы узнаем из многих и самых разнообразных реплик действующих лиц. Это говорит о нем Добрыня, когда он впервые называет его Владимиру, это Дунай говорит о себе сам:

Гулял я, молодец, да из земли в землю,  
Загулял я, молодец, да к королю в Литву.  
(Кир. III, стр. 18)

Можно ли представить себе любого из коренных русских богатырей на службе не у Владимира, а у литовского короля? Этим сразу же прокладывается грань между Дунаем и всеми другими богатырями, окружающими Владимира.

Переход на службу от одного князя к другому был одной из привилегий, которой пользовались князья и бояре в феодальную эпоху. Позже, с объединением русских земель в одно централизованное государство, переход от одного князя к другому стал невозможен. Оставалась возможность отъезда только в одно из соседних государств — в первую очередь в Великое княжество Литовское, и этим правом пользовались. Первая известная нам гра-

мота, содержащая клятвенную запись не переходить от великого князя, относится к 1474 году и была взята с князя Даниила Холмского при его поступлении на службу к великому князю Ивану Васильевичу<sup>87</sup>. Формально, однако, право отъезда еще не было отменено. Былина показывает, каково было народное отношение к такого рода «отъездам». Они рассматривались как измена задолго до того, как были осуждены официально.

К таким изменникам, предпочитающим службу у зарубежного князя службе Владимиру, относится эпический Дунай. Тем не менее теперь, когда нужно найти невесту Владимиру, выбор героя, который мог бы ее найти, высватать и доставить, падает не на Добрыню и не на любого другого героя, а именно на Дуная. То, что когда-то было его виной, шатание по чужим землям и служба у литовского короля, делает его пригодным для миссии сватовства. На него указывает, например, Илья Муромец:

Некого нам послать, как послать тихий Дунай да  
сын Иванович,  
У короля литовского был да он во конюхах,  
Был во конюхах двенадцать лет,  
Он бывал в чужих землях, видал чужих людей.  
(Гильф. 108)

Дело в том, — и это одна из предпосылок для понимания песни о Дунае, — что для Владимира невесту надо взять из чужой земли. Он по своему сану не может взять себе ни одну из дочерей местных бояр, князей или купцов. Он требует себе «супротивницу», что значит ровню себе, и это нужно понимать не только в смысле молодости и красоты, но и положения. Он — и только он из всех героев русского эпоса — не только может, но должен жениться на иноземке, притом на иноземке королевской крови. Так именно понимают его сидящие на пиру богатыри.

И думали они да думу крепкую,  
Кого послать по чужу орду.  
(Гильф. 108)

Такое требование вполне исторично для Киевской Руси. Киевская Русь была обширной империей, с которой по могуществу и значению могла бы сравниться только империя Карла Великого. Одним из способов поддержать и подчеркнуть международный престиж своей страны по понятиям того времени считался брачный союз главы государства с дочерью какого-либо могущественного короля. Ярослав Мудрый находился в родственных связях с царствующими домами Англии, Франции, Германии, Польши, Скандинавии, Венгрии и Византии<sup>88</sup>. Владимир был фигурой, хорошо известной всему тогдашнему миру. Подобно Святославу, он

принимает участие в европейских делах того времени. Когда император Византии Василий II, теснимый болгарами и другими сильными врагами, обратился за помощью к Владимиру, Владимир ему эту помощь оказал, и Византия была спасена. Одно из условий, на каких оказывалась помощь, состояло в том, что Василий выдаст за Владимира свою сестру Анну. Но когда Василий, получив помощь, попытался уклониться от выполнения этого условия, Владимир осадил Херсонес и занял его, и Анна была доставлена в Херсонес. Акад. Греков указывает, что «стремление породниться с византийским императорским двором было важным политическим шагом, к которому стремились и европейские дворы»<sup>69</sup>.

Былина этих событий не знает, но они объясняют нам, почему Владимир по народным представлениям не должен жениться на русской. Позже народное сознание будет порицать и отвергать брак с иноземкой даже для царя. В былине о Даниле Ловчанине, которая отражает уже московские настроения, Владимир желает жениться на русской и православной. Брак Ажедмитрия с польской княжной Мариной Мнишек вызвал величайшее народное негодование, отраженное и в исторических песнях, и послужил одним из поводов для его убийства. В X же веке именно такой брак был нужен в интересах государства, и о таком браке поется в былине.

Дунай, следовательно, избирается вовсе не за свои заслуги. Его, наоборот, прощают, ему дают возможность искупить свою вину. Он теперь имеет возможность войти в круг богатырей и героев, окружающих Владимира и стоящих на страже Киева и Руси. Для этого у него имеются некоторые данные. Он храбр, предприимчив и горяч. У него «сердце богатырское». Эпитет «тихий» для него совершенно не подходит. (По-видимому, он механически перенесен с Дона.) Дунай теперь облекается доверием, и это доверие он может либо заслужить и оправдать, либо не оправдать.

Дунай имеет все данные, чтобы из этого испытания выйти с честью. Но столь же велик груз, тянущий его вниз и назад. Есть в прошлом Дуная обстоятельства, о которых не знает ни Добрыня, его рекомендующий, ни Владимир, ни сам литовский король, у которого он служил.

Дело не только в том, что служба у литовского короля была отнюдь не почетной и не носила дипломатического или военного характера. Об этом Владимиру известно. Наиболее полно эта служба обрисована в замечательно яркой и полной песне Рычкова из Тимшеля на Мезени (Григ. III, 41. Мезенская традиция да-

ет вообще лучшие песни о Дунае). Здесь говорится, что Дунай служил у ляховинского короля двенадцать лет, из них три в портомойниках и по три в подворотниках, придверниках и приключниках (варианты: дворниках, конюхах, ключниках, стольников; конюхах, чашниках, стольников и др.). Когда он в качестве свата является к литовскому королю, тот встречает его как давнишнего знакомого:

Прежняя ты слуга, слуга верная.

(Гильф. 94)

Но чего не знает никто, это то, что служба Дуная была отнюдь не столь «верною», как это представляется литовскому королю. Дунай был близок к одной из дочерей короля.

А играл-то он во звончаты гусли,

Утешал-то его дочери любимые.

(Марк. 75)

Короче говоря, имелся длительный, многолетний любовный роман между Дунаем и старшей дочерью литовского короля, Настасьей. За ее младшей сестрой, Евпраксией, его теперь посылают, чтобы высватать ее для Владимира.

Вся эта предыстория Дуная в песнях обычно очень мало затрагивается. Она считается известной, и о ней можно только догадываться из полунамеков. Но подобно тому, как причина опалы Дуная выясняется из песни о бое Дуная с Добрыней, так некоторые детали из прошлого Дуная у литовского короля могут быть выяснены из совершенно другой и, по-видимому, более поздней песни, а именно из былины балладного характера, обычно именуемой «Молодец и королевична» или «Настасья Политовская», «Дунай и королевна» и др.

В этой песне молодец прибывает в Литву, служит литовскому королю и любим его дочерью. На пиру он хвастает ею, его схватывают и передают палачам. Настасья его выкупает у палачей, снабжает одеждой и конем и отпускает в Киев.

В некоторых вариантах молодец несчастливо женат. Настасья уговаривает его вернуться к жене<sup>8</sup>.

Эта песня как будто очень мало общего имеет с Дунаем. Однако в беломорской традиции она *всегда* поется только о Дунае, перепесена на него, и, следовательно, между этими песнями народ усматривает какую-то связь, соединяя их в одну. При такой контаминации былина о Дунае начинается не с пира в Киеве, а с пребывания Дуная в Литве. Это удачно в том смысле, что при таком соединении события располагаются в хронологическом порядке. В целом, однако, эта баллада не вполне соответствует

дальнейшему содержанию былины о Дунае ни внешне, ни внутренне: внешне потому, что Дунай (вернее — молодец, которому только при контаминации присваивается имя Дуная) осуждается королем на смерть, а потом он как ни в чем ни бывало является к нему сватом от Владимира, внутренне же потому, что Настасья здесь — сердобольная, любящая женщина, тогда как в былине она богатырка-воительница, властная, мстительная и насмешливая.

Дунай обычно очень охотно берется за поручение. В нем пробудился герой и богатырь. Он отвергает денежную и всякую другую помощь и берет себе в помощники и спутники кого-нибудь из славных русских богатырей, чаще всего Добрыню, реже Алешу.

Уж я силой возьму богатырскою,  
А грозою возьму княженицкою.  
(Тих. и Милл. 32)

Литовский король встречает Дуная как старого знакомого, своего бывшего слугу. Но, узнав о цели его приезда, он с гневом отказывает ему по самым различным причинам. Наиболее интересная для нас причина — недостаточно высокое положение жениха, недостаточное его значение. Король раздражается ругательствами против Владимира. Он называет Владимира «конюхом последним», вором, плутом, разбойником, мошенником, «ночным полунощником» и т. д. Русский Владимир недостаточно высокий жених для литовской Евпраксии.

Его мала ныне, мала земля ныне и бедна же,  
Не отдам за короля за стольне-киевского.  
(Аст. 2)

Иногда сама Евпраксия вторит отцу, говоря, что ее отдают «за русского небось ярыжника» (Милл. 626). Презрение к Владимиру переносится и на Дуная: он недостаточно высокий посол.

Глупый князь Владимир стольно-киевский!  
Он не знал, кого послать ко мне посвататься  
Из бояр мне-ка боярина богатого,  
Из богатырей богатыря могучего,  
Из крестьян мне-ка крестьянина хорошего,  
Он послал мне-ка холопину дворянскую.  
(Гильф. 81)

Конфликт, таким образом, приобретает национальный характер. Дело идет о чести Владимира, Киева и Руси.

Именно так дело представлено и в летописи. Летопись сохранила рассказ о сватовстве Владимира к дочери полоцкого князя Рогволода — Рогнеде. Здесь Владимир посылает в качестве свата



своего дядю Добрыню. Но Рогнеда в ответ на это сватовство дает заносчивый ответ: «Не хочу розуту робичича». «Разуть» на условном языке свадебной поэзии и обрядности означало оказать мужу покорность. Она называет Владимира «робичичем», так как он был сыном Святослава и ключницы Малуши. По этому поводу В.Г. Базанов пишет: «Генетическая связь сюжетной канвы былины с историческим преданием не вызывает никаких сомнений»<sup>21</sup>. Дореволюционная наука могла представить себе эту связь только в форме заимствования с той или другой стороны. На самом деле ни эпос, ни летопись ничего не «заимствуют», они выражают одинаковую народную мысль. Сватаясь к иноземной царевне, Владимир выступает не как «холоп», а делает ей честь и совершает шаг, почетный как для себя, так и для той страны, куда он засылает сватов. Отказ короля есть оскорбление русской национальной чести. Так это воспринимает и летопись, и эпос. В летописи отказ вызывает войну, в былине происходит очень краткое сражение. Дунай не может снести оскорбления, нанесенного Киеву.

Разъярилось его сердце богатырское.

(Тих. и Милл. 32)

Он ударяет кулаком по столу так, что новые палаты раскореживаются, а старые рассыпаются, или он опрокидывает стол и бросается на литовского короля, а Добрыня тем временем на дворе расправляется с литовцами, которые в этих случаях обычно названы татарами. Он помахивает скамейкой, или тележной осью, или сорокапудовой дубиной. После этого король ляховинский немедленно соглашается на брак своей дочери с Владимиром.

Этот момент представляет собой кульминационный пункт в развитии действия. Герой достиг цели, исполнил порученное ему дело благодаря своей решительности и силе, отстоял честь своей родины.

Невеста берется силой. После краткого сражения Дунай иногда ломает двери горницы, где находится Евпраксия, выводит ее из горницы, ведет ее к лошадям, сажает впереди себя на коня, и вместе с Добрыней они уезжают. Литовский король иногда делает запоздалую попытку примирения и зовет героев к столу. Но такое предложение всегда отвергается:

На приезде гостей не учествовал —

На отъезде гостей не употчевать.

(Тих. и Милл. 32)

В этой части повествования Дунай выказал себя как истинный ге-

рой. На этом повествование могло бы окончиться, и, как мы видели, такие случаи есть, но они художественно неполноценны. Как в истинной трагедии, кульминационный пункт представляет собой победу героя. Но в этом моменте скрыто начало его гибели.

Благополучной добычей невесты для Владимира разрешается только первая часть песни, но не вся песня.

Приехав в качестве свата от Владимира, Дунай удачно избежал встречи, которая для него могла бы оказаться роковой, — встречи со старшей сестрой невесты, Настасьей. Мы не знаем, чем кончилась эта любовь и кончилась ли она. В песнях, контаминирующих сюжет «Дуная» с балладой «Молодец и королевична», сама королева спасает провинившегося и выдавшего их тайну Дуная, отпускает его в Киев и даже снаряжает его в путь. Однако все дальнейшее развитие действия былины противоречит такому благополучному разрешению конфликта. Даже в этом случае роль Дуная, хвастающего своей связью с дочерью короля, отнюдь не благородна. Благородной оказывается соблазненная им девушка, которая все ему прощает и спасает его. Но это — стиль баллады, а не сурового эпоса. В былине Настасья всегда воительница, поленица, богатырка, и былина не дает никаких оснований предполагать, что Дунай был ею прощен и отпущен. Как мы увидим, дело обстоит как раз наоборот.

На обратном пути герои обнаруживают богатырский след.

А наехали на ископытъ лошадиную.

(Григ. III, 5)

Если судить о ходе событий чисто внешне, то мы здесь имеем «случайность». Но эта «случайность» глубоко оправдана и осмыслена. Путь Дуная как бы пересекает некое грозное напоминание, немое предостережение.

Появление Настасьи именно в тот момент, когда, казалось бы, все действие благополучно кончено, свидетельствует о необычайной художественной одаренности создателей и исполнителей этой песни.

Дунай еще не понимает, кому принадлежит этот след, но, чуя опасность, он отправляет Добрыню с Евпраксией в Киев, а сам остается ожидать или искать богатыря, оставившего этот след. Опять мы видим в нем черты его героизма.

А загорело у Дунаяшки ретиво сердце,

А закипела во Дунае кровь горячая,

Расходилися его могучи плеча.

(Григ. III, 5)

Дунай вскоре находит витязя и вступает с ним в бой. Слуша-

тель уже знает или догадывается, что этот витязь не кто иной, как сама Настасья. Дунай побеждает чужестранного витязя и, как всегда в таких случаях, садится на побежденного и заносит над ним нож; но тут он узнает в побежденном женщину, а именно — когда-то близкую ему Настасью.

В тех случаях, когда певцы не знают или не поют о предыстории Дуная и Настасьи, становится не совсем понятным, почему она за ним гонится. В таких случаях требуется дополнительная мотивировка, и она действительно вносится: в одних случаях Настасья, как героиня и воительница, заступает за своего слабого отца: она делает попытку вернуть, отбить Евпраксию (Гильф. 102). В других она в обиде за то, что в ее отсутствие просватали младшую раньше нее, старшей; или же исполнители пользуются сказочными мотивами, как в варианте Кириши Данилова, где она дала слово выйти только за того, кто ее победит в бою (К. Д. 11). Все эти случаи, однако, вторичны, то есть внесены позднее вследствие забвения основной мотивировки, которая дана в самом ходе действия и не требует никакого словесного выражения. Появление Дуная при дворе литовского короля, увоз Евпраксии и полное пренебрежение Настасьей представляют новое оскорбление для нее, новую насмешку над ней, которая требует отплаты, и Настасья едет на бой с Дунаем.

В этом бою она оказывается побежденной. Но, будучи побежденной как воительница, она одерживает над ним победу как женщина. Теперь, когда над ней занесен нож, она напоминает ему о прошлом в таких словах и с такой лаской, что Дунай вновь охвачен страстью. Настасья достигает своего. Дунай ее узнает, целует и зовет с собой в Киев:

Уж ты ой еси, Настасья да королевична!  
Увезли ведь у вас мы нонь родну сестру.  
Еще ту Опраксею да королевичну,  
А за князя да за Владимира.  
А поедем мы с тобой в стольно-Киев град!  
(Григ. III, 73)

Зовя Настасью в Киев и предлагая ей брак, Дунай искупает свою вину перед ней. Казалось бы, что он совершает вполне благородный поступок. В развитии сюжета вновь дана возможность благополучного исхода, и некоторые более слабые певцы этим пользуются: Евпраксия привозится для Владимира, Настасья для Дуная, и песня кончается двойной свадьбой (Тих. и Милл. 32). Но такой конец вовсе не в духе русского эпоса: он был бы уместен в сказке, а в эпосе женитьба героя на иноземке, как правило, не-

возможна, и если она происходит, то всегда кончается трагически. Благополучная женитьба Дуная на Настасье нарушает все художественные нормы, всю идеологию русского эпоса. Женясь на соблазненной им девушке и искупая свою вину перед ней, Дунай впадает в новую вину уже иного характера. Везя с собой Настасью, Дунай везет с собой груз непорванной связи с Литвой. К этому принудила его женщина.

Недаром в тех единичных песнях, в которых женитьба Дуная отделена от женитьбы Владимира и представляет собой особую песнь, о женитьбе Дуная поется так:

Он задумал-то жениться не у князя все, не у боярина,  
Он во той ли проклятой Литве поганой,  
У того все короля у Ляхоминского.

(Марк 10)

Предложение Дунаем брака не является героическим поступком и потому не удовлетворяет слушателей: требуется иное разрешение этого конфликта. Неполное, компромиссное разрешение prepares иное, более глубокое и полное разрешение его. Певцы ничего не говорят о психологии Настасьи, так как эпос вообще никогда не останавливается на сложных чувствах своих героев. Но мы должны все же предположить, что и для нее брак с Дунаем не вполне стирает нанесенную обиду. Не он сам признал ее своей женой, а она заставила его сделать это. Чувства, с которыми она гналась за Дунаем, не вполне заглохли в ней. Она стремилась не к браку, а к мести, и этим подготовлена почва для трагического разрешения этого конфликта.

Что Настасья ждала или могла бы ждать от Дуная совершенно другого, видно по варианту советской сказительницы Марфы Семеновны Крюковой. В трактовке Крюковой Евпраксия (а не Настасья) предлагает Дунаю жениться на ее сестре и *остаться у литовского короля*.

Оставайся-ко, Дунаюшко, жить во Чахове,  
Вот во Чахове-то жить и во Ляхове,  
И вот поженишься на сестрице любимой,  
Как на Настасье-то поженишься на королевине,  
Вот ведь будешь, будешь жить да корольить сидеть.  
(Крюк 44)

Это — единичный случай, личное нововведение Крюковой, но оно очень удачно, так как, предлагая некомпромиссное решение вопроса, оно тем самым вскрывает всю компромиссность поступков Дуная. Евпраксия, предлагая Дунаю полностью порвать с Киевом, жениться на Настасье и остаться в «Чахове-Ляхове», предлагает ему прямую измену Киеву. Дунай не настолько низок,

чтобы на такое предложение согласиться, но и не настолько герой, чтобы для него возможно было любое другое противоположное решение. Таким образом, становится ясной нарочитая половинчатость в разрешении конфликта и приближение трагической развязки.

Развязка наступает на свадебном пиру. Дунай обычно успевает догнать усанных вперед Добрыню с Евпраксией, и в Киеве справляется двойная свадьба: Владимира с Евпраксией и Дуная с Настасьей.

Эпос, как правило, не знает перерывов в действии. Именно этим и можно объяснить, что Настасья на этом пиру оказывается уже зачавшей и почти выносившей младенца или двух прекрасных отроков. Певцы иногда стремятся устранить эту несообразность и поют о том, что прошло три года, или вообще «время немалое» (Рыбн. 139; К. Д. 11). Иногда Владимир справляет другой, новый, не свадебный пир. Обычно же, в огромном большинстве случаев, эпос и его певцы очень мало заботятся о хронологической связи событий, и развязка наступает тут же, на свадебном пиру.

Финал начинается с того, что Дунай хвастает своими подвигами:

Нет меня лучше молодца во всем Киеве!  
А й никто не смел ехать посвататься  
Да й за славного князя за Владимира  
На Опраксии королевичной  
Сам я женился и людей женил,  
Сам я боец и удалой молодец.  
(Гильф. 81)

В других вариантах хвастовство имеет иной вид. Дунай, например, хвастает, что он лучший стрелец (К. Д. 11), или что нет его сильнее (Кир. III, стр. 52), Настасья похваляется меткостью своей стрельбы (Григ. III, 41) и т.д. Однако художественно наиболее интересной и полноценной мы должны признать ту форму похвалы, когда Дунай хвастает своим подвигом и своей женой; эту форму мы имеем в целом ряде песен (Гильф. 81, 94, 139; Тих. и Милл. 35 и др.). Такая похвальба показывает, что Дунай, несмотря на удачу своего предприятия, не переродился в подлинного героя, которому было бы место среди киевских богатырей. Хвастовство всегда клеймится в эпосе величайшим позором. Этому отнюдь не противоречит, что на пиру Владимира в начале былины обычно хвастают. Если сопоставить и изучить эти случаи хвастовства, то окажется, что герои хвастают конями, силой, хваткой, богатые хвастают богатством, глупые хвастают молодой

женой и т.д. Но никогда, ни в каких случаях, даже под пьяную руку, герои не хвастают самими собой, своими подвигами и достоинствами, ибо этого вообще нет в натуре богатыря. Слова

Нет меня лучше во всем Киеве  
показывают, что удача ничему не научила Дуная, как его ничему не научило сиденье в погребке. Дунай остался таким, каким он был.

На эту похвальбу обычно отзывается его жена, и то, что она говорит, представляет горькую истину о Дунае. Сущность ее реплики состоит в том, что она сравнивает его с другими богатырями и даже с собой, так как она сама богатырка и поленица и знает подлинную цену Дуная. Что именно она, а не кто-нибудь из богатырей изобличает Дуная, мы должны признать художественно очень удачным. Богатыри не могут сами говорить о своем превосходстве.

Ведь не долго я в Киеве пожила,  
А все я во Киеве повызнала:  
Ведь Алеша Поповича смеее нет во Киеве,  
А Добрынюшки вежливей нет во всем Киеве,  
А коли по метам-то стрелять,  
Дак метче меня нет во всем Киеве.  
(Кир. III, 58)

Или:

Ты не хвастай-ко да своей силушкой,  
А как нет сильней в чистом поле да Ильи Муромца,  
Еще нет ему да супротивника;  
А как нет дальней стрелять меня да красной  
девицы. (Марк. 75)

Такое сравнение приводит Дуная в ярость.

Осержается Дунай да сын Иванович.  
(Они. 86)

Ярость эта объясняется не только тем, что он вообще горяч, а тем, что слова Анастасии указывают ему на его место, показывают ему, чего он стоит на самом деле в сравнении с настоящими героями. Этого Дунай стерпеть не может. Чтобы доказать жене, что она не права, и чтобы унижить, осрамить ее, он вызывает ее на состязание в стрельбе.

Следует состязание в стрельбе между Настасьей и Дунаем. Некогда Дунай одержал над ней победу в единоборстве, но сам был побежден ею как женщиной. Теперь она одерживает над ним вторую победу, доказывая свое мастерство в стрельбе и тем показывая Дунаю, что он не ровня не только русским богатырям, но и ей, воинственной девушке из Литвы.

Настасья простреливает кольцо, положенное на голову Дуная. Сверх того она стрелой попадает в лезвие ножа, разрезая стрелу на две совершенно равных половины. Дунай пытается проделать то же самое. В первый раз он недостреливает, во второй перестреливает, а в третий метит уже прямо в грудь или в сердце своей жены.

В третий раз наметил в ретиво сердце.

(Кир. III, стр. 52)

Нередко он при этом, чтобы не промахнуться, еще заговаривает стрелу. Дунаю дается последняя возможность образумиться: Настасья сообщает ему свою женскую тайну, тайну будущей матери. У нее в утробе-младенец, притом необычайный, прекрасный младенец; эпос не щадит красок, чтобы описать его сказочную красоту. Зачат новый герой и богатырь. Материнство есть одна из величайших святынь в мировоззрении народа. Но для Дуная нет ничего святого. Стрела делает свое дело, и Настасья падает мертвой.

Этим Дунай обнаруживает, что он не герой, а подлый, себялюбивый убийца. Дунай осужден. Но осуждения мало. В народном сознании Дунай должен еще быть уничтожен.

Чтобы проверить слова жены, Дунай «распластал он ей да чрево жёнское», и тут он видит, что он потерял: он видит во чреве сияющего светом младенца или двух отроков. Жена его была права. Она была права не только в том, что говорила правду, когда просила пощадить в ней их сына, она была права в своем приговоре над ним, когда с насмешкой призывала его не равнять себя с Ильей, Добрыней и Алешей. Дунай, убивший жену, в песнях никогда не произносит ни одного слова, не издает никаких восклицаний. Дунай имеет достаточно мужества, чтобы сделать то, что ему еще остается сделать: он бросается на копье и падает мертвым рядом с трупом своей жены. Так кончается эта совершенно изумительная по глубине замысла и по художественности былина.

Но песня имеет еще своего рода эпилог. От трупа Дуная берет начало Дунай-река, от трупа Настасьи — Настасья-река.

Где пала Дунаева головушка,  
Протекала речка Дунай-река,  
А где пала Настасьина головушка,  
Протекала речка Настасья-река.  
(Гильф. 94)

Эпилог этот отнюдь не обязателен. Он может отсутствовать и действительно часто отсутствует<sup>92</sup>. И тем не менее этот эпилог представляет собой замечательно гармоничный заключительный

аккорд. Белинский был прав, когда говорил, что слова о протекании рек «дышат каким-то примирительным и успокоительным чувством». Образ вечно текущей реки в эпосе вместе с тем есть образ времени. Образ реки здесь функционально имеет то же значение, что «славу поют» иных былин, то есть увековечивание во времени героев и событий песен, придачи этим песням бессмертности.

## 5. КОЗАРИН

Былина о Козарине лишь условно может быть отнесена к кругу былин о сватовстве. Собственно сватовства в ней нет. Тем не менее действие и этой былины основано на встрече с девушкой, с которой герой готов вступить в брак. Брак этот все же оказывается невозможным, но уже по совершенно иной причине, чем в тех песнях, которые мы рассмотрели выше: встреченная героем девушка оказывается его сестрой.

Былина носит не столько героический, сколько полубалладный характер, занимая промежуточное положение между былиной и балладой. В соответствии с этим подвиги героя былины, богатыря Козарина, осложняются тяжелой семейной драмой в доме его родителей.

Былина содержит явные следы отпечатков нескольких эпох. По своей композиции она принадлежит к числу наиболее архаических в русском эпосе: она основана на похищении женщины и ее спасении. Это, как мы знаем, один из основных сюжетов древнейшего эпоса. В образе героя ее, Михаила Козарина, также сохранены весьма древние черты. Но вместе с тем певцы, унаследовав сюжет, внесли в него такие изменения, которые заставляют нас видеть в этой былине по существу новое образование. Древний сюжет приобретает русскую историческую окраску, он относится к Киевской Руси. Былина отразила татарское нашествие, которое наложило на нее ярко выраженную, характерную печать. Все это заставляет нас считать эту былину в основном более поздней, чем рассмотренные нами песни. Балладный характер былины также должна была получить сравнительно поздно, как и вообще баллада — более поздний жанр, чем эпос\*.

Географическое распространение этой былины не совсем обычно: она совершенно неизвестна в онежском крае; ее нет в классических сборниках Рыбникова и Гильфердинга. Впрочем, в советское время она была обнаружена в пудожском крае с перенесением действия на Алешу, что в данной былине вообще встречается довольно часто. Наибольшее число раз она записана на



Пинеге (11 записей Григорьева). Весьма популярна она на Белом море. Единичные записи были сделаны на Печоре, а также у донских казаков. Из Сибири известны три записи. Всего опубликовано до 40 записей<sup>29</sup>.

По нашим данным, сюжет этой былины весьма древний, докиевский. С образованием киевского цикла он, однако, не был притянут к Киеву по причинам, которые станут ясны после ознакомления с песней. Герой ее, Михаил Козарин, не принадлежит к числу киевских богатырей. Город, в котором он рождается, или вовсе не указан, или это какой-нибудь фантастический город вроде города «Флоринского» (Григ. 56), это город Голицын или даже Чернигов, который, однако, в данном случае превратился в Чернилов.

Почему сюжет этой былины, несомненно возникший задолго до образования Киевской Руси, не был притянут к киевскому циклу? Ответ нам даст анализ содержания: потому что предметом подвигов героя является добыча женщины.

Исследователи, утверждавшие собственно киевский и военный характер этой былины, ошибались (Якуб). Тем более ошибались те, кто утверждал, что ради повышения интереса в повествование была введена женщина (Всеv. Миллер). Военная былина — самое высокое и самое драгоценное достояние русского эпоса, и такие былины не требуют «повышения интереса», как мы в этом убедимся, когда изучим собственно военные былины. Дело обстоит как раз наоборот. Ради повышения интереса и придачи ему значительности в старинный сюжет о похищении женщины вносятся мотивы воинского характера. Но они еще не настолько значительны, чтобы песня приобрела военный характер по существу и могла бы быть притянута к киевскому циклу. Единственная запись, где песня начинается и кончается пиром у Владимира, — запись из сборника Кириши Данилова. По этой причине Всеv. Миллер считает ее «основной», а все остальные записи показывают «потускнение традиции». Но приурочение здесь, как мы увидим, чисто внешнее. Сходный случай имеется в одном беломорском варианте. Здесь Козарин заменен Алешей. Алеша — исконный киевский герой. Он выражает желание жениться, причем высказывает это желание почти в тех же словах, в каких это желание в былине о Дунае выражает Владимир.

Уж как все, князь, у тебя в Киеве поженены,

Только я один да холостой живу.

(Матр. 64)

Владимир вполне одобряет это решение. Характерно, однако,

что Алеппа-Козарин отпрашивается к своим родителям. Он отправляется на подвиги не из Киева, а из родительского дома. Для осуществления своей цели он берет у Владимира на некоторое время «вольную».

Ты дозволь-ка мне-ка, князь, да дай-ка волюшку,  
Мне-ка дай-ка съездить на свою-ту родину,  
Повидаться мне с отцом и с матерью.  
(Марк 64)

Благословения он просит у родителей, а не у Владимира. К ним же, а не к Владимиру, он привозит освобожденную им девушку.

Как жила Алешенька да у родителей  
Как полгода да поры-времени,  
Потом поехал в красный Киев-град,  
Ко князю ко Владимиру.  
(Там же)

Таким образом Алеппа, исконный киевский герой (что мы увидим позднее), на время совершения этого подвига в роли Козарина временно разъединяется с Киевом и киевской средой. Народ явно *отклоняет* киевский характер песни, и даже в тех случаях, когда действие перенесено на киевского героя Алешу, тот на время его приключения разлучается с Киевом. Если какой-либо сюжет присоединяется к киевскому циклу, то это явление не только формального, но прежде всего идейного порядка. Данный сюжет не мог быть присоединен к киевскому циклу по причинам идеологического характера, и те исследователи, которые утверждают киевский характер его, ошибаются.

Былина о Козарине имеет двух героев: богатыря Козарина и освобожденную им девушку. Оба героя равно дороги и интересны народу. Они брат и сестра. Соответственно мы имеем два разных начала. Одни певцы начинают с брата, другие — с сестры. В первом случае действие начинается с выезда Козарина. Он выезжает из дома. Неожиданно для себя он видит шатер с плененной девушкой. Девушка оказывается его сестрой. Сестра выступает на сцену только в тот момент, когда Козарин ее находит.

В других случаях песня начинается с похищения девушки, и певцы следят за судьбой похищенной, а не за ее спасителем. Неожиданно для нее появляется брат и освобождает ее. Здесь Козарин впервые появляется на сцену в момент встречи с сестрой.

Наконец, есть и такие случаи, когда с самого начала фигурируют и брат и сестра, но развитие таких начал не отличается от указанных. В большинстве случаев Козарин и здесь уезжает из дому и неожиданно наезжает на шатер, в котором находит похищенную в его отсутствие сестру. Этот случай, по существу, сво-

дится к первому (Марк. 16; Милл. 69; Григ. III, 24). Реже похищение сестры происходит в присутствии Козарина, и он отправляется ее искать (Григ. III, 43).

Все эти случаи, однако, не представляют разных версий сюжета, — сюжет всегда один. Это — лишь разные случаи *начал*. Они не представляют собой также *районных* отличий. На Поморье и на Мезени имеются все три случая. На Пинеге нет начала, включающего сразу и брата и сестру. Мы положим в основу изложения преобладающий тип, преобладающий во всех районах, где только былина была записана, а именно тот, который начинается с выезда Козарина, и будем привлекать материалы по мере того, как перед нами будет разворачиваться повествование.

Козарин — единственный в своем роде герой, не похожий ни на одного героя русского эпоса. Его отец обычно — гость богатый, купец. Козарин — не единственное дитя. У него иногда девять братьев и всегда есть сестра. Герой, таким образом, показан в окружении *семьи*. О братьях и сестрах других героев (Ильи, Добрыни, Алеши и других) мы никогда ничего не узнаем. Странным может показаться, что героем сделан сын купца. Но приглядываясь к семье, в которой рождается Козарин, мы наблюдаем, что в семье имеется глубокий разлад и что семейное окружение героя в данной песне показано отнюдь не случайно, хотя эта семейная обстановка обрисовывается певцами далеко не всегда и часто полностью отсутствует. Родители Козарина с самого начала глубоко ненавидят его.

Жило-было чадушко малешенько,  
Малешенько чадо, гаупешенько,  
Его род-племя да не любили,  
Отец, матушка его ненавидели.  
(Григ. I, 70)

Ненависть эта настолько сильна, что родители хотят его погубить. Они, например, сажают его на коня и увозят в чистое поле. В других случаях его собираются убить с изысканной жестокостью:

Хотели Михайлушка конем стоптать,  
Хотели Петровича саблей вострою,  
Хотели Михайлушка топором тесать,  
Хотели Петровича в котле варить.  
(Милл. 69)

Народ не может объяснить себе причины этой ненависти. Самая обычная причина состоит в том, что «на родинах», то есть крестинах, его злые люди испортили. Его «отстудили», то есть путем заговоров, «отстуд», лишили родительской любви.

На роду Козарина испортили,  
От отца, от матери отлучили,  
Отец-матенка не возлюбил,  
Называли вором-разбойником,  
Всяким же да подорожником.  
(Григ. I, 148)  
На родиночках Козарушка попортили,  
Отец его, мать не возлюбил,  
Родны братъица его возненавидели.  
(Марк. 16)

В этом случае убить его хотят братья. Причина ненависти в этих случаях — слез. Но иногда эту ненависть объясняют себе иначе. Родители начинают ненавидеть его после того, как покидается их любимая дочь. В другом случае родители любят своих девятерых сыновей, но когда рождается десятый, они начинают его ненавидеть (Милл. 69).

Все эти причины — вторичны, привнесены позднее. Художественно они не очень убедительны. Мы должны предполагать наличие каких-то других, более древних и более веских причин, но определить их мы сможем только после того, как будут рассмотрены все обстоятельства детства и воспитания Козарина.

Одно из выражений ненависти состоит в том, что родители полностью от него отрекаются и отдают его воспитывать куда-нибудь на сторону, обычно какой-нибудь старушке, бабушке-задворенке, с наказом содержать его как можно хуже: кормить хлебом с мякиною, поить болотной водой со ржавчиной.

Бабушка воспитывает его в полном неведении того, что у него есть родители, и воспитывает его заботливо и любовно. В противоположность указаниям родителей, она кормит его крупичатым белым хлебом и поит его медовой водой или козьим молоком. Эта бабка сама очень бедна и иногда выкармливает его «прощеными кусочками», то есть милостыней.

Есть случаи, когда его воспитывает не бабушка, а родная сестра, и делает это тайно от родителей. Такая трактовка художественна в том отношении, что впоследствии Козарин, освобождая ее из плена, рад, что он имел возможность отблагодарить ее.

Причина ненависти и самый факт ее неестественны для русского крестьянского семейного обихода, отличающегося, как правило, дружной семейной жизнью, любовью родителей к своим детям. Возможные исключения не могли бы стать предметом эпоса. Для решения этого вопроса важно установить, что Козарин растет как *сирота*. Здесь в обновленном виде сохранилась очень древняя традиция. Герой доисторического эпоса очень час-

то именно сирота, отверженный всеми человек; герой здесь вступает в борьбу с родом и отвергается им. Но род сменяется семьей, и отверженный родом в новой социальной обстановке превращается в отверженного семьей. Но так как такая отверженность уже не соответствует новому быту, она мотивируется колдовством,глазом. Козарин нелюбим не только своей семьей, но и «родом-племенем», то есть не только семьей в узком смысле, но «большой» семьей патриархального характера. «Его род-племя не в любви держал» (Григ. I, 56). «А еще род-племя Козара да ненавидел» (Григ. III, 53). «Еще род-племя Василья да ненавидели» (Григ. III, 76). Слово «род-племя» в обиходном языке совершенно не употребительно. Оно применяется только в эпическом языке, и только в тех случаях, когда герой «безроден», сирота, не имеющий ни отца, ни матери. Таким сиротой Козарин иногда выставляется, хотя у него есть родители. Сверстники дразнят его: «А ни отца-то нет у тя, родной матушки» (Милл. 67). Он безродный, а для окружающих еще и чужеродный. На эту чужеродность указывает и его имя — «Козарин», которое несомненно когда-то обозначало его хозарское происхождение. Такое же поддразнивание имеется в былине об Илье Муромце и его встрече с сыном. Сын Ильи также растет, не зная, кто его отец. Антагонизм между отцом и сыном здесь приводит к бою сына с отцом. В былине о Козарине этот антагонизм не составляет главного содержания былины. Он может совсем отпасть, хотя такое отпадение идет в ущерб художественным достоинствам былины. Эпос сохраняет древнейшие элементы не механически, а глубоко осмысленно. Прошлое в нем отрицается, осуждается. Родители Козарина — злодеи. Конфликт с родителями дает возможность показать благородство и высокие моральные достоинства героя. В ходе действия этот конфликт с родителями, хотя он и не составляет главного содержания былины, тем не менее также требует своего разрешения. Это разрешение будет дано в конце песни, когда образ Козарина предстанет перед нами во всей своей привлекательности. Былина, таким образом, имеет две завязки: одна состоит в ненависти к Козарину его родителей, другая — в похищении сестры.

Внешне повествование начинается с того, что Козарин уезжает. Выезд Козарина может принимать различный характер в зависимости от того, как обрисована начальная обстановка. Если Козарин живет дома, ненавидимый отцом, он в 17 лет покидает родительский кров, так как дальнейшая жизнь там для него невозможна. Родители иногда сами сажают его на коня и увозят

его в поле. Мы имеем в этих случаях скрытое или явное изгнание из дома (Григ. I, 148; II, 56 и др.). Если же он воспитывается у бабки, всегда подчеркивается, что к 17 годам он уже богатырь. Он умеет владеть конем и оружием, ему «охота ехать в чисто поле». В таких случаях выезд нередко описывается как богатырский. В одном варианте, воспитываясь у бабушки и не зная, кто его родители и где они, он отправляется их искать.

Если начального семейного конфликта нет, Козарин может просто отпрашиваться у своих родителей в чистое поле. Он может также и выехать на охоту. У Кириши Данилова его посылает на охоту Владимир (К. Д. 22). Алеша в роли Козарина отпрашивается у Владимира, чтобы жениться (Марк. 64). В тех редких случаях, когда сестру похищают в бытность Козарина в родительском доме, он отправляется искать свою сестру (Григ. III, 43). Хотя все эти разнообразные виды начал ведут к одинаковому развитию, мы не можем пренебрегать этим разнообразием. Разные формы начального отъезда героя имеют значение для установления всех оттенков в обрисовке Козарина как героя, и здесь певцы иногда проявляют большое художественное чутье и мастерство. Конфликт между ним и его родителями всегда изображается как конфликт односторонний. Родители его ненавидят, но сам он не питает к ним никаких злобных чувств и отнюдь не жаждет мщения. Наоборот, он склонен к мирному разрешению конфликта. Узнав от бабки, что у него есть отец, он перед выездом идет к отцу, исполненный чувства сыновнего долга: он просит у отца благословения на выезд. Но об отце поется, что он «даже оцми не звед», и вместо отца Козарина благославляет бабка (Григ. I, 84; III, 101). Мрачному, злобному облику отца противопоставляется облик его благородного сына Козарина. Конфликт этот найдет свое достойное разрешение в конце песни. Он представляет побочную линию повествования.

После выезда с Козариным долго не происходит никаких приключений. Он находится в поле очень долго, по-былинному — целых девять или даже тридцать лет.

Еща ездил Козарин ровно девять лет,  
Не видал Козарин никого же,  
Он ни конного, ни пешеходного,  
Он ни летного, ни перелетного.  
(Григ. I, 70)

Некоторые певцы, чтобы заполнить эту пустоту, заставляют Козарина встретить в поле поганое Идолице, попавшее сюда из былин об Илье и Идолице. Равным образом Козарину иногда по

воле певцов приходится перескакивать через огненную реку, через крутые горы, через непроходимый лес. В таких случаях его выручает конь, взятый из отцовского подземелья. Эти детали нарушают художественную стройность; их цель—заполнить пустующее время. Случаи эти очень редки (Марк. 110; Милл. 67, 69; Григ. III, 76).

Настоящее развитие действие получает с того момента, когда Козарин на старом дубе видит ворона. Он уже натягивает свой лук, чтобы пустить в него стрелу, но ворон вещает ему «русским голосом»: он сообщает ему, что в поле есть шатер, в нем татары, и эти татары мучают плененную ими русскую девушку.

Не топчи, Козарин, черна ворона,

Черна ворона да вороновича.

Я скажу тебе да таку весточку:

Во чистом-то поле да три шатра стоит,

Три шатра да белополотняных;

Во шатрах есть да три татарина,

Три татарина да три улановья;

Они мучат девицу да душу красную,

Еще плачет девица да как река течет,

Возрыдает девица да как ручьи бежат.

(Григ. I, 76)

Бесцельные разъезды Козарина по полям вдруг приобретают достойную героя цель. Теперь в нем пробуждается его богатырская природа. Он не может стерпеть надругательства над русской девушкой и спешит на помощь. Козарин ищет шатер и скоро находит его. Шатер закрыт, и он не видит, что в нем происходит. Но он слышит плач девушки, которая причитает о своей горькой судьбе. Этот плач перекликается с русскими свадебными причитаниями и всегда отличается высокими поэтическими достоинствами. Такая связь уже установлена исследователями, писавшими об этой былине. Но указать на сходство еще недостаточно: надо указать и на существенную и очень важную разницу. В свадебных причитаниях девушка прощается со своей девичьей волей и со своим родительским домом. Самый брак все же необходим, и это ясно, несмотря на все слезы и причитания. Предмет плача в былине совершенно другой: в былине она оплакивает судьбу, приведшую ее в руки татар, заставляющую ее, русскую девушку, стать женой ненавистного врага.

О злосчастная моя буйна голова!

Горе горькое, моя руса коса!

А вечер тебя матушка расчесывала,

Расчесала матушка, заплетала;

Я сама, девица, знаю, ведаю,  
Расплетать будет мою русу косу  
Трем татарам наездникам.  
(К. Д. 22)

В этих случаях повествование начинается с выезда Козарина. О происшедшем он, а вместе с ними слушатель, узнает из причитания девушки, хотя он еще не знает, что похищенная татарами девушка — его сестра.

А как сидит Козарушка на добром коне ведь слушает.  
(Милл. 67)

Описание происходящего таким, как оно открывается перед глазами Козарина, имеет то художественное преимущество, что при этом фигура героя получает наиболее полное и яркое освещение. Мы уже знаем, что этот способ преобладает, так как эпос прежде всего дорожит самими героями. Но такой способ имеет и свои недостатки. О похищении слушатель узнает из уст девушки. О нем Козарин узнает или из подслушанного им плача, или девушка после своего освобождения рассказывает Козарину о том, как она была похищена, то есть факт похищения приводится задним числом. Рассказы эти всегда очень лаконичны и не дают полной, развернутой картины похищения. Есть певцы, которые начинают повествование с похищения и следят не за Козариным, а за тем, что происходит с девушкой. В таких случаях Козарин неожиданно появляется в тот момент, когда татары делают свою добычу. Недостаток такой трактовки состоит в том, что в таких случаях фигура героя не получает полного освещения. Только совокупность этих трактовок в разных вариантах дает полную картину народного замысла.

Осветив фигуру Козарина, мы теперь должны обратится к моменту похищения и изучить его как по тем песням, в которых о нем повествуется задним числом, так и по тем, в которых повествование начинается с похищения.

Похищение женщины составляет, как мы знаем, один из главных предметов в догосударственном эпосе. Там оно обычно совершается чудовищными существами, хозяевами и обитателями иного мира, обычно имеющими животный облик. Связь исторического русского эпоса с доисторическим для нас совершенно очевидна. Присматриваясь к фигуре похитителя в былине о Козарине, мы увидим, что им не всегда являются татары. В одном беломорском варианте девушку уносит «змея семиглавая». Из дальнейшего мы узнаем, что девушка живет с этим змеем насильственным браком и что она рождает змеенышей, которые



сосут ее грудь. Есть и другие похитители, кроме татар и змея. Девушку уносят, например, три ворона. Настасья после бани идет домой «светлой улоушкой»:

Налетело три ворона, все три каркуна,  
Подхватили Настасью королевичну,  
Унесли ее на гору-ту Аравийскую.  
(Марк. 16)

В данном случае можно говорить о влиянии сказки, тем более что похищенная девушка здесь королевична. Но все же нужно сказать, что случаи, когда похититель имеет животный облик, встречаются весьма редко. Как правило, похитителями являются татары или, иногда, разбойники.

Здесь может быть два предположения: или мы признаем первичными татар, и тогда похищение девушки животными является показателем регрессивного движения эпоса (на такой точке зрения стоял Всеволод Миллер, утверждавший, что первоначально песня слагалась «по горячим следам исторических событий», но что впоследствии народ, не понимая этих событий, заменяет исторические лица фантастическими чудовищами); или же мы встанем на обратную точку зрения, утверждая, что народ унаследовал из эпохи первобытно-общинного строя эпос, пронизанный мифологическими элементами, но что с социально-историческим развитием народа эпос приобретает все более яркие и определенные исторические очертания. Ясно, что развитие эпоса было прогрессивное, а не регрессивное. Сравнение трактовки татар в данной былине с тем, как они трактуются в позднейших песнях, сложенных в период монгольского нашествия, показывает, что данная былина сложилась первоначально не как противотатарская, а что татары заменили более ранних похитителей фантастического характера. Татары вошли в русскую историю не как похитители женщин, а как разорители городов, как поработители народа. Такими они выступают в былинах, созданных в период монгольских завоеваний: их цель состоит в покорении народа, в завоевании городов и наложении дани, а не в похищении отдельных женщин. Женщины могли составлять часть добычи, но утверждать, что русские былины забыли о разорении городов и что в данной былине татары изображаются как похитители женщин, — значит совершенно не понимать героического и исторического характера русского эпоса. Замена чудовищ татарами означает, что в народном сознании татары были чудовищами, приобретенными в народном искусстве конкретно-исторический характер<sup>24</sup>.

Татары данного сюжета поступают еще не как завоеватели. Такими они выступают в былинах собственно киевского цикла.

Так, в беломорской былине девушка жалуется: она вышла погулять «во ту стороночку во западну».

Вдруг не ветром по мне ударило,  
Как не гром да-то прогремел-то ведь.

Это появляются татары, их трое, они ищут именно ее, схватывают ее и увозят.

Они схватили меня, красну девицу,  
Увезли в полон да во чисто поле,  
Из чиста поля в Саратовски да дики степи ти.  
(Марк. 64)

Иногда они просто врываются в сад и увозят девушку, вышедшую погулять, или они врываются в дом.

Вышла Елена в сени простудитися,  
А во новы прохлонутися,  
И приезжало да три татарина,  
Увезли Елену да королевицну  
По чисту полю широкому.  
(Григ. III, 76)

Есть случаи, когда в данной былине татары выступают не только как похитители женщин, но и как завоеватели городов. Такой случай имеем в пинежском варианте:

Подымалися татары с войной с калмыками,  
И полонили татары три города,  
А подхватили татары душу красную девицу.  
(Григ. I, 205)

Историческая окраска в данном случае более конкретна, чем во всех других. Однако татары, безнаказанно завоевавшие три города, не характерны для русского эпоса, так как такой поход требовал бы соответственного военного отпора. Поэтому такая трактовка татар встречается в данном сюжете очень редко.

Татар обычно не войско, а только трое. Козарин застает их при дележе добычи.

А во шатру-гу лежат три татарина,  
А три татарина лежат, три поганые,  
Ты поганы лежат все нерусские,  
А между има стоит да девка русская.  
(Григ. III, 53)

Татары делят добычу: золото, серебро и девушку; о похищении золота и серебра раньше не упоминалось. Каждый старается привлечь девушку на свою сторону. Обычно один из них обещает ее взять замуж за себя, другой — за брата или племянника, а третий иногда обещает отпустить ее на свободу. Чаще, однако,

третий — самый жестокий из всех: он хочет взять ее, чтоб о ее голову обновить свою саблю или чтобы размыкать ее по полю.

В этот решительный момент в действие вступает Козарин.

А у Козары кровь-то раскипелася,  
А могучи-ти плечи расходилася,  
А ретиво сердечко стрепескалося.  
(Григ. III, 53)

Его появление сравнивается с грозой, с нападением на добычу сокола.

Со тыя горы со высокия,  
Как ясен сокол напуцается  
На синем море на гуси и лебеди,  
Во чистом поле напуцается  
Молоды Михайла Казаренин,  
А Казаренин душа Петрович млад.  
(К Д. 22)

Он на коне на скакивает прямо на шатер и разметывает его или на коне въезжает в шатер. В тех случаях, когда нет шатра, он на коне настигает похитителей и вступает с ними в бой.

Расправа обычно бывает очень коротка: одного он топчет коном, второго поражает копьем, а третьего мечом, или он бросает их об землю с такой силой, что они тут же испускают дух.

В этой схватке Козарин проявляет себя как истинный богатырь, не знающий страха. Его бесстрашие и ненависть к врагам сочетаются с великодушием. Он не стремится к мести. Того татарина, который обещал отпустить девушку на волю, он теперь сам отпускает.

Повествование вступает в новый фазис. Побив татар, Козарин видит прекрасную, освобожденную им русскую девушку. Так как он воспитан и вырос не дома или находится в поле уже тридцать лет, он еще не знает, что эта девушка его сестра, не узнает ее.

Орест Миллер предполагает, что данная былина создавалась как сюжет о кровосмешительстве, но что сюжет был «смягчен» и кровосмешительства в русской былине не происходит. Такое предположение мы должны решительно отвергнуть. Если верно высказанное нами выше предположение, что былина о Козарине возникает на основе преодолеваемой народом древней традиции, в которой большую роль играло похищение женщин, и что татары пришли на смену мифологическим чудовищам, мы должны предположить, что *сестра* пришла на смену *невесте* или *жене*. Такое предположение оправдывается всем содержанием русского эпоса, отклоняющего сватовство и женитьбу в качестве героического сюжета, о чем говорилось в предыдущих главах.

Как правило, Козарин *не знает*, что он освободил сестру. Этим дана возможность придать их встрече любовный характер. Козарин, как и другие герои русского эпоса, не ищет себе жены, но думает, что теперь он ее нашел, и рад этой счастливой встрече.

Получил я себе обручницу,  
Обручницу, подвенечницу.  
(Кир. II, 80)

Он предлагает отвезти ее домой и венчаться с ней (Марк. 64). Нужно отметить, что в обоих этих случаях в роли Козарина выступает Алеша. Брачное предложение может исходить и от девушки, которая этим хочет выразить свою благодарность освободителю. Но и Козарин иногда видит в девушке будущую жену и предлагает ей супружество. У Кириши Данилова, соответственно всему скоморошьему характеру сборника, он проявляет некоторое нетерпение. Однако нет ни одного случая, когда Козарин обольстил бы встреченную им девушку. Наличие любовного элемента для данной былины отнюдь не обязательно, и большинство певцов обходится без него. Имеющиеся случаи для нас важны тем, что они указывают на древнейшую и оставленную народом форму сюжета, когда герой в освобожденной девушке находил себе невесту.

На притязания Козарина девушка отвечает:

А не честь твоя молодецкая богатырская,  
Не спросил ни дядины, ни отчины.  
(К Д. 22)

После этого Козарин выпрашивает девушку о ее происхождении. То же самое происходит, когда Козарин не предъявляет никаких притязаний. Он сажает девушку на коня и спрашивает о том, кто ее родители. Узнав, что освобожденная им девушка его сестра, он выражает величайшую радость:

Я думал получить себе обручницу,  
Обручницу, подвенечницу,  
А выручил родну сестрицу.  
(Кир. II, 80)

Эти слова звучат не разочарованием, а, наоборот, удовлетворением и торжеством. Радость встречи с сестрой вытесняет радость нахождения невесты. В тех случаях, когда сестра воспитывала героя тайно от родителей, Козарин доволен тем, что он ее отблагодарил:

Ты от смерти, сестрица, меня избавила,  
Как мое-то добро к тебе назад пришло.  
Еще я тебя, сестричущка, повыгучил,  
Я избавил тебя смерти напрасныя.  
(Марк. 16)

Так благополучно и счастливо кончается повествование о подвиге Козарина. Но былина имеет еще и другой, побочный сюжет, который также требует своего конца: Козарин — изгнанник, не признанный своими родителями сын. Развязка этого узла бывает очень различна. Но каков бы ни был конец, герой всегда исполнен морального достоинства. Козарин никогда не ищет такого примирения с оскорбившими его родителями, которое роняло бы его достоинство. Он не пользуется своим подвигом, чтобы снискать их расположение. Довезя сестру до города, он целует ее, прощается с ней, а сам возвращается в «чисто поле», то есть в изгнание, хотя сестра плачет и зовет его с собой (Григ. I, 56).

Былина не стремится к тому, чтобы снять вину с родителей: она их осуждает от начала до конца. В тех случаях, когда герой привозит сестру и сам возвращается домой, он никогда не делает первого шага к примирению: слишком глубоко было нанесенное ему оскорбление.

Он батюшке челом не бьет  
И матушке поклона не дает.  
(Григ. I, 84)

Родители также продолжают не признавать своего сына, несмотря на совершенный подвиг. Они с радостью принимают дочь, а «на Михайлушка батюшка оуми не звел». Решение Козарушки непоколебимо: «Не в первый раз зашел, да в последний к вам» (Григ. I, 89). Но есть случаи и примирительного конца: такой конец характерен для семьи Крюковых на Белом море. Но здесь отец Козарина король. Король с радостью принимает сына и отдает ему все царство. Козарин женится и продолжает жить счастливо (Марк. 16, 102; Крюк. 60). Такой конец явно навеян сказкой. Для эпоса он должен быть признан неудачным. Он не вяжется с гордым, благородным и героическим характером Козарина, не ищущим для своих подвигов одобрения, но совершающим их потому, что русский герой иначе поступить не может.

## 6. СОЛОВЕЙ БУДИМИРОВИЧ

Рассмотрение древних русских былин о сватовстве привело нас к заключению, что эти былины обладают известным единообразием и закономерностью. Брак или вообще не происходил, или он оказывался трагически неудачным. Причина этого состоит в том, что в эпосе эпохи становления и первоначального развития русского государства преодолевается и отрицается старая традиция эпоса эпохи распада родового строя, где женитьба героя стояла в тесной связи с идеологией и требованиями этого строя.

Изменения, вносимые в старый эпос, продиктованы самой жизнью и прежде всего интересами русского государства. Насколько тесна связь раннего русского эпоса с жизнью и интересами Киевской Руси, мы неоднократно видели при анализе отдельных песен.

Можно ли, однако, утверждать, что в таком случае должна быть верна и обратная связь и что эпос свидетельствует о том, что неудачные браки были характерным явлением эпохи Киевской Руси? Ясно, что такое заключение будет ошибочным. Насколько в эпосе тверды семейные устои, мы уже видели и неоднократно увидим при рассмотрении более поздних песен. Гибель женщин-чародей и инозенок в русском эпосе происходит во имя торжества здоровых семейных устоев. Браки в древней Руси бывали, конечно, как более, так и менее счастливыми. Если же в эпосе мы пока не видели счастливых браков, то это происходит не потому, что в древней Руси их не было, а потому, что эпос их не отражает. Счастливый конец и брак характерны для сказки, но не для былины. Счастливый брак не может быть предметом эпоса в Киевской Руси, как недостаточно высокий и значительный предмет для воспевания.

Но и в этом отношении могут быть исключения. Яркое свидетельство тому — былина о Соловье Будимировиче. Принадлежность ее к героическому эпосу может оспариваться. Эту былину можно было бы назвать былиной-идиллией. Она носит балладный характер, лишена какого бы то ни было трагизма, она весела, шутлива и этим выделяется среди суровых, драматически напряженных песен, уже рассмотренных нами выше. И тем не менее она должна быть отнесена к области эпоса. Появление былины о счастливом браке героя связано со всем развитием былин о сватовстве и образа невесты. Невеста, как мы видели, не принадлежала к тому миру русских людей, к которому принадлежит герой. В древнейших случаях она, как русалка Чернавушка в былине о Садко, трогательно прекрасна, но жизнь с ней навсегда разлучила бы героя с родным Новгородом, и герой ее отвергает. Позднее невеста — отвратительная колдунья, притом колдунья-иноземка (Потых), или, еще позднее, просто иноземка (Иван Годинович). В былине о Добрыне и Маринке (как мы увидим ниже) она уже русская, но она русская колдунья. Дальнейший шаг будет состоять в том, что невеста окажется и русской и не колдуньей, и браку с такой невестой уже ничто не препятствует; создается былина о счастливом браке героя.

Былина о Соловье Будимировиче не принадлежит к числу рас-

пространенных. Известно 28 записей ее, рассеянных по всем областям, где вообще имелся эпос<sup>25</sup>.

Литература, посвященная ей, чрезвычайно обширна. Сделано некоторое количество правильных частных наблюдений, но по самым основным вопросам в изучении этой былины царит разнобой.

Былина о Соловье Будимировиче объявлялась то киевской (Майков), то новгородской (Всеv. Миллер), то московской (Халанский). Соловей Будимирович изображался как индийское божество (Стасов), как норманнский пират (Буслаев), как итальянский зодчий (Майков). Даже в тех случаях, когда утверждалось исконно русское происхождение, этот взгляд не выдерживался до конца: Халанский, когда-то его отстаивавший, от него отказался\*.

Наши данные привели нас к иным результатам. В свете рассмотренных ниже материалов мы должны признать былину о Соловье Будимировиче весьма древней, киевской, то есть общерусской, а не новгородской и не московской. Мы должны признать ее исконно русской, тесно связанной со всей русской эпической традицией и с исторической жизнью древней Руси. Генетически она связана с традицией именно эпической поэзии, а не свадебной, как это утверждалось; однако это не исключает того, что былина впитала многое из свадебной поэзии. Анализ самой песни оправдывает высказанные положения.

Героем этой песни является не только жених, ищущий себе невесту, но и невеста, ожидающая для себя жениха. Наперекор традиции, согласно которой жених отправляется искать себе невесту, песня о Соловье Будимировиче начинается не с выезда героя, а с приезда его в Киев. Он прибыл в Киев, чтобы посвататься к племяннице самого Владимира, Забаве или Запаве Путятишне.

Во многих записях описанию приезда жениха предшествует высоко поэтический запев. В этих запевах воспеваются русские моря, реки, горы, леса, мхи и болота.

Высота ли, высота поднебесная,  
Глубота, глубота океан-море;  
Широко раздолье по всей земле,  
Глубоки омуты днепровские.  
(К Д 1)

Хотя в данном запеве упоминается Днепр, в целом в запевах преобладает северная природа:

Мхи и болота к Белу-озеру,  
Широки раздолья ко-о Пскову,  
Щелья-каменья по северну страну,  
Высоки горы Сорочинские. (Рыбн. 163)

Запев этот внешне как будто совершенно не связан с песней. Он мог бы отсутствовать и действительно часто отсутствует без особого ущерба для повествования. И тем не менее запев этот нужен и, по-видимому, он так же древен, как и сама песня. Упоминание Днепра и широкого степного раздолья не могло создаться на Севере. Мы не можем понять этот запев иначе, как гимн родной стране, такой, какая она есть, с ее морями и озерами, лесами, мхами и болотами. Повествование мыслится совершающимся не просто на земле, а на родной земле, которая как родная и воспевается.

Запев иногда незаметно переходит в повествование. По морю или по той реке, которая воспевается, к Киеву приплывает корабль. Корабль этот не совсем обычный, и он подробно описывается. На этом описании надо несколько остановиться: изучение корабля даст многое для понимания былины.

Кораблей бывает иногда тридцать или три, или тридцать три и т.д., но один из них всегда лучше других. Наиболее полное и художественно яркое описание корабля мы имеем в сборнике Кириши Данилова.

Хорошо корабли изукрашены,  
Один корабль получше всех:  
У того было Сокола у корабля  
Вместо очей было вставлено  
По дорогому каменю по яхонту;  
Вместо бровей было прибавлено  
По черному соболю якутскому,  
И якутскому ведь, сибирскому;  
Вместо уса было воткнуто  
Два острые ножика булатные;  
Вместо ушей было воткнуто  
Два востра копыя мурзаметские,  
И два горностая повешаны,  
И два горностая, два зимние.  
У того было у Сокола у корабля  
Вместо гривы прибавлено  
Две лисицы бурнастые;  
Вместо хвоста повешано  
На том было Соколе корабле  
Два медведя белые, заморские.  
Нос, корма по-туриному,  
Бока взведены по-звериному.  
(К. Д. 1)

Описания корабля, с различными вариациями и с разной степенью обстоятельности, имеются решительно во всех записях.



Они придают всей песне весьма яркий и своеобразный колорит.

Корабль этот имеет звериный облик. У него глаза, грива, хвост. Он имеет облик не какого-нибудь определенного зверя, а фантастического. Усы придают ему вид морского животного.

Несмотря на кажущуюся фантастичность, тип этого корабля вполне историчен. Именно такой вид имели суда в раннем русском средневековье. Мы не располагаем почти никакими русскими источниками, но мы имеем источники скандинавские. Наиболее предприимчивыми мореплавателями того времени были норманны. Тип скандинавского корабля хорошо известен.

А.А. Котляревский пишет: «По свидетельству Снорри Стурлусона — суда строили заостренными с обоих концов и давали им вид драконов, змей, буйволов и других животных; передняя часть судна была головою, задняя — хвостом его. Всего обыкновеннее сравнивали такой корабль с конем, оленем, медведем, волком, быком или хищною птицею; целый особый отдел носил название драконов... Передняя часть корабля украшалась изображением головы или гривы этих животных, а задняя — хвоста животного, рыбьего или змеиногo. Всем этим изображениям приписывали сверхъестественную силу»<sup>66</sup>. Совершенно очевидно, что между типом старинного скандинавского корабля и типом русского корабля, каким он описан в былине, имеется сходство. Какой же вывод можно сделать из этого сходства? Некоторые ученые заключили, будто корабль Соловья Будимировича не русский, а скандинавский и что сам Соловей Будимирович варяг. Такое заключение явно неверно. Из этого сопоставления можно сделать два заключения. Первое, что тип корабля в былине о Соловье Будимировиче не фантастичен, а историчен и воспроизводит действительность. Здесь необходимо упомянуть, что в былине о Садко имеется тот же тип корабля, хотя описание его в этой былине менее ярко и подробно. Этот тип характерен не для какого-нибудь одного сюжета, а для русского эпоса вообще. Второе заключение, которое можно сделать, состоит в том, что типы древнерусского и древнескандинавского корабля были сходны. Такое предположение может быть подкреплено иконографическими материалами. На одной из миниатюр так называемой Кенигсбергской летописи изображены ладьи Олега, на колесах по суше идущие к Царьграду. Эти ладьи имеют звериные (птичьи) головы<sup>77</sup>. Представление корабля в виде животного не обязательно заимствуется одним народом у другого: оно основано на древних анимистических представлениях, свойственных многим народам. Подобного рода суда известны из античности. По мере падения

этих верований звериные детали становятся уже только украшениями, а в былине о Соловье Будимировиче, где корабль украшен настоящими дорогими мехами, эти украшения должны свидетельствовать о богатстве хозяина корабля. Все это показывает нам, что корабль Соловья Будимировича — вполне исторический, раннекиевский тип богатого торгового судна.

Откуда приплывает этот корабль? Географические приурочения в нашей былине на первый взгляд могут казаться весьма фантастическими. Однако, как показал Халанский в специальной работе<sup>83</sup>, эти приурочения отнюдь не столь фантастичны. Мы можем разбить их на три группы. Соловей Будимирович в некоторых песнях прибывает с Севера: упоминается Нева и море Вирянское или Верейское, в котором большинство исследователей усматривает море Варяжское, то есть Балтийское. С другой стороны, более часто упоминается Днепр и Турецкое море, то есть море Черное. Соловей прибывает из Веденецкой земли или из города Леденца или Веденца. Об этих названиях писалось очень много, но, по-видимому, прав А.И. Лященко, отведавший этимологию, предложенную Халанским, будто Леденец — ледяной остров — Island, то есть Исландия. Он пишет: «Земля Веденецкая, то есть Венецикая, — или город Венеция, вообще владения венециан. Припомним кстати, что с половины XI века начинается развитие могущества Венецианской республики»<sup>84</sup>. Подводя итоги целому ряду географических сопоставлений, Лященко пишет: «Итак, пока все географические названия (южной группы) не представляют ничего фантастического и могут быть вполне реально объяснены из номенклатуры Архипелага, Сирии и Адриатического (Веденецкого) моря».

Мы не будем перечислять некоторых фантастических названий, не поддающихся локализации и составляющих как бы особую, третью, группу, а также некоторых явных искажений, когда, например, Соловей Будимирович по Волге через Турецкое море приплывает в Киев.

Между северным плаванием Соловья Будимировича и его южным путем обычно усматривается противоречие. «Осталось необъясненным существование двух вариантов пути Соловья Будимировича: южного и северного» (Лященко). Однако никакого противоречия не получится, если предположить, что здесь отразился путь «из варяг в греки», путь из Балтийского моря в Черное. Былина, таким образом, приобретает совершенно реальный исторический фон. Киев данной былины не только эпический, но и вполне исторический Киев эпохи расцвета до монгольского нашествия.

Путь, по которому приезжает Соловей Будимирович, есть путь торговый, и сам герой, хотя он и приезжает не для торговли, носит черты богатого торгового гостя.

Иноземный характер Соловья Будимировича утверждался почти всеми исследователями. Однако можно указать только один случай, когда он представлен не русским. Это — запись из Пудогги от Сорокина. Здесь Соловей прибывает из «земли Веденецкия» и туда же уезжает.

Тут-то млад Соловей сын Будимирович  
Не венчался во славном городе во Киеве,  
Поехал в свою землю Веденецкую  
На тех-то на черных на кораблях.  
(Рыбн. 132)

Никакие другие записи не дают права говорить о Соловье Будимировиче как об иностранце. Если он приезжает из чужой земли, то это еще не значит, что он иностранец. Он приезжает не как чужеземец, а как русский торговый гость с иноземными товарами из далеких заморских земель. Это не значит, что в данной былине идеализируется купец и купеческое сословие. Он приезжает издалека не столько как купец, сколько как жених. Жених в народной поэзии всегда представляется приезжим издалека. Эту фикцию расстояния сохраняет и свадебная обрядовая поэзия. Жених представляется приезжим из далекой земли, хотя бы он был ближайшим соседом. Поэтому прав был Халанский, вскользя заметивший: «Соловей Будимирович заезжий богатырь потому, что он жених». С развитием торговли и морского судоходства жених, прежде являвшийся из неведомой дали, теперь приезжает в качестве богатого гостя из далеких, но все же определенных заморских стран.

Соловей Будимирович прибывает в Киев всегда очень торжественно. Его приезд описывается весьма подробно. Он везет с собой дружину, и с ним прибывает его мать. Исследователи иногда указывали на то, что мать в дальнейшем развитии хода действия не играет никакой роли и что она, собственно, лишний персонаж. Однако она упоминается в подавляющем большинстве песен, и, следовательно, она почему-то нужна. Она нужна не для развития хода действия, а как *свадебный* персонаж при сватовстве, так как брачная сделка совершалась не между молодыми, а между их родителями. Присутствие матери как бы выражает народную санкцию этого сватовства: оно есть сватовство благочестивое и правильное. Соловей Будимирович всегда оказывает своей матери большой почет.

С богатыми подарками Соловей со своего корабля идет прямо во дворец Владимира, вызывая восхищение всех киевлян.

Во дворце Соловей никогда, ни в каких случаях не высказывает своих целей. Это он делает не из хитрости, а потому, что это не принято в древнерусском свадебном обиходе. Объясняться можно только обиняком и подходить к делу издали. Прежде всего он выкладывает Владимиру свои подарки. Эти подарки заслуживали бы специального историко-бытового исследования, но для наших целей в этом нет необходимости. С одной стороны, подарки носят чисто эпический характер. Это три мисы с золотом, серебром и жемчугом. С другой стороны, подарки совершенно реалистические и русские: на первом месте здесь стоит пушнина.

Князя дарил куницами и лисицами.

(Рыбн. 123)

А на-ко ти подарочки великие мои,

А на ти сорок сороков моих черных соболев,

А ино мелкого зверю еше смету нет.

(Гильф. 53)

Особый подарок запасен для княгини Евпраксии. Это — «камка». Камку эту иногда несет сама мать Соловья.

Матушка несет подарочки,

Тую ли камочку заморскую,

Заморскую камочку узорчатую.

(Рыбн. 163)

Краткую сводку о том, что такое камка, дает Ляпченко. «Камка... означает: 1) шелковую цветную ткань с разными узорами и разводами; 2) дамасский шелк одного или разных цветов. В разных росписях и расходных книгах старого времени (XIV—XVII в.) упоминается камка Венедицкая, Венецейская, Индейская, Царгородская, Астродамская, Мисюрская (то есть египетская), Кизилбашская и другие. Перед нами несомненно товар восточного происхождения, шедший на Русь преимущественно через Царьград, быть может при посредстве венецианских купцов, имевших большое число торговых заведений в Константинополе»<sup>100</sup>. Таким образом, Соловей Будимирович, хотя он и нигде не назван купцом или гостем, все же представляет собой торгового человека, а не богатыря. Товары, привозимые Соловьем, отражают реальную торговлю и реальные торговые связи древней Руси как киевского, так и более позднего времени.

Владимир всегда очень доволен подарками и спрашивает, чем он может его отблагодарить или отдарить.

А чем-то мне-ка тебя жаловати

А за эти подарочки великие?

Города ль тебе надо с пригородками,  
Аль села ли тебе надо с приселками,  
Али много надо бессчетной золотой казны?  
(Гильф. 53)

Соловей отвергает все милости Владимира и просит только об одной: он хочет в саду Забавы (Запавы) Путятичны, племянницы Владимира, выстроить златоверхий терем. Это — один из центральных моментов всей былины. В сборнике Кириши Данилова это выражено так:

Не надо мне дворы княженецкие,  
И не надо дворы боярские,  
И не надо дворы дворянские;  
Только ты дай мне загон земли,  
Непаханные и неоранные,  
У своей, осударь, княженецкой племянницы,  
У молодой Запавы Путятичной,  
В ее, осударь, зеленом саду,  
Вишенье, в орешенье,  
Построить мне, Соловью, снаряжен двор.  
(К Д 1)

Это место вызвало особое внимание исследователей. Указывалось на то, что «вишенье-орешенье», сад невесты — свадебный символ. В свадебных песнях этот сад вырубается (как иногда и Соловей вырубает сад Забавы, чтобы построить в нем терем), в саду жених, названный в некоторых песнях Соловьем, строит невесте новый терем. Таким образом, просьба разрешить выстроить терем рассматривается как иносказательное сватовство<sup>101</sup>.

Связь нашей былины со свадебной обрядовой поэзией не может быть отрицаема. Но мы не можем признать, что вся былина состоит из кусочков свадебной поэзии. Она не имеет мозаического строения, композиция ее чрезвычайно стройна и целостна. Мы не можем также признать генетическую связь сюжета как такового с обрядовой поэзией. Былина о Соловье Будимировиче восходит не к свадебной поэзии, а к эпической традиции. Характер сюжета повлек за собой сближение со свадебной поэзией, но сюжет не возник из нее.

В своем увлечении аналогиями со свадебной поэзией исследователи не обратили внимания на сходство со сказкой. Эта аналогия отнюдь не означает, что былина восходит к сказке. Но она имеет с ней общие черты, и эти черты должны быть рассмотрены. Они так же способствуют лучшему пониманию былины, как и аналогия со свадебной поэзией. Волшебная сказка очень часто кончается свадьбой героя с царевной. Перед свадьбой жених

подвергается испытанию. Он должен выполнить ряд трудных задач. Одна из таких задач — выстроить за одну ночь дворец перед окнами царского дворца, иногда еще и мост к нему. Разрешить задачу герою помогают невидимые духи, являющиеся из кольца, или он из тридцатого царства привозит с собой волшебное золотое яичко: если бросить такое яичко об землю, оно превращается в золотой дворец.

Аналогия со сказкой сразу показывает нам, к чему восходит постройка терема в былине. Она не восходит ни к свадебной поэзии, ни к заезжим итальянским архитекторам, — она восходит к древней русской эпической традиции, а именно к испытанию жениха в эпической поэзии.

Постройка терема есть один из рудиментов такого испытания.

Но сходство со сказкой оттеняет и отличия от нее. В сказке дворец выстраивается *после* сватовства, в былине — *до* него. В сказке постройка дворца входит в состав трудных задач, задаваемых жениху, то есть представляет собой испытание жениха. В былине характер испытания уже утрачен. Герой выстраивает чудесный златоверхий терем или дворец по собственному почину — чтобы поразить невесту, прельстить ее, обратить на себя ее внимание, показать свое молодечество. Отличия эти не случайны. В сказке дворец выстраивается при помощи волшебных духов или волшебных предметов, в эпосе же давно нет никаких волшебных духов, нет волшебных талисманов. В былине дворец выстраивается необыкновенно искусной дружиной героя.

Что вы, братцы, дружинишки хоробрые!  
А хоробрые дружинья Соловьевы!  
А вы слушайте-ка большого атамана-то вы,  
А скидывайте с себя плащыца цветные,  
А надевайте на ся плащыца лосиные,  
А лосиные плащыца, звериные,  
Да взимайте-тко топорички булатные,  
А стройте-то ставьте, братцы, три терема,  
А три терема-то златоверхих,  
Середь города да середь Киева,  
Что верхи бы с верхами завивалися,  
А что к утру, к свету, чтоб готовы были,  
А готовы были мне-ка жить перейти.  
(Гильф. 53)

Терем всегда выстраивается, как и в сказке, за одну ночь. Но выстраиваются эти терема не духами, а работными людьми и мастерами Соловья Будимировича. Как и в сказке, царевна утром подходит к окну и не верит своим глазам. Если златоверхие те-

рема построены не в саду, а где-нибудь на базарной площади или середь города Киева, она берет подзорную трубу и смотрит на эти дворцы. Если же дворцы построены в ее саду, она просто далеко высовывается из окна, чтобы лучше видеть. В обоих случаях она не может объяснить себе происшедшего чуда.

А что это чудо-то случилось?  
А что это диво-то сдвинулось?  
А вечер-то стоял да мой зеленый сад,  
А стоял-то сад да он целым-целой,  
А теперичу-то сад он полоненый стал,  
А построено в нем да три терема,  
А три терема златоверхих.

(Гильф. 199)

Она немедленно отправляется гулять в свой сад. В первом тереме обычно молится матушка Соловья, во втором лежит его золотая казна, в третьем пирует и играет на гуслях сам Соловей Будимирович.

Приход Забавы в терем Соловья представляет собой момент наивысшего торжества героя. Мы ожидали бы, что он встретит Забаву с величайшим почетом и что вслед за свиданием с нею Соловей пошлет свою матушку к Владимиру сватать ее за него. Но происходит совсем не то. Забава, ослепленная блеском терема, богатством Соловья и его красотой, забывает о всяких условностях и приличиях древнерусской свадебной обрядности и прямо предлагает себя в жены Соловью.

Ай же, млад Соловей сын Будимирович!  
Женат ли ты или холост есть?  
Возьми ты меня во замужество!  
(Рыбн. 132)

В разных выражениях такое самопросватанье мы имеем почти во всех записях. Оно, следовательно, здесь не случайный, а закономерный элемент.

Тут девица не стыдилася,  
За Соловья замуж подавалася. (Рыбн. 149)

В редких случаях прямолинейность девушки шокирует певцов и, например, М.С. Крюкова заставляет самого Соловья просить руки Забавы.

Много времени я жила ведь все ведь на свете,  
Не видал я таких людей хороших-то,  
Как ведь вас, Забава дочь Путятична,  
Извините-тко се, что я вам все скажу-то ведь;  
Я хочу на вас ведь свататься у дядюшки;  
Вы желаете ли за меня идти в супружество?  
Вы ведь ответьте-тко, дайте мне скорой ответ. (Марк. 65)

Самый стиль этого обращения («извините» и пр.) выдает поздний характер этого нововведения. Соловей Будимирович несколько озадачен такой прямолинейностью своей невесты. Он этого не одобряет и иногда укоряет ее:

Всем ты, Любава, во любовь пришла,  
Одним ты, Любава, не в любовь пришла:  
Сама себя, Любавушка, просватываешь!  
(Рыби. 132)

Ей становится стыдно, и она убегает, а на следующий день Соловей идет к Владимиру свататься.

Эти укоры имеются в большинстве вариантов и обычно носят шутаивый характер. Забава выставляется не очень далекой; Соловей слегка издевается над ее простоватостью, но эта простоватость его несколько не останавливает. Так, например, в одной из мезенских записей Забава, придя в терем, садится на порог и сидит.

Говорит-то тут Соловей Будимирович  
«Да сказали, Забава-та хитра-мудра,  
Нам сказали, Забава да очень хоробра,  
А заправо Забавы да глупей не нашел».

Ответ Забавы как будто подтверждает оценку Соловья:  
Уж ты ой еси, Соловей Будимирович!  
Мне казалось у тебя да все по-небесному.  
(Григ. III, 27)

В былине, записанной в Пудожском районе, Соловей на самопросватанье девушки отвечает:

А твое бы дело да не здесь быть,  
А дома бы быть да коров кормить,  
Коров кормить да телят поить.  
(Милл. 85)

Строго говоря, самопросватанье не вытекает из ситуации данной былины: в нем нет никакой непосредственной необходимости. В традиции русского эпоса, как мы видели, женихи невест себе не ищут: герою невесту предлагают. Или ее предлагает отец (Садко), или она предлагает себя сама (Потык, Добрыня и Марина); здесь Соловей Будимирович сам ищет себе невесту, самопросватанье же принимает шуточный характер. В сватовство Соловья оно вносит легкий диссонанс, маленькое недоразумение, к которому Соловей Будимирович относится отнюдь не трагически, тем более что он понимает, что девушка потеряла самообладание именно ослепленная его, Соловья, достоинствами.

Как Соловей, сын Будимирович,  
На то ведь уж не сердится.



Он вместе с матерью идет к Владимиру, высватывает Забаву и благополучно с ней уезжает.

Стали жить-то быть,  
Семью водить да детей плодить.

(Милл. 85)

А начали тут они да жить-то, быть,  
А жить-то быть да семью сводить,  
А семью сводить да детей наживать.  
А стал-то он тут по-здоровому,  
А стал-то он да по-хорошему.

(Гильф. 53)

Так кончается эта замечательная и своеобразная песня о сватовстве Соловья Будимировича и о его счастливой женитьбе. Если герой кончает тем, что основывает семью, то в данной песне это певцами безусловно одобряется. Все кончается «по-здоровому» и «по-хорошему». Одобрение это вызвано тем, что и жених и невеста — оба обыкновенные русские люди, эпически идеализованные (он — богатый гость, она — племянница Владимира), но близкие народу и оба русские. Забава Путятична уже не Лиходеевна, не колдунья и не иноземка, она обыкновенная русская девушка, и брак с такой девушкой и воспевается в былине.

Эта былина прекрасно завершает целый цикл, большую ступень в развитии русского эпоса. Завершая этот цикл, она вместе с тем обнаруживает и внутренние границы цикла и необходимость их расширения. Как бы хороши ни были некоторые из былин этого цикла, развитие русского эпоса на них не остановилось и дало еще более совершенные создания народного гения.

## IV. ГЕРОЙ В БОРЬБЕ С ЧУДОВИЩАМИ

### 1. ДОБРЫНЯ И ЗМЕЙ

Былины, в которых герой борется с каким-либо чудовищем, представляют собой особую группу, глубоко отличную от былин о сватовстве. Они объединяются не только общностью своей темы. Бросается в глаза, что все основные песни этой группы связаны с именами лучших, наиболее любимых героев русского эпоса. Сюда относятся былины о Добрыне-змееборце, об Алеше и Тугарине, об Илье Муромце и Соловье-разбойнике, об Илье Муромце и Идолище и другие. Располагая их вслед за былинами о сватовстве, мы не хотим сказать, что сперва создались все песни о сватовстве, а после них уже песни о борьбе с чудовищами. Как мы уже видели, взгляд, что та или иная былина создавалась в том или ином веке, для некоторой группы былин — взгляд с научной точ-

ки зрения несостоятельный, так как эти былины создавались веками. Но есть былины, которые четко сохраняют более раннюю, и другие, которые сохраняют более позднюю ступень в развитии русского эпоса. Для нас не так важно, создалась ли сперва песня о Соловье Будимировиче, а потом песня о змееборстве Добрыни, или наоборот. Но одна из них отражает более раннюю эпоху, она как бы остановилась в своем развитии; так как ее сюжет, сватовство и женитьба героя, не давал возможности полностью отразить те исторические сдвиги и ту историческую борьбу, которая велась Киевской Русью. Другие, в силу своего содержания, развились в совершенно новые образования, более полно отражающие новую эпоху в борьбе Руси за свое существование и свою независимость. В этом, а не в узко хронологическом смысле они более поздние, чем былины предыдущей группы.

Для понимания идейного содержания этих былин необходимо изучить не только героев, но и врагов, против которых герои борются. Изучение врагов покажет нам, против чего была направлена народная борьба.

Облик врага менялся в зависимости от реальной исторической борьбы русского народа. Первоначально враги, с которыми борются герои русского эпоса, носят еще фантастический или мифологический характер. Этот характер унаследован от более ранней ступени в развитии эпоса, и такие враги в эпосе принадлежат к числу древнейших. По мере того как усиливается борьба за национальную независимость против исторических врагов русского народа, враги приобретают более и более реальный, исторический характер. Мифические чудовища эпоса для нас важны не как остатки мифологических представлений; изучение борьбы с ними для исследователя важно как изучение показателя крепнущего исторического сознания. Этим объясняется, почему борьба с чудовищами ведется теми героями, которые на позднейших ступенях развития эпоса будут главнейшими и лучшими воинскими героями русских былин. В первую голову, как одну из древнейших былин этой группы, мы должны будем рассмотреть былину о змееборстве Добрыни.

Змей — одно из наиболее ярких художественных воплощений того зла, против которого в раннем русском эпосе ведется борьба. Природа этого зла в самой былине прямо не раскрывается, и мы должны будем установить, что кроется под обликом змея в русском эпосе и против чего ведет борьбу Добрыня. Змееборство — один из самых распространенных сюжетов мирового фольклора. Но каждый народ, в зависимости от эпохи и от особенностей

своей национальной культуры и своей исторической борьбы, вкладывает в этот сюжет свой смысл и придает ему свою национальную форму. Трактовка сюжета будет также отличаться в зависимости от того, использовано ли змеборство в житии, апокрифе, легенде, духовном стихе, народной сказке или в героической былине.

Нас будет здесь интересовать только та форма змеборства, которая имеется в русском эпосе, и только тот смысл его, который ему придается в былинах. Другие виды русского народного творчества будут привлекаться лишь попутно, поскольку это необходимо для лучшего уяснения основных идей эпоса, отличных от идей церковно-учительной литературы, — разница, которая, как мы увидим, исследователями игнорировалась.

Былина эта принадлежит к самым любимым, самым распространенным в русском эпосе. Известно свыше 60 записей ее<sup>102</sup>.

В фольклористике эта былина обычно трактуется как испорченное, искаженное повествование о крещении Новгорода (Всеv. Миллер). Объявляли Добрыню и двойником церковных святых, Федора Тирона и Георгия, так как эти герои в духовных стихах побеждают змея и вводят христианство. Собственно героическое содержание этой былины осталось нераскрытым\*. В советское время была сделана первая попытка изучить художественные достоинства ее. А.П. Скафтымов исследовал архитеконику былины и установил, что она слагается из двух частей, что, как мы увидим, очень важно для ее понимания и на что другие исследователи не обращали должного внимания. А.П. Скафтымов вкратце останавливается на художественных средствах, какими достигается интерес к развитию хода действия, к самому герою и его заслугам (он, например, борется безоружным и т.д.); А.П. Скафтымов указывает на чрезвычайное богатство и разнообразие аксессуаров в этой былине<sup>103</sup>.

Белинский остановился на этой былине очень кратко. Чтобы понять его высказывание, нужно иметь в виду, что Белинский располагал только чрезвычайно путаным вариантом Кириши Данилова, в котором Добрыня освобождает не Запаву Путятишну, а свою собственную, неизвестно откуда взявшуюся тетушку. Белинский справедливо недоумевает по поводу бессвязности этого текста и невозможности уловить смысла песни. Позднейшие богатые материалы позволяют разрешить задачу, которую Белинский по отношению к этой песне разрешать не брался<sup>104</sup>.

Чтобы понять смысла песни, необходимо составить себе ясное представление о том, как в ней развивается действие. Вкратце

содержание этой былины по ее наиболее полным вариантам сводится к следующему.

Добрыня уезжает из дому. Мать его предупреждает, чтобы он не купался в Пучай-реке. Добрыня этот запрет всегда нарушает. Пока он купается, на него налетает змей; Добрыня вступает с ним в борьбу и одолевает его. Но он его не убивает, а заключает с ним договор, «кладет заповедь». Змей обещает не налетать больше на Киев, Добрыня обещает не ездить больше в змеиные края. Змей всегда тут же нарушает заповедь: он уносит племянницу Владимира, Забаву (Запаву) Путятишну. Владимир поручает Добрыне выручить Забаву. Добрыня вновь сражается со змеем, убивает его и привозит Забаву.

Таков сюжет в его наиболее полной форме. Он вызывает целый ряд вопросов и недоумений. Мы рассмотрим все составные части этой былины в их последовательности, но прежде всего необходимо остановиться на фигуре главного героя — Добрыни.

Добрыня, после Ильи Муромца, — наиболее популярный и любимый герой русского эпоса. Сюжеты, посвященные ему, весьма разнообразны. Мы уже видели Добрыню в былине о Дунае и имели случай убедиться, что Добрыня наделяется чрезвычайно высокими моральными качествами. Облик его, при всем разнообразии сюжетов и многочисленности вариантов, во всех былинах один и тот же. Наиболее полно этот облик вырисовывается в былине о его борьбе со змеем. Подвиг уничтожения змея — один из основных подвигов его.

Из сказанного становится понятным, почему именно к былине о змееборстве приурочиваются рассказы о происхождении и детстве Добрыни, хотя элементы таких рассказов в отдельных случаях встречаются и в других песнях о нем. Упоминания о детстве довольно часты, но в целом сведения, даваемые былиной, скудны; совершенно очевидно, что рассказ о детстве Добрыни создан не одновременно с песней, а представляет более позднее напластование, имеющее целью объяснить и дополнить характер героя. Именно с такой точки зрения эти разрозненные и скудные сведения для нас очень интересны.

Родина Добрыни — Рязань. Обычное в этих случаях начало звучит так:

Доселева Рязань она селом была,  
А ныне Рязань слывет городом.

Это значит, во-первых, что события, воспеваемые в былине, относятся народом к глубокой древности, когда Рязань еще была не городом, а только селом. Во-вторых, точная локализация указыва-

ет на то, что события этой песни тракуются как действительно имевшие место. Они приурочиваются не к каким-нибудь фантастическим землям, о которых певец имеет весьма смутное представление, а к родной земле, к хорошо ему знакомой Рязани. Песня приобретает реалистический характер. Отец Добрыни всегда изображается доживающим до глубокой старости. Он умирает 60 или, чаще, 90 лет. Кто он — этим певцы интересуются очень мало. В подавляющем числе случаев его социальное положение не упоминается совсем. У Кириши Данилова он купец. То же в сибирской записи Гуляева (Тих и Милл. 21). В былине о бое Добрыни с Ильей Муромцем он дважды назван князем (Марк. 46, 71). На все 60 записей былин о змееборстве такой случай имеется один раз (Крюк. 20). Знатное происхождение Добрыни приписывается ему преимущественно в различных былинах беломорской традиции, исключительно в семье Крюковых. В единичных случаях его мать названа княгиней также в былинах о Добрыне и Алеше (Кир. II, стр. 4).

Из подобных скудных данных, а также из общего культурного и изящного облика Добрыни многие ученые во главе с Бессоновым сделали вывод о княжеском происхождении Добрыни; указывалось, что в летописи он сын дядей Владимира, а в эпосе — его племянником, и что, следовательно, он не может быть простого рода. Бессонов даже дал изданным им песням о Добрыне в собрании Киреевского общее заглавие «Добрыня Никитич — богатырь-боярин». Отсюда это мнение перешло в последующую науку. Добрыня обычно считается героем боярского или княжеского происхождения. Между тем этот вывод неверен. Добрыню никак нельзя назвать ни княжеским, ни боярским, ни купеческим сыном, несмотря на то, что в отдельных случаях у некоторых певцов он им назван. Тип Добрыни не есть тип княжеского сына. Что такое князь-бояре в эпосе, мы еще увидим ниже. Отнесение Добрыни к князьям является грубой ошибкой уже потому, что Добрыня, как и другие герои, своими действиями *противопоставляется* князьям. Упоминание о княжестве и купечестве Добрыни вызвано тем, что Добрыне, как герою, отличающемуся высокой культурой, позднее придаются родители, которые имеют средства дать ему хорошее образование и воспитание, а оно было доступно только состоятельным слоям населения. Отсюда становятся ясными единичные упоминания о состоятельности Никиты Романовича, отца Добрыни. Умирая, он оставляет жене средства, на которые она воспитывает и обучает сына (Тих и Милл. 21 и др.). Дальнейший шаг в развитии детализации со-

стоит в том, что указывается и источник этих средств, и отец Добрыни объявляется то купцом, то князем. Но это не значит, что Добрыня представляет собой исконно княжеского героя, как это обычно утверждается.

Отец Добрыни изображается ничем не замечательным человеком. Как заметил Майков, он «князь без удела». На Добрыню он не имеет никакого влияния. О нем только сообщается, что он доживает до глубокой старости. Отцы в жизни героев русского эпоса, как правило, не играют никакой роли. Тем ярче и рельефнее очерчивается эпическая мать, обычно (не только в песнях о Добрыне) носящая имя Амелфы Тимофеевны.

Об отце Добрыни поется:

Еще жида-был Никитушка, не славился,  
Да не славился Никитушка, состарился.  
(Марк. 5)

Он никому не перечит, ни с кем не спорит (Онч. 21). Он тихий, смиренный, но и сильный и умный старик (Онч. 63). Когда он умирает, Добрыня еще малолетен, или мать беременна им. На нее падают все заботы о воспитании и обучении сына. Иногда отец на старости лет уходит в монастырь.

Мать дает сыну самое тщательное воспитание и образование, какое она только может дать.

А и будет Добрыня семи годов,  
Присадила его матушка грамоте учиться,  
А грамота Добрыне в наук пошла;  
Присадила его матушка пером писать.  
(К. Д. 48)

Он учится вдвое быстрее всех:

Научился тут Добрыня в хитру грамоту,  
Он остро еще читать, не запинается,  
Научился он писать пером оранским,  
Его варово-ле-де ходит рука правая.  
(Онч. 21)

Как ни скудны эти данные, они уже до некоторой степени характеризуют Добрыню. Добрыня получает хорошее воспитание. Воспитанным, культурным, образованным он выступает решительно во всех песнях о нем. Впоследствии оказывается, что он обучен не только чтению и письму. Он прекрасный певец и играет на гуслях. О том, как он научился этому искусству, никогда ничего не сообщается. Он играет в шахматы так, что уверенно обыгрывает татарского хана, непобедимого знатока этой игры. В былинах о Добрыне и Василии Казимировиче он выступает как искусный стрелок и сильный борец. В лице Добрыни народ во-

плотил те качества, которые он в совокупности обозначил словом «вежество». В понятие «вежества» входит не только все то, о чем уже упоминалось, но и знание внешних форм вежливости и культуры в обращении людей друг с другом. Добрыня всегда знает, как войти в палату, как закрыть за собой дверь, знает, как и кого надо приветствовать, кому надо поклониться «в особину». Он умеет держать себя за столом, он знает, как сесть и как вести себя за едой; Добрыня владеет искусством не только письма, но разумной речи, беседы. Он изображается как человек «почесливый», учтивый и приветливый. Таков он не только в формах своего обращения, таков он и по существу своих моральных качеств. Это — не внешний лоск, которому можно выучиться относительно к моральным качествам, это глубокая, выработанная историей культура. Как и другие герои, он, например, глубоко любит, уважает и бережет свою мать, так же, как она его. Сын для нее «милое чадушко любимое».

Умение владеть внешними формами жизни вытекает у Добрыни из самой сущности его характера. Это умение делает его особенно пригодным для дипломатических поручений. В дипломатических делах и сношениях он представляет Русь, он самый достойный, избранный ее представитель. Добрыня великолепный образец того, что русские осознавали себя высококультурным народом и этой культурой гордились.

Однако «вежества» еще недостаточно, чтобы прослыть героем, хотя герой этим качеством и обладает. Основное качество Добрыни, как и других героев русского эпоса, это — беззаветная храбрость, мужество, не знающее пределов. Храбрость и мужество мы видели, правда, и у Потыка, у Ивана Годиновича и в особенности у Дуная. Но их храбрость была ложно направлена. Герой в русском эпосе не тот, кто храбр, а тот, чья храбрость направлена на защиту родины.

Этим все ранее рассмотренные былины и герои отличаются от былин и героев данной группы. Добрыня в былине о змееборстве служит своей родине. Он подлинный богатырь.

Добрыня проявляет свойства героя и богатыря очень рано: по одним вариантам — с двенадцати лет, по другому — с пятнадцати. Богатырство его ранних лет проявляется в том, что его с детства тянет к оружию. Владеть оружием его никто не обучает, богатырскому делу он обучается сам.

А растет тут-де Добрынюшка лет до двенадцати,

Он стал хватать приправу богатырскую. (Омч. 59)

За какое бы оружие Добрыня ни брался, он сразу начинает

владеть им хорошо. Он начинает «пофыркивать саблей», «подпираться копьём». В нем просыпается его богатырская природа.

У Добрыни сердце воззярилося,  
Могучи плечи расходилися,  
Не может уничтожить свое ретиво сердце.  
(Тих. и Милл. 21)

Таковы общие черты Добрыни как героя. Наиболее ярко его героический характер сказывается в его борьбе со змеем.

Добрыня с молодости предается богатырской забаве — охоте, и на охоте же с ним происходит первое его богатырское приключение. Он встречает змея. Эта встреча внешне, по ходу действия, ничем не мотивирована. Тем не менее слушатель постепенно к этой встрече готовится и начинает ее ждать.

Стал молоденький Добрынюшко Микитинец  
На добром коне в чисто поле поезживать,  
Стал он малых змеенышев потаптывать.  
(Гильф. 79)

Эти строки очень важны. Они показывают, что в глубине России, в Рязани, вырастает герой, которому суждено избавить свою земаю от нависшего над ней бедствия. Добрыня еще только «топчет змеенышей». Но это значит, что в будущем ему предстоит встреча с самим змеем. Так, без всякого внешнего повода зреет столкновение. Былина внешне не имеет никакой завязки. Завязка ее глубоко внутренняя. Против темной, древней, зловещей и враждебной силы вырастает своя, новая, молодая, могущественная сила, которая ее уничтожает.

В некоторых вариантах Добрыня не только топчет змеенышей, но и «выручает полонов русских». Об этом мы узнаем из уст матери, которая смотрит на отроческие подвиги Добрыни с материнской тревогой и выговаривает ему за них:

Что молод начал ездить во чисто поле,  
На тую гору Сорочинскую,  
Топтать-то молодых змеенышей,  
Выручать-то полонов русских.  
(Кир. II, 23; Рыбн. 25)

Что значит «выручать полонов русских», пока не совсем ясно, но выяснится в конце песни. В этих случаях основной подвиг Добрыни предвосхищается в нарочито неясных очертаниях. Это повышает интерес, но это же показывает с самого начала, что будущий враг Добрыни наносит вред русским людям, беря их в плен. В русском эпосе даже мифический враг изображается как враг родины. Этим змей русского эпоса отличается от змея как сказки, так и легенды и духовного стиха.



Добрыня отпрашивается у матери. Для чего Добрыня, собственно, выезжает, об этом певцы выражаются неопределенно. Во всяком случае он выезжает не для того, чтобы биться со змеем. Причины выезда могут быть самые разнообразные. Иногда он едет на охоту, или просто говорится: «А да задумал он да ехать да во чисто поле». Он прощается с матерью, говоря:

А посмотреть мне людей да ночью добрых,  
А показать мне, Добрынюшке, самого себя.  
(Григ. III, 38)

В одном случае он едет без всякой цели, будучи еще не в «полном уме, не в полном разуми», и берет с собой только лук и стрелы (Григ. I, 114). В печорских былинах ему хочется поглядеть на море (Онч. 59) или посмотреть могучих богатырей (Аст. 60). Чаще Добрыня отправляется, чтобы выкупаться, иногда — в Пучай-реке.

И задумал Добрынюшка поехать он  
К той ли ко речке ко Пучайныи;  
Надо в той мне речке покупатися,  
Простудить мне-ка нынь да тело нежное.  
(Гильф. 64)

Совершенно очевидно, что все эти мотивировки выезда — поохотиться, людей посмотреть, взглянуть на море, выкупаться, посмотреть на богатырей, выезд без всякой цели и причины — не представляют собой завязки. Все это только поводы, чтобы осуществить встречу со змеем. Только в одном случае говорится, что Добрыня едет бить «пещерскую змею» (Григ. III, 35). Такое отсутствие внешней завязки при наличии глубоко заложенной внутренней завязки представляется с точки зрения художественного мастерства очень удачным. Предметом быliny служит встреча двух враждебных сил, из которых одна определена очень ясно, другая еще остается в тени и возбуждает интерес. Слушатель пока не знает, что предстоит Добрыне, но уже догадывается об этом.

Отсутствие внешней завязки важно и в другом отношении. Русский богатырь никогда не совершает подвига ради подвига. Он никогда не едет на совершение бесцельных подвигов и не ждет интересных приключений. Но русский герой всегда совершает свои подвиги там, где это от него требует жизнь и обстоятельства, где его подвиг нужен, и тут он не знает никаких колебаний и не ведает страха.

Отсутствие внешней завязки свидетельствует также о том, что здесь выпало какое-то звено, а именно звено начальное. Каково было это начало и каковы причины его выпадения, мы сможем

установить, только рассмотрев былину до конца. Добрыня, конечно, едет на борьбу со змеем, но об этом, за одним-единственным исключением, никогда не говорится прямо.

Перед отъездом Добрыня всегда прощается с матерью. Мать предупреждает его о грозящей ему опасности. У современного читателя невольно возникает вопрос, откуда она знает подробности о Пучай-реке и о предстоящих сыну опасностях. Это остается неизвестным, и только в одном случае она говорит, что слышала об этом от своего отца.

Советы эти для нас интересны потому, что они уже дают первое представление о том страшном враге, с которым герою предстоит сразиться. Река Пучай — не совсем обычная река. В ней нельзя купаться. Об этом предупреждает не только мать Добрыни, но и встреченные им у реки девушки-портомойницы, которые говорят, что в Пучай-реке нельзя купаться нагим. Этот запрет явно идет из духовных стихов. Нагим нельзя купаться в Иордане, так как в этой реке был крещен Христос. Такого же рода предупреждение мы встретим в былине о Василии Буслаевиче, когда он хочет купаться в Иордане. В реке Почайне, по преданию, было произведено крещение Руси, и, возможно, именно поэтому запрет купанья в эпосе был перенесен на Пучай-реку, хотя в остальном былина не сохраняет никаких следов акта крещения. Добрыня всегда смеется над предупреждением девушек, так же как и Василий Буслаевич. Василий Буслаевич, купаясь нагим в Иордане, совершает с точки зрения церковного мировоззрения кощунственный акт. Добрыня никакого кощунственного акта не совершает. Тем не менее его купание ни с какой стороны не похоже на крещение, как это утверждал Всеволод Миллер и другие.

Причина, по которой нельзя купаться в Пучай-реке, не имеет ничего общего с запретами религиозного характера. Река эта опасна, а не священна. Эта река — обиталище змея. Тот, кто попадает в эту реку, попадает в пасть всепожирающего чудовища. Таким образом, это — адская река, река смерти. Иногда она представляется огненной.

Из-за первой же струйки как огонь сечет,  
Из-за другой же струйки искра сыплется,  
Из-за третьей же струйки дым столбом валит,  
Дым столбом валит да сам со пламенью.  
(Гильф. 5)

Заметим, что змей всегда находится у реки. Генетически река, у которой обитает змей, восходит к представлениям о реке, отде-

ляющей мир здешний от мира нездешнего. Убивая змея, Добрыня уничтожает в сознании людей границу между этими мирами, а тем самым уничтожает веру в потусторонний мир. Однако такой смысл змеесборства уже давно позади в русском эпосе Киевской Руси, и не в этом состоит подвиг Добрыни, как он изображается в нашей былине.

Чтобы лучше понять смысла былины, необходимо выяснить, что, собственно, понимается под змеем данной былины. Что он не олицетворение ада и дьявола, как утверждал Марков, а также не вражеского, иноземного войска, как это утверждали другие, это с полной ясностью вытекает из текста самой былины. На вопрос о том, что народ понимает под змеем, ответ надо искать в самой былине. Былина же показывает, что змей в его древнейшей форме представляет природные стихии, а именно стихии огня, воды, гор и небесных сил — дождя и грозы.

Огненная природа змея выражена в том, что он обитает в огненной реке. Эта река испускает дым, искры и пламя. Змей испускает огонь также при своем полете.

Огненная река встречается, однако, сравнительно редко и, возможно, проникла в былинку из других жанров. Собственно же река представляет собой водяную стихию, силу воды. Опасность реки в данной былине состоит в том, что она *засасывает* попавшего в нее, приводит его в пещеру змея. Такова наиболее распространенная и художественно наиболее убедительная форма этого мотива. Такая форма ясно показывает, на чем основан запрет купания. Очень яркую и вместе с тем сжатую картину этих представлений мы имеем, например, в сибирской былине, записанной Гуляевым в Барнауле. Мать предупреждает Добрыню:

Через первую ты струечку переплывешь,  
Через вторую струечку переплывешь,  
Через третью струечку не плавай ты:  
И тут струи вместе сходятся,  
И унесет тебя к горам высококим,  
К тому тебя ко люту змею:  
Пожрет тебя злой змеишпо-Горынишпо.  
(Тих. и Милл. 21)

Змей представляет собой пожирающую силу воды. Третья струя иногда называется «относливой». В свете этих полных и ярких форм становятся понятными многочисленные фрагментарные и без сравнений с лучшими текстами неясные случаи.

На крайнем Севере река иногда заменяется морем. Змей, таким образом, представляется властителем, хозяином водяной стихии.

Добрыня, побуждаемый жарой, скидывает одежду и бросается

в реку, хотя он и предупрежден об ожидающей его опасности. Змей появляется, как только Добрыня попадает в середину реки, в третью, «относливую» струю. Мы ожидали бы, что змей должен *приплыть* к Добрыне, и такие случаи действительно есть. Вода при этом подымается, выходит из берегов, или о ней говорится, что она «смугилася». Чаще, однако, змей *прилетает*, причем появляется из своей пещеры или из туч. Как обитатель пещеры, змей — горное существо. Он называется «Змеишо да зло Горынищо» (Григ. III, 64), «пешшорская змея», «змея печорская» и т.д. Владимир посылает Добрыню в «Тути горы» — явная переделка имени Тугарина, свидетельствующая, что у певца змей ассоциируется с горами (Гильф. 59).

Одновременно с этим змей — властитель стихии туч и небесного огня.

Как в тую пору, в то время  
Ветра нет, тучу наднесло,  
Тучи нет, а только дождь дождит,  
Дождя-то нет, искры сыпятся, —  
Летит Змеише-Горынище,  
О двенадцати змея о хоботах,  
Хочет змея его с конем сожечь.  
(Рыбн. 25; Гильф. 59, 79, 123, 157 и др.)

Приведенные материалы в достаточной степени опровергают мнение, будто народ в образе змея представляет себе дьявола или вражеское войско. Змей данной былины — фантастическое, враждебное человеку существо, в котором воплощены опасные для человека и губительные для него силы стихий природы: сила воды, огня, грозы, и в меньшей степени — гор.

Мифический хозяин стихий как враг человека известен нам с древнейших времен развития эпоса. В русском эпосе он уже теряет свои специфические черты хозяина. Змей представлен хозяином уже не одной какой-нибудь стихии, как было некогда, а сразу нескольких. Это обобщенный образ хозяина стихий, враждебного человеку.

Покорение, уничтожение такого врага также издавна воспевается эпосом. Из раба природы человек становится ее хозяином. Хозяева стихий, которым он некогда поклонялся, ему не нужны теперь, когда с ростом культуры он сам начинает владеть природой. «Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, с действительным господством над этими силами природы», — говорит Маркс<sup>107</sup>. Исчезающую мифологию мы имеем и здесь. В своем художественном творчестве народ по-

вергает своих старых богов, и не случайно, что змея повергает именно Добрыня, как герой, в котором народ изобразил носителя своей национальной культуры.

Такова одна из идей этой былины. Былина показывает нам, как народ стряхивал с себя предрассудки прошлого. Но этим еще далеко не исчерпывается идейно-художественное содержание былины. Это только древнейший пласт ее. Если бы содержание былины ограничивалось этим, она не многим отличалась бы от подобных же песен на более ранних ступенях развития эпоса, и было бы непонятно, чем объясняется необычайная популярность Добрыни как эпического героя и любовь к нему народа. Былина претерпела дальнейшую эволюцию, наполнилась новым содержанием. Чтобы установить, определить это новое содержание, необходимо рассмотреть не только начало былины, но весь ход повествования.

Змей всегда хочет уничтожить, сжечь, потопить, пожрать Добрыню:

Теперечь Добрыня во моих руках,  
Захочу — Добрыню теперь потоплю,  
Захочу — Добрыню в хобота возьму,  
В хобота возьму и в нору свесу,  
Захочу — Добрыню съем-сожру.  
(Рыбн. 25)

После этих угроз завязывается бой. При анализе его необходимо иметь в виду, что в своей полной форме сюжет содержит два боя. Они протекают различно. Как первый, так и второй имеют свои характерные формы. Правда, эти две формы влияют одна на другую, и случается, что певцы их путают, но все же они вполне ясно отличимы. Даже в тех случаях, когда певцы знают только об одном бое, мы всегда в состоянии сказать, идет ли он в формах, характерных для первого боя, или для второго.

В первом бое со змеем Добрыня совершенно безоружен. Можно наблюдать, что певцы различными средствами обрисовывают или мотивируют эту безоружность. Они как будто намеренно лишают героя всякого оружия, всяких средств защиты. Это обстоятельство чрезвычайно знаменательно и требует особого рассмотрения. Способы, какими певцы лишают Добрыню оружия, чрезвычайно разнообразны: змей настигает Добрыню купающимся; одежда, конь, доспехи и вооружение остались на берегу. Но Добрыня всегда хороший пловец: «Он гораздо был плавать по быстрым рекам». Певец как будто забывает об «относливой» струе, в которой Добрыня по предвещанию матери должен погибнуть.

Он ныряет и выходит на берег, но не успевает взяться за оружие, и тут же начинается бой. Иногда безоружность мотивируется тем, что Добрыня перед купанием отпустил коня со всем оружием и доспехами пастись, или же слуга его, слыша приближение змея, в страхе бежит и уводит с собой коня (Гильф. 59, 64). Иногда Добрыня с самого начала не берет с собой никакого военного оружия, так как он едет на охоту или купаться. Безоружность Добрыни иногда подчеркивается:

Ему нечего взять в белые во ругушки,  
Ему нечем со змеищем попротивиться.  
(Гильф. 79)

Таким образом, сразу становится ясным, что предстоит борьба *слабого с сильным*. Лишая героя оружия, народ как бы хочет подчеркнуть, что превосходство Добрыни выражается не в физической силе и не в вооружении. Чем же побеждает Добрыня, что заменяет ему оружие? Ответ на этот вопрос настолько устойчив и постоянен, что это постоянство не может быть случайным, а должно иметь особые причины. Добрыня побеждает змея *шапкой земли греческой*. Это несомненно один из древнейших элементов былины, но вместе с тем он столь же несомненно более позднего происхождения, чем образ змея и сюжет змеборства. Шапка земли греческой есть художественное воплощение той силы, при помощи которой в данной былине побивается змей.

По многим признакам видно, что народ уже не знает и не помнит, что представляет собой шапка или шляпа земли греческой. Тем не менее она — не измышление фантазии. Шляпа или шапка земли греческой — не что иное, как монашеский головной убор, имевший форму капюшона или колокола. На Русь этот убор был занесен из Византии<sup>106</sup>. В былинах его часто носят калики перехожие. Не всегда ясно, откуда в былине о Добрыне и змее эта шапка в нужный момент берется. В варианте Кирши Данилова и некоторых других записях Добрыня надевает ее, уходя из дома. «Надевал на себя шляпу земли греческой» (К. Д. 48; Гильф. 59). Выходя из воды, он только и успевает взяться за эту шляпу. В тех случаях, когда слуга угнал его коня, он оставляет на берегу одну эту шляпу.

Одна осталась только шляпа греческа,  
Тая ли шляпа богатырская.  
(Гильф. 64)

Чаще всего, однако, шляпа (шапка, колпак) оказывается на берегу совершенно неожиданно и попала сюда неизвестно как: «Лежит тут колпак да земли греческой» (Гильф. 5). Этим колпа-

ком Добрыня обычно и ударяет змея и сразу отшибает ему три или даже все двенадцать хоботов, после чего змей теряет силу, падает в траву, а Добрыня наступает на него ногой или садится на него. Бой, таким образом, обычно очень короток.

Он берет-то тот козляк да во белы ручки,

Он со тою ли досадушки великою,

Да удари он змеинища Горынища,

Еще пала-то змея да на сыру землю.

(Гильф. 79)

Такова типичная картина этого боя. Что заставляет народ утверждать, что Добрыня сразил змея не мечом, не палицей и никаким другим оружием, а именно этой шапкой? Отметим, что во всем мировом фольклоре, в котором змееборство представляет один из весьма распространенных мотивов, подобная форма борьбы и победы встречается только в русском эпосе и характерна для данной былины. Кроме данной былины, она изредка встречается только в некоторых вариантах былины об Илье Муромце и Идолище, хотя для этой былины она и не специфична. Здесь Илья иногда такой же шляпой побивает Идолище. Следовательно, деталь эта не случайна, и за ней кроется какая-то мысль не только Добрыня, но иногда и Илья побивает врага этой шапкой. Самое название «шапка земли греческой» указывает на то, что здесь сохранились какие-то воспоминания об отношениях Киевской Руси к Византии.

В народном сознании того времени Византия была важна тем, что из Византии на Русь пришло христианство. Эпос показывает, как народ к этому отнесся. Значение принятия христианства было чрезвычайно велико. Оно означало, что Русь вступила в число великих европейских держав того времени. Но в народном сознании не это являлось еще главным и решающим. Объединение племен в государство приводит к созданию народного единства. Одной из причин, препятствующих объединению племен, была старая языческая религия с ее многообразием племенных богов, хозяев стихий. Уже имелась тенденция к единобожию — Перун был главным из богов славян. Как мы знаем, Владимир сделал попытку приспособить язычество к общегосударственным интересам и нуждам: в Киеве близ дворца были поставлены идолы всех главнейших богов в знак общенародного единства. Но многообразное язычество оказалось малоприспособленным для целей государственного объединения, и в X веке государственной религией было признано христианство. Поэтому в народном сознании «православный» стало синонимом «русского», а «поганый» озна-

чала иноверца и иноземца, чужестранца. Таким образом, христианство в народном сознании того времени было одним из выражений слияния племен в народность. Владимир прекрасно понимал, и народ его в этом поддерживал, что христианство было могучим фактором объединения племен в единый народ и единое государство. Христианская религия в данную эпоху имела важное политическое значение, и это значение тогда было прогрессивным. Орудием духовного порабощения и классового гнета религия стала позднее, и знаменем религии в этом ее значении стал крест. Герои эпоса никогда не выступают защитниками креста. Они никогда не являются крестоносцами, как они не являются и меченосцами во имя Креста. Наоборот: Илья Муромец, как мы еще увидим, сбивает кресты с церкви. В противоположность кресту шапка земли греческой понимается как знамя нового христианства в той его функции и в том его историческом значении, которое в X веке вывело Русь из союза племен в государство. Получив христианство из Византии, Русь осознала себя равноправной и не менее мощной державой, чем была Византия. Христианство было не причиной, а знаком этого роста. В эпосе таким знаком служит «шапка земли греческой». Именно поэтому хоботы змея отбиваются не крестом и не мечом, а греческой шапкой, и не каким-либо другим героем, а Добрыней, так как Добрыня, как мы уже видели, изображается в эпосе как наиболее достойный носитель новой, только что осознавшей себя молодой русской культуры на заре истории русского государства.

Мы видим, таким образом, насколько усложнена и на какую высоту поднята старая идея о борьбе человека с природой. Победа над змеем понимается уже не как победа человека над силами природы, а как победа молодого русского государства и его новой культуры над темными силами прошлого. Змей есть художественный образ догосударственного прошлого, повергаемого развитием русской культуры и русского государства. Мы видим, таким образом, что былина о змеборстве Добрыни есть былина создающегося, крепнущего государства.

Идея этой былины весьма древняя. Как идея патриотическая, выражающая победу русского народного героя над варварскими силами прошлого, она сохраняла свою актуальность в течение веков, но, разумеется, могла забываться, затемняться. Это сказывается на некоторых деталях в описании боя, в частности на трактовке «шапки земли греческой». В глазах народа Византия очень скоро потеряла свой авторитет, связанный исключительно с принятием христианства. В военных же столкновениях могущест-



венная Византия не раз была побеждена русскими или прибегала к помощи русских в своих столкновениях с европейскими и малоазиатскими врагами. Окрепшее национальное самосознание русских и печальная историческая судьба Византии приводят в эпосе к полному забвению былых связей с ней. В соответствии с этим народ забывает об исконном значении «шапки земли греческой», и шапка становится боевым оружием, действующим не потому, что она — «земли греческой», а в силу своей тяжести. Она представляется «богатырской шляпой», заменяющей дубину (Гильф. 64). «А весу-то колпак будет трех пудов» (Гильф. 5). Иногда же, наоборот, она представлена мягкой, пуховой, но в таких случаях Добрыня набивает ее песком: «Нагреб он шляпу песку желтого» (К. Д. 48). Эпитет «греческий» начинают относить не к шляпе, а к земле в буквальном смысле этого слова: «Насыпал колпак земли греческой», то есть набил его греческой землей, чтобы он стал тяжелым (Кир. II, стр. 23; Рыбн. 25). В нижнеколымской былине все действие переносится к берегу греческого моря:

Нагребал он в тое шляпу хрущата песка,  
Еще той ли земли, земли греческой.  
(Милл. 21)

Наконец, в пинежской традиции «шапка земли греческой» уже забыта целиком. Добрыня забрасывает глаза змея пригоршней песку (Григ. I, 52) или хочет убить его пятипудовым сер-горюч камнем (Григ. I, 87).

Такое забвение и выветривание не являются свидетельством плохой памяти народа. Забывается то, что уже не актуально. Отношения с Византией, как передатчицей к нам христианства, для слагателей былины были актуальны лишь очень короткое время. Так объясняется забвение «шапки земли греческой» и некогда придаваемого ей значения.

Однако содержание былины раскрылось перед нами еще не полностью. Следя за ходом боя, мы натакиваемся на совершенно необычное, полностью неожиданное и загадочное явление: победив змея, Добрыня не убивает его, а щадит его жизнь. Это настолько необычный для народной поэзии исход борьбы, что должны были иметься какие-то особые причины его появления. Во всем русском фольклоре герой никогда не знает никакой пощады по отношению к врагам. Он не вступает с ними ни в какие соглашения, а всегда только уничтожает их. Эта норма здесь нарушена. Как мы увидим ниже, сам народ иногда как будто недоумевает по поводу этой пощады и пытается объяснить ее по-

своему. Во всяком случае Добрыней руководит не «великодушие», как полагал Орест Миллер. Змей молит о пощаде и предлагает заключить «заповедь», наиболее типичная форма которой сводится к следующему:

Вот как тут змея да возмолилася:  
— Ай же ты, Добрыня сын Никитинич!  
Мы положим с тобой заповедь великую,  
Чтоб не ездить бы тебе во далече чисто поле,  
Не топтать-то ведь младых змеенышев,  
А моих-то ведь рожовых малых детушек,  
А мне не летать больше на святую Русь,  
Не носить-то людей да во полон к себе.  
(Гильф. 157)

Эта «заповедь» для нас полна величайшего интереса. Она обнаруживает, что змей, который предстал перед нами как хозяин огня, рек, дождя и гор, наносит вред *Киеву*, что из Киева он уносит в полон русских людей. Мифический враг начинает терять свои мифологические черты и приобретает новый характер, идущий не из мифологии, а из исторических отношений и борьбы военного характера. Основная идея былины, обрисованная нами выше, не только осложняется, но приобретает совершенно новый характер: с появлением Киевского государства исконный древний враг человечества становится врагом Киева, а Добрыня, поражающий змея, — защитником родной земли. Такая трактовка змеесборства и образа змея более поздняя, чем первая. Так на одном сюжете можно проследить следы и более древнего и более позднего понимания его, которые не противоречат одно другому, а взаимодополняются.

Но эти наблюдения нам еще не объясняют, почему Добрыня щадит змея. По некоторым признакам видно, что народ и сам недоумевает, почему Добрыня не приканчивает змея. Пудожский певец Антонов к этому месту прибавил:

А на те лясы Добрыня прикинулся.  
(Гильф. 64)

Эти слова явно выражают неодобрение певца. Народ не имеет обыкновения в самой песне выражать свое отношение, или свое мнение, или оценку тех событий, о которых повествует песня. Иногда это делается прозой, в виде замечаний, высказываемых во время пения. Такие ремарки советскими собирателями записываются, и они представляют драгоценный материал для суждений об отношении исполнителя к исполняемому. Однако у некоторых исполнителей советского времени такие «авторские отступления» включаются и в самый текст песни. Так М.С. Крюкова

пропела это место с таким добавлением:

Нужно спороть-то и было буйну голову,  
А и распороть-то было и сердце змеиное,  
А и как змея-то, змея-то зла поганая  
А и обошла она Добрынюшку ведь и лесами.  
(Крюк. I, 20)

Ответ на вопрос, почему Добрыня не убивает змея, не может быть вычитан из самой былины. Объяснение этого мы найдем в истории былины, которую предположительно можно восстановить по имеющимся вариантам.

Необходимо обратить внимание на то, что вся эта часть былины, вплоть до «заповеди», стоит вне киевского цикла. Добрыня уезжает не со двора Владимира, а из материнского дома, не из Киева, а из Рязани. Подвиг совершен не по поручению Владимира. Добрыня возвращается домой к матери. Вся эта часть не подверглась процессу циклизации, она осталась вне орбиты киевского цикла. Однако по своему героическому характеру сюжет в целом таков, что он мог быть вовлечен в киевский цикл. Упоминание Киева в «заповеди» говорит о том, что древний, докиевский сюжет в Киевской Руси принял новые формы и новый смысл. Попав в орбиту киевского цикла, древний, докиевский сюжет должен был подвергнуться ряду изменений. Совершив подвиг не по поручению Владимира, герой должен был теперь, с вовлечением в киевский цикл, совершить его по поручению Владимира. Так получается удвоение змеборства. Один раз Добрыня бьется по собственному почину, другой раз по приказанию Владимира. Это объясняет нам наличие двух боев в этой былине. Но раз змеборство совершается дважды, первый бой не может быть доведен до конца. Так создается мотив временной пощады врага.

В данном случае переход из докиевского состояния в киевский цикл осуществился художественно не вполне удачно. Эту художественную неудачу народ прекрасно ощущает и делает попытки ее исправить и устранить — отсюда многочисленные варианты с одним боем вместо двух: народ заставляет Добрыню сразу же убить змея, не входя с ним ни в какие соглашения. В такой форме повествование выигрывает в том отношении, что устраняется непонятная пощада Добрыней змея, но в другом отношении оно проигрывает: Добрыня здесь совершает подвиг безотносительно к Киеву. Идейное содержание былины при такой трактовке снижается, она легко превращается в интересное приключение полусказочного характера. В таких случаях Добрыня побеждает змея

уже не «шапкой земли греческой», а при помощи обычного оружия (Гильф. 241; Григ. III, 38, 76; Милл. 21; Аст. 70). Этим объясняется, что, несмотря на некоторую неудачу в спайке, все же форма с двумя боями, как наиболее полная и с идейной стороны наиболее значительная, народом сохраняется.

Если все эти предположения верны, они позволяют восстановить и древнее, начальное звено былины, выпавшее из нее с привлечением сюжета к киевскому циклу, и объяснить причину этого выпадения. В догосударственном эпосе герой борется со змеями или аналогичными чудовищами за женщину, которую это чудовище похитило у героя. Но такой сюжет, как мы уже знаем из рассмотрения былин о сватовстве, в русском эпосе невозможен: такой сюжет не вызвал бы интереса и восхищения. Это дает нам право предположить, что первоначальной причиной выезда Добрыни (или его предшественника) из дому было похищение у него жены или сестры, или же сватовство, поиски жены<sup>107</sup>. С исчезновением этой причины Добрыня отправляется уже только чтобы выкупаться и пр., как мы это видели при рассмотрении начал. Но похищение женщины все же не совсем исчезло из эпоса. С появлением в эпосе Владимира женщина иногда похищается уже не у героя, искателя, а у Владимира. Герой действует уже не для себя, а выручает другого. Но и здесь мы увидим совершенно неожиданные и очень важные для понимания эпоса противоречия.

Змей всегда нарушает заповедь немедленно после ее заключения. Он уносит Забаву Путятишну, племянницу Владимира. По воздуху он тащит ее в свою берлогу. В редких случаях Добрыня это видит и тогда поворачивает коня и добывает змея (Марк. 73). Но такие случаи — исключение. Обычно после того, как была положена заповедь, певец переносит нас в Киев, на пир к Владимиру. Добрыня может там присутствовать, но существенного значения это не имеет. Если он вернулся к матери и находится в Рязани, то иногда отпрашивается у нее к Владимиру и едет в Киев, но может остаться и в Рязани. На пиру Владимир сообщает о случившейся с его племянницей беде, и кто-нибудь из присутствующих указывает на Добрыню как на спасителя, так как он бывал в змеиных краях и переведался со змеем.

Здесь поневоле возникает вопрос, почему этот сюжет не мог стать главным и основным, почему похищение Забавы не может стоять в начале былины? Ответ даст нам анализ дальнейшего развития хода действия.

Прежде всего надо оговорить, что случаи, когда былина о змее-

борстве Добрыни начинается с похищения Забавы и отправки Добрыни, все же есть. Правда, их имеется только два (Рыбн. 40 = Гильф. 93, 191), и они принадлежат к художественно наиболее слабым и с точки зрения идейного содержания наименее интересным вариантам этой былины. Первый из них записан в Кижах от Романова. Романов плохо помнил эту былинку и не довел свою песню до концов. Второй случай записан в Выгозере от старухи-раскольницы. Здесь в роли Добрыни выступает Дунай. У царя (не у Владимира) змей похищает любимую племянницу. Дунай ее выручает и женится на ней. Это — чисто сказочная трактовка сюжета. Таким образом, эти два случая показывают невозможность подобной трактовки сюжета в русском эпосе. Ту же картину мы имеем в тех случаях, когда былина распалась на две разные песни. Можно было бы ожидать, что в таких случаях песня могла бы начаться с похищения племянницы Владимира. Но этого никогда не происходит. Народ явно избегает похищения в завязке, заменяя его любой другой завязкой. Песни, содержащие только второй бой, заимствуют завязку от песен о первом бое (Добрыня едет купаться, на охоту и пр.), или же его, например, посылают на Пучай-реку за молодильными яблоками (Марк. 5, 73), или змей появляется под Киевом и требует себе поединщика — форма, явно перенесенная из других былин (Рыбн. 193; Пар. и Сойм. 6). В таких случаях Добрыня неожиданно для себя находит и выручает девушку, пленницу змея, не всегда племянницу Владимира, и в одном случае даже женится на ней (Онч. 59). У Кириши Данилова Добрыня освобождает свою собственную тетюшку — случай, повергший в недоумение Белинского и представляющий собой явную деформацию в результате распада песни и стремления избежать завязки через похищение змеем женщины.

Чтобы объяснить такое отрицательное отношение к подвигу освобождения княжеской племянницы, необходимо рассмотреть, как Добрыня относится к данному ему поручению. Оказывается, что Добрыня горько жалуется своей матери. Жалобы эти в устах богатыря, который только что совершил подвиг — победил змея, и который теперь посылается, чтобы довести свой подвиг до конца и добить врага, сами по себе совершенно непонятны. Они не вяжутся с обликом героического Добрыни. У некоторых певцов Добрыня действительно страшится подвига, боится его. Так, у М.С. Крюковой Добрыня обнаруживает явный страх перед змеем (Крюк. I, 21). Это несомненное и явное искажение, так как Добрыня всегда обладает полным бесстрашием, которое он про-

являет и в первом бою со змеем Певец Калинин из Повенца ставляет Добрыню кручиниться потому, что у него нет ни коня, ни копья. Мать указывает ему на отцовского коня (Гильф. 5). Эти случаи — примеры непонимания истинного смысла жалоб Добрыни. Во многих случаях жалоб вообще нет, в других они сведены до краткого упоминания, что Добрынюшка «закручинился», «запечаалился».

Замечательно полную форму жалоб мы имеем у пудожского певца Фепонова. Выслушав данное ему поручение,

Закручинился Добрыня, запечаалился,  
А й скочил-то тут Добрыня на резвы ноги,  
А и тошнул-то Добрыня на дубовый мост,  
А и стулья-то дубовы запаталися,  
А со стульев все бояре повалилися.  
(Гильф. 59, ср. Гильф. 64)

Этот случай вскрывает характер тех переживаний, которые обозначены словом «закручинился». Это не печаль, а гнев и возмущение. Добрыня в данном ему поручении видит унижение своего достоинства, оскорбление чувства чести. У Фепонова находим:

А место во пиру мне было большое,  
А большое-то место не меньшее,  
А и чарой во пиру меня не обнесли,  
А пьяница дурак да в глаза не плевал,  
Красные девицы не обсмеялися,  
А Владимир князь да стольно-киевский  
А накинул-то он службу ведь великую:  
А надо мне-ка ехать во Туги-горы  
А й во Туги-горы ехать ко лютой змеи  
А за ихнею за дочкой княженецкою.  
(Гильф. 59)

Пудожский певец Антонов спел это место несколько короче, но прибавил:

Дак об том я, Добрынюшка, крутинюся,  
А об том так, Добрынюшка, печалуюсь.  
(Гильф. 64)

Эти слова ясно показывают, чем Добрыня возмущен: тем, что надо ехать за дочкой княженецкой. Что такое толкование не есть измышление отдельных певцов, а отражает общенародную мысль, видно по некоторым другим случаям: у Рябинина поручение получает не один Добрыня, а сразу три богатыря. Потык посылается в политовскую землю отвезти дань за 12 лет, Илья Муромец в шведскую землю привезти дань за 12 лет, Добрыне же дается поручение совсем иного свойства:

Отыщи-тко племяннику любимую,  
А прекрасную Забавушку Путятичну.  
Да подай-ко ты Забаву во белы руки.  
(Гильф. 79)

Для Добрыни такое поручение звучит как насмешка. У Рябины подвиги трех героев противопоставляются: первые два героя получают поручение государственного значения, Добрыня же в противоположность им превращен в личного слугу Владимира. В тех случаях, когда былина начинается с того, что змей подлетает под Киев и требует себе поединщика и выбор падает на Добрыню, он не жалуется и не может жаловаться (Рыбн. 193). Он даже сам добровольно вызывается на эту борьбу (Пар. и Сойм. 6), так как дело здесь идет не о личной услуге, оказываемой семье Владимира, а о спасении Киева. Поручение добыть племянницу Владимира Добрыня понимает в том смысле, что он не ровня другим богатырям. Певец Романов (Кизи) начинает свою песнь прямо с весьма пространно изложенных жалоб Добрыни, в которых герой укоряет мать, что она не породила его силой в Ильку Муромца и смелостью в Алешу Поповича. Это значит, что он видит униженным свое богатырское достоинство. Мать его утешает тем, что «ты, ведь, Добрынюшка, во послах бывал». Такие укоры встречаются очень часто. Поручение, которое дается Добрыне, носит характер не услуги, о которой просят могучего богатыря, а приказа, с которым обращаются к подчиненному слуге:

Не доставешь ты Забавы дочь Потятичной,  
Прикажу тебе, Добрыня, голову рубить.  
(Гильф. 5)

Все это проливает свет на вопрос, почему былина о змеборстве не начинается с похищения змеем красавицы, как это имеет место в догосударственном эпосе и в сказке. Это происходит потому, что подвиг избавления царской дочери или княжеской племянницы представляет не общественное или государственное служение Киеву, а личное служение Владимиру. Подвиг этот не богатырский по существу: он богатырский только по своим трудностям.

В полной, «классической» форме былины Добрыня, несмотря на свое нежелание, все же подчиняется Владимиру и отправляется на второй бой со змеем, чтобы выручить племянницу князя.

Соответственно иному характеру, иной смысловой направленности этого второго выезда, и бой протекает в иных формах, чем первый. Эта часть былины тяготеет к сказкам. Прощаясь с сыном, мать дает ему с собой предметы, которые напоминают нам волшебные средства сказки: платок, которым надо утереть лицо

перед боем и провести по ребрам коня, и плетку, которой надо ударить коня, отчего у него прибавится силы, или ударить змея, отчего он погибнет. В некоторых случаях эти предметы заменяют ему оружие. Мать ему говорит:

Не бери-тко с собой тута быстра лука,  
Не бери-ко ты палицы военные,  
Не бери-ко копья долагомерного,  
Не бери-ко ты сабли с собой востроку.  
(Гильф. 64)

Все это заменяет «платочек семи шелков» или «шемаханская плеточка» и «тальянский плат». Вместо «шпалки земли греческой» мы видим волшебные предметы. Впрочем, дары матери встречаются главным образом в онежской традиции, и то не как правило. Чаще Добрыня снаряжается в поход, надевая на себя полное богатырское вооружение.

В противоположность первому бою, для которого выработались совершенно устойчивые формы, второй бой дает картину разнообразия и неустойчивости. Бой по поручению Владимира ради его племянницы в народном сознании не может сравниться по своему значению с боем, в котором змей побивается как враг человеческого рода. О втором бое сообщается очень кратко и лаконично:

Они тут дрались да цело по три дня,  
А Добрыня сын Никитинич  
Отшиб у ей двенадцать хоботов.  
(Гильф. 157)

У таких замечательных певцов, как Рябинин, второго боя вообще не происходит. Добрыня только ругается с змеем и уводит Настасью. В тех случаях, когда мать дает ему платок и плеть, он побивает змея плетью.

Вынимал-то плетку из карманчика,  
Бьет змею да своей плеточкой, —  
Укротил змею, аки скотиницу.  
(Гильф. 59)

Он разрубает змея на мелкие части и разбрасывает их по полю. Слабое развитие форм змееборства этой части былины приводит к тому, что формы борьбы со змеем заимствуются из духовных стихов о змееборстве Георгия и Федора Тирона. Добрыне помогает голос с неба (Гильф. 5; Пар. и Сойм. 54 и др.). Это, однако, отнюдь не означает, что былина по своей идеологии соответствует духовным стихам. Кровь заливает всю землю, земля ее не принимает, но Добрыня копьём ударяет в землю, и кровь уходит в нее. В одном случае формы змееборства заимствованы из былины о бое Алеши с Тутариным: у змея бумажные крылья, Добры-



ня молит о дожде, дождь смачивает и портит крылья змея, он падает на землю, и Добрыня его убивает (Тих. и Мила. 21).

Здесь у слушателя песни или ее читателя должно возникнуть недоумение: если Добрыня так неохотно едет на подвиг, если подвиг этот не соответствует идеологии русского эпоса, почему эта песня вообще поется? Почему народ посылает Добрыню на этот подвиг? Почему этот сюжет был притянут к киевскому циклу?

Ответ получается при рассмотрении конца былины. Народ находит средства, чтобы этот подвиг личного порядка превратить в подвиг порядка общественного и государственного. Уже в самом начале, как мы видели, иногда сообщается о том, что молодой Добрыня освобождает «полоны русские». О том, что змей полонит русских людей, Владимир никогда не обмолвливается ни одним словом. Он посылает Добрыню вовсе не за тем, чтобы спасти Киев, а только за своей племянницей. Но Добрыня, спасая племянницу Владимира, одновременно спасает Киев. Именно этим и держится песня, за это народ дорожит Добрыней и его подвигом освобождения Забавы. Насколько страшной представляется эта нависшая над Киевом беда, видно по тому, как разрабочан конец песни. Убив змея, Добрыня находит в его логове огромное количество плененных змеем русских людей. Мотив пленения змеем людей очень древен. В русском эпосе он встречается только в этой былине. В мифах герой, убив чудовище, находит в его чреве своих предков и многочисленных людей и выпускает их на свободу. Рудимент поглощения сохранился в печорской былине: здесь змей выхаркивает плененную им красную девицу. Однако этот случай — совершенно исключительный. В русской былине пострадавшими являются не отдаленные предки, а русские люди, киевляне, а также и иноземные короли и королевичи, которых змей держит в плену в своей пещере. Мотив освобождения пленных, однако, интересен не столько как рудимент, сколько потому, что он показывает, в каком направлении развивается эпос. Подвиг только личного порядка в русском эпосе уже немыслим. Этот подвиг, совершенный в угоду Владимиру, превращается в героический по существу. Добрыня совершает акт освобождения многих тысяч людей. Особенно яркую и полную форму этого мотива мы имеем у Калинина.

Опускается Добрыня со добра коня  
И пошел же по пещерам по змеиным,  
Из тыи же из пещеры из змеиною  
Стаа же выводить да полону он русского.

Много он вывел он было князей князевичев,  
Много он девиц да королевичных,  
Много нуль девиц да и князевичных  
А из той было пещеры из змеиною.  
(Гильф. 5)

В последней пещере он находит Забаву и тоже выводит ее на белый свет. Затем он обращается к освобожденным с речью, в которой с замечательной яркостью и полнотой высказывает свое героическое сознание:

Кто откуль вы да унесены,  
Всяк ступайте в свою сторону,  
А собирайтесь все да по своим местам,  
И не троне вас змея боле проклятая,  
А убита е змея да та проклятая,  
А пропущена да кровь она змеиная,  
От востока кровь да вниз до запада,  
Не унесет нуль боле половину да русского  
И народу христианского,  
А убита е змея да у Добрынюшки,  
И покончена да жизнь нульчу змеиная.  
(Гильф. 5)

В этих словах Добрыня определяет свой подвиг как подвиг *освободителя*. Таким он себя осознает и таким он изображен у лучших певцов:

Теперь вам да воля вольная.  
(Гильф. 157, *Касьянов*)  
Ай же полона да вы россейские!  
Выходите-тко со нор вы со змеинных,  
А й ступайте-тко да по своим местам,  
По своим местам да по своим домам.  
(Гильф. 79, *Рябинин*)

Этим подвигом былина по существу кончается. Но тем не менее развязка в этой форме еще не полная. В догосударственном эпосе и в сказке борьба со змеем из-за похищенной девушки кончается браком девушки либо с самим героем, либо с другим лицом, для которого он ее освобождает и привозит.

Добрыня, как правило, не женится на освобожденной им девушке. Но что в самом сюжете постулируется какой-то брачный конец, видно из некоторых деталей окончания этой песни. Так, в сибирской былине Владимир сам предлагает Добрыне жениться на Забаве, но тот не соглашается, так как она оказывается его крестовой сестрой (Тих и Милл. 21). В других случаях Забава по дороге, сидя с Добрыней на коне, предлагает себя в жены, но Добрыня отказывает ей.

Если хочешь ты, Добрыня, я буду твоей молодой женой.

Если ты не хочешь меня брать молодой женой,  
То дадим тебе седа с приселками,  
А хоть города с пригородками.

На что Добрыня отвечает:

Не надо мне городов с пригородками  
И селов с приселками,  
А только надо мне-ка славушка великая.  
(*Пар. и Сойм. 54*)

Несколько иной характер этот диалог на коне носит у Калинина. Здесь Забава предлагает себя не в награду: она признается Добрыне в любви. Он завоевал ее расположение своим подвигом, но вместе с тем она инстинктивно чувствует, что между ею и Добрыней лежит пропасть, и истолковывает это чисто по-женски отсутствием у Добрыни чувств к ней.

За твою было великую за выслугу  
Назвала тебя бы нунь батюшкой, —  
И назвать тебя, Добрыня, нуньчу не можно!  
За твою великую за выслугу  
Я бы назвала нунь братцем да родимым, —  
А назвать тебя, Добрыня, нуньчу не можно!  
За твою великую за выслугу  
Я бы назвала нунь другом да любимым, —  
В нас же вы, Добрынюшка, не влюбитесь!

Добрыня в своем ответе раскрывает перед ней то, что их разделяет:

Говорит же тут Добрыня сын Никитинич  
Молодой Забаве дочь Потятинной:  
— Ах ты молода Забава дочь Потятинна!  
Вы есть нуньчу роду княженецкого,  
Я есть роду христианского:  
Нас нельзя назвать же другом да любимым. (*Гильф. 5*)

Эти слова, между прочим, полностью опровергают утверждение, будто Добрыня в народном сознании есть герой княжеского происхождения. Если бы это было так, ничто не препятствовало бы его браку с племянницей Владимира. Очень возможно, что обозначение Добрыни крестьянским сыном и его невозможность брака с Забавой есть личное привнесение в сюжет Калинина: привнесение это должно быть признано чрезвычайно удачным, соответствующим духу всего эпоса. По художественной убедительности такая мотивировка невозможности брака значительно превосходит ту, которую имеем у М.С. Крюковой: здесь Забава также предлагает себя в жены Добрыне, но он ей отказывает, так как ему известно, что к ней уже давно сватается Дюк Степанович (Крюк I, 21).

Все эти случаи показывают, что брак героя с девушкой, освобожденной им от змея, не только забывается и выпадает: возможность такого брака сознательно отвергается.

В некоторых случаях песня все же кончается браком, но не на племяннице Владимира. Добрыня на обратном пути в Киев видит богатырский след и решает ехать по этому следу. Он передает Забаву случайно встретившемуся с ним Алеше. Эта случайная встреча с Алешей — довольно механический и внешний способ соединения двух сюжетов. Добрыня едет по следу, встречает женщину, поленицу, богатырку, вступает с ней в бой и женится на ней<sup>108</sup>. Это другой сюжет, но сюжет, не случайно часто контаминированный с песней о змеборстве. Такой конец как бы подчеркивает, что Добрыня не женится на племяннице Владимира, а женится на богатырке, ровне себе.

Все это вскрывает некоторый глухой антагонизм между Владимиром и Добрыней. В данной былине этот антагонизм не проявляется ярко: истинный смысл и причина его могут быть вскрыты только путем сопоставления данной былины с другими, где этот антагонизм между Владимиром и киевскими героями принимает характер открытого конфликта. В данной песне он иногда сказывается в том, что Владимир ничем не награждает Добрыню:

А й за тую-то за выслугу великую

Князь его ничем не жаловал. (Гильф. 59)

Добрыня возвращается в свой дом, насыпает коню пшеницы, а сам ложится спать в горнице.

Эта тым поездка та решилася.

Правда, в большинстве случаев о награде или об отсутствии таковой вообще не упоминается, а в некоторых случаях Владимир награждает Добрыню (напр., К. Д. 48: в честь Добрыни устраивается пир), но эти редкие и единичные случаи не характеризуют истинных отношений между Владимиром и Добрыней; Добрыня отказывается и от награды и от руки Забавы потому, что он не боярин и не князь. Подвиг он совершает не ради Владимира, а ради спасения Киева.

## 2. АЛЕША И ТУГАРИН

Былина о бое Алеши с Тутариным тесно примыкает к былине о змеборстве Добрыни. Родство это настолько близкое, что одна не может быть понята без другой.

Как мы видели, бой Добрыни со змеем происходит дважды. Мы отметили тенденцию к разделению этой песни на две с одним боем в каждой из них. Один бой происходит вне Киева и

киевской орбиты, — Добрыня выезжает из Рязани и наталкивается на змея, — второй бой происходит уже по повелению Владимира. Нечто подобное мы имеем и здесь: Алеша тоже борется со змеем два раза, и тоже в первый раз по дороге в Киев, после выезда из дому, во второй же раз уже в самом Киеве, выручая из беды Владимира. Но эти два боя, как правило, не совмещаются в одну песню. Соответственно и нет пощады врагу: он убивается с первой встречи, вторая встреча с ним делается невозможной. Два разных боя представляют собой две разные *версии* этой песни; в кратчайшем изложении они имеют следующий вид:

*Первая версия.* Алеша Попович с парубком Екимом выезжает из Ростова. У распутия трех дорог они избирают дорогу на Киев. По дороге они наезжают на змея Тугарина. Алеша поражает его в бою, а голову его привозит в Киев.

*Вторая версия.* Так же, как и в первой версии, Алеша с парубком выезжает из Ростова и у камня избирает дорогу на Киев. Он прибывает в Киев без всяких дорожных встреч и приключений. На пиру у Владимира он видит Тугарина, который там обжирается и держит себя вольно с княгиней. Алеша вызывает его на бой и убивает.

Применяя выводы из изучения былины о Добрыне и змее к былине об Алеше и Тугарине, мы должны поставить вопрос о том, не представляет ли собой первая версия древнейшую, докиевскую форму сюжета, а вторая — позднейшую, киевскую. Анализ былины должен будет либо подтвердить, либо опровергнуть такое предположение.

Уже беглый взгляд на материал показывает, что эти две версии взаимоисключаются. Тем не менее соединение их встречается, но оно лишено смысла. Так, у Кириши Данилова Алеша по дороге в Киев убивает Тугарина, а дальше оказывается, что Тугарин как ни в чем не бывало сидит в Киеве, и Алеша бьется с ним вторично. Певец, увлеченный своим пением (а детали в этой записи художественно очень ярки), *забывает*, что, Тугарин уже убит. Здесь в одном тексте встретились две версии. С этим текстом иногда дословно совпадает запись, сделанная Марковым от Аграфены Матвеевны Крюковой (Марк. 47). Как показала А.М. Астахова, Крюкова знала тексты Кириши Данилова по перепечаткам в антологии А.В. Оксенова «Народная поэзия»<sup>109</sup>. Параллельное сличение текста А.М. Крюковой с текстом Кириши Данилова не оставляет никаких сомнений в том, к какому источнику восходит этот текст, хотя Крюкова внесла ряд изменений и отбросила всю вторую половину, как не вяжущуюся с первой.

К книжному же источнику восходят три записи былины о Тугарине в сборнике Астаховой, где также имеется соединение первой и второй версий. Несуразность избегнута тем, что здесь Алеша встречает в первый раз (по дороге в Киев) не Тугарина, а какого-нибудь другого врага (Неодолище); враг иногда изображается великаном и напоминает Святогора или сближается с Соловьем-разбойником. Эти записи говорят уже о вырождении сюжета: два из них переданы сказочной прозой, один — испорченным стихом. Версия о встрече Алешы с Тугариным — древняя, редкая и вырождающаяся<sup>110</sup>.

Вторая версия представлена свыше 20 записями различного достоинства и характера. Эта версия известна во всех районах, где имеется эпос, кроме Беломорья, где известна только первая версия. Количество записей, падающих на каждый район, невелико. Интересно отметить, что относительно наибольшее количество записей падает на Сибирь (5 текстов). Кроме того, имеются сказки и отрывок старинной рукописной повести<sup>111</sup>. Эти данные показывают, что былина идет на вымирание. Как мы увидим ниже, первая версия была вытеснена второй, киевской, а сама она была вытеснена былиной на аналогичный сюжет, а именно былиной об Илье Муромце и Идолище, которая никаких признаков увядания не обнаруживает. В Сибири былинное творчество было менее интенсивным, и потому там данная былина сохранилась лучше, тогда как былины об Илье и Идолище там лет.

Герой этой былины — Алеша Попович. Первую научную и в основном правильную попытку понять и определить этот образ сделал Белинский. Текст Кирши Данилова, единственный, бывший в руках Белинского, принадлежит по своей композиции к самым неудачным из всех записей этой былины. Как уже указывалось, здесь Тугарин убивается дважды. Этим объясняется, что Белинский не мог признать в этой песне (вернее — в данном варианте ее) мысли, хотя он признает в ней «поэзию», «смысл» и «значение». Алеша Попович, по определению Белинского, совершенно национальный русский герой, несколько не похожий на западноевропейских рыцарей. «Тут не было рыцарского посвящения; не ударяли по плечу шпагою, не надевали серебряных шпор». Алеша бьется не за даму сердца, «не за красоту». По мнению Белинского, Алеша «богатырь более хитрый, чем храбрый». Как мы увидим, это мнение требует весьма существенных поправок. Ошибается Белинский также, считая Тугарина русским. Зато он прав, когда устанавливает, что Алеша «более находчивый, чем сильный». Белинский подчеркивает его хитрость в

бою с Тугариным: он, например, прикидывается глухим, подзывает врага к себе и прочее. Но Белинский не делает из этого выводов, в какой бы то ни было степени опорочивающих моральный облик Алеши. Наоборот, Белинский подчеркивает непримиримость Алеши к врагам. «Тугарин предлагает ему побрататься, но не на таковского напал: Алеша не дастся в обман, по великодушию рыцарскому». Алеша уничтожает более сильного врага, побеждая его хитростью. Высокий моральный облик Алеши определяется также тем, что борьба, которую он ведет против Тугарина, по мнению Белинского, есть борьба против того «холодного цинического разврата», представителем которого является Тугарин<sup>112</sup>.

Белинский был прав, когда исходил из рассмотрения облика самого героя. В настоящее время облик Алеши может быть обрисован более полно и более точно, чем это смог сделать Белинский при состоянии материалов того времени.

Из трех героев русского эпоса Алеша самый молодой. Он наделяется не только всеми достоинствами героя, но и некоторыми недостатками, свойственными молодости. Если, как мы еще увидим, Илья Муромец побеждает врагов своим спокойствием и опытностью, своей мудростью, выдержкой, неустрашимостью и решительностью зрелого человека, если Добрыня, как мы видели, всегда превосходит варвара-врага своей культурой, соединенной с сознанием силы и непобедимости русской культуры, которую он представляет, то Алеша никогда не взвешивает никаких препятствий и опасностей. По своей молодости он легкомыслен и смел до безрассудства, и именно поэтому он всегда побеждает: он берет быстротой своего натиска. Он не изображается обладающим большой физической силой. Наоборот, нередко подчеркивается его слабость, и есть даже такие песни, в которых он изображается хромым. Но этот недостаток ему нисколько не мешает. Он «напуском смел», и это обеспечивает ему успех. Добрыня, жалуюсь матери на то, что его не признают богатырем, всегда говорит, что смелостью он хотел бы родиться в Алешу Поповича. Алеша никогда не теряет присутствия духа и нередко побеждает сильнейшего, но неуклюжего и тяжеловесного врага своей сметливостью и находчивостью. Народ в своем эпосе всегда высоко ценит военную хитрость, приводящую к уничтожению врага. Со смелостью и находчивостью связано и другое качество Алеши. В противоположность суровому Илье и выдержанному Добрыне, Алеша изображается склонным к насмешке и шуткам. Он отличается остроумием и жизнерадостностью. Все это делает Алешу

ярким выразителем русского национального характера. Суровый и могучий Илья, выдержанный и культурный Добрыня, веселый и находчивый Алеша выражают героические черты русского народа. В них народ изобразил самого себя. При всем их отличии они объединены одним чувством, одним стремлением: они не знают более высокого служения, чем служение своей родине; за нее они всегда готовы отдать свою жизнь.

Как мы видели, Белинский понимал национальный и героический характер образа Алеши так же, как его понимает и сам народ. В позднейшей фольклористике имелась другая точка зрения, которую необходимо опровергнуть и отвести. Пускается в ход огромный аппарат, чтобы доказать, что Алеша — тип отрицательного безнравственного, аморального эпического героя. Так, Майков пишет: «Между тем как былины в Илье и Добрыне изображают два вполне сочувственные народу лица, Алешу они противопоставляют этим богатырям, как воплощение нескольких свойств порочных». По мнению Майкова, эти свойства частично являются отличительными чертами поповского сословия, к которому принадлежит отец Алеши, частично свойственны ему лично. Майков знает и говорит и о некоторых положительных чертах Алеши, но в основном для него Алеша все же «воплощение порочных свойств»; он противопоставляется Илье и Добрыне<sup>13</sup>. То, что в народном сознании все три героя составляют как бы одно целое, что они между собой крестовые братья, что они часто выступают вместе и друг друга выручают, для Майкова не имеет значения. Для него Алеша противопоставлен двум другим героям\*.

Каково на самом деле отношение героев друг к другу в народном представлении, видно, например, по таким более поздним былинам, как былина об Алеше и Добрыне в бою с татаринцом. Здесь рассказывается, что Алеша выручает Добрыню из беды и спасает его от смерти, Добрыня же обещает ему помнить эту услугу всю жизнь (Марк. 63). В другой былине Алеша один освобождает Киев от полчищ осадивших его татар. Алеша гордится тем, что слава о нем дойдет до Ильи Муромца. Владимир не оказывает Алеше достаточного почета, не сажает его с собой за стол, и Алеша возвращается обратно в Ростов. Слава об Алеше действительно доходит до Ильи вместе с известием об его оскорблении. Илья едет в Киев и *заставляет* Владимира вернуть Алешу и устроить в его честь пир. Владимир так и поступает, но Алеша отказывается от всяких наград (Тих. и Милл. 31). Так на деле в народном эпосе выглядит «противопоставление» Алеши другим героям. Если бы теория Майкова была правильной, подобные бы-



лины не могли бы вообще возникать. Другой ученый, Дашкевич, специально изучавший некоторые былины об Алеше, в конце своего труда дает ему следующую характеристику: он смел, но не удачлив, даже трус, он пустохваст, неводержан в словах. «Хотя он богомолен, но не прочь соврать и любит нескромные речи». «В битве с противником Алеша не соблюдает должной чести; склонностью к любовным похождениям Алеша напоминает Чурилу, но лишен его изящества и утонченности; он наг и получил название «бабьего пересмешника»<sup>114</sup>. Эта оценка как бы является выводом из всей работы и сообщается читателю в конце, как общий итог исследования. О положительных качествах Алеша здесь не говорится. Белинский, знавший всего только одну былинку об Алеше и Тугарине, тем не менее понимал образ Алеша лучше, чем Дашкевич, знавший их много. Он видел, что в народном изображении и понимании насквозь здоровая натура Алеша в былинке о Тугарине возмущена тем развратом, который он застает во дворце в лице Тугарина и княгини. И если в конце песни он ругает княгиню «нехорошими словами», то это происходит не из «любви к нескромным речам», как думает Дашкевич, а потому, что в народном сознании эти слова есть те самые, которые княгиня заслуживает. Алеша здесь выражает высокую и чистую народную мораль.

Дашкевич утверждает, что былинный Алеша не является созданием народной фантазии, а восходит к неоднократно упоминающемуся в летописях «храбру» (то есть витязю) Александру Поповичу. Дашкевич является одним из создателей концепции, согласно которой есть два Алеша: один — исторический, он же летописный, образ, не созданный народной фантазией; этот Алеша — подлинный герой и храбрец. Другой Алеша — это Алеша былинный, эпический, — жалкая, полукомическая фигура, обрисованная выше. Второй произошел от первого. Эпический Алеша будто бы представляет собой «сниженного» Алешу из летописи. Эта примитивная и, как мы увидим, в корне неправильная теория нашла свое развитие в трудах Всеволода Миллера, который также убежден, что эпический Алеша восходит к летописному. Но в установлении процесса «снижения» и «вырождения» Алеша Миллер идет дальше Дашкевича. Миллер уже не может отрицать героических качеств Алеша, но он ими не интересуется, их не изучает, относит их к далекому прошлому. Зато с величайшей тщательностью и добросовестностью он выписывает из разных былин все места, в которых хоть что-нибудь дурное говорится об Алеше. Эти «места», вырванные из контекста, оторванные

от смысла и идеи песен, изучаются весьма тщательно, и из их рассмотрения и сопоставления делается вывод, что образ Алеши в эпосе вырождается. «Мне кажется, — пишет Всев. Миллер, — что из подобных мест может быть сделан тот вывод, что в известном периоде нашего эпоса у некоторых сказителей былили появилось стремление унижить Алешу Поповича, вероятно, — в связи с его предполагаемым происхождением». Таким образом, Всев. Миллер утверждает уже двойное снижение: эпический Алеша снижен по сравнению с летописным, более поздний эпический, «новеллистический» Алеша снижен по сравнению с Алешей древнеэпическим.

Эта теория держалась вплоть до советского времени и неоднократно повторялась. Между тем аргументы, которыми пытаются обосновать такой взгляд на Алешу, рассыпаются в прах при первом критическом прикосновении к ним. Так, в былинах действительно имеет место насмешка над поповским происхождением Алеши, такие «места» есть. При ближайшем рассмотрении, однако, оказывается, что эти насмешки имеют место в былине о бое Ильи с сыном. В этой былине мимо заставы проезжает нахвальщик. По самому замыслу былины в бой с этим нахвальщиком может и должен вступить только Илья. Поэтому, если другие герои пытаются сразиться с ним, они терпят неудачу, или их даже не допускают до боя с различными нелестными шуточными прибаутками для отдельных героев. В этих случаях Алеше достается за его поповское происхождение, другим героям за другие при этом случае припоминаемые недостатки. Но это не значит, что Алеша, как сын попа, в глазах народа — отрицательный герой.

Алеша действительно обманывает в бою поганое Идолище или Тугарина. Но это не значит, что он трус и обманщик. Он побеждает более сильного противника превосходством своего ума. Всякий другой на месте Алеши погиб бы сам и погубил бы дело защиты, Алеша же благодаря своей сметливости всегда одерживает верх.

В песне о сорока каликах Алеша, в некоторых вариантах, по приказанию Евпраксии вкладывает в суму паломника Касьяна Михайловича серебряную чару, что приводит к ложному обвинению Касьяна в воровстве. Однако ученые, ссылавшиеся на этот эпизод<sup>115</sup>, забывают, что песня эта — не былина, а духовный стих на библейскую тему и что в духовных стихах герои, совершающие воинские подвиги, унижаются за счет героев, совершающих подвиги аскетизма. Герой этого стиха не храбрый, веселый и

жизнерадостный Алеша, а аскет и чудотворец Касьян. Подобные песни ничего общего не имеют с героическим эпосом. В них светские герои подвергаются нарочитому унижению.

Такого рода утверждения держались в науке десятилетиями и создавали превратное представление о русском эпосе и его героях. В особенности часто повторялось утверждение, будто Алеша в народном изображении — соблазнитель женщин. Как с этим обстоит на самом деле, мы увидим ниже, при рассмотрении былин о неудачной женитьбе Алеши и былины об Алеше и Елене Петровичне.

Утверждение, будто Алеша эпический есть сколок с Алеши летописного, было документально опровергнуто в докторской диссертации проф. Д.С. Лихачева, посвященной русским летописям. Д.С. Лихачев, тщательно сопоставив летописи в их хронологической последовательности, показал, что первое упоминание об Александре Поповиче, якобы погибшем при Каалке, появляется в так называемом Владимирском Полихроне в 1423 году. Д.С. Лихачев проследил также, как это упоминание затем обошло другие летописи<sup>116</sup>. Проникновение образа Алеши в летопись XV века не случайно. Д.С. Лихачев вскрыл исторические причины процесса проникновения в летопись эпических героев. Процесс этот связан с растущим значением Москвы как государственного центра и ростом национального самосознания. Все это полностью опровергает домыслы ученых, создавших и принимавших теорию летописного происхождения образа Алеши и его «снижения» в народной среде. Дело обстоит как раз наоборот. Образ Алеши был воспринят летописью именно за его героичность и за соответствие народным идеалам и стремлениям.

В былине о бое Алеши с Тугариным его героические качества проявляются чрезвычайно ярко. Две версии ее целесообразно рассмотреть отдельно.

Начало в обеих версиях одинаково. Алеша отправляется из дому. В этой связи певцы иногда сообщают некоторые данные о его происхождении. Алеша родом из Ростова, причем отцом его является поп, иногда названный по имени. Алеша — сын соборного попа Леонтия или Феодора.

Если предположение о княжеском происхождении Добрыни не подтверждается материалами, то поповское происхождение Алеши в русском эпосе не подлежит никакому сомнению. Он всегда сын попа и чаще всего попа ростовского собора. В этом происхождении народ не видит ничего зазорного. Сюжет змеборства древнее христианства. Победитель змея мог стать сыном

попа только вскоре после появления христианства. Как ростовский герой, Алеша стал сыном попа Леонтия, то есть «известного святителя Леонтия, которого мощи, почивающие в ростовском Успенском соборе, были открыты при Андрее Боголюбском в 1164 году. Имя Феодора, носимое в некоторых вариантах отцом Алешы, принадлежит другому ростовскому святому, первому епископу Ростова Феодору, которого мощи лежат в том же соборе»<sup>117</sup>. Это не значит, что Алеша Попович есть историческое лицо, сын исторического попа. Но эти данные показывают, что Алеша изображается как сын святого в эпоху, когда христианство еще было явлением прогрессивного порядка по отношению к недавнему язычеству.

Отъезд Алешы происходит без всякого внешнего повода или причины. Он берет с собой парубка Екима, своего слугу и товарища. Из упоминания о том, что они не находят ни зверей, ни птиц, можно заключить, что они выехали на охоту. Но это только внешний повод выезда. Внутренний смысл отправки обнаруживается лишь тогда, когда они наезжают на камень с надписью, указывающей три дороги, чаще всего на Муром, Чернигов и Киев. О значении этого камня говорилось выше (см. стр. 65). Выбирая дорогу на Киев, Алеша навсегда определяет свой жизненный путь и свое служение. Он будет служить Киеву и Владимиру, Руси, а не удельным князьям.

Тем не менее свой первый подвиг в данной версии он совершает еще до прибытия в Киев и не по поручению Владимира. Можно вообще заметить, что в русском эпосе враги мифического характера уничтожаются героем, выехавшим не из Киева, а из родного дома. Так, выезжая из дому, Добрыня побивает змея, Алеша — Тугарина, Илья Муромец — Соловья-разбойника. Наоборот, враги, носящие исторические очертания, уничтожаются героем, выехавшим из Киева или во всяком случае состоящим на службе у Владимира. Это подтверждает предположение, что борьба с мифологическими чудовищами была известна русскому эпосу еще до создания былин киевского цикла, а затем былины о борьбе с такими чудовищами были притянуты этим циклом, вошла в него, но были подвергнуты обработке. Былины же о борьбе с врагами историческими должны рассматриваться как новообразования в полном смысле слова.

В некоторых записях (К. Д. 20; Марк. 47; Пар. и Сойм. 5) Алеша с Екимом встречают по дороге калику, который сообщает им, что он видел Тугарина, и описывает его. Тугарин здесь не изображается врагом ни Киева, ни Владимира. Только в былине

Пашковой (Пар. и Сойм. 5), которая занимает промежуточное положение между двумя версиями, калика предупреждает, что войско Тугарина окружило Киев, — явное перенесение из былин о нашествии татар, так как ни в одной другой записи Тугарин не изображается с войском. Фигура калики также перенесена из другой былины, а именно из былины об Идолище и Илье, что будет видно при рассмотрении этой былины.

Алеша обычно ночует в шатре. Заметим, что остановку он всегда делает на реке: на Сафат-реке, Офрак (Евфрат?)-реке, Пучай-реке и т.д. Как и бой Добрыни, этот бой происходит на берегу реки.

Певцы не забывают упомянуть, что Алеша, выходя из шатра, умывается ключевой водой и утирается чистым полотенцем. В одном случае говорится: «Прошла та ночь осенняя» (К. Д. 20). Это замечательное по своей поэтичности и краткости упоминание предоставляет воображению слушателей дорисовать холодное осеннее утро и пейзаж речного берега.

Еким помогает Алеше сесть на лошадей, и они едут навстречу Тугарину. Наехав на него, Алеша немедленно бросается в бой. Образ Тугарина для нас чрезвычайно интересен и показателен для того процесса развития, который совершается с эпосом. Хотя мы имеем не более пяти самостоятельных текстов данной версии, образ Тугарина настолько разнообразен и противоречив, что эта неустойчивость не может быть случайностью. В то время как облик змея в былине о змеборстве Добрыни при всех вариациях весьма устойчив и определен, в этой былине видно, что змей начинает терять свои змеиные очертания и приобретает очертания человеческие: но этот процесс не дошел до конца, и Тугарин приобретает смешанные человеческие и звериные черты.

С одной стороны, Тугарин представляется как змей. Он именуется «Змеище Тугарище» или «Тугарин Змеевич». В одном варианте из пяти это имя соответствует облику. Он летает под облаками:

Высоко летит Тугарин близ под облаки  
(Гильф. 99)

Но крылья его уже не настоящие, а бумажные, то есть искусственные, приставные. Вера в летающие существа, подобные змеям, уже утрачена, и способность летать рассматривается как хитрая механика.

В четырех других вариантах Тугарин представлен человеком, а именно огненным всадником. Огонь, который обычно извергает змей, здесь извергает конь. В описании его использован образ ог-

ненного коня русских сказок, с той разницей, что огненный конь сказок — друг героя, этот же конь — чудовище.

Из хайлища пламень пышет,

Из ушей дым столбом стоит.

(К. Д. 20)

Тугарин безобразен. Он огромен и отвратителен. У Кириши Данилова находим:

В вышину ли он, Тугарин, трех сажень,

Промеж плечей косая сажень,

Промежу глаз калена стрела.

(Там же)

У Аграфены Матвеевны Крюковой:

Он ведь, змеице-то Тугарище,

Три сажени-то больших печатных,

Как переносье-то его будто палка дровокольная.

(Марк. 47)

Эти случаи показывают, что в русском эпосе гипербола применяется для насмешливого описания врага. У Марфы Крюковой образ Тугарина уже полностью очеловечен. Он заимствован из былины о бое Ильи с сыном и соответствует Сокольнику этой былины. Здесь Тугарин грозит Киеву и Владимиру. В некоторых вариантах Тугарин одет необычайно роскошно: его платье расценивается в сто тысяч. У Кириши Данилова Алеша после победы привозит это платье в чемодане в Киев. Убор же коня таков, что ему вообще цены нет. Все это показывает, что мифический образ змея начал блекнуть и уступать место врагам с человеческим обликом.

Примечательно, что Тугарин описан только как случайно встреченный в дороге враг вообще, а не как враг Киева и Владимира. В варианте Крюковой он, правда, грозит Киеву, но это, совершенно очевидно, перенесено из былин о нападении на Киев татар. Такое привнесение, хотя оно и сделано позднее, тем самым вскрывает недостаток этой древнейшей формы былины. Герой здесь борется с врагом, случайно им встреченным, без всякого повода и причины. Подобная форма враждебной встречи весьма обычна в догосударственном эпосе, но почти совершенно забыта в эпосе русском. В этом же причина, почему данный сюжет в данной форме почти забыт и почему он принял другую форму, отпался в другую версию, вытеснившую данную версию.

Можно бы предположить, что черты Тугарина как врага Киева здесь просто отпали. Но это противоречит всему ходу развития эпоса; они не отпали, а еще не развились. Тугарин данной версии — враг-змей, и только. В другой версии этой былины Тугарин

уже очерчен как поработоритель Киева, а Алеша — как освободитель. Таким образом, здесь наблюдается тот же процесс, что и в былинне о Добрыне: совершив подвиг змееборства вне круга киевского эпоса, Алеша, с вступлением эпоса в стадию киевского цикла, совершает его уже по-новому, что ведет к созданию другой версии.

Соответственно неопределенной и двойственной форме облика Тугарина и бой имеет многообразную форму. У Иевлева, в песне которого Тугарин летает под облаками, Алеша молит бога, чтобы дождь смочил крылья Тугарина; по молитве Алеши так оно и происходит.

Наставала тученька-то темная  
С частым дождичком да с молнией,  
Омочило у Тугарина бумажные крыльица,  
Опустился тут Тугарин на сыру земаю.  
(Гильф. 99)

Картина молнии и дождя, низводимых на крылья Тугарина, напоминает появление змея в туче и молнии былинны о Добрыне-змееборце. Тугарин уже не воплощение силы стихии, а беспомощное существо с бумажными крыльями. Стихией дождя и молнии распоряжается Алеша, и они обращаются против Тугарина. Возможно, что дождь первоначально должен был угасить огонь, обезвредить огненные крылья (так — в другой версии, в вариантах Григ. III, 334; Тих. и Милл. 29). Однако в большинстве случаев обеих версий фигурируют не огненные, а бумажные крылья.

Тугарин уже не только змей, но и человек. Вопреки формальной логике, но в полном соответствии с законами развития эпоса, Тугарин, спустившись на земаю, вдруг оказывается уже не змеем, а всадником, вооруженным кинжалом и мечом. Между ним и Алешей завязывается перебранка, которая переходит в бой. Бой всегда очень короток. Алеша прикидывается тугоухим и зовет Тугарина поближе якобы для того, чтобы лучше расслышать его ругательства, а когда Тугарин приближается, он наносит ему булавой такой удар по голове, что голова отваливается. Это напоминает Добрыню, отшибающего змею хоботы. Так бой изображен у Иевлева (Гильф. 99). У Кириши Данилова и Аграфены Крюковой Тугарин от удара не погибает. Он падает на земаю и просит о пощаде. Он, как и змей в былинне о змееборстве Добрыни, предлагает братание.

Не ты ли Алеша Попович млад?  
Токо ты Алеша Попович млад,  
Сем побратуемся с тобой. (К. Д. 20)

В противоположность Добрыне, Алеша никогда не поддается на «лясы» змея.

Втапору Алеша врагу не веровал,  
Отрезал ему голову прочь.  
(Там же)

У Аграфены Крюковой Алеша на просьбу Тугарина пощадить его отвечает:

Не спущу-то я тебя на свет живого тут!  
Отрубил он, взял, отсек да буйну голову.  
(Марк 47)

У Иевлева он берет с собой в Киев голову Тугарина, у Марфы Крюковой, которая описывает бой очень подробно и гиперболично (трясется земля и пр.), он берет с собой сердце Тугарина, предварительно выполоскав его хорошенько в Пучай-реке.

На этом былина по существу окончена. В трех вариантах содержится еще один заключительный эпизод, который, собственно, является излишним и нарушает цельность композиции этой в остальном чрезвычайно цельной и стройной былины. Алеша надевает на себя цветное стотысячное платье Тугарина и, красуясь в нем, возвращается к Екимю. Но эта шутка дорого обходится Алеше: Еким принимает его за Тугарина и наносит ему дубиной страшный удар по голове или даже отрубает ему голову. По кресту он узнает Алешу и приводит его в себя питьем заморским или оживляет его живой водой, кстати оказавшейся у калики. Этот эпизод, задерживающий развитие хода действия, хорошо характеризует нрав Алешы. После этого недоразумения Алеша с Екимом едут в Киев.

Характерно, что, прибыв в Киев, Алеша никогда, ни в одном случае не хвастает своим подвигом и даже не упоминает о нем. У Кириши Данилова он принят Владимиром ласково. Владимир предлагает ему избрать на пиру любое место, но не за подвиг, о котором Алеша умалчивает, а за то, что он сын ростовского соборного попа.

По отчеству садися в большое место, в передний  
уголок (К. Д. 20)

Но Алеша садится не на «большое место», а на «палатный брус», показывая этим, что он пренебрегает почестями Владимира. У Иевлева он вообще не идет к Владимиру, а путает головой Тугарина баб-портмойниц, которые на реке стирают белье, сопровождая свою шутку острыми, но безобидными словами и высказывая этим веселость своего нрава.

Так кончается эта песня. Особый интерес ее состоит в героическом облике Алешы. Но самое действие не может удовлетворить



слушателя полностью, и этим можно объяснить слабую распространенность этой версии. Встреча с Тугариным в данной версии представляет собой интересное приключение, и только. Эта встреча не стоит в связи с тем решением, которое Алеша принимает у камня: своим подвигом он не служит Киеву. Мы понимаем теперь, почему народ выработал *другую* версию, с теми же действующими лицами, но более совершенную по форме и более глубокую по своей идейной направленности.

В этой новой версии начало обычно совпадает с началом первой версии. Алеша выезжает из дому со своим слугой Екимом. Но, в отличие от первой версии, Алеша беспрепятственно и без всяких дорожных встреч и приключений прибывает в Киев и сразу попадает на пир к Владимиру. Реже былина прямо начинается с пира, на котором находится и Алеша, причем певцы не сообщают, как он сюда попал. Такую форму начала мы должны признать не совсем удачной. Чтобы художественный замысел этой былины осуществился полностью, Алеша должен именно *прибыть* в Киев. Чтобы понять дальнейшее, мы должны ясно представить себе, с какими чувствами, стремлениями и целями Алеша и Еким прибыли в Киев. Они хотят служить Владимиру и Киеву. Как Владимир их примет? Что они увидят в Киеве, там, куда обращены взоры всего народа?

Алеша и Еким видят блестящую картину, но картина эта им все же не совсем по сердцу и, по-видимому, не вполне соответствует их ожиданиям. Владимир окружен князьями и боярами — эти сидят около Владимира; но есть еще какие-то другие люди, которые скромно сидят где-то позади, на скамьях, брусах или на печи. Это обстоятельство является для Алеши несколько неожиданным, и разные певцы заставляют Алешу действовать по-разному. В одних случаях Алеша в сознании своего достоинства и богатства требует себе почетного места. В печорской былине Владимир вообще не хочет принять гостей:

У мяя нету вам места конь порозного,  
Кабы все у мяя места право заняты.

Однако зоркий взгляд Алеши высматривает, что порожные места есть: одно против Владимира, другое около него, а третье на печке. Со словами «бог с вами», то есть с выражением, которым спроваживают назойливых просителей, Владимир указывает героям место на печке (Онч. 64). Но этот случай более редок. Чаще Владимир просто предлагает им выбрать любое место и даже указывает им место около себя. В таких случаях герои никогда не следуют приглашению Владимира и не садятся на передние мес-

та, а садятся на печь или какой-нибудь брус, откуда и наблюдают происходящее.

Не сяду я в место подле тебя,  
Не сяду я в место супротив тебя,  
Да сяду я в место куды сам хочу,  
Да сяду на печку на муравлену,  
Под красно хорошо под трубно окно.  
(Опч. 85)

Уже здесь сказано то, что в других былинах будет развито подробнее: что окружение Владимира неоднородно и частично враждебно богатырям. Но в данной былине это обстоятельство еще не играет решающей роли.

Что же готовит героям Киев, куда так влекло их? Зрелище, которое они видят, поражает их своей необычайностью и чудовищностью. Раскрываются двери, и на золотой доске, которую несут 12 или даже 60 богатырей, вносят кого-то или что-то, что пока еще нельзя разглядеть. Иногда Алеша спрашивает кого-нибудь из своих соседей, кто это, и узнает, что «пришло к нам зверище Тугарище» (Григ. I, 50). Появление этого чудовища здесь никого не удивляет, кроме Алеши с Екимом: к нему здесь давно привыкли. Не всегда Тугарина вносят: иногда он входит сам, никому не кланяясь, не закрывая за собой дверей, и сразу же садится «в оголов стола», между Владимиром и Евпраксией. Все ему кланяются, Владимир идет ему навстречу, ему постилают ковры и скатерти и его принимают с величайшим почетом. Он так толст, что едва ходит. «Да лазат то цюдо поганое» (Опч. 85). Дважды он назван «тагара безногая» (Рыбн. 27; Пар. и Сойм. 5). В некоторых вариантах Тугарин появляется и иначе. Он с шумом въезжает во двор на коне или с вихрем, стуком и громом влетает в палату, то есть представляется либо всадником, либо летучим существом. После того как Тугарин сел между Владимиром и Евпраксией, начинается пир.

То, что Алеша видит дальше, может быть еще более удивительно, чем появление Тугарина: Тугарин в присутствии гостей и самого Владимира держит себя с Евпраксией настолько вольно, что истинная природа их отношений не оставляет никаких сомнений. Певцы повествуют об этом весьма лаконично и выразительно. К этому на пиру, по-видимому, также все уже привыкли, и никого это не удивляет и не возмущает: наоборот, сама Евпраксия проявляет знаки явной благосклонности и расположения к Тугарину.

Таково начало пира. Вновь открываются двери, и на блюдах

вносят обычную на пирах роскошную еду; фантазия русских крестьян в отношении роскошной еды настолько мало искушена, что дальше лебедей, огромных ковриг хлеба, стоялых медов и заморских вин, также приносимых в огромных количествах, дело не идет. Еда иногда суммарно называется «сахарною», так как сахар в крестьянском быту был пределом роскоши. Продолжение пира соответствует началу. Тугарин хватает сразу по целому лебедю или по целой ковриге и укладывает их за щеку. К этому он вполне приспособлен, так как он огромен и голова у него с пивной котел.

Все это, сидя на печи, наблюдают Алеша с Екимом. До сих пор Алеша держал себя «прилично», то есть так, как все, не подавая о себе никаких знаков. Но долго он терпеть не может. «Алеша на запечке не утерпел» (Онч. 85). Когда Тугарин, обжираясь, отправляет в рот целого лебеда, Алеша, обращаясь к Екиму, но говоря достаточно громко, чтобы это слышали все, напоминает Екиму о своем родном Ростове и о поповском дворе, где была собака, которая рылась в помоях и подавилась лебязьей костью. Он выражает опасение, что то же произойдет с Тугариным. Замечания, делаемые Алешей с печи, представляют собой один из наиболее популярных элементов песни и очень любимы исполнителями. Имеется большое количество вариаций, но при всем их разнообразии замечания Алеша всегда носят вызывающий и остроумный характер. Алеша шутит также над непомерным питьем Тугарина. Достаточно громко, чтобы Тугарин мог его хорошо слышать, Алеша напоминает Екиму о корове, которая опилась бардой и лопнула. В некоторых случаях шутки Алеша сопровождаются угрозами. О корове, которая опилась, он говорит:

Взял за хвост, под гору махнул;

От меня Тугарину то же будет.

(К. Д. 20)

Соответственно говорится, что с коровы он содрал шкуру и т. д. или выбросил ее тушу.

Тугарин не сразу понимает, какая опасность над ним нависла и что с появлением Алеша ему пришел конец. Он спрашивает Владимира:

Да что у ты на запечье за смерд сидит,

За смерд-от сидит да за засельщина?

(Онч. 85)

Что у те, князь, за пещным столом,

Что за сверчок пищит?

(Тих. и Милл. 28)

на что Владимир уклончиво отвечает:

А малыньки ребятишки промеж себя говорят,  
Сами бабки делают.  
(Там же)

Все это характеризует *стиль* былины. Ее стиль — не патетически-героический, а весьма веселый и реалистический, отчего, однако, героическое содержание не только не страдает, а приобретает характер еще большей художественной и жизненной правдивости.

Тугарин думает тут же наказать и заставить молчать неудобного «засельщину». Он бросает в него вилок со стола, или ножом, или кинжалом. Этот удар мог бы быть смертельным, но Алеша, а в некоторых случаях в еще большей степени Еким, обладает драгоценным и весьма полезным качеством: увертливостью и ловкостью. Еким на лету ловит нож и начинает его разглядывать. Нож оказывается неплохим, иногда даже драгоценным, и Еким благодарит за него Тугарина. Нож имеет серебряную рукоятку, и Еким возвещает, что эту рукоятку он пропьет. Если нож плохой, все же «годится тот нож матушке хоть квашня скрести» (Григ. I, 212).

Слушатель видит, как назревает конфликт и бой. Что Еким и Алеша совершенно единодушны в своем решении, видно по тому, что Еким спрашивает Алешу, сам ли он одарит Тугарина или он велит это сделать ему, Екиму. Но Алеша сдерживает Екима: можно в палате Владимира шутить, но здесь нельзя проливать кровь.

Сам я не брошу и тебе не веваю,  
Нечего кровавить палату белокаменну.  
(Тих. и Милл. 28)  
А не честь-хвала мне молодецкая  
Мне скровавити палаты княженецкие.  
(Пар. и Сойм. 5)

Бой назначается на следующий день. Иногда, впрочем, до следующего дня не ждут, а тут же выбегают на улицу или на чисто поле.

Бой в основном происходит в тех же формах, что и в первой версии. Тугарин взлетает под облака на бумажных приставных крыльях, Алеша низводит дождь, Тугарин падает, и Алеша рубит ему голову. В тех случаях, когда Тугарин изображен всадником, Алеша иногда применяет хитрость: под каким-нибудь предлогом (будто у Тугарина за спиной целое войско и др.) он заставляет его оглянуться и в этот момент наносит ему смертельный удар. Это — военная хитрость, прием борьбы слабого с более сильным, умного с недалеким. Именно на этом основано мнение, будто Алеша «в битве с противником не соблюдает должной чести»

(Дашкевич). Всев. Миллер указал, что подобный же эпизод имеется в сербской «Александрии». Этим приемом Александр Македонский сражает царя Пора. Но говоря об Александре Македонском, буржуазные ученые не делают вывода о нечестном бое. Такой вывод делается только для русского Алеши Поповича. Алеша применяет и другие хитрости: он, например, прячется за коня или под коня и наносит смертельный удар из-за гривы коня.

Голову Тугарина он насаживает на копье, привозит ее в город и бросает во дворе. И здесь Алеша не хвастает, а опять шутит: он предлагает Владимиру сделать из головы Тугарина какую-нибудь посудину.

Ты ой еси, Владимир стольно-киевский!  
Буди нет у тя нынь пивна котла,  
Да вот те Тугаринова буйна голова;  
Буди нет у тя дак пивных больших чаш,  
Да вот те Тугариновы ясны очи;  
Буди нет у тя да больших блядиццов,  
Да вот Тугариновы больши ушища.  
(Онк. 85)

Певцы не всегда сообщают, рад ли Владимир своему избавлению. В некоторых вариантах Владимир целует Алешу, принимает его на службу и теперь предлагает ему лучшее место на пиру, от которого Алеша всегда отказывается. Евпраксия, наоборот, в тех случаях, когда о ней по ходу действия вообще упоминается (что бывает далеко не часто), всегда укоряет Алешу:

Деревенщина ты, засельщина,  
Разлучил меня с другом милым,  
С молодым Змеем Тугаретиным.  
(К. Д. 20)

На что Алеша, нисколько не стесняясь, называет ее теми словами, каких она заслуживает.

Так кончается эта замечательно яркая и красочная былина. Ее общий исторический смысл, ее идейная направленность раскрываются при рассмотрении содержания. Но может быть поставлен вопрос и об отражении в ней также более конкретных исторических событий или отношений.

Правда, мы не можем вслед за Всев. Миллером утверждать, что в лице Владимира выведен Святополк Изяславович, а в бое Алеши с Тугариним — победа русских над половцами в 1096 году. Однако, отвергая точку зрения формального, механического соответствия между фабулой быliny и историческими событиями, мы не можем отрицать, что в имени Тугарина сохранился отзвук половецкого имени Тугор-кана. В таком случае былина должна

отражать отношение народа к тому, что совершалось при половцах. При рассмотрении былины легко заметить, что она направлена не только против Тугарина, но и против Владимира. Если в былине действительно сохранено имя половецкого хана, то народный гнев направлен против той политики сближения с ним, которую вели князья. Как мы знаем, Святополк был женат на дочери Тугор-кана, и удельные князья пользовались его услугами и услугами половецких войск в своих междоусобных войнах. Такое отношение к врагу воспринимается народом как позор, и такой позор Алеша застает в Киеве. Позор состоит в том, что враг принят с почестями, чувствует себя хозяином, а русский великий князь перед ним пресмыкается и рабелепствует.

Если не историчен факт битвы, как он изображается в былине, то вполне исторично двойственное отношение русских князей к исконному врагу, с которым они вступают в соглашение и перед которым они унижаются, вместо того чтобы его уничтожить. Именно на это и направлен народный гнев. Народ заставляет своего героя, смелого, бесстрашного и решительного Алешу, одним ударом покончить с таким позором, отрубить голову чудовищному Тугарину и бросить эту голову под ноги Владимиру.

Свое осуждение народ выражает теми художественными средствами, которые тогда были в его распоряжении. Он имел и хранил в своей памяти песни о борьбе с чудовищами. Эти чудовища теперь приобретают историческое имя и человеческие очертания, оставаясь в то же время чудовищами. Мифология сменяется историей, на смену фантастике начинает приходиться действительность.

Остается еще вопрос о поведении Евпраксии. Оно явно не восходит ни к какой политической истории, и представители так называемой исторической школы никак не могли его объяснить. Всев. Миллер объявляет весь эпизод с Евпраксией «позднейшим наслоением», а таковые, по мнению Миллера, всегда означают ухудшение и искажение. На самом же деле это не позднейшее наслоение, а, наоборот, древнейший, еще не вполне изжитый реликт. Из всех опубликованных записей этой былины насильничание Тугарина над Евпраксией имеется в семи случаях. В остальных его нет, мы смело можем сказать — уже нет. Фигура змея в фольклоре представляет собой с древнейших времен похитителя женщин и насильника над ними. С перенесением сюжета в условия киевского эпоса он становится соблазнителем жены Владимира, и это сделано осмысленно, так как подчеркивает и усиливает унижение Владимира, от которого его спасает Алеша.

Мы видим, таким образом, что в этой былине прекрасно отражено движение и развитие эпоса. Одни элементы исчезают, другие развиваются и нарастают. На данной ступени своего развития этот сюжет остановился. На его базе была создана новая былина, а именно былина о встрече и бое Ильи Муромца с поганим Идолищем. К этой былине теперь и надо обратиться.

### 3. ИЛЬЯ И ИДОЛИЩЕ

Впервые в нашем изложении мы встречаемся с центральной фигурой русского народного эпоса, с национальным героем Ильей Муромцем.

Образ Ильи — наиболее зрелое и наиболее совершенное создание русского эпоса. Образ этого могучего героя не может быть очерчен вкратце; он постепенно предстанет перед нами по мере того, как перед нашими глазами пройдут главнейшие из совершаемых им подвигов. Только могучий народ в одну из решающих эпох своей истории мог создать этот монументальный и величественный, но вместе с тем простой в своей человечности образ национального героя. Основная черта Ильи — беззаветная, не знающая пределов любовь к родине. Этим определяются и все его остальные качества. У него нет никакой «личной» жизни вне того служения, которому он себя всецело посвятил: вне служения Киеву и Руси. Его служение — глубоко сознательное. Он не менее смел и удал, чем его младшие братья, Добрыня и Алеша. Но к их порывистой смелости в образе Ильи присоединяется опытность и зрелость, которые даются только с годами. Он всегда стар, изображается седым, с развевающейся по ветру белой бородой. Но старость не может сломить его могучей духовной и физической силы: в бою он страшен врагам и никогда не знает ни малейшей пощады для них. Ненависть к врагам есть одно из проявлений его любви к родине. Когда дело идет не о врагах, он всегда великодушен и добр. Он честен до мелочей и прям. Все эти качества делают его наиболее любимым героем народа, который, сам того не сознавая, в лице трех героев во главе с Ильей изобразил и отразил самого себя.

Былина об Илье и Идолище дает уже очень ясное, хотя и далеко не полное представление об Илье.

Выше мы высказали предположение, что она возникла как переработка былины об Алеше и Тугарине, что одна восходит к другой.

Каковы же причины, заставляющие забывать одну былину и создавать из нее другую? Почему былина об Алеше и Тугарине за-

бывается и почему на ее основе создается другая? На эти вопросы можно ответить только путем рассмотрения самой былины.

По своей популярности и распространенности она далеко превосходит былинку об Алеше и Тугарине. Она известна во всех районах бытования былин и имеется более чем в 50 записях<sup>18</sup>. Это одна из самых популярных наших былин, связанных с именем главного героя русского эпоса — Илья Муромца. Былина эта чрезвычайно разнообразна по своим деталям, по тому, как разрабатываются отдельные мотивы. Это значит, что отношение к ней народа активное и творческое. Былина известна в двух географических приурочениях, составляющих две версии. Действие может происходить в Киеве, может происходить и в Царьграде. Эти две версии различны по своему идейному содержанию.

Усилия исследователей были направлены в основном на то, чтобы показать, будто Илья в этой былинке — защитник религии и будто в этом состоит основной ее смысл и ее содержание. Анализ песни показывает, что это неверно\*.

В чем же в действительности состоит подвиг, совершаемый Ильей, и что народ хотел этой былинкой сказать?

Чтобы ответить на этот вопрос, киевская и царьградская версии должны быть рассмотрены раздельно. Мы рассмотрим сперва киевскую версию, как наилучшим образом представленную материалами.

Содержание этой былины сводится к тому, что в Киеве находится Идолище. В город прибывает Илья и изгоняет его оттуда. Нарисовать определенную и ясную картину того, что такое Идолище, не совсем легко, так как народ и сам не всегда ясно представляет себе его облик и его действия. Идолище, как и Тугарин, представляет собой фигуру переходного характера. В основе своей он зверь, чудовище, но под влиянием позднейших былин о нашествии татар он приобретает черты, роднящие его с Калиным или Батыем. Этим объясняется некоторая расплывчатость и многообразие его очертаний. Он одновременно и чудовище и человек. Само слово «Идолище» может употребляться в мужском, женском и среднем роде.

Это Идолище находится в Киеве и «насиальничает» там. Действия Идолища тоже не совсем ясны. Они обозначаются такими выражениями, как «подошло» Идолище, или «наехало», «приехало», «засел», «подымалось», «завязалось» в Киеве и т.д. Но что, собственно, кроется за этим «завязалось», об этом часто ничего не говорится. Это предполагается известным или остается в тумане. В тех же случаях, когда об этом говорится конкретно, можно



увидеть чрезвычайно пеструю, яркую и разнообразную картину.

Довольно обстоятельную и очень четкую формулировку беды, которая нависла над Киевом, мы имеем в записи советского времени от пудожского певца Фофанова.

Под Киевом как было весть под городом,  
Стоит тут рать как силушка великая:  
Насхало поганое Удолище,  
А нагнал весть рать-силу великую  
Под славный весть он под Киев-град.  
А сам-то ехал он ко князю ко Владимиру,  
Забрался он в палаты белокаменны.  
(Пар. и Соём. 18)

Если всмотреться в этот текст и сравнить обрисованное в нем положение Киева с тем, какое имеется в былинах об Алеше и Тугарине, то сразу бросается в глаза одно: Идолище обложила город войском. В этом и состоит принципиальное нововведение по сравнению с былинной об Алеше и Тугарине. Город оказывается одновременно и осажденным и уже занятым врагом. Войско находится за городом, Идолище же находится в самом Киеве, во дворце Владимира.

Различные исполнители, в зависимости от своих художественных талантов и наклонностей, или же воспроизводя местную традицию, подчеркивают либо военную сторону дела, говорят об огромных силах, сосредоточенных вокруг Киева, и тогда былина тяготеет к былинам об отражении татарского нашествия, либо же они больше сосредоточиваются на фигуре Идолища, сидящего в палатах Владимира, причем ни о каком войске, ни о какой военной силе, которая давала бы возможность держать себя вызывающе, не упоминается. Такие песни очень близки к былинной об Алеше и Тугарине. Характерно, что в этих случаях Илья, перебиваясь с Идолом, иногда вспоминает собаку попа ростовского, которая подавилась костью. Такое упоминание весьма уместно в устах Алешки, так как ростовский поп — его отец, но оно неуместно в устах Ильи. Возможность такого перенесения мотивов из одной быliny в другую доказывает их родство.

Приводим характерный образец военной трактовки быliny:

Ай татарин да поганый,  
Что ль Идолище великое,  
Набрал силы он татарский,  
Набрал силы много тысячей.  
Он поехал нунь, татарин да погани,  
А Идолище великое,  
А великое да страшное,

А й ко солнышку Владимиру,  
А й ко князю стольно-киевску.  
Приезжает тут татарин да поганый,  
А Идолище великое,  
А великое да страшное,  
Ставил силушку вокруг Киева,  
Ставил силушку на много верст,  
Сам поехал он к Владимиру.  
(Гильф. 4)

Этот случай — наиболее полный и развернутый пример военной трактовки сюжета. В таких случаях Идолище иногда прямо зовется татарин<sup>ом</sup>. Есть случаи, когда он именуется Батыем.

Наезжает нечисто Едолище,  
По прозванию Батыга Батыгович.  
(Гильф. 245)

Что Киев не оказывает никакого сопротивления, певец объясняет тем, что в Киеве не оказалось богатырей, как это иногда происходит в былинах об отражении Калина. Идолище подходит к стенам Киева, Владимир выходит ему навстречу, кланяется и зовет его на пир. Так начинается унижение Владимира. В былине о Тугарине унижение Владимира, как можно было предположить, отражает половецкие времена. Владимир сам раболепствует перед Тугариным, причем о причинах или целях этого былина хранит молчание. В былине же об Идолище унижение Владимира имеет своей причиной татарское нашествие. Песне придан военный характер. Это изменение повлекло за собой второе: героем песни был сделан Илья Муромец, заменивший собой Алешу Поповича. Спасение Киева от татар есть исконный подвиг Ильи. Другие герои ему в этом только помогают.

Тем не менее, несмотря на наличие ярко выраженных военных элементов, это все же еще не былина позднейшего типа, когда содержанием эпоса становится борьба с татарами. Это дотатарская былина, воспринявшая от позднейших былин о татарщине некоторые краски и детали. Хотя Идолище иногда (далеко не всегда) является с войском, но войско здесь еще не играет никакой роли. Сражения не бывает. Сам Идолище, правда, уже не летает под облаками, не испускает огня, не умеет оборачиваться всадником, но он все же чудовище, хотя и чудовище очеловеченное. Он описывается гиперболически: голова его как пивной котел, руки как грабли, его рост, руки, ноги, грудь измеряются саженьями. Он такой же обжора, как Тугарин, и эта черта его неизменно приводится во всех песнях. Однако он уже не неподвижен, как Тугарин, его никогда не вносят на доске или блюде, он

не вползает и не влетает, он не имеет облика зверя, его облик полностью очеловечен. Но вместе с тем в нем еще нет никаких признаков воина. Он никогда не изображается всадником, он не вооружен ни доспехами, ни оружием. У него при себе только нож или кинжал.

Военная обстановка, в некоторых вариантах вводимая певцами, не соответствует никакому военному содержанию по существу. Обложив город, Идолище иногда грозит его сжечь, требует себе поединщика, как это в эпосе делают татары, и т.д. Но никаких военных действий не происходит. Идолище никогда не занимает Киева войском. Войско остается за городом, сам же Идолище идет во дворец, где начинает обжираться и безобразничать. С Евпраксией он держит себя так же вольно, как Тугарин, и описание его вольностей ведется буквально в тех же выражениях, что в былине об Алеше и Тугарине. Однако в данной былине Евпраксия никогда, ни в одном случае не проявляет к нему благосклонности. Идолище ест, пьет, «похваляется» над князем Владимиром, то есть издевается над ним. Владимир представлен закованным в железо, или его отправляют в темницу, или же усылают на поварню, где он сам должен готовить еду обжорливому Идолищу, или же Владимир прислуживает ему за столом. Все эти черты рассеяны по отдельным былинам. Ситуация, как мы видим, очень сходная с той, какая имеется в былине об Алеше. Это наблюдение приводит к заключению, что Идолище представляет собой Тугарина, которому придана военная сила, но действия которого еще не приобрели военного характера по существу.

Военный характер врага, правда, еще очень условный, но все же качественно новый по сравнению с врагами более ранних песен, приводит и к иным формам борьбы.

В былине о Тугарине и Алеше в Киеве нет богатырей. Они не отлучались, они не на охоте, не гуляют в поле, их вообще нет в помине, их *еще* нет в эпосе. Спасение Киева происходит случайно. Алеша прибывает в Киев в момент беды, но если бы он не приехал, то никто не был бы в состоянии спасти Киева.

Здесь совсем другое: героев нет в Киеве потому, что они по той или иной причине отлучились из Киева. Нередко былине об Идолище и Илье предшествует былина о ссоре Владимира с Ильей. Илья ушел из Киева, и вместе с ним ушли и все другие богатыри. Эта деталь очень характерна для былин об Илье и Калине, и там значение ее будет более ясно. Обстановка здесь, следовательно, существенно иная, чем в былине об Алеше и Тугарине: Киев уже не беззащитен, в нем уже есть богатырство, есть Илья.

Весь ход событий заостряется к одному, центральному моменту, к появлению Ильи Муромца, и это появление готовится, тогда как появление Алеши в предыдущей былине неожиданно.

В своей беде Владимир ждет Илью как своего единственного спасителя и иногда тайно посылает к нему вестников. Идолище, наоборот, ждет его с тайным страхом и трепетом. Он запрещает упоминать его имя. Он издает такой указ:

А кто помянет у нас да Илью Муромца,  
А да такового у нас да нонь судом судить,  
А судом-де судить да живому не быть:  
Очи ясны вымать его косицами,  
Да язык бы тянуть да его теменем.  
(Григ. III, 51)

Чаще издается указ другого характера: Идолище запрещает в Киеве нищенствовать и помянуть имя бога. В одном варианте нищенствовать можно только во имя самого Идола. Этот указ тоже готовится появлению Ильи, который находится не в Киеве и проникает в него в образе нищего.

Противодействие Ильи, его вступление в ход событий начинается с того, что, находясь вне Киева, Илья где-нибудь на дороге встречает калику, который идет из Киева. У этого калики Илья выпрашивает вести, и калика говорит ему, что в Киеве не все «по-старому», а что «наехало» Идолище, и более или менее обстоятельно и вразумительно рассказывает о том, что происходит в Киеве. Илья немедленно отправляется в Киев. Таким образом, в отличие от быliny об Алеши и Тугарине, где Алеша является неожиданным спасителем, Илья выступает спасителем преднамеренным. Он едет в Киев, чтобы уничтожить Идолище.

Калика — очень удачная фигура для роли вестника, так как странник, много где побывавший и много видевший, естественно, может рассказать Илье о том, что он видел. Но калика имеет здесь и иное значение, что выяснится позднее, когда мы рассмотрим царьградскую версию. С каликой Илья меняется одеждой. Делается это для того, чтобы проникнуть в Киев незнанным.

Илья идет ко двору Владимира, под окна его дворца и делает то самое, что делать в Киеве запрещено: он просит милостыню и этим бросает первый вызов Идолищу. Он требует себе милостыню таким громовым голосом, что для слушателя (но не для Идолища) становится ясным, что явился герой. Это — богатырский крик. В приунывшем Киеве он звучит как гром, очищающий воздух. В царьградской версии богатырская сила этого крика еще

усилена по сравнению с киевской версией.

От того от каличьего голоса  
Небо с землею потрясалися,  
Белокаменны палаты пошаталися,  
Во палатах столы сколыбалися,  
На столах питья-кушанья поплаескалися,  
За столом князья-бояре все припадали,  
Поганое Одолище приужахнулось.  
(*Кир. IV, 22*)

В других вариантах от крика Ильи шатаются дома, падают макówki с церковей. Если для Киева громкий голос Ильи есть знак богатыря, то для Царыграда по этому крику узнается не просто богатырь, а богатырь русский. Идолище говорит:

Эки у вас на Руси калики голосастые!  
(*Кир. IV, 22*)  
Ай же вы, горланы русские!  
(*Рыбн. 62; Гильф. 144*)

Обычно Идолище велит позвать мнимого калику в палаты княжеские, где он теперь распоряжается вместо Владимира. Он зовет его, однако, не для того, чтобы подать милостыню, и не для наказания за нарушение запрета, а для того, чтобы расспросить его об Илье. Это значит, что Идолище, держа себя хозяином во дворце и в городе, чувствует неуверенность и страх. Он чувствует, что Киев не защищен, и этих настоящих защитников Киева, а не Владимира, который сидит у него в тюрьме или на кухне, он боится. Необычайный калика, бывалый, много странствовавший и много видевший, может кое-что знать об Илье, и Идолище велит его позвать.

Диалог, который происходит между Идолищем и Ильей, во всех вариантах одинаков. Идолище выспрашивает его об Илье, на что Илья всегда отвечает, что он его знает, что Илья таков же, как он сам. Далее следует вопрос о силе и богатырстве Ильи. Идолище измеряет и определяет богатырство на свою собственную мерку. Признаком богатырства для него служит способность много есть. Поэтому он спрашивает калику, много ли Илья Муромец ест.

Ты скажи, калика перехожая,  
По многу ли Илейко хлеба ест,  
По многу ли Илейко к выти пива пьет?  
(*Кир. IV, 18*)

Ответ в разных формах неизменно сводится к одному.

Ест Илейко по калачику,  
Пьет Илейко по стаканчику.  
(*Там же*)

А хлеба ест по три калачика крупивчатых,  
А пьет зелена вина  
На три пяточика на медных.  
(Рыбн. 118)

Для певца и для слушателя эта умеренность в еде и питье означает превосходство Ильи над Идолищем, человека над звериным чудовищем. Для Идолища же эта умеренность есть признак ничтожества Ильи.

Еще что же он за богатырь такой?  
(Там же)

Теперь он уверен, что Илья для него не опасен и что он может быть за себя спокоен. Идолище уверен, что он прихлопнет Илью между ладонями. Он похвально, что сам он может съесть «по три печи хлеба» сразу и т.д. Для Ильи такая похвальба выражает только звериные, животные качества Идолища, и поэтому он, так же как и Алеша в былине о Тугарине, вспоминает о собаке своего отца, которая подавилась костью, или о корове, которая опилась бардой и лопнула. Алеша говорит это, сидя на печи, своему слуге и другу Екиму и наблюдает, как Тугарин ест. Здесь картина еды и утощения не дается. Идолище только похвально своей едой. Илья бросает Идолищу насмешку прямо в лицо. Дальше все идет почти так же, как в былине о Тугарине, с некоторыми изменениями в деталях. Идолище бросает нож, но Илья никогда не ловит и не разглядывает его, как это делает Еким или Алеша. Илья уклоняется от удара, и нож уходит в дверь; нож застревает в дереве по рукоятку или даже совсем выбивает дверь. Илья отвечает ударом дорожной шелапуги, вымененной им у калики вместе с одеждой, и сила этого удара такова, что Идолище сразу падает мертвым. Илья не задумывается над тем, чтобы «кровавить палату княженецкую» (хотя отдельные случаи и есть). Он убивает его тут же, в палате, нисколько не щадя стен, дубовых столов и белых скатертей, как это делает Алеша; Идолище от его удара падает мертвым, иногда ударяясь об стенку. Он сидит между окнами, и от удара Ильи ломается простенок, так что труп Идолища вылетает во двор. В других случаях Илья вышвыривает труп за окно или выкидывает его в поле на съедение волкам и воронам.

Освободив дворец, Илья освобождает город — в тех вариантах, в которых упоминается о том, что город обложен войском. Он расправляется с татарами так же, как это происходит в былинах о нашествии Калина.

А как выскочит он да на широк двор,  
Взял же он каюхой было помахивать.  
А прибил же всех поганых татаровей,

А очистил Илья Муромец да Киев-град,  
Збавил же он солнышка Владимира  
Из того же было полону великого;  
Тут же Илье Муромцу да и славу поют.  
(Гильф. 4)

Но даже в тех случаях, когда сражения с войском нет, идея освобождения Киева от военного врага, как основная идея этой былины, все же иногда подчеркивается.

Только Идолище жив бывал,  
Только поганый Киев брал.  
(Гильф. 178)

Освобождение Владимира от Идола не изображается как услуга, оказанная Владимиру лично. Это услуга Киевскому русскому государству.

И возвел он тут князя на высок престол.  
(Гильф. 245)

Основная идея и тенденция этой былины совершенно ясны. Из сопоставления былин о змеборстве Добрыни, об Алеше и Тугарине и об Илье и Идолище становится ясным также, в какую сторону развивается эпос, как растет его идейно-художественное значение. Интересы государства становятся на первый план.

Рассмотрение одной только киевской версии не дает еще окончательно ясной картины об этом сюжете и о том, какая в развитии эпоса происходит борьба.

Всеv. Миллер считал исконной и первичной не эту, киевскую, а другую, царьградскую, версию.

Рассмотрение идейного содержания царьградской версии полностью опровергает мнение Всеv. Миллера. На самом деле эта версия есть искажение исконной киевской, которая, как мы видели, органически вырастает из всего развития русского эпоса.

Внешне схемы обеих версий весьма сходны. В одном случае Идолище насильничает в Киеве, в другом — в Константинополе. Однако это *географическое* отличие знаменует глубокое *идейное* отличие и совершенно иное содержание былины.

Беда, нависшая над Царьградом, обрисовывается в совершенно иных красках, чем беда, нависшая над Киевом. В данной версии Идолище угрожает не родному Киеву, как центру русского государства, а Царьграду, как центру православия. Идолище угрожает церкви, и так в данной версии беда и описывается:

Во Цариграде есть вера не по-старому,  
В Иерусалиме есть вера не по-прежнему.  
(Тих. и Милл. 13)

Царьград в данной версии часто объединяется с Иерусалимом, и

это не случайность и не обмолвка. Такое объединение выдает мысль и умонастроение исполнителя. Несчастье случилось не с родной землей, и не о ней скорбит певец, несчастье случилось с церковью.

Не стало в Иерусалиме четья-петья церковного,

Не стало звона колокольного,

Расселилось Одолище поганое,

Поганое Одолище, проклятое.

(Кир. IV, 22)

Соответственно и подвиг, приписываемый Илье, состоит не в том, что он спасает родной город, а в том, что он восстанавливает колокольный звон и церковное пение. Таким образом, мы видим, что замена Киева Царьградом не простая подстановка имен; она означает искусственное превращение героической былины в духовный стих. Правда, есть и такие случаи, когда в царьградской версии Идолище всего только сидит спиной к царю и личиной к царице (Гильф. 196), и запрета церковного звона и пения, нищенства и поминания имени Христа нет, равно как есть варианты и киевской версии, где говорится, что в Киеве уже не звонят в церковные колокола (Кир. IV, 18). Но эти отдельные случаи не нарушают общей картины: киевская версия представляет собой воинский сюжет в ранней форме, царьградская дает легендарно-житийную трактовку сюжета.

Царьградская версия не исконная и не более древняя, а, наоборот, более поздняя и искаженная. Она носит на себе совершенно ясные следы той среды, в которой она сложилась. Это — среда паломников, «перехожих калик». Исполнителями и слагателями былины были не только оседлые крестьяне. Ими бывали, например, странствующие скоморохи, и они внесли в былину определенную и заметную, но все же не очень значительную струю. Странствующими исполнителями были также паломники, которые цели преимущественно духовные стихи, добывая этим себе пропитание во время долгого пути, но могли петь и былины. Былины они, однако, пели не в том виде, в каком они бытовали среди народа, а переделывали их соответственно своему мировоззрению. Так возникают такие песни, как «Сорок калик с каликою», так возникает царьградская версия былины об Илье и Идолище, так возникает, как мы увидим ниже, былина о том, как перевелись на Руси витязи, как они были наказаны божьим гневом.

Калика данной версии не только вестник, но и паломник. Калика совершенно определенно возвеличивается некоторыми певцами. Возможно, что некогда, когда эта песня действительно пелась паломниками, а не крестьянами на местах, значение калики



было еще выше: возможно, что калика не только сообщал о беде, но и благословлял Илью на подвиг и давал ему оружие. В современном состоянии былины калика меняется одеждой с Ильей (причем часто сам Илья этого требует) и дает ему свою кляку или шелапуту и иногда шляпу. Что фигура калики не случайная и не выдуманная, а внесенная из самой жизни, видно по обстоятельности и реалистичности ее описания. Калика рассказывает о том, как он побывал в Иерусалиме, как он купался в Иордане и т.д. и как теперь он идет в Киев, чтобы приложиться к киево-печерским мощам (Пар. и Сойм. 5). Стиль этого описания есть стиль не былины, а типичного «стиха» («Я ходил ко городу да к Еросолиму, Я господу богу да помолитися, Ко господню гробу приложитися» и т.д.). Такие описания в данной версии не единичное явление, они именно типичны для нее (см. Рыбн. 118; Гильф. 232; Григ. II, 51; Пар. и Сойм. 18 и др.).

Из этой же каличьей среды идут попытки возвеличения калики данной былины. Калика, встреченный Ильей, изображается как могучий, сильный богатырь, равный Илье:

Как съехались сильны могучи богатыри в чистом поле,  
Они съехались да поздоровкались.  
С первой со стороны батюшко старый казак да  
Илья Муромец,  
А с другой стороны сильное Иванище Игнатъев сын.  
(Тих. и Милл. 13)

Именно калика вызывает Илью на подвиг и дает ему оружие, при помощи которого Илья побивает Идолище.

Таким образом, царьградская версия представляет собой попытку использовать эпос в церковных интересах. В каличьей трактовке Илья становится настоящим героем только после того, как принимает образ калики. Подвиг его описывается как подвиг восстановления попранной Идолищем церковной службы и запрещенного колокольного звона.

Это вторжение в эпос церковной стихии идет в противовес общему развитию его. Развитие эпоса состоит в том, что он все больше и больше сближается с историей. В нем отражен живой исторический опыт народа и его борьба. В царьградской версии Илья освобождает не Владимира, а Константина и Елену. Откуда народ мог о них знать? Эти имена были ему известны не из живой действительности, а только из книг, из житий, а также из церковных поминовений, так как Константин и Елена были причислены к святым.

Как же народ ответил на эту попытку исказить эпос? Можно наблюдать, что в лице большинства северных певцов он *отверг*

понимание, идущее из каличьей среды. Фигура калики была воспринята и вошла в сюжет как очень удачный персонаж-вестник, передатчик новостей. Она оказалась удобной еще в том отношении, что переодевание в каличью одежду дает возможность очень убедительно и естественно мотивировать неузнанное проникновение Ильи в город. Но вместе с тем, наряду с тенденцией к героизации калики, мы наблюдаем противоположное стремление к насмешке над ним. Певцы калику презирают и осуждают. Народ устами Ильи задает очень простой и трезвый вопрос: если калика такой сильный и могучий богатырь, почему он не совершает подвига сам? Когда калика рассказывает о том, что происходит в Киеве или в Царьграде, Илья его иногда спрашивает:

Что же ты на проклятое не напугал?

то есть зачем не напустился на него. На это калика отвечает:

На то я на проклятого не напугал,

Не смел-то я думушкой подумати,

Не смел-то я мыслями помыслити:

Как головище-то у проклятого с пивной котел.

(Тих. и Милл. 13)

Таким образом, калика здесь *противопоставлен* Илье как низкий трус, несмотря на свою силу. Насмешка и укоры Ильи стали постоянным местом этой былины:

Есть в тебе, Иванище, силы — два меня,

А нет в тебе смелости — пол-меня.

(Кир. IV, 18)

Укоры иногда развернуты: совершив свой подвиг и возвращая калике одежду, Илья говорит:

Впредь ты так, Иванище, не делай-ка,

А выручай от беды-напасти,

Не выдавай крещеных поганым татаровьям!

(Рыбн. 118)

Насмешливое отношение к каликам видно и из некоторых других вариантов. Илья вначале является в Киев в образе калики. Этот калика имеет величественный вид. Но его величественность мнимая. Правда, у калики белый волос и седая борода, на нем «туня» сорочинская, «шапка земли греческой», он подпирается клюкой так, что под ним подгибается земля. Но в народном сознании каличий наряд к Илье не пристал. Он идет в кабак и вместе с голью пропивает свой каличий крест. Только теперь в нем узнают Илью. Таким образом, наряду с тем, что Илья становится героем только после того, как надевает каличий наряд, мы наблюдаем противоположную трактовку: только сбросив с себя чуждое одеяние, Илья вновь становится Ильей. Пропив свой крест,

он уходит из Киева и направляется в Царьград, так как он не в ладах с Владимиром (Григ. III, 51; Гильф. 232; Онч. 20). Все это показывает, что подвиг освобождения Царьграда, служащий, по мнению Всева Миллера, «украшением» Ильи, на самом деле приписывается ему в песнях, ничего общего с героическим эпосом не имеющих и отколовшихся от него. Место Ильи не в Царьграде, а в Киеве, и если он уходит из родного Киева в Царьград, то в этом виноват Владимир, не умеющий ценить богатырей и удерживать их при себе. Такова вторичная народная обработка этой по существу не народной версии. Но нас не может удивлять, что и каличья обработка сюжета нашла своих, правда немногочисленных, любителей и ценителей среди северных крестьян, преимущественно староверческого толка. Характерной исполнительницей былины в этой царьградской версии была, например, Кривополенова, долгое время скитавшаяся с сумой и знавшая множество духовных стихов.

Введение в повествование калики объясняет и некоторые подробности боя. Илья всегда бьет Идолище каличьим оружием: шеплугой, подорожной клякой или, наконец, «шапкой земли греческой», подобно тому как побивает змея Добрыня. Развитие эпоса сказывается и на этой детали. «Шапка земли греческой» здесь встречается весьма редко и не имеет уже смысла. Если в ранней, еще полудыической былине о змеборстве Добрыни шапка, как знак христианства, полученного из Византии, представляет собой своего рода материальную форму идейного оружия, то здесь Илья Муромец сам выступает в роли спасителя Византии. Сюжет этот, однако, все же не стал и не мог стать популярным, так как в глазах крестьянства, слагавшего былины, и Византия и христианство уже начинали терять свой былой авторитет. Все моральные и физические силы народа направлены теперь на борьбу не за церковь, а за национальную независимость против иноземных врагов-насилльников. Этим стремлением и определяется дальнейшее развитие эпоса.

#### 4. ПЕРВАЯ ПОЕЗДКА ИЛЬИ (Исцеление Ильи. Илья и Соловей-разбойник)

Изучая былину о Добрыне-змееборце и о встрече Алеши с Тугариным, мы видели, что герои совершали свой первый подвиг, выезжая из родного дома.

То же можно сказать об Илье. Свой первый подвиг он совершает по дороге из дома в Киев. Этот подвиг — уничтожение Соловья-разбойника. Рассказу об этой встрече часто предшествует

рассказ о том, как Илья в доме у своих родителей исцелился от тяжелого недуга. Былина об исцелении Ильи может исполняться как самостоятельная песня, но очень часто она соединяется с песней о встрече с Соловьем-разбойником.

Выше мы видели, что былина о первом выезде Добрыни содержит некоторые сведения о происхождении героя и о его родителях. Такие детали вызваны стремлением народа к возможно полной обрисовке облика и жизни героя. Нечто подобное можно наблюдать и относительно образа Ильи. Однако повествование о происхождении Ильи и по форме и по содержанию носит совершенно иной характер, чем повествование о юности Добрыни или Алеши. Образ Ильи создан позже, чем образы его более молодых соратников — Добрыни и Алеши. В отличие от них, Илья всегда представляется старым, и старым он выезжает из дому. Всеволод Миллер подсчитал, сколько раз Илья в эпосе назван «старым», и нашел, что число это не очень велико. Такой арифметический способ определения героя мы должны полностью отвергнуть. Илья всегда мыслится старым, даже в тех случаях, когда эпитета «старый» нет. Его старость есть выражение его мудрости, опытности и спокойной силы. Илью Муромца вообще нельзя представить себе молодым. К нему применяется эпитет «добрый молодец», но слово «молодец» в этих случаях обозначает не возраст, а удаливость и силу.

Не белая заря занималась,  
Не красно солнышко выкаталось:  
Выезжал тут добрый молодец,  
Добрый молодец, Илья Муромец,  
На своем коне богатырским.  
Побелела его головушка,  
Поседела его бородушка.  
(Кир. I, 31)

Выше мы видели, что повествование о родителях и юности Добрыни и Алеши включалось в песню о первом выезде героев. Сведения были довольно скудные, и их приходилось собирать по крупинкам. Здесь картина уже другая: повествование о пребывании Ильи в доме родителей вылилось в самостоятельную, отдельную песню. Правда, есть и такие песни о первом выезде, в которых очень коротко упоминается о его родителях и доме. Но они представляют собой исключение. Обычно об этом повествуется весьма подробно, а еще чаще это повествование представляет собой отдельную песню, а именно так называемую песню об исцелении Ильи.

Чтобы полностью понять, осмыслить образ Ильи, необходимо

начать изучение былины о первой поездке Ильи именно с этой былины, хотя этим и нарушается хронологическая последовательность в изучении эпоса, так как песня об исцелении Ильи — одна из позднейших русских былин. Но эти две песни так тесно между собой связаны, что разрывать их не представляется целесообразным. Эта былина хорошо исследована в советской науке, что дает нам возможность остановиться на ней менее подробно, чем на других песнях<sup>119</sup>.

Одно обстоятельство прежде всего бросается в глаза при изучении былины об исцелении Ильи: она чаще имеет прозаическую, чем стихотворную форму, ее чаще рассказывают, чем поют. Бывает и так, что об исцелении Ильи рассказывают, а когда дело доходит до выезда его, до богатырских подвигов, рассказ переходит в пение. Даже в тех случаях, когда об исцелении поется в стихах, ритм часто бывает неустойчив и сбивается на прозу. Некоторые из старых русских ученых (Орест Миллер) полагали, что былина эта — весьма древняя и что стих в ней разрушенный. А.М. Астахова, наоборот, считает ее поздней (что подтверждается рассмотрением идейного содержания былины), в чем А.М. Астахова несомненно права. Необычен также район распространения этого сюжета. Как песня или как прозаическая вступительная часть к былине о первых подвигах Ильи былина эта бытует там, где вообще бытует эпос. Но в прозаической форме, в форме сказки, этот сюжет распространен гораздо более широко<sup>120</sup>. Отсюда можно сделать заключение, что сюжет первоначально сложился как сказка, в прозаической форме, а затем уже был пригнан эпосом. Прозаическая форма стала сменяться стихотворной, но стих не полностью вытеснил прозу: стих явно содержит следы своего прозаического происхождения.

Рассмотрение содержания этой песни подтвердит наши предположения, а также позволит ответить на вопрос, почему данный сюжет был создан.

В своем исследовании о русском эпосе на Севере А.М. Астахова коснулась и данного вопроса. Как указывает Астахова, установить совершенно точно, когда эта былина создавалась, возможности нет. Но целый ряд косвенных данных приводит ее к предположению о позднем происхождении этой былины. Создание былины отвечало стремлению народа сделать «любимого народного богатыря, носителя глубоко демократических черт, в образе которого отразились заветные народные идеалы... и по происхождению представителем широких народных масс — крестьянином»<sup>121</sup>. Второй стимул к созданию былины — это желание «округлить и попол-

нить к тому времени в основном уже сложившуюся поэтическую биографию богатыря». А.М. Астахова справедливо указывает, что нельзя прикреплять данный сюжет только к Северу. В дальнейшем она выделяет из быliny моменты крестьянского труда Иабы и сравнивает его с Микулой Селяниновичем.

Наш анализ подтверждает данные Астаховой. Иаба Муромец в этой былине — герой прежде всего крестьянский. Добрыня связан с Рязанью, Алеша с Ростовом, Иаба Муромец рождается в городе Муроме, селе Карачарове. Это наиболее часто упоминаемое место его рождения. Связь его с городом Муромом, однако, очень слаба, и Иаба никогда впоследствии об этом городе не вспоминает. Фактически Иаба находится к началу песни не в городе Муроме, а именно в селе Карачарове. Можно предположить, что первоначально местом рождения называли Муром, но вследствие стремления подчеркнуть крестьянское происхождение Иабы город сменился селом Карачаровым, причем одно название не вытеснило другое, а они слились. Отец Иабы — крестьянин «чернопахотный», Иван Тимофеевич. Любимый герой русского народа изображается в этой песне как плоть от плоти и кровь от крови русского крестьянина. Придавая ему такое происхождение, народ еще больше приблизил его образ к себе, выразил свое единство с ним.

Крестьянским сыном в народной поэзии издавна изображается герой сказки, и народ, создавая образ Иабы — крестьянского сына, широко использовал сказочные художественные образы. Герой сказки до совершения своих подвигов очень часто сидит на печи. Это связано с тем, что он считается дураком и лентяем. Сиденье Иванушки на печи имеет юмористическую окраску. Оно контрастирует с его подлинной природой героя, которая проявляется по ходу действия сказки позднее. С переходом из сказки в эпос мотив сидения на печи был подвергнут переработке. Иаба Муромец до совершения своих подвигов «сидит сиднем», «сидел седуном» 30 лет. В противоположность сказке, сидение Иабы никогда не изображается юмористически. Он сидит на печи потому, что он болен, парализован. О нем поется, что он «не имел ни рук, ни ног», то есть не мог двигать ими. «Тридцать лет была больной, сидел на гноище» (Марк. 91). Часто он сидит именно на печи, где в деревне сидят или лежат больные. «С печи не вставал тридцать лет» (Кир. IV, 1). В каком возрасте эта болезнь с ним приключилась, об этом ничего не сообщается. Иногда он с первых же строк изображается как старый, иногда (редко) сообщается, что он калека от рождения. Слушатель переносится в обстановку ре-

альной русской крестьянской избы, что в эпосе встречается весьма редко, но очень обычно для сказки. Мы понимаем, почему народ в данном случае предпочитает прозу. Эпический стих был выработан на высоких героических сюжетах. Здесь же мы имеем бытовую картинку из будничной жизни крестьянской семьи.

Родители уходят на работу. Работа их — характерная для северного хлебопашества очистка леса под посев, при котором лес сжигался или рубился, а пни выкорчевывались. «И как тридцать лет да миновалось, в само время летнее, в дни сенокосные, и тогда ушли отец и мать с семейством пожни чистить, а его одного дома оставили» (Рыбн. 190). Так, с разной степенью обстоятельности и реалистичности, сообщается во многих записях.

Илья остается один. К дому приходят странники. Странники эти описываются очень различно. Это «люди проходящие», «нищий стар человек», «две калики перехожие, переброжие», два старика, сиротинушка, в одном случае — двое юношей и т.д. Это нищие, которые пока ничем не изобличают своей необычности. Они стучатся в окно и просят подать напиток или милостыню. Странники эти несомненно созданы не без воздействия легенды, где чудесные странники стучатся сперва к богатым, которые их гонят, а потом к беднякам, которые их принимают. Но здесь происходит иное. Илья не может встать, не может подать им напиток.

Ай же вы, добрые людишки!

Не могу напоить вас:

Не имею ни рук, ни ног.

(Рыбн. 139)

«Встать не могу», «Не владею ни руками ни ногами», — так отвечает Илья.

Я бы рад-то вам подать я милостынку все спасеную.

Не могу сойти со печки со кирпичьюю.

(Марк 42)

«А стань-ко ты, стань, дак добрый молодец», «Выставай на резвы ноги», «Спусти-ко ты резвы ноги с печки», — так с особой настойчивостью предлагают странники. Илья превозмогает себя, и происходит чудо: «Резвы ножоцьки растянулись» (Марк 42). Илья, тридцать лет не встававший с места, начинает ходить. «Выставал Илья на резвы ноги, отворял ворота широкие и пускал калик к себе в дом» (Рыбн. 51). В некоторых случаях он выражает свое ликование. Его походка сразу оказывается богатырской. Он ступает так, что «балки кричат» и калиновый пол под ним опускается.

Теперь Илья идет за водой или за квасом и подносит странни-

кам. Но они ему «отворачивают», то есть сами не пьют, а предлагают испить ему, или же, отпив немного, предлагают ему испить остаток. Происходит второе чудо: Илья не только выздоравливает, но чувствует прилив огромной, нечеловеческой силы. «Что чувствуешь в себе, Илья?» Бил челом Илья, калик поздравствовал: «Слышу в себе силушку великую» (Рыбн. 51). «Я теперь, добрые люди, корпус в себе имею» (Рыбн. 139). Странники дают ему испить во второй раз, и теперь сила его настолько велика, что если бы

От земаи столб бы да до небушки,  
Ко столбу было золото кольцо,  
За кольцо бы взял, святорусску поворотил.  
(Кир. I, 1)

Такой силы странники пугаются. Они дают ему испить в третий раз, и сила его убавляется наполовину. Мы уже знаем, что физическая сила еще не определяет героя в русском эпосе. Герой должен быть силен, но героизм определяется тем, на что сила направлена. В одном из вариантов Илья на вопрос о том, что он чувствует, отвечает:

Ежели бы было теперь кольцо силы поганой,  
Напустил бы бить.  
(Рыбн. 139)

Момент получения Илеей силы есть момент превращения крестьянина Ильи в богатыря. Сиденье Ильи в этом отношении приобретает особое значение: героем, богатырем становится *убогий* человек из народа. Здесь эстетика быliny и эстетика сказки совпадают. Самый бедный, самый последний из крестьян, больной, недужный, становится спасителем своего народа.

Чудесные странники исчезают, теряются из виду. В некоторых вариантах они в момент исчезновения произносят предвещание, пророчество. Они говорят:

Смерть тебе на бою не писана.  
(Рыбн. 51)  
Во чистом-то поле тебе да смерть не писана,  
Ты не бойся, ездй по чисту полю.  
(Марк. 42)

На первый взгляд пророчество это может вызвать некоторое недоумение. Если Илье известно, что он не будет убит в бою, в чем же тогда состоит его храбрость? Но такое понимание этого места будет совершенно превратным. Слова странников — только художественная форма для выражения сознания самого Ильи. Он не может сказать сам о себе: «Смерти в бою для меня не существует», это противоречило бы всей поэтике былин. Но дело об-



стоит именно так. Слова странников не представляют собой волшебного заклятия. Они означают, что Илья навсегда исключил для себя вопрос о своей смерти. Этот вопрос для него раз навсегда решен, и решился он тогда, когда Илья осознал себя богатырем. Это полное отсутствие страха смерти, полное ее исключение из своего сознания и делает его бессмертным в глазах народа. Илья, всегда бросающийся в самые страшные бои, никогда не погибает именно потому, что он смерти не боится, что она для него просто не существует.

Характерно для Ильи, как для героя крестьянского: первое побуждение, первая мысль его после выздоровления и получения силы принадлежит родителям, которые находятся в поле на тяжелой работе. Крестьянский труд, крестьянская сущность настолько неразрывно связаны со всем существом Ильи, что он сразу же идет в поле помогать родителям. Родители вне себя от радости, но радость их сменяется испугом и ужасом, когда они видят, как он работает. Чтобы очистить поле, он дубы вырывает прямо с корнем и бросает их в воду. «Дубье то рвет из матушки сырой земли со всем со коренем» (Марк. 67). «И стал дубье рвать со коренем» (Онч. 19). Сперва отец думает, что Илья будет хорошим крестьянским работником, что он «большой работник будет». Но скоро родители понимают, что Илья уже не работник на поле, что при такой силе призвание его в другом; мать, видя, как он работает, говорит:

Видно, дите будет нам не кормилицо,  
Станет ездить, видно, по полю чистому.  
(Онч. 19)

То же говорит отец: «Этот, видно, сын у меня будет ездить во чистом поле, во чистом поле будет поляковать, и не будет ему поединщика» (Марк. 67). Иногда отец сам предлагает ему ехать в Киев, чаще же он благословляет Илью на отъезд по его собственной просьбе с чрезвычайно интересными для нас наставлениями. В кратчайшей и чрезвычайно меткой форме наставление отца выражено так:

А пожалей-ка ты на поле христьянина,  
А не жуади-ка ты в поле все татарина.  
(Григ. III, 50)

Илья сам совершенно точно определяет цель своего выезда. Цель его состоит в том, чтобы посвятить себя служению Киеву и Владимиру. Он осознал себя богатырем не только по силе, но и по своему жизненному делу. Он едет «киевскому князю поклонитися», «заложиться за князя за Владимира», «постоять я еду за

Киев же» и т.д. Мы уже знаем, что идея служения Киеву и Владимиру представляет собой одну из главных идей раннего русского эпоса. Это идея народного и государственного единства в эпоху феодальной раздробленности.

Так кончается эта былина. Отдельные слагаемые ее идут из сказки и легенды. Сиденье на печи, напиток, придающий силу, прощание с родителями — все это сказочные мотивы. В некоторых вариантах Илья выбирает или находит себе коня, как это повествуется о сказочном Иванушке. Но хотя составные части в большинстве сказочного происхождения, сама былина отнюдь не сказка. Илья прямо из избы или с поля отправляется не ради приключений, а на защиту родины и для служения ей.

Продолжением этой былины служит былина об Илье Муромце и Соловье-разбойнике.

Былина о Соловье-разбойнике по некоторым своим составным частям более ранняя, чем уже рассмотренные нами былины о Добрыне, Адаше и Илье, по другим — она, наоборот, оказывается более поздней. В целом она может считаться более поздней, так как решающее значение имеют не архаические элементы, не наличие в ней мифологического чудовища, а те мотивы, которые свидетельствуют о преодолении древнейшего наследия и придают ей совершенно новое содержание. Мы рассматриваем эту былинку как последнюю о схватке героев с чудовищами.

В развитии эпоса настает момент, когда героическая схватка с чудовищем уже не может полностью удовлетворить художественные запросы народа. Схватка с такого рода чудовищами начинает терять свой героический характер. Она начинает приобретать характер авантюрно-занимательный. Именно это наблюдается в былинке о Соловье-разбойнике. Фабула ее, повествование, обладает для народа необычайной занимательностью. Однако, если бы содержание песни ограничивалось приключенческим характером повествования, было бы непонятно, почему она так популярна в народе и почему подвиг уничтожения Соловья-разбойника приписывается наиболее любимому и значительнейшему герою русского эпоса — Илье Муромцу.

Правда, внешняя занимательность не исключает глубокого идейного содержания, как мы это увидим при анализе песни. Главное же — данная былина показывает, что на фоне затухания традиции борьбы с фантастическими чудовищами зарождается новая традиция, новое качество былины. Уже на былинке об Илье Муромце и Идолище можно проследить, что враг мифический сменяется врагом-человеком. В былинке о Соловье этот процесс

закончен. Илья в данной былине совершает не один подвиг, а два. Один подвиг состоит в том, что он поражает нечеловеческое чудовище — Соловья-разбойника. Этот подвиг принадлежит убывающей традиции, он своими корнями уходит в прошлое. Другой подвиг состоит в том, что Илья освобождает Чернигов от осаждающих его врагов, и этот подвиг уже указывает на будущее развитие эпоса, он первый из собственно воинских подвигов Ильи. Поэтому общепринятое обозначение этой песни как былины об Илье и Соловье-разбойнике не совсем удачно. Оно односторонне ориентирует читателя только на один из совершаемых подвигов Ильи и отодвигает в тень другой — освобождение Чернигова. Народ называет эту былинку «первой поездочкой», и такое название следует признать более правильным\*.

Соответственно своим качествам былина о первой поездке Ильи принадлежит к наиболее распространенным, наиболее популярным. В настоящее время опубликовано свыше 100 записей ее<sup>12</sup>. Сюжет ее широко известен также в форме сказки. В сказочной обработке он имеется там, где эпоса в XIX веке уже не было. В такой форме он известен и многим народам СССР: белорусам, украинцам, вотякам, коми, чувашам, якутам, латышам, карелам и другим. Кроме того, сюжет вошел в древнерусскую литературу. Рукописные повести о Соловье-разбойнике известны начиная с XVII века, причем из всех былинных сюжетов этот сюжет в рукописной традиции встречается чаще других. Все это свидетельствует о необычайной популярности данного сюжета. Учитывая это богатство и разнообразие, мы должны иметь в виду, что между былиной, повестью и сказкой имеются столь глубокие отличия, что игнорирование их (обычное в дореволюционной науке) нужно считать грубой методологической ошибкой. На первый взгляд отличия былины от других видов поэзии малосущественны и ограничиваются деталями. На самом же деле эти детали свидетельствуют о глубоком отличии в идеологии, обусловленном принадлежностью к разной социальной среде. Так, например, в повести Илья Муромец иногда выспрашивает Соловья о его золотой казне, находящейся в его селе, названном селом Кутузовом. Никакого села Кутузова в былинах мы не знаем. В былинах Илья никогда не выспрашивает и не может выспрашивать Соловья о его богатстве. Наоборот, он всегда отказывается от богатого выкупа, который ему предлагает за мужа жена Соловья. И если в одном-единственном случае Илья все же берет выкуп, то по приезде в Киев он часть его отдает сиротам, часть предоставляет городу Киеву, себе же не берет ничего. В этой де-

тали сразу сказывается отличие народной идеологии былины от идеологии «повести». Но мы изучаем эпос, а не повесть и не сказку, и будем касаться их только в том случае, если они бросают свет и на былинку.

В былине об Илье и Соловье-разбойнике Илья уже полностью проявляет свои героические качества. Правда, былина о Соловье носит приключенческий характер, и этим можно объяснить, что не во всех вариантах детали песни подчинены основной идее. Есть такие варианты, в которых Илья едет не для того, чтобы служить Киеву; цель его состоит в том, чтобы, простояв заутреню в Муроме, поспеть к ранней обедне в Киев. Иногда упоминается, что он едет в день пасхи. Он хочет ехать прямоезжей дорогой, чтобы успеть вовремя. Так как он едет в день пасхи, он иногда дает обет не кровавить по дороге рук, не вынимать стрел, не кровавить меча и т.д. Насколько эта заповедь действительно будет соблюдаться, станет видно позднее.

Илья едет в Киев со всей возможной быстротой. Конь Илья не бывает крылатым. Это не волшебный конь, который летит по воздуху. Конь Илья — конь богатырский, а не сказочный, хотя он иногда снабжается внешними сказочными атрибутами.

События развиваются не так, как этого ожидает Илья и вместе с ним слушатель песни, а совершенно иначе, и в этой неожиданности одна из художественных особенностей былины.

Несясь к Киеву, Илья совершенно неожиданно для себя видит препятствие, и с этого, собственно, начинается действие. Он подъезжает к Чернигову, чтобы расспросить там прямоезжую дорогу на Киев, но тут он видит, что

Под Черниговом силушки черным-черно,  
Черным-черно, как черна ворона  
(Рыбн. 4)

Далеко не все певцы знают об этом препятствии. Весьма часто Илья прямо наезжает на Соловья-разбойника. Такую форму песни мы должны признать дефектной, неполной. Внешне черниговское приключение легко выпадает из песни, внутренне же оно составляет необходимую часть повествования и не может выпасть без ущерба для идейно-художественной цельности песни. Название города подвержено некоторым колебаниям (Бежегов, Бекетовец, Тургов, Орехов, Обалков, Кидоша, Чиженец, Смолягин и другие, в письменной традиции — Себеж), но преобладает Чернигов. Враги, обложившие город, носят самый неопределенный характер. Чаще всего они названы «силой». Иногда, впрочем не слишком часто, они названы татарами, еще реже — литовца-

ми, иногда теми и другими вместе:

Приехал он во город во Бекетовец,  
И наехала проклята погана Литва,  
Одoleли тут поганы татарове  
Тых мужиков бекетовских.  
(Рыбн. 116)

Враги эти — не татары. Насколько конкретно и исторически верно в эпосе изображены татары, мы увидим ниже. Сила, обложившая Чернигов, не угрожает государству в целом. Владимир в Киеве часто даже не знает о том, что произошло в Чернигове. Мы не можем также допустить, чтобы этот эпизод отражал какую-либо из междоусобных войн, ибо, как мы знаем и как это подчеркивал Добролюбов, удельные войны эпосом не отражены совершенно. Значение этого эпизода состоит в том, что героем песни является уже не только змеборец, но избавитель от вражеского войска. Именно поэтому героем песни сделан главный национальный герой эпоса — Илья Муромец. Илья не может остаться равнодушным к судьбе Чернигова.

Богатырско сердце разгорчиво и неумчиво:  
Пуще огня-огничка сердце разыграется.  
(Кир. I, 34)

Мирное благочестивое намерение отстоять заутреню в Муроме и обедню в Киеве отодвигается на второй план. Илья Муромец весьма легко отказывается от заповеди не кровавить оружия.

Как прости меня, господь, в таковой вини!  
Я не буду боле-то класть заповеди великие.  
(Марк 68)

Или более иронически:

Всяк человек завет завечает,  
А не всякой завет справяет.  
(Рыбн. 170)

Это значит, что церковная мораль рассыпается в прах, когда дело идет о том, что представляет собой наивысшую мораль народа, о том, чтобы спасти родную землю.

Бой всегда описывается очень кратко и чисто «эпически».

Как почал он бить поганных татаровеи,  
Конем-то тогтать и кошем колоть,  
Прибил-то он поганных в единый час,  
Не оставил поганных и на семена.  
(Рыбн. 116)

Такая краткость в описании боя характерна для данной песни. Более подробное описание боев мы будем иметь в былинах об отражении татар от Киева.

Освободив город, Илья въезжает в Чернигов. Иногда он застаёт

всех горожан в церкви, причем они даже не подозревают, что город уже освобожден.

Заехал он во город Смоленгин,  
Как там мужики да смолягински  
Все ходят во церковь соборную  
От первого до единого.  
Они каются-причащаются,  
Со белым светом прощаются,  
Во чисто поле на войну снаряжаются.  
(Рыбн. 127)

В то время как черниговцы в отчаянии молились, Илья спас город благодаря тому, что не задумался пренебречь церковной заповедью. Когда певец поет, что черниговцы, вместо того чтобы думать о защите, «каются да причащаются, на смертную казнь снаряжаются» (Рыбн. 189), то это не только описание охватившего город смятения, но и звучит как выражение сожаления о черниговцах, которые не нашли ничего лучшего, как молиться и каяться. В городе царят отчаяние и уныние, описанные иногда чрезвычайно ярко. Илья сообщает черниговцам радостную весть. Они не верят, выходят на городскую стену, смотрят в кулак или трубочку и действительно видят поле, усеянное трупами.

Черниговский эпизод заканчивается деталью, весьма важной для понимания смысла этого эпизода, а также для понимания психологии Ильи Муромца. Черниговцы предлагают Илье воеводство, но Илья всегда от него отказывается.

Черниговцы оказались беспомощными перед лицом врага не потому, что они не обладали храбростью. Они готовились к обороне, они были готовы как один умереть за родной город, они не думали о сдаче города сильнейшему врагу, предпочитая смерть. Они были бездеятельны потому, что не было той власти, которая могла бы возглавить народное движение. Поэтому черниговские мужики предлагают Илье воеводство, то есть власть. Ему на золотом блюде выносят ключи города.

Будь-ко ты у нас воеводою,  
Береги нас от поганых от татаровей.  
(Рыбн. 170)

Живи во нашем Смоленгине воеводою,  
Суды суди все правильно,  
Мы все будем тебя слушати.  
(Рыбн. 127)

Часто также ему предлагают остаться в Чернигове, кем он захочет: князем, воеводой, боярином или крестьянином. Черниговцы хотят его удержать у себя.

Илья никогда не соглашается на предложение черниговцев, и мотивы, по которым он отказывается, для нас полны величайшего интереса.

При анализе песни можно видеть, что причины отказа Ильи — двоякие. В самой песне о причинах говорится далеко не всегда, и их можно установить только путем сравнения текстов.

Часто Илья сам не умеет выразить своей мысли. Он просто не хочет быть воеводою, и этим «не хочу» ограничивается весь его ответ. В более детализованных песнях видно, что власть находится в чуждых народу руках. Певцы XIX века не совсем ясно себе представляют, что значит «воевода». В былине черниговцы подчиняются только своему воеводе, в руках которого власть мыслится неограниченной. Поэтому отнюдь не случайно, что черниговцы иногда зовут к себе Илью в короли (Гильф. 210).

Чернигов представляется в песне политически независимым, самостоятельным государством, наподобие монархии. В этом можно усмотреть следы феодального порядка; при данном порядке местные князья стремились к самостоятельности, к обособлению от власти центральной. Как мы уже знаем, эти тенденции прямо противоположны тем народным стремлениям к объединению, которые выражены в эпосе. Илья стремится не в любую русскую город, а только в Киев, как город стольно-киевский. Предложение черниговцев по существу противокиевское. Илья Муромец на это не идет и спрашивает дорогу на Киев.

Другая причина, по которой Илья не остается в Чернигове воеводой, состоит в том, что Илья вообще не может быть причастен ни к какой власти, так как власть носит классовый характер. Взять власть — это значит приобщиться к ненавистным князьям и боярам, перейти в их стан. Зовя Илью, черниговцы зовут его в князья.

А й хоть князем живи, хоть королем живи,  
А хоть живи барином, а хоть живи крестьянином.  
(Гильф. 210)

Совершенно ясно, что, живя князем, Илья будет властвовать, живя крестьянином — подчиняться. Что крестьянин может стать у власти, не превращаясь в князя, этой мысли в раннем эпосе еще нет. Илья был бы для черниговцев идеальным князем, но все же князем. Илья же исполнен величайшего презрения к князьям и княжеству. В одном варианте, где черниговский воевода через своих князей приглашает Илью «хлеба-соли кушати», Илья в резкой форме отвергает его хлеб-соль.

Нейду я к воеводе вашему,  
Не хочу у него хлеба-соли кушати. (Кир. I, 34)

Отсюда становится понятным ответ:

Не хочу-то я у вас жить ни князем, ни боярином,  
Ни купцом, гостем торговым же.  
(Марк. 68)

Илья дорожит тем сословием, к которому он принадлежит. Другими словами, в Илье уже пробуждается сознание своей классовой принадлежности, и эту принадлежность он не меняет на более высокую.

Не дай господи делать с барина холопа,  
С барина холопа, с холопа дворянина,  
Дворянина с холопа, из попа палача,  
А также из богатыря воеводу.  
(Рыбн. 127)

Эти слова показывают, что понимание классовой дифференциации развито в народе чрезвычайно сильно. Это говорит о развивающемся чувстве классового антагонизма и классовой ненависти. Илья гордится своим сословием и не хочет переходить в другое. Но вместе с тем эти слова показывают, что для идеи свержения власти и уничтожения классов еще не настал исторический момент. В эпоху феодальной раздробленности такая историческая задача еще не могла ставиться. Могла и должна была ставиться прежде всего задача свержения *удельных* властей в пользу *центральной* власти. Идея же свержения классовой власти и князей и боярства в пользу власти народной в эпосе будет высказана позднее. В силу всего этого Илья свой отказ от воеводства неизменно кончает тем, что спрашивает дорогу на Киев. Этим кончается первая часть песни.

На Киев обычно есть две дороги: одна окольная, другая прямоезжая. Но прямоезжей дорогой давно уже никто не ездит, так как на этой дороге засел Соловей-разбойник, который не дает проходу ни пешему, ни конному.

Мнение Всеволода Миллера и других, видевших в нем разбойника, не подтверждается ни одним из записанных текстов. Слово «разбойник» следует понимать не в буквальном, а в более широком, обобщенном смысле, подобно тому как слово «вор» в народном языке имеет очень широкое значение. Соловей-разбойник никогда никого не грабит. Что в народном понимании Соловей не рассматривается как разбойник в узком смысле этого слова, видно по тому, что существует другая былина, в которой поется о встрече Ильи с действительными разбойниками, по-народному именуемыми «станичниками». В этой былинке Илья натаакивается на шайку грабителей: они хотят его ограбить, он же пускает свою стрелу в дуб, разбивает этот дуб в щепы и тем наводит на



разбойников страх и разгоняет их шайку или даже убивает всех до единого. Былина о встрече с разбойниками часто контаминируется с былиной о Соловье-разбойнике; это означает, что былина о станичниках и о Соловье-разбойнике, а следовательно, и действующие лица их — явления совершенно разного порядка. Когда народ говорит о разбойниках, он называет их разбойниками или станичниками и заставляет действовать по-разбойничьи. Соловей же не разбойник в обычном понимании этого слова.

Чтобы решить вопрос о том, чем в народном сознании представляется Соловей-разбойник, необходимо рассмотреть весь ход встречи с ним Ильи.

Препятствие, ожидающее Илью на пути между Киевом и Черниговом, чаще всего в былинах именуется «заставой». Неоднократно говорится о трех заставах — о лесе и болоте, о реке, о Соловье-разбойнике. Легко заметить, что «лес», «болото» и «река» являются эпическим утروением. Трех застав нет, а есть только одна: Соловей находится в лесу и очень часто у реки.

Слово «застава» в былине имеет очень точный и совершенно определенный смысл. В былине об Илье и его сыне на богатырской заставе находятся лучшие богатыри и охраняют государственные границы и подступы к Киеву. Застава — это пограничный сторожевой пост, задерживающий нарушителей границы.

Но в отличие от этой богатырской заставы застава Соловья — вражеская. Соловей преграждает путь на Киев, и в этом состоит главный вред, наносимый им.

Сидит на тридевяти дубах, сидит тридцать лет,  
Ни конному, ни пешему пропуску нет.

(Кир. I, 34)

Прямоезжая дороженька заколодела,

Заколодела дорожка, замуравела,

Серый зверь тут не прорыскиват,

Черный ворон не пролетыват.

(Рыбн. 4)

Дорога заросла лесом, ее давно уже нет, и многие певцы поют о том, что Илья эту дорогу прокладывает, чтобы добраться до Соловья.

Такая роль Соловья устойчива по всем былинам. Никакого другого вреда он не наносит. Он не похищает женщин, как змей в былине о Добрыне-змеборце, и он не грабит людей уже потому, что мимо него никто не проезжает.

С величайшим трудом прокладывает себе Илья путь к Соловью. Этот путь лежит сквозь леса и болота. Илья вырывает деревья и «мостит мосты», то есть настиляет деревья на трясины и таким

образом проезжает.

Левой рукой коня ведет,  
Правой рукой дубья рвет,  
Дубья рвет все кряковисты,  
Мосты мостит каменные,  
Работает дорожку прямоезжую.  
(Рыбн. 127)

Так он достигает Соловья. Соловей-разбойник обычно слышит его уже издали. Из былин невозможно составить себе ясное представление об облике Соловья. Самое имя его говорит, что он имеет птичий облик, и это подтверждается целым рядом деталей. Он всегда сидит на деревьях, на дубах. Он летает. Слыша, как Илья Муромец мостит мосты, он летит ему навстречу.

И летит навстречу добру молодцу,  
И сядил он на серый дуб кряковистый.  
(Тих и Милл. 1)

Иногда, впрочем весьма редко, упоминается и о его гнезде. На птичий облик его указывает и то, что Илья иногда попадает ему в правое крыло (Кир. I, 21). Подстрелив Соловья, Илья привязывает его к седлу или кладет его «во тороки», то есть в ременную сетку, как делают с дичью. Но дать более подробное описание этой птицы по былинам не представляется возможным. Подстреленный Соловей падает отвесно вниз «как овсяный сноп», и есть случаи, когда Илья подхватывает его на лету и привязывает к седлу.

С другой стороны, Соловей представляется одновременно и человеком, но человеческие атрибуты его упоминаются гораздо реже, и они более бледны. Он громаден, «туша страшная»; Илья берет его «за желты кудри».

Привязывал он желтыми кудерками  
Ко левые булатные стремени.  
(Рыбн. 127)

Привязывая его к стремени, Илья волочит его за собой. Но есть и такие случаи, когда он, привязав Соловья к седлу или стремени, заставляет его бежать рядом с конем.

Соловеюшко у стремени поскакиват.  
(Милл. 1)

Как мы увидим ниже, вся его семья имеет человеческий облик. Он разговаривает по-человечьи. В Киеве у Владимира ему иногда подносят чару, и он берет ее руками и выпивает.

Противоречие между птичьим и человеческим обликом Соловья-разбойника можно объяснить только тем, что древние зооморфные чудовища с развитием истории и эпоса постепенно

приобретают человеческий облик, что можно было наблюдать и на образе Тугарина. Но этот процесс не завершился до конца. Он приостановился, когда на смену фантастическим чудовищам пришли реальные исторические враги. Соловей не приобрел полностью человеческой наружности, но и не остался в образе птицы, представляя собой гибридное образование, каких в фольклоре и в изобразительном народном искусстве чрезвычайно много. Народ любит подобного рода фантастические существа, о чем можно судить и по лубочным картинкам, изображающим различных чудовищ. Впрочем, на лубочных картинках Соловей-разбойник имеет уже часто человеческий вид. Изредка и в былине он не имеет никаких признаков птицы. В былине Щеголенка он всадник, и в бой с Ильей он вступает сидя на коне.

Соловей не обладает ни физической силой, ни оружием, ни смертоносными когтями или клювом и т.д. Он обладает только одним оружием: он свистит с такой силой, что все живое падает мертвым, дрожат горы, трясется земля, вода мутится с песком, деревья падают.

Подрожала родна матушка сыра земля,

Как бы сырые тут дубья распаталиси.

(Опч. 53)

В этом свисте и состоит ужас, наводимый Соловьем на людской род. «Все побивает вздохом единым» (Рыбн. 127). Но Илья не боится ни Соловья, ни его свиста. Его конь обычно не выдерживает этого свиста, и Илья его за это по-богатырски ругает. Никакого боя между Ильей и Соловьем не происходит. Илья подстреливает его, как подстреливают дичь. Богатырская сила Ильи в данном случае состоит в том, что он этого свиста не боится и выдерживает его. Свист обычно описывается очень подробно, со вкусом к различного рода страшным деталям. Он описывается как свист соловья, как змеиный шип, собачье мызганье, львиный рев. Свое презрение к этому свисту Илья выражает в обращении к своей лошади:

Не слыкала ты экова реву коровьего,

Писку, вереску дроздового?

(Кир. I, 77)

Чтобы вернее поразить Соловья, Илья заговаривает стрелу. Он попадает в правый глаз, стрела выходит в ухо, но не убивает Соловья. Илья привязывает его к седлу или стремени и со своей добычей едет дальше, в Киев.

Но приключение с Соловьем на этом еще не кончается. Илья проезжает мимо дома Соловья, где обитает его семейство. Для

развития хода действия эта встреча не имеет никакого значения. Она ничего не прибавляет к подвигам Ильи. Но она дорисовывает образ Соловья и характер Ильи.

Так же, как невозможно из былинны создать себе представление о внешнем облике Соловья, так невозможно создать себе представление о его жилище. Оно именуется различно. Реже других встречается обозначение его гнездом или гнездышком. Чаще встречаются обозначения: дом, двор, широкий двор, дворище; выскок терем, палаты; подворье, поселье, поселище, мыза, и, наконец, застава, иногда — воровская. У Соловья очень большая семья: жена, девять дочерей и девять сыновей или зятьев. Состав семьи, по вариантам, подвержен большим колебаниям, но обычно она весьма многочисленна. Жена и дети смотрят из окошка и уже издали видят приближающегося Илью. Они всегда принимают победителя Илью за своего отца, а влекомого Илей Соловья за добычу их отца. Семья Соловья состоит из людей, а не из таких чудовищ, как он сам. Тем не менее она напоминает звериный выводок, гнездо. Своей многочисленностью она напоминает малых змеенышей, которых в большом количестве топчет Добрыня: это — нечисть, слабая сама по себе, но сильная своей плодовитостью. Этот нечистый характер выводка некоторыми певцами подчеркивается. Дети все похожи друг на друга. На вопрос Ильи: «Что это у тя дети все на единый лик?» Соловей отвечает:

Я сына-то выращу, за него дочь отдам,  
Дочь-то выращу, отдам за сына,  
Чтобы Соловейкин род не переводился.

Илья этого не может стерпеть:

За досаду Илье Муромцу показалось:  
Вынимал он саблю свою острую,  
Прирубил у Соловья всех детушек.  
(Кир. I, 34)

Часто также семья делает попытку улестить, угостить Илью или ему предлагают огромные богатства в качестве выкупа за отца. Илья на это обычно не соглашается, а если и берет деньги, то все же везет Соловья в Киев, а деньги отдает Владимиру. Семью Соловья он, как правило, уничтожает в том случае, когда кто-нибудь из них делает попытку его обмануть и убить. Они приглашают Илью войти в дом, но вход во двор снабжен опасной, смертоносной ловушкой. Ворота устроены так, что при проезде под ними надворотня должна убить, раздавить проезжающего. Илья это обнаруживает и дает дочери Соловья, которая его приглашает, такого пинка, что она летит через дом, а сам едет дальше.

Наряду с изображением семьи Соловья как человеческой, име-

ется и явно более архаическая и древняя трактовка ее как семьи колдунов и оборотней, обнаруживающих свою звериную природу. В варианте Кириши Данилова сыновья Соловья-разбойника умеют обращаться в воронов с железными клювами и хотят заклевать Илью.

Подобного рода архаические черты, как и весь облик Соловья, указывают на глубокую древность этого сюжета. Генетически Соловей связан с той эпохой, когда человек еще верил в наличие двух миров на земле и снабжал эти миры границей и сторожем, имеющим чудовищный облик: или облик летающего зверя, или облик птицы. Однако предположение о генезисе не объясняет нам ни смысла песни, ни причину ее сохранности. В эпосе никакого «инога» или «тридесатого» царства уже нет. Есть только рудименты, остатки его, и одним из таких рудиментов является Соловей-разбойник, сидящий на своей «заставе». Что эта застава мыслится как граница, видно по некоторым деталям. Соловей часто обитает у реки. Он свистит тогда, когда Илья скачет через реку Смородину (Милл. 1). Он никого «мимо не пропускает». Соловей сидит у моста через реку Смородину (Тих. и Милл. 5). Его дочь держит перевоз на Дунае. Илья ее убивает и мостит через Дунай мост (Кир. I, 77). Уничтожая Соловья-разбойника, герой некогда уничтожил веру в какой бы то ни было иной мир. Но этот смысл быliny уже давно забыт в Киевской Руси. Заслуга Илья состоит в том, что он прокладывает пути на Киев. 15  
Этой заслугой он прежде всего дорожит сам, и ею дорожат певцы и народ. За эту заслугу Илья воспевается.

И я очистил дорогу ко городу ко Киеву,  
Ко солнышку князю да ко Владимиру.  
(Гильф. 120)

Сюда относится и уничтожение Соловья и его выводка, и создание мостов через реки, и прокладка дорог в лесах и болотах. Соловей представляет собой заставу, разъединяющую Русь, отделившую ее от Киева. Образ Соловья — художественное изображение сил, разъединявших Русь, дробивших ее на части, стремившихся к замкнутости, к изоляции Киева как столицы от остальной Руси. Подвиг Илья кладет конец изолированности Чернигова и других городов от Киева. Брянские леса и смоленские грязи не существуют больше как непроходимые препятствия с тех пор, как Илья их очистил. Все дороги на Киев очищены. В этом смысле подвиг Илья подчинен основной идее киевского эпоса. 12

Последнее звено в развитии действия этой быliny — прибы-

тие Ильи в Киев и его первая встреча с Владимиром. Слушатель ожидает, что Илья Муромец будет встречен Владимиром как герой, что Владимир по достоинству оценит подвиг освобождения Чернигова, уничтожения Соловья-разбойника и очищения дорог на Киев. Действительно, такие песни есть, но всегда лишь у малоталантливых и у забывчивых певцов. В повенецкой былине Ф. Никитина, в которой приключение с Соловьем включено в былинку о трех поездках Ильи, обрадованный и довольный Владимир сразу же готов наградить Илью чем только он сам захочет: казной, городами, чином. Но это — редкий случай. Обычно между Ильей и Владимиром сперва начинается создаваться конфликт. Даже в приведенном случае, в исполнении Никитина, Илья отказывается от всех наград и выговаривает себе только село Карачарово, где бы ему жить. Туда он и уезжает и, в данном варианте, служить Владимиру не остается.

Когда Илья прибывает в Киев, его там еще никто не знает. Тем не менее он идет прямо на пир к Владимиру в полном сознании своего права на это: «А й без допросу, без доклада заехал ныне княженецкого» (Гильф. 210). К началу обедни Илья уже опоздал. Служба началась, и Владимир находится в церкви. Туда же идет и Илья. В церкви он держит себя также независимо и гордо.

Он Владимиру князю тут челом не бьет.  
(Гильф. 210)

По прибытии из церкви Владимир на пиру выспрашивает Илью; Илья себя называет и, отвечая на вопросы Владимира, без малейшего хвастовства все ему рассказывает. Но Владимир ему не верит.

Во очах детинушка да завирается,  
А пустяками детинушка да похваляется.  
(Аст. 1)

Он принимает его за пьяного:

А видно, ты, удалый добрый молодец,  
А был на царевом большом кабаке,  
Не напился ли зелена вина?  
(Рыбн. 116)

Он ругает Илью, называя его мужиком, деревенщиной, засельщиной. Эта брань сразу указывает, в чем сущность начинающегося разлада. Илья действительно «деревенщина», то есть крестьянин, и гордится этим. Поэтому брань Владимира ощущается им как особенно оскорбительная. Оскорбительно выражаясь о крестьянстве Ильи, Владимир тем самым выдает классовую подоплеку своей ненависти к нему.

В данной былине, однако, этот конфликт не находит еще своего

развития и разрешения. Брань иногда влагается в уста не Владимира, а окружающих его князей и бояр. Тем самым Владимир выпораживается. Бояре настраивают Владимира против Ильи.

Говорят-то ему князи-бояри:  
«Наехал мужик засельщина,  
Засельщина, деревенщина,  
Пустым-то мужик похваляется».  
(Тих. и Милл. 5)

Илья никогда не показывает своих чувств. Чтобы отвести брань и доказать свою правоту, он предлагает Владимиру выйти на балкон или на двор и посмотреть Соловья. Владимир, Апракса и бояре всегда очень заинтересованы. Они выходят на балкон или во двор и смотрят на Соловья. Но так как чудовищность его не в том, как он выгадит, а в свисте, они предлагают Соловью посвистеть. Соловей всегда отказывается выполнить их приказание, так как он укрощен и покорен не ими. Этим противопоставляются подвиг Ильи и пустые притязания бояр. Бояре или Владимир ставятся певцами в смешное положение.

Я сегодня не у вас ведь обедаю,  
Не вас хочу и слушати,  
А обедаю у старого казака Ильи Муромца,  
И его хочу я слушати.  
(Рыбн. 4)

Этот ответ дается во многих вариантах, и народ им очень дорожит. Когда мезенский певец Семенов пропел это место, он прервал пение и сказал: «Ишь ответил как!» (Аст. 32). Но Владимир и бояре не признают Илью героем.

Илья всегда приказывает Соловью показать свой свист, но, зная, насколько этот свист опасен, предусмотрительно накрывает Владимира и Апраксу шубой; он обхватывает Владимира под правую руку, Апраксу — под левую и приказывает Соловью свистеть в полсвиста. Соловей, однако, всегда свистит полным свистом, и певцы не щадят красок, чтобы изобразить эффект этого свиста. Певец Гольчиков вставил ремарку: «Хотел всех свистом убить» (Аст. 1). Если Соловей находится не на дворе, а приведен в палаты, у палат вылетает верх, вылетают окна, из труб вылетают кирпичи, «аглицкие» стекла с дребезгом падают на двор, «разломало все связи железные». Если Соловей свистит на дворе, то новые палаты дрожат, старые рассыпаются, с церковью падают маковки и т.д. Владимир и Апракса благодаря предусмотрительности Ильи остаются целы, они только «окарачь ползут». Этим Владимир выставляется в комическом и унижительном виде. Зато бояре не только пугаются, но во многих вариантах падают от

свиста мертвыми.

Князи-бояре все мертвы лежат,  
А Владимир-князь стольно-киевский  
Заходил раскорякою.  
(Рыбн. 116)

После этого Илья обычно приканчивает Соловья. Он тут же рубит ему голову или выводит в поле и убивает его там.

Этим заканчивается песня о первой поездке Ильи, о его приключении в дороге и прибытии в Киев. Эта песня — песня о начале героического пути, героической службы Ильи Муромца. Вся обстановка прибытия Ильи в Киев содержит возможный, но не доведенный до конца конфликт между Илей и Владимиром. С этой былинной нередко соединяется песня о ссоре Ильи с Владимиром. Такое соединение внутренне оправдано, хотя сюжет ссоры — самостоятельная, другая песня. Данная же песня конфликтом не кончается. Владимир богато одаривает Илью, назначает ему большое жалованье, принимает его на службу, вопреки наплетываниям князей и бояр. Он ставит его над всеми князьями и боярами (Аст. 25). Русские богатыри встречают его «за родного брата». Илья навсегда остается в Киеве, он «задался в услуженье князю Владимиру» (Рыбн. II, 191). Так Илья начинает свой жизненный путь героя.

## II. БЫЛИНЫ СКАЗОЧНОГО ХАРАКТЕРА

### 1. БЫЛИНА И СКАЗКА

Былина и сказка представляют собой разные виды народного творчества\*. Мы неоднократно имели случай убедиться, что эпос обладает свойствами, сразу отличающими его от всех других видов народной поэзии, и в том числе от сказки. Сказка и былина охватывают разные области народной культуры, отвечают разным эстетическим потребностям. Лучше многих других разницу между сказкой и эпосом определил В.Г. Белинский. Белинский пишет: «Есть большая разница между поэмою или рапсодом<sup>123</sup> и между сказкою. В поэме поэт как бы уважает свой предмет, ставит его выше себя и хочет в других возбудить к нему благоговение; в сказке поэт себе на уме: цель его — занять праздное внимание, рассеять скуку, позабавить других. Отсюда происходит большая разница в тоне того и другого рода произведений: в первом — важность, увлечение, иногда возвышающееся до пафоса, отсутствие иронии, а тем более — пошлых шуток; в основании второго всегда заметна эдняя мысль; заметно, что рассказчик сам не ве-



рит тому, что рассказывает, и внутренне смеется над собственным рассказом. Это особенно относится к русским сказкам»<sup>124</sup>.

Это определение Белинского следует признать чрезвычайно тонким и пронизательным. Сказка определяется тем, что ее эстетика основана на вымысле, нарочито подчеркнутым именно как вымысел. В этом вся прелесть сказки. М. Горький подчеркивал значение ее как «выдумки». Сам народ определяет это поговоркой: «Сказка — складка, песня — быль». В действительность происходящих в сказке событий не верят, и они никогда не выдаются за действительность. Из этого проистекает добродушный юмор, легкая насмешка, столь характерная, как отметил Белинский, именно для русской сказки. Это, конечно, не значит, что сказка оторвана от действительности. В ней вымысел именно как вымысел определяется исторической действительностью, и задача исследователя сказки состоит в том, чтобы эту связь установить. Юмор и насмешка, свойственные сказке, делают ее прекрасным средством сатиры.

В эпосе отношение к изображаемому иное. Если спросить певца, верит ли он в то, о чем поет, большинство из певцов ответит непоколебимой уверенностью в действительности воспеваемых событий. «Песня — быль». Самое слово «былина» выдает это отношение, равно как и слово «старина», которым народ обозначает былины и которое означает, что все, о чем поется, действительно было, хотя и в глубокую старину.

Правда, исследователь не может всецело доверять всем показаниям певцов. Когда собиратели или исследователи спрашивают исполнителя, верит ли он в действительность воспеваемых событий, то вопрос поставлен неправильно. Исполнитель верит в жизненную и художественную правду исполняемого, в то, что песня не лжет. Это он и выражает словами — «все было так, как поется».

По этой причине сказка лучше сохраняет доисторическую старину, чем былина, она архаичнее ее. То, что уже невозможно как действительность, возможно как интересная выдумка. Поэтому, например, в эпосе змей сменяется историческими врагами Руси, в сказке этого не происходит. По этой же причине в сказке сохраняются древнейшие тотемические представления (судругживотное, талисманы и пр.), в эпосе эти представления исчезают.

Но Белинский подчеркивает еще другое различие между сказкой и эпосом: различие в содержании. В былине поэт «благоговееет перед предметом своих песен». Эпос выражает высочайшие идеалы народа и стремится эти идеалы передать слушателям: певец «хочет в других возбудить благоговение».

Выше мы уже видели, что идейным содержанием эпоса являет-

ся кровная связь человека с родиной, служение ей. В сказке, преимущественно в волшебной сказке, содержание может быть иным. Если в эпосе герой побивает змея и тем спасает Киев от бедствия, то сказочный герой побеждает змея, чтобы жениться на освобожденной им девушке.

События классической былины происходят всегда на Руси. События сказки могут локализоваться «в некотором царстве», «в некотором государстве». И хотя в конечном итоге события русской волшебной сказки также происходят на Руси, не это подчеркивается в ней. Идейное содержание сказки — моральный облик русского человека, его жизненные, бытовые идеалы, его борьба не только с врагами родины, но со злом во всех его видах. Художественными воплощениями этого зла служат как самые фантастические существа, вроде ведьм, кощеев, змей, так и самые реалистические, как поп, помещик и царь. Но борьба со злом, борьба за правду, справедливость, составляет также и содержание эпоса, хотя в основном сказка и былина охватывают разные виды борьбы. Из этого следует, что при всем различии между сказкой и былиной между ними может иметься близость, может происходить сближение в народной среде, и этим объясняется, что в числе былин русского эпоса имеются такие, которым свойственна сказочная окраска, которые имеют сказочный характер.

Степень близости между былиной и сказкой может быть различной. Рассмотренные нами былины, в особенности ранние, как песни о Садко или о Потыке, до некоторой степени тоже имели сказочный характер. Но есть группа былин, которые стоят к сказке еще ближе, чем былины, уже рассмотренные нами. Со сказкой их сближает то, что тон большинства из них — полушуточный, слегка иронический. В рассмотренных нами былинах торжествовала идея Киевского государства, Киевской Руси; в былинах рассматриваемой группы вопрос так не стоит. Киевской Руси в них не угрожают ни змей, ни Тугарин, ни Идолище, герои не подвергаются опасности со стороны разных чаровниц. Колдуний на Руси уже нет, и они туда не проникают. Но такие «отравщицы» есть еще в далеких странах, куда едет, например, Глеб Володьевич. В былинах этой группы часто разрешаются сложные вопросы семейного и личного порядка, как в былине об Илье Муромце и сыне, о Ставре Годиевиче и его жене и т. д. В них, как и в сказке, герой проявляет свои высокие моральные качества, свою находчивость, силу и смелость. От близости со сказкой былина приобретает развлекательный характер. Исполнение ее давало отдых от тяжелого крестьянского труда, вносило в

трудную жизнь струю праздничности и иногда веселья. Но и в этих случаях былина не служила развлечением для развлечения. В ней высказана народная мысль и мораль, народная оценка человеческих характеров и поступков.

Все это показывает, что такие былины, хотя они и прекрасны в художественном отношении, все же не типичны для собственно героического эпоса. Из них только одна отличается суровостью и монументальностью: это былина о бое Илья с сыном. Она из всех былин промежуточного характера наиболее близка к собственно героическим песням, хотя не менее близка она и к сказкам. Сказочный характер остальных выражен более ярко. Все это дает исследователю героического эпоса право рассматривать их менее обстоятельно, чем собственно героические былины.

Былины сказочного характера в меньшей степени подвержены изменениям, чем собственно героические былины.

Вследствие указанных свойств былин данной группы датировка их, даже в том условном смысле, в каком это оговорено выше, весьма трудна. В огромном большинстве случаев сюжеты таких былин весьма древние. Часто они восходят еще к общинно-родовому строю. Такие сюжеты, как сюжет мужа на свадьбе своей жены («Добрыня и Алеша»), боя отца с сыном («Илья и Сокольник») относятся к древнейшим русским сюжетам. Это дает право утверждать, что они имелись в русской народной поэзии уже в самом начале образования Киевской Руси. То же можно сказать и о других былинно-сказочных сюжетах. Все они чрезвычайно древние и с этой стороны относятся к ранним русским былинам. Обработка же их и некоторые детали относятся к более позднему времени, что должно устанавливаться в каждом случае отдельно. Но все это не колеблет утверждения о раннем образовании этих былин в репертуаре русского эпоса.

Наряду с этими ранними сказочными былинами имеется ряд поздних былин сказочного содержания, представляющих, собственно, уже не столько былины, сколько сказки в былинной метрической форме. Такие случаи будут рассмотрены позже.

## 2. ИЛЬЯ МУРОМЕЦ И СЫН

Сюжет былины о бое Илья Муромца с неузнанным им сыном принадлежит к наиболее значительным и интересным сюжетам русского героического эпоса.

Сюжет боя отца с сыном известен многим народам. Он имеется в величайших памятниках мировой культуры, как «Шах-наме» Фирдоуси, в армянском эпосе о Давиде Сасунском, он прослежи-

вается в «Одиссее» Гомера, он известен многим народам Европы и Азии в СССР и за рубежом. Однако русские записи настолько богаты и разнообразны (опубликовано свыше 75 текстов, тогда как записи у других народов исчисляются для каждого из них единицами), что только на основании русских материалов можно понять, как сюжет зародился и как он исторически развивался<sup>125</sup>. Русские материалы дают наиболее сложную и совершенную форму сюжета, которая в данном ее виде совершенно национальна и не принадлежит другим народам. Тем не менее буржуазные ученые при исследовании этого сюжета всегда исходили из иноземного материала и к иноземному влиянию сводили и русскую былинку.

В советской науке этой былинке была посвящена кандидатская диссертация С.А. Авижанской; в ней было доказано, что широкое распространение и частичное сходство этого сюжета у разных народов не объясняется заимствованием: оно исторически закономерно вытекает из противоречия двух эпох, а именно — эпохи материнского рода и эпохи рода отцовского<sup>126</sup>. Здесь, как Энгельс выразился применительно к «Орестее» Эсхила, «отцовское право одержало победу над материнским». Этим, а не заимствованием объясняется широкое распространение этого сюжета, которому различные народы придавали свою национальную форму. Рассмотрение русской песни подтвердит эту точку зрения.

Начало песни состоит и том, что Илья встречает в поле женщину, богатырку и «поленицу», то есть воительницу, и побеждает ее в единоборстве. Он остается у нее жить, но через некоторое время ее покидает, оставляя ее беременной.

Вся эта часть повествования наиболее богато насыщена сказочными чертами. Жена Ильи иногда изображается как хранительница подземного золота. Прощаясь с ней, он оставляет ей крест, чтобы надеть его на будущего сына, и кольцо, если родится дочь. В русском сказочном репертуаре сюжет боя отца с сыном неизвестен. Он имеется как эпизод в сказочном «Еруслане Лазаревиче». Здесь некоторые детали совпадают с былинкой.

По исследованию Авижанской, брак этот типичен для брака материнского рода. Он экзогамен: жена не принадлежит к роду мужа; он матрилокален, то есть брачное сожителство протекает на территории, принадлежащей роду жены, а не мужа. Он матрилинеен, то есть сын принадлежит роду матери и не знает, кто его отец. И, наконец, брак этот временный: муж покидает жену, причем этот поступок не осуждается, так как здесь еще господствуют нормы и мораль эпохи, когда такие браки были обычной

формой организации семьи. Все эти черты типичны для брака эпохи материнского рода. Однако условия материнского права вступают в противоречие с нормами позднейшего уже моногамного брака отцовского рода. В сюжете отражены противоречия этих двух эпох. С точки зрения материнского права нет необходимости знать, кто отец ребенка, так как ребенок растет и живет при матери, мужа которой могут меняться. Но с точки зрения позднейшего отцовского права и тем более моральных норм моногамного брака не знать, кто отец, — позор, а сын, рожденный вне такого регламентированного брака, считается «незаконным».

В былине Илья покидает жену без всякого конфликта. Рождается сын, и с этого момента в песне создается трагическая завязка для него, как одного из действующих лиц. Сверстники дразнят его «сколотным», «заугольником» и другими оскорбительными словами, намекающими на его происхождение. Сокольник — так обычно зовут сына Илья — отправляется искать своего отца, чтобы отомстить ему за бесчестье матери.

Такова «доисторическая» основа этого сюжета. Но такой сюжет, с таким умыслом и таким содержанием не смог бы удержаться и развиваться в условиях Киевской Руси. Здесь древний сюжет был коренным образом переработан. В условиях исторического древнего Киева Сокольник, ищущий Илью, чтобы его убить, изображается как враг Руси. Трагедия сына, брошенного своим отцом, былинных певцов уже не интересует. Сын морально неправ, и народ делает все, чтобы изобразить Сокольника безнравственным, а Илью героем. Именно в этой былине мы имеем наиболее яркое изображение «богатырской заставы», то есть пограничного поста, на котором русские богатыри зорко высматривают нарушителей границ или приближающихся врагов. Илья — атаман, предводитель этой заставы, он стоит на страже границ своей родины.

Нарушитель границы действительно является: это юноша, не заворачивающий на заставу и нарушающий границу самым вызывающим образом. Никто из богатырей, посланных Ильей, чтобы они задержали этого молодца, не может его победить. Они возвращаются побитыми, или вообще не идут, или оказываются непригодными к бою. Это не значит, что Алеша или Добрыня, посланные Ильей на сражение, — плохие воины. Это значит, что в бой должен вступить сам Илья. Действительно, теперь выезжает Илья; он выдерживает тяжелый бой, в котором едва-едва избегает поражения. Сидя на побежденном им враге и заноса над

ним нож, он либо по приметам (по кресту, который он когда-то дал жене для сына и который он теперь видит на нем), либо путем расспросов узнает в нем своего сына. Он ведет его в шатер и готов принять его в число киевских богатырей, но Сокольник к этому совсем не стремится. Ночью он пытается убить отца спящим, но Илья просыпается и без малейших колебаний убивает своего сына, оказавшегося двойне изменником и предателем.

Былина о бое Ильи с сыном бесспорно принадлежит к числу замечательнейших русских былин. Но сюжет этот все же не может быть признан исконным для Ильи. Никогда, ни в одной песне о нем, кроме данной, он не изображается женатым (редчайшие исключения не меняют этой общей картины). Брак Ильи совершенно не соответствует его облику как героя. Сюжет явно создан еще до того, как выработался художественный образ Ильи. Во времена Киевской Руси этот сюжет был приурочен к его имени и получил в основном ту трактовку, которую мы знаем. Трагедия сына заменена трагедией отца, сын которого оказывается недостойным его. Рука Ильи не дрогнет, чтобы убить обманщика, изменника, врага родины, даже если им будет его собственный сын. В этом величие Ильи, и этим можно объяснить, почему сюжет был приурочен именно к нему, а не к Алексею, или к Добрыне, или другому герою. По своей монументальности и трагичности этот сюжет более всего подходит к образу Ильи.

В этой связи необходимо упомянуть, что сюжет боя отца с сыном был, по-видимому, когда-то еще более популярен, чем это имело место в традиции XIX века, и что он имелся и в ином приурочении и в иной форме, которая была художественно менее удачна и вследствие этого плохо сохранилась. Боевую встречу отца с сыном в иной обстановке мы имеем в очень редкой и плохо сохранившейся былине о Сауре Леванидовиче. В этой былине царь Саур попадает к сарацинам в плен. Сын, не зная, где его отец, отправляется воевать с сарацинами. Сарацины выставляют в качестве своего поединщика плененного Саура. Отец одолевает своего противника и, победив его, узнает в нем своего сына. Сын освобождает отца. Мы не располагаем достаточными материалами, чтобы дать развернутый анализ этой былины. Она имеется всего в двух записях, представляющих две совершенно различных версии (К. Д. 26; Кир. III, 113). Можно предположить, что этот сюжет в данной форме его был вытеснен художественно весьма совершенной и прекрасной былиной о бое с сыном Ильи.

### 3. ТРИ ПОЕЗДКИ ИЛЬИ

Сказочный характер былины о бое Ильи с сыном может оспариваться, настолько сильно в этой былине, несмотря на сказочный характер песни, выражены собственно героические черты.

Более определенно сказочный характер выражен в былине о трех поездках Ильи. В этой былине Илья у распутья трех дорог наезжает на камень с надписью, предвещающей тому, кто поедет по первой дороге, — убитому быть, по второй — женатому, по третьей — богатому. В полной форме песни Илья последовательно едет по каждой из этих трех дорог. В песне соединены три разных приключения. Как мы увидим, эти три приключения совершенно различны по своему характеру и принадлежат разным эпохам.

Можно установить, что соединение разных сюжетов в одну песню, как правило, не усиливает и не улучшает художественных достоинств песен. Может быть, именно поэтому полная форма этой песни встречается сравнительно редко. Очень часто вместо трех ожидаемых приключений имеются только два или даже одно. Стремление к утроению характерно не для былины, а для сказки. Былина, как правило, не знает трех братьев, трех выездов, трех сражений и т. д. В эпосе чаще всего утраиваются некоторые детали, эпизоды, но не основные слагаемые сюжета. Такое утроение характерно для сказки, и данная былина носит полусказочный характер<sup>127</sup>.

Мысли Ильи при виде подорожного камня весьма определены. Он всегда первой избирает дорогу смерти, так как он презирает богатство и не думает о жене. Этот момент, пожалуй, наиболее значительный и интересный во всей былине. Некоторые певцы на этом кончают свою песню: уже этим выбором Илья показал себя как герой.

По дороге смерти Илью ждет опасность, которая для богатырской силы Ильи и для его бесстрашия представляется ничтожной: он встречает не вражеское войско и не страшное чудовище, он встречает всего только шайку разбойников или станишников. Этот сюжет — самый распространенный из всех трех сюжетов данной песни и очень часто встречается как самостоятельная песня безотносительно к подорожному камню и трем поездкам<sup>128</sup>. Нередко этот сюжет соединяется с песней о первом выезде Ильи. Полное превосходство Ильи над разбойниками, их ничтожество по сравнению с Ильей — все это создает комический контраст, и это обеспечивает песне ее необычайную популярность. Зная о своей силе и непобедимости, Илья иногда поддраз-

нивает станишников, сам вызывая их на нападение. Он говорит, что он беден, что у него ничего нет, всего только 40 000 денег, или всего только сермяжка, на которой каждая пуговица стоит по три тысячи. Разбойники попадают на эту приманку.

Вот и тут ли разбойнички рассмехнулись:

Что сколько мы по белу свету ни хаживали,

Мы такого дурака не нахаживали.

(Кир. I, 15)

Они на него набрасываются, но Илье только этого и надо: они не заслуживают даже каждый по стреле. Илья вынимает стрелу, но стреляет не в них, а в «кряковистый» дуб, отчего дуб разлетается на щепы. Выстрел так могуч, что разбойники в страхе разбегаются. Таков *мирный* конец этого приключения: Илья рассеивает, обезвреживает эту шайку. Этот конец соответствует всему шутовскому тону песни. Он, однако, не совсем вяжется с обликом Ильи, который не дает пощады никаким врагам и всегда их только уничтожает. Соответственно этому имеется другой конец: Илья уничтожает всех разбойников до единого. В этих случаях его подвиг близок к подвигу уничтожения Соловья-разбойника. Илья очищает дороги на Киев.

Из трех приключений, входящих в состав былины, данное приключение — художественно наиболее удачное, хотя по своему значению и идейному содержанию эта песня и не может быть сравниваема с родственной ей былинной об Илье и Соловье-разбойнике.

Илья возвращается к камню и уничтожает первую надпись. На этой дороге никого больше не будет подстергать смерть.

Приключение на второй дороге носит уже совершенно иной и притом чисто сказочный характер. Здесь Илья встречает колдунью, ведьму, напоминающую бабу-ягу, которая соблазняет его своей дочерью. Он не поддается никакому соблазну и жестоко наказывает ведьму и ее дочь. Кровать девушки стоит над подземельем. Тот, кто ложится на нее, проваливается. Илья толкает на эту кровать девушку и таким образом расстраивает ее козни. В подземелье оказываются его менее удачливые предшественники, которых он теперь выпускает на свободу.

Весь этот эпизод — типично сказочный; он неоднократно встречается в сказке и в данную песню просто перенесен из сказки и приурочен к Илье. Он подчеркивает моральную чистоту Ильи. Тем не менее этот рассказ, как не былинный по существу, никогда не встречается в форме отдельной песни, а только в соединении с другими в былинной о трех поездках, для которой он специ-



фичен. Этим данный сюжет коренным образом отличается от предыдущей песни о разбойниках, имеющей самостоятельную жизнь и хождение. Собственно, с эпосом весь этот эпизод не имеет ничего общего, чем объясняется то, что он невозможен в качестве отдельной песни.

Илья уничтожает вторую надпись и едет теперь по третьей дороге, сулящей ему богатство. Эта третья часть носит совершенно иной характер, чем обе предыдущие. Слушатель уже знает, что предвешание на камне имеет силу только для обычных людей, но не для Ильи. На первой дороге его не постигла смерть, на второй он не нашел себе жены, ясно, что и на третьей он не найдет богатства. Правда, начало эпизода как будто не оправдывает этих ожиданий: в каком-нибудь подземелье, или под камнем, или просто в земле Илья находит клад. Внимание слушателя напряжено. Что же Илья с этим кладом будет делать? Оказывается, что на найденные в земле деньги он выстраивает церковь. Здесь он умирает, и в этой церкви его и хоронят.

Совершенно очевидно, что это последнее приключение не вяжется со всем героическим обликом Ильи, не вяжется также с веселым тоном двух предыдущих приключений. Весь этот эпизод есть привнесение извне, исходящее от религиозно настроенных слоев крестьянства, которые хотят возвысить Илью тем, что заставляют его совершить подвиг благочестия. В данном случае мы имеем попытку некоторых слоев крестьянства сделать из Ильи подвижника. Попытка эта была народом в целом отвергнута. Песня о том, как Илья находит клад, строит церковь и умирает, ни разу, ни в одном случае не была записана как отдельная, самостоятельная былина. Она возможна только в соединении с другими песнями, как самостоятельная песня она нежизнеспособна. Чаще всего последнее приключение просто отбрасывается, вопреки надписи о трех дорогах, или же оно заменяется встречей Ильи с Соловьем-разбойником. Художественно это не совсем удачно, так как в таких случаях приключение с Соловьем, не сопровождаемое поездкой в Киев, теряет свой глубокий смысл и превращается в такое же забавное приключение, как встреча со станишниками. Но такой исход песни для нас важен тем, что по нему видно, как работает народная мысль, не допускающая толкования Ильи как храмостроителя.

Таким образом, мы убеждаемся, что три поездки Ильи различны как по характеру, так и по времени происхождения. Наиболее близко к героическому эпосу первое приключение, и его же мы должны признать древнейшим; но привлечение его в эпос

должно было произойти сравнительно поздно. Еще позднее была сделана попытка придать Илье характер церковного подвижника, отвергнутая народом в целом, но державшаяся в церковно-настроенных слоях крестьянства. Установить дату, когда именно была создана былина о трех поездках Ильи, совершенно невозможно. Предположение А.М. Астаховой, что она сложилась только в XVII веке, ничем не может быть доказано. Она относится к группе сказочных былин об Илье. Самые сюжеты ранние, вопрос же о времени сложения должен остаться открытым. Решающего значения для установления смысла дата сложения этой былины не имеет.

#### 4. ДОБРЫНЯ И МАРИНКА

Некоторое количество сказочных или полусказочных сюжетов приурочивается также к имени Добрыни. К таким относится былина о Добрыне и Маринке.

Исследователи не раз высказывали недоумение, почему сюжет о Добрыне и Маринке увязывается с именем Добрыни, и считали такое приуроченье случайным или необъяснимым. Мы увидим, что эта связь глубоко закономерна. Сюжет органически связан с героическим и стойким характером Добрыни.

Былина эта весьма популярна. Известно свыше 50 записей ее. На Пинеге и на Беломорском побережье она неизвестна<sup>129</sup>.

Научная литература об этой былине идет в тех же руслах, что и литература о других сюжетах: большинство исследователей считают ее заимствованной и на русской почве не имеющей смысла или же возникшей на русской почве, но искажающей историческую действительность. Она будто бы представляет собой механическое соединение самых различных слагаемых — сказки, апокрифа, исторической действительности.

Иначе смотрел на эту былинку Белинский. К сожалению, он посвятил ей всего несколько строк. «Это одна из интереснейших поэм!» — восклицает Белинский, вкратце передав ее содержание. Чтобы определить смысл и значение былины, Белинский всегда исходит из характеров действующих лиц и из анализа основного конфликта. Для него Маринка — «тип женщины, живущей вне общественных условий, свободно предающейся своим страстям и склонностям». Белинский сопоставляет ее не с Киркой, не с исторической Мариной и не с героиней сказок о жене-волшебнице, как делали позднейшие ученые, а ставит ее в ряд с другими женщинами эпоса и правильно определяет, что «это все та же Марина, только в разных видах»<sup>130</sup>. Белинский правильно устано-

вия, что в былине противопоставляются Маринка и мать Добрыни и что это противопоставление имеет большое значение для раскрытия смысла былины. В настоящее время мы располагаем достаточными материалами, чтобы развить мысли Белинского и показать связь этой былины с другими былинами о сватовстве.

Добрыня служит Владимиру. Служба эта в данной былине не носит военного характера. Он много лет служит Владимиру в его дворце в различных должностях, через каждые три года повышаясь (стольник, приворотник, чашник; ключник, подносчик, писарь и т.д.). Такая служба не имеет ничего общего с богатырским служением князю. Некоторые певцы знают, что Добрыня во время этой службы не имеет воли ходить по Киеву. Но через девять лет эта служба кончается, и Добрыня теперь волен делать, что он хочет.

Весь этот вводный эпизод может без всякого ущерба для песни отсутствовать и действительно часто отсутствует. Но он все же нужен, так как им подчеркивается, что в этой былине подвиг совершается не по поручению Владимира. Подвиг совершается уже после того, как Добрыня кончает свою службу. Этот вводный эпизод показывает, каким образом сюжет, раньше обращавшийся вне орбиты Киева, был притянут к Киеву, но вместе с тем он показывает ограниченность, слабость этой связи с Киевом. Добрыня сделан слугой Владимира, но его приключения начинаются только после того, как Добрыня от своей службы освобождается.

Вырвавшись на волю, герой хочет посмотреть Киев. Это желание он выражает и в тех версиях, где о службе Добрыни у Владимира ничего не говорится.

Чтобы посмотреть Киев, он снаряжается так, как будто отправляется в далекую поездку: седлает коня и прощается с матерью. Мы имеем здесь традиционный выезд героя из дома. Новым в данной песне является то, что расстояние между местом отправки и местом назначения, некогда носившее фантастический характер, здесь доведено до нуля. Герой едет из Киева в Киев. Он едет посмотреть город, в котором сам живет, но прощается со своей матушкой так, как будто он уезжает вдаль, в богатырскую поездку. Былина эта, по своей идеологии еще не принадлежащая к военному киевскому циклу, всегда локализуется в Киеве. Действие былины целиком происходит в городской обстановке, и это служит одним из показателей более поздней ее принадлежности по сравнению с уже рассмотренными песнями.

Цель отправки не определяет собой завязки: былина повествует не о том, как Добрыня осмотрел Киев, а о его встрече с Марин-

кой. Эта встреча должным образом подготавливается, хотя лишь в весьма редких случаях певцы стремятся создать здесь соответствие, то есть согласовать цель выезда с дальнейшими событиями. Такие певцы заставляют Добрыню искать терем Марины.

На десятый год Добрынюшка гулять пошел;

Не за той ли он пошел за охотою,

За своей молодецкой заботою:

Погулять, поискать красных девушек.

(Милл. 24)

Однако такое толкование явно нарушает весь смысл былины и встречается редко (Кир. II, 45: Добрыня едет, чтобы жениться на Маринке). Весь смысл былины состоит в том, что Добрыня призван *уничтожить* Маринку и все, что с ней связано. Он вовсе не стремится видеть Маринку, и не за этим он едет в Киев. Обычно встреча с Маринкой подготавливается иначе — о ней предупреждает мать:

А ты не езд, Добрынюшка,

Во тые улочки Маринские

И во тые переулочки Игнатьевские.

(Рыбн. 143)

Уже в этих предупреждениях начинает вырисовываться облик Маринки. В ней смешаны весьма древние, мифические, и позднейшие, совершенно реалистические черты. Если в былине о Потыке герой встречает колдунью из иного мира, в былине об Иване Гоудиновиче — иноземку с характером колдуньи, в былине о Дунае — иноземку, то в былине о Добрыне и Маринке герой встречает *киевскую колдунью*. Своими колдовскими чарами она привела к гибели многих молодых и богатырей, число которых иногда приводится точно. Очередь за Добрыней, если он с ней встретится. Как она извела предшественников Добрыни, об этом никогда ничего не сообщается. Из дальнейшего видно, что она действует при помощи отравленных напитков и любовных чар. Она «отравщица», «кореньщица», «зельница», «чародейница». Она умеет обращать людей в животных. С другой стороны, она просто продажная женщина, «девка», «курва». Она живет в Киеве в темном «Маринкином переулке» или в особой слободе, иногда именуемой татарской. «Частые улочки» и «мелкие переулки» постоянно упоминаются в связи с теремом Маринки. Белинский правильно угадал ее характер, когда писал: «Ее терем — приют для всех веселых людей обоего пола». Но пребывание Маринки в подозрительном квартале не мешает ей бывать на пирах у Владимира, где она принята. У себя она принимает боярских и княженицких сыновей. Она куртизанка, враждающая при дворе.

Мать предупреждает Добрыню:

И не завертывай-ко во улицы мешанские,  
А во те переулочки Маринкины,  
И курва... Маринка Игнатъевна  
Отравила, провела до девяти молодцов,  
Отравит тебя, Добрыня, во десятых.  
(Гильф. 288)

Более резко у Конашкова:

А пропадешь же ты, да Добрынюшка,  
У Маринки-то у догадливой  
Хуже кислой ты да платицной.  
(Кон. 6)

Тем не менее Добрыня, как уже указано, в некоторых случаях идет именно разыскивать Маринку, но гораздо чаще — и эту форму мы должны признать более художественной — совершенно неожиданно, сам не зная как, оказывается перед ее теремом.

Ни в одном тексте из всех записанных Добрыня не делает никаких попыток к сближению, даже в тех случаях, когда он, вопреки увещаниям матери, отправляется искать именно ее терем.

Добрыня часто даже не знает, что он стоит перед теремом Маринки. Бросив взгляд на окошко, он видит у окна целующихся голубей. Эти голуби — непременная часть повествования, они фигурируют почти во всех текстах.

У курвы у Маринки у Игнатъевной  
Сидит голубок да со голубушкой  
На ее на окошечке на косерчатом,  
А рыльцо-то в рыльцо они целуются,  
Правильными крылами обнимаются.  
(Гильф. 288)

Эти голуби представляют собой нечто вроде вывески, намекая на то, что ожидает молодца в самой горнице. В некоторых вариантах голуби эти выучены Маринкой, и она выпускает их при приближении Добрыни, чтобы заманить его.

Увидала тут Маринка Игнатъевна,  
Выпускала голубка да со голубкою.  
(Гильф. 316)

У Т.Г. Рябинина и некоторых других певцов голубей нет. Вместо этого Добрыня видит в окно любовную сцену.

Эти голуби, долженствующие заманить Добрыню, вызывают в героическом, молодом и сильном Добрыне обратное действие: чувство возмущения и отвращения.

Никакого соблазна для Добрыни не существует в том, что он видит и что ему сулят. Это зрелище, оскорбляющее нравственность, вызывает в нем омерзение и негодование. Негодование его

не всегда выражено в песне словесно, оно вытекает из характера Добрыни как героя, из всего замысла песни, и видно по позднейшим поступкам Добрыни. Но иногда певцы непосредственно выражают чувства Добрыни:

Тут Добрыне за беду стало,  
Будто над ним насмеются.

(К. Д. 9)

То молодому Добрынюшке то дело не слабилося.

(Гильф. 78)

Тут Добрыне в запрету пришло.

(Гильф. 17)

Добрыня всегда натягивает свой лук и пускает в голубей стрелу. Это означает, что в отличие от своих эпических предшественников вроде Потыка или Ивана Гоудиновича Добрыня сразу же вступает на путь борьбы и не подчиняется своей «судьбе».

До этого момента песни развиваются, при всех колебаниях, в пределах отдельных вариантов одинаково. В дальнейшем развитии могут быть отличия, которые, впрочем, не нарушают общего замысла песни. Некоторых из этих отличий мы коснемся.

Добрыня стреляет в голубей даже тогда, когда — в редких случаях — он пришел в Маринкин переулок вовсе не для того, чтобы вступить с ней в борьбу. В нем сразу же полностью перевешивает богатырь над молодец, ищущим развлечения.

Добрыня всегда стреляет, но никогда в голубей не попадает. Певцы пытаются это оправдать тем, что «нога проскользнула» или «рука подвернулась», но в сущности в таком оправдании нет никакой необходимости. Добрыня стреляет в голубей не как в животных, не как в дичь, а в представляемую ими нечисть. Стрела летит не в голубей, а через окно в терем самой Маринки, то есть попадает именно туда, куда нужно. Она разбивает хрустальное стекло, которое со звоном летит на землю, и пробивает шелковую или камчатную занавеску. За занавеской стрела исчезает.

Стрела, пущенная в окно, могла бы стать поводом для сближения. В одном случае стрела вонзается в пол, Маринка принимает это за намек и зовет Добрыню к себе (Милл. 24). Однако никогда, ни в каких случаях сближения не происходит. Происходит, наоборот, конфликт, который может принимать различные формы. Стрела, пущенная Добрыней, как правило, убивает находящегося за занавеской мила друга Маринки, Тутарина Змеевича. Образ змея в песне не развит. Змей носит имя Тутарина — имя, которое, как мы видели, исконно для былины о бое Алеши с Тутариным. Добрыня же данной былины — не змеборец. Змей он убивает случайно. Главный враг — сама Маринка. Змей-друг ха-

рактизирует ее змеиную природу.

Но Добрыня еще не знает, куда попала его стрела. В некоторых вариантах Марина сразу по плечи высовывается из окна и зовет Добрыню к себе, но в большинстве случаев этого не происходит. Добрыня жалеет о стреле и размышляет о том, следует ли ему подняться за ней в терем Маринки или нет. У него нет никакого желания подняться к Марине. Но

Не честь дак хвала молодецкая,  
А не выучка дак богатырская,  
Не пропасть-то моей-то каленой стреле  
У девки Маринки у Игнатьевской.  
(Тих. и Милл. 23)

Иногда Добрыня посылает за стрелой слугу, но Маринка не выдает ее:

Кто эту стрелочку застреливал,  
Пусть тот за стрелочкой сам придет.  
(Тих. и Милл. 27)

Добрыня подымается к Маринке. Во многих вариантах описывается, как Маринка делает все, чтобы его соблазнить. Она моется, белится и румянится. Набеленная и нарумяненная, она высывается из окна, такой она встречает его и в тереме. Но ее чары не оказывают на Добрыню ни малейшего действия; наоборот — все существо Маринки вызывает в нем омерзение и возмущение.

Разгорелось у Добрыни ретива сердце,  
Маринкинам богам иде не молится  
И девке Мариночке челом не бьет.  
Стрелочку взял, да и сам вон пошел.  
(Гильф. 288)

Однако не всегда действие развивается так быстро. Маринка предлагает себя Добрыне в жены:

Ты застрелил моего нонче мила друга,  
Ты возьми-де меня да за себя замуж,  
Я отдам тогда тебе да калену стрелу.  
(Они. 21)

Из этих слов намерения Маринки еще не ясны. Ясно только, что она стремится к браку с Добрыней. Но хочет ли она этого брака искренне, стремясь к супружеству, или этот брак ей нужен для того, чтобы отомстить за змея и погубить героя, — этого пока еще не видно.

В некоторых записях она увлекает Добрыню за занавеску, где Добрыня сидит с ней совершенно неподвижно и безмолвно до поздней ночи, но и в этих случаях ей никогда не удается его соблазнить (Гильф. 227, 267 и др.).

Некоторые певцы заставляют Маринку действовать иначе. Она сразу же хочет погубить Добрыню. Она угощает его отравленным напитком, который он выливает кобеля, отчего кобеля разрывает на части. Он тут же рубит ей голову (Рыбн. 188). Однако эта деталь занесена либо из сказок, либо из былины о Глебе Володьевиче, и она не характерна для данной былины. Маринка хочет именно женить Добрыню на себе. Добрыня же не только не поддается ее чарам, но еще ругает ее последними словами, бросает об пол, резко отвергает все ее притязания и выказывает ей свое полное презрение:

Я тебе-ка не полюбовничек.

(Гильф. 5)

Не подобает мне-ка взять девка неверная,

Девка неверная да некрещеная.

(Милл. 25)

Да не твой е кус, да не тебе е съесть.

(Гильф. 163)

Плюнул Добрыня и прочь пошел.

(Рыбн. 192)

и т.д. В некоторых случаях Добрыня весьма выразительно напоминает ей о ее прошлом со змеем (Аст. 61).

Впрочем, есть и такие случаи, когда Добрыня соглашается венчаться с ней и даже сам предлагает ей брак. Но брак этот заключается не для того, чтобы совместно жить, а для того, чтобы путем брака овладеть колдуньей, которая иначе ему не подвластна. В этих случаях венчание никогда не происходит в церкви. Не без некоторого сатирического отношения к акту церковного венчания описывается, что Марина и Добрыня венчаются не вокруг алтаря, а в поле — вокруг ракитового куста. После такого венчания, уже на правах мужа, Добрыня ее наказывает и убивает.

Однако этот случай все же встречается довольно редко. Он ускоряет развязку, но при такой трактовке пропускаются весьма важные и интересные детали, которые другими певцами сохранены полностью и в весьма характерных и художественно ярких формах.

Отвергнутая Маринка стремится непременно отомстить Добрыне и извести его. Она колдунья и знает верное средство вернуть и погубить его. Она пускает в ход свои колдовские чары, которые в точности соответствуют древнерусской наговорной практике и вместе с тем показывают, как народ относится к подобного рода делам. Острым ножом она вырезает землю из следа Добрыниной ноги. Она разводит в печи дубовыми дровами большой огонь и бросает в этот огонь землю из-под следа.



Как я режу-то Добрынины следочки,  
Так бы резало Добрынино сердечушко  
А по мне ам, по Мариночке Игнатьевной.

Бросая земаю из-под следа в огонь, она приговаривает:

Как горят эти Добрынины следочки,  
Так горело бы Добрынино сердечушко.  
(Гильф. 227)

Это — типичный заговор.

То, что ощущает Добрыня, — не любовь. Маринку он глубоко презирает, она вызывает в нем омерзение. Его влечет к ней колдовская сила, против которой он безоружен.

Взяло Добрыню пуще вострого ножа...  
Он с вечера, Добрыня, хлеба не ест,  
Со полуночи Никитичу не уснется.  
(К. Д. 9)

И не может Добрынюшка Никитич  
Без Маринки ни жить, ни быть,  
Ни жить, ни быть и ни есть, ни пить.  
(Рыбн. 192)

Он отправляется к Маринке, которая встречает его с величайшим злорадством: теперь он, отвергнувший ее любовь и брачное предложение, в ее руках. Тут же она обращает его в какое-либо животное, чаще всего в тура. «Обернула Добрыню гнедым туром». Она его выгоняет к стаду, где уже пасутся девять туров — все ее женихи.

Не хватало только тебя, тура десятого,  
Удала Добрынюшки Никитича!  
Выдирай ты там траву со ржавчиной,  
Запивай траву водою болотною.  
(Кир. II, 45)

Вновь мы видим поражение и посрамление героя от женщины, обладающей колдовскими чарами. Добрыня, превращенный в тура, напоминает нам Потыка, превращенного в камень, и Ивана Гоудиновича, привязанного к дубу. Разница в том, что Потык и Иван Гоудинович попадают в беду потому, что они поддались чарам, Добрыня же потому, что сопротивлялся им.

Но сила, которая спасает Добрыню, уже совершенно иная, чем те силы, которые спасли Садко, Потыка или Ивана Гоудиновича. Там спасение еще часто являлось извне, иногда это была сила потусторонняя. Садко спасается советом морской царицы или Николы, являющегося по молитвам людей. Тот же Никола в лице таинственного каики помогает Илье и Добрыне спасти Потыка. Добрыню спасают уже не святые и не потусторонние помощники. Сила, спасающая Добрыню, — это сила самой окрест-

шей русской жизни и русского быта, из которого вырос и образ Добрыни. Добрыню всегда выручает кто-нибудь из членов его семьи: мать, крестная мать, бабка, тетка, сестра. Чаще всего выступает сестра или мать. Начинается как бы вторая часть былины с новым героем — матерью (крестной матерью, тетушкой, сестрой) Добрыни.

Прежде всего она должна *узнать* о том, что случилось с Добрыней. Здесь наблюдается величайшее разнообразие, от простого «проведала родна матушка» до целых небольших самостоятельных повествований. Марина, например, в пьяном виде на пиру у Владимира хвастает о происшедшем, причем тут же присутствует мать или сестра Добрыни. В других случаях к матери прибегают девочки, искавшие ягоды и видевшие чудесного тура с золотыми рогами, плакавшего человеческими слезами. Крестная мать догадывается, что это ее сын (Онч. 2). Иногда рассказывается, что Добрыня в образе тура топчет лебединое, овечье и другие стада своей тетушки. Пастухи приходят жаловаться. Тетушка догадывается, что этот тур — Добрыня (Гильф. 5). О чудесном туре рассказывают калики перехожие (Тих. и Милл. 27). Иногда мать ничего не знает, она ждет год, два, три и, наконец, начинает понимать, что ее сын погиб у Маринки (Гильф. 17).

Начинается спасение Добрыни. Мать, надев шубу на одно плечо, бежит к Маринке. Тут оказывается, что и мать тоже чародейка, и даже более сильная, чем Маринка. «Она представительница доброго начала, как Марина злого», — говорит о ней Белинский. Ее сила — сила чистая, и она никогда не пользуется ею во зло людям. Интересно, что, прибежав к Маринке, она садится на печь или на печной столб (Гильф. 17), или поколачивает каюкой в печь (Онч. 21, 35). Сами по себе эти действия не нужны и непонятны, но, раз о них упоминается, они имеют какой-то смысл или какое-то значение. Возможно, что мать прибегает к защите очага и тех сил, которые охраняют очаг и дом, и эти силы чистые и противоположны змеиной силе Маринки. Мать всегда требует, чтобы Маринка «отвернула» Добрыню, грозя обратиться к водовозной кобылой, на которой весь город будет возить воду,

На гору кнутом погонять,

А под гору тебе губы врать,

или сукой, в которую дети станут бросать палками и на которую будут кидаться дворовые собаки.

Маринка обращается птицей и летит к стаду, где пасется золоторогий тур Добрыня. Она садится ему на рог и обещает вернуть ему человеческий облик, если он на ней женится.

Добрыня всегда соглашается, но не с тем, чтобы иметь ее женой. Роли теперь меняются. Теперь Маринка в руках Добрыни и его матери. Она возвращает ему человеческий облик, и он венчается с ней, иногда вокруг ракитового куста, но иногда и в церкви.

Как та, так и другая форма венчания дает Добрыне власть над ней. Он расправляется с Маринкой так же, как Иван Годинович расправляется с Настасьей: отрубает ей руки, ноги, губы, грудь и, наконец, рубит голову. Эта форма казни не перенесена из былины об Иване Годиновиче, а совпадает с ней, доказывая родство этих двух былин. Если рассматривать эту казнь как расправу ревнивого супруга, то она бесчеловечна и бессмысленна, как на это указывал и Белинский. Жестоко казня Маринку, Добрыня навсегда уничтожает ту нечистую силу, которую представляют змей и Маринка. Ее тело разрубается, причем оказывается:

Как у душки у Маринки дочь Игнатьевны

Во всяком суставе по змеенышу,

По змеенышу, да и по гаденышу.

(Гильф. 163)

Добрыня избавляет Киев от той нечисти, от той заразы, которая исходит от Маринки. Это не месть и не кара, это акт полного очищения. Иногда уничтожение Маринки приписывается не Добрыне, а его матери, но в таких случаях оно происходит иначе. Мать осуществляет свою угрозу и превращает ее в кобылу, собаку или в сороку:

А дуру Маринку дочь Игнатьеву

Обернула в суку долгохвостую:

Кобели за Маринкой томяются,

Малы ребята палками в нее метаются.

(Кир. II, 45)

Казня Маринку, Добрыня освобождает от нее Киев и Русь. В некоторых вариантах киевляне утром благодарят Добрыню за избавление от нее Киева.

## 5. ДОБРЫНЯ В ОТЪЕЗДЕ И НЕУДАВШАЯСЯ ЖЕНИТЬБА АЛЕШИ

С именем Добрыни связан также другой сюжет, а именно рассказ о его отъезде и неудавшейся женитьбе Алеши. Это, пожалуй, самая распространенная из всех русских былин. Она была записана свыше 160 раз. Это не значит, что данная былина — лучшая из всех. Но это значит, что по своему характеру и по своим достоинствам она отвечает самым широким народным вкусам<sup>151</sup>.

Сюжет этой песни, а именно возвращение мужа ко дню новой свадьбы своей жены, — весьма древен и известен очень многим

народам. Этот сюжет лежит в основе «Одиссеи». Он известен и многим народам СССР. Русские читатели хорошо знают, например, азербайджанскую сказку об Ашик-Керибе в изложении Лермонтова. В Европе этот сюжет знают славянские, германские и романские народы. У русских он известен не только в форме песни; в несколько иной версии он был записан как сказка<sup>132</sup>. Хотя имеется огромная посвященная этой пьесе литература, те социальные и семейные отношения, которые дали начало этому сюжету, еще не определены с такой степенью убедительности, чтобы могли считаться общепризнанными. Только широкое исследование с этой точки зрения сможет определить те конкретные условия, в силу которых данный сюжет возник у различных народов на определенной ступени их общественного развития. Русский материал и в данном случае — наиболее полный и художественно наиболее значительный. Былина об отъезде Добрыни должна рассматриваться как типично русская былина, по содержанию своему находящаяся на грани со сказкой.

Начинается эта былина с отъезда Добрыни. Цель его поездки изображается очень различно, и не в ней здесь дело. Он, например, едет в поле искать себе супротивника, или Владимир посылает его с каким-нибудь не очень определенно высказанным поручением, вроде «побить силушки двенадцать орд» или «получить с царя Дона выходы за 12 лет» и т.д. Добрыня в подобных случаях жалуется матери, хотя жалобы эти здесь и менее уместны, чем в былине о Добрыне-змеборце, для которой они исконны. Но есть и более интересные и определенные поручения: Добрыня едет, например, на заставу беречь Киев. В таких случаях жалоб, конечно, нет и быть не может. Очень часто певцы вообще ничего не сообщают о том, куда и с какой целью Добрыня едет. Не эта поездка составляет предмет песни, и певца будут занимать не приключения Добрыни, а приключения его оставшейся жены. Добрыня сперва очень нежно прощается с матерью и затем гораздо более холодно с женой. Часто жена первая выбегает к нему прощаться. Для Добрыни на первом месте стоит мать, а не жена. Он завещает жене ждать его трижды по три года (или 6, 12 и т.д. лет), после чего она вольна выходить за другого. Он дает ей полную свободу выходить за кого она захочет, с одним только исключением: она не должна выходить за Алешу Поповича. Причины, почему дается такой запрет, бывают различны. Преобладают две: Алеша — крестовый брат Добрыни, а «крестовый брат пуше родного». Другая причина состоит в том, что Алеша — «бабий пересмешник».

Этим эпитетом буржуазная наука пользовалась, чтобы изобразить весь облик народного героя как тип героя отрицательного и безнравственного. Под «бабьим пересмешником» она понимала прельстителя и соблазнителя женщин, для которого не существует женской чести. Между тем эти слова говорят совсем не о том. Под «бабьим пересмешником» понимается, что Алеша не склонен относиться к женщинам серьезно. Он — вообще шутник, весельчак и балагур; свою склонность к шуткам и подтруниванию он особенно часто проявляет при женщинах. Достаточно вспомнить, как, например, в былине о его бое с Тугариным он головой Тугарина пугает баб-портомойниц на Днепре. Но это не означает, что Алеша как тип, как герой — отрицательная фигура, даже в его отношении к женщинам, что станет яснее, когда будет рассмотрена вся песня о его неудачной женитьбе.

Можно полагать, что исконная и более древняя причина запрета выходить за Алешу состоит в том, что Алеша — «крестовый» брат, побратим Добрыни. Жена побратима священна и недоступна для другого побратима, и этот запрет простирается за пределы смерти. Об этом у Добрыни и Алеши «положена заповедь», и об этом Добрыня и сообщает жене. Эта более древняя причина запрета была заменена другой, более соответствующей характеру Алеши. Алеша и Добрыня в этой песне противопоставлены не только как соперники, но и как типы, как характеры, что придает песне особую жизненность и правдивость. Выдержанный, хорошо воспитанный, умеющий держать себя Добрыня и несдержанный, живой и непосредственный Алеша — прямые противоположности. Поэтому Добрыня иногда недолюбливает Алешу.

Конфликт в этой былине приобретает особый интерес и остроту потому, что он назревает между двумя русскими героями, причем оба они — настоящие, подлинные герои, соратники по подвигам, братья по общему для них великому делу, делу защиты родины. По существу такие герои не могут стать антагонистами в полном смысле этого слова, не могут стать врагами. Отсюда вытекает невозможность кровавого исхода этого конфликта. В русском эпосе этот конфликт — и это специфическая русская особенность трактовки этого сюжета — всегда в конечном итоге принимает шуточный характер и исход, соответственно образу Алеши — главного действующего здесь лица.

Белинский прекрасно понимал, что, при всех приписываемых народом недостатках Алеши, он все же настоящий герой, равня Добрыне, и что между ними не может произойти кровавое столкновение. «А впрочем, они братья названные и взаимно ува-

жают друг друга в качестве сильных, могучих богатырей. Оба этих характера — два разные типа народной фантазии, представители разных сторон народного сознания»<sup>135</sup>.

Мы привыкли, что героем песни является тот, кто в начале ее отправляется в путь. Здесь дело происходит иначе. Уезжая, Добрыня исчезает для слушателей, и судьба его остается неизвестной. Былина следит не за уехавшим Добрыней, а за оставшейся женой его. Она является одним из главных действующих лиц этой былины, что делает песню особенно популярной в женской среде.

Эпос еще не достиг такой степени художественного развития, чтобы певцы смогли 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, то есть время и пространство, в данный момент окружающие героя. Никакого же другого времени и пространства для других возможных героев, которые действовали бы одновременно с главным героем, но в других местах, еще не существует. По этой же причине время и пространство, то есть совершающиеся в них события, не знают перерывов. В силу этого былина не может сообщать о том, что происходит с Добрыней, если повествование идет о его жене. Но этот закон у лучших певцов уже начинает преодолеваться. Так, у Трофима Григорьевича Рябинина слушатель узнает как о приключениях Добрыни, так и о приключениях его жены. Рябинин заполнил пустующий театр действия тем, что вставил в эту былинку другую, а именно былинку о Добрыне и Василии Казимировиче. Такое соединение вышло художественно удачным и убедительным. Некоторые попытки в этом направлении есть и у других певцов.

Кто жена Добрыни, об этом певцы ничего не сообщают. Иногда эта былина присоединена к былине о женитьбе Добрыни, составляя ее продолжение. В таком случае его жена — богатырка, поленица, которую он победил в бою. Но с вступлением в брак она теряет свою богатырскую силу и становится обыкновенной женщиной. Можно предполагать, что былина о женитьбе Добрыни и песня о неудачной женитьбе Алеши первоначально были совершенно самостоятельными, не связанными одно с другим художественными произведениями. Сюжет песни об Алеше и Добрыне чрезвычайно древен и был известен задолго до того, как сложились фигуры Алеши и Добрыни. Их имена были *приурооче-*

ны к этому сюжету, как сюжет боя отца с сыном был приурочен к имени и образу Ильи.

Жена Добрыни всегда верна своему мужу. Это уже не Марья-лебедь Лиходеевна, это русская женщина в ее правдивости и простоте. Но назначенный срок подходит к концу, и являются женихи, вернее — один жених, а именно тот самый Алеша, от которого предостерегал жену Добрыня.

Здесь необходимо обратить внимание на одну деталь, чрезвычайно важную для понимания всей песни. Алеша никогда не делает ни малейших попыток соблазнить жену Добрыни в течение тех лет, которые Добрыня себе выговорил. Он появляется на горизонте только тогда, когда срок истек, то есть когда рука Настасьи Никитишны свободна, и появляется не как обманщик, а как жених, действующий совершенно открыто. Народ всегда настойчиво подчеркивает, что срок уже миновал, и даже миновал с избытком. Так, в онежской былинке читаем:

Я исполнила заповедь мужнюю,  
Я ждала Добрыню цело шесть годов:  
Не бывал Добрыня из чиста поля.  
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.  
(Рыбн. 26)

Не всегда Настасья удваивает срок ожидания. Если Добрыня требовал 9 лет, она ждет 12 (Григ. I, 19). Чаще всего события начинаются через год после окончания срока: если дано было 12 лет, проходит 13, после 15-летнего срока проходит еще один, 16-й год (Григ. III, 1, 49). Во всяком случае подчеркивается: «Прошло ей, Никулишне, все спола 12 лет» (К. Д. 21). Вопрос о сроке отнюдь не мелкий и не случайный, и певцы, которые с такой настойчивостью сообщают об истечении срока, это прекрасно ощущают. Вопрос этот имеет первостепенное значение для понимания характера сюжета и действующих лиц. Если Алеша выступает до окончания положенного срока, он действует как соблазнитель и бесчестный нарушитель супружеской верности. Такие случаи встречаются, хотя и крайне редко (Григ. III, 57: дано 15 лет, проходит 10). Жена, нарушающая срок, в таких случаях также предстает в неместном свете. Но, как уже указано, такие случаи встречаются весьма редко и представляют собой искаженные основного замысла.

Жена Добрыни — верная супруга. Уже после того, как истек срок, она отвергает сватовство Алеши, так как она не уверена в

смерти мужа. Для нее не срок важен: для нее важно, что, несмотря на срок, муж все еще может оказаться живым и вернуться к ней. Она, например, соглашается на замужество только после того, как по мужу будет отслужена панихида.

Алеша считает, что теперь, когда истекли все сроки, он имеет право на то, чтобы домогаться ее руки. Как мы увидим, также считает и сам Добрыня, что будет видно в конце песни, и народ, сложивший эту песню. За то, что Алеша домогался руки Настасьи, его никто не укоряет.

Но за Алешей Поповичем имеется вина другая, и эта вина ему не прощается. Видя упорство, с каким Настасья отказывает ему, понимая, что Настасью нельзя будет склонить на брак, пока Добрыня еще может оказаться живым, он пускается на хитрость. Мы уже знаем, что Алеша вообще хитроват и сметлив и что эта хитрость весьма помогает ему в борьбе с врагами. Но когда Алеша пускается на хитрость, чтобы отвоевать жену, то народ, правда, не вменяет это ему в смертный грех, но все же заставляет Алешу довольно чувствительно поплатиться за такую попытку и попасть в неловкое и позорное положение. Хитрость эта состоит в том, что Алеша пускает (или иногда поддерживает) слух, будто Добрыня убит. Он приезжает с поля и сообщает, будто бы видел его мертвым.

А припустил такую славушку нехорошую,

Что Добрыню видел, под кустиком убит лежит.

(Триг. III, 1)

Описание трупа обычно дается довольно подробно: Добрыня будто бы лежит под кустом, вороны расклевали его тело, сквозь труп проросла трава и лазоревые цветы. Такое описание явно рассчитано на то, чтобы разжалобить Настасью и чтобы придать этому известию правдоподобие. В одном случае он даже привозит с собой голову и выдает ее за голову Добрыни (Триг. III, 57).

Сюжет неудавшейся женитьбы Алешы не относится и внутренне не может относиться к киевскому циклу. Содержание его составляет не охрана или защита границ или интересов киевского государства. Но певцы чрезвычайно искусно вовлекают в интригу фигуру Владимира. Такое вовлечение — несомненно более позднее привнесение, когда образ Владимира уже подвергся окончательному народному осуждению. Художественно оно чрезвычайно удачно. В тех случаях, когда привлекается в повествование Владимир, он становится носителем зла. Владимир — великий любитель подобных дел. Он берется за устройство этой свадьбы и засылает к Настасье или ее матери сватов.



И прошло времени шесть годов,  
И стал солнышко Владимир-князь подхаживать,  
Посватывать и подговаривать  
Молодой Настасье Никулишной  
За смелого за Алешу за Поповича.  
(Рыбн. 41)

В этом случае, однако, она сдается только через шесть лет после срока. Владимир *насильно* заставляет Настасью согласиться на брак. Он действует не только уговорами, но и угрозами. Он грозит отдать ее в портомойницы или, еще хуже, изгнать ее из Киева:

Если не пойдешь замуж за Алешеньку Поповича,  
Так не столько во городе во Киеве,  
Не будет тебе места и за Киевом.  
(Рыбн. 8)

Эта неопределенная угроза, однако, конкретно страшна, и Настасья это понимает. При таких условиях Настасье приходится сдаваться, и происходит венчание и свадебный пир. Впрочем, надо отметить, что степень добровольности или вынужденности согласия у разных певцов бывает различна. В то время как одни изображают Настасью как жертву насилия со стороны Владимира, другие подчеркивают, что она сама нарушила слово, выходя именно за Алешу, за которого Добрыня не давал ей воли выходить.

К моменту свадебного пира возвращается Добрыня. О происшедшем он или ничего не знает и попадает домой в этот день случайно, или он узнает об этом от своего вешего коня или от вешей птицы и т.д. и спешит домой.

Мать часто не сразу узнает его. Он обычно требует себе одежды каляки или скомороха и идет на половину своей жены, либо во дворец Владимира, где происходит свадебный пир.

Появление на свадебном пиру скомороха никого не удивляет, и ему указывают соответственное его положению не очень почетное место на печке, куда Добрыня и садится. Добрыня просит разрешения поиграть.

Выше, при разборе былины о Садко, можно было отметить, что игра Садко отражает высокую древнерусскую музыкальную культуру народа. То же можно сказать о игре Добрыни. Хотя он одет скоморохом, но играет не как скоморох, а совсем по-иному. Певцы передают то глубокое впечатление, которое производят игра и пение Добрыни:

Натягивал тетивочки шелковые  
На тые струночки золоченые,

Учал по струночкам похаживать,  
Учал он голосом поваживать...  
Ан от старого все до малого  
Тут все на пиру призамолкнули,  
Сами говорят таково слово:  
Что не быть это удалой скоморошине,  
А тому ли надо быть русскому,  
Быть удааому доброму молодду.  
(Рыбн. 26)

Слушающие отвечают на игру не только глубоким молчанием, но и слезами. Иногда плачет Евпраксия, жена Владимира, иногда мать Добрыни, иногда его жена Настасья Никулишна. Присутствующие здесь скоморохи и гусяры-профессионалы вынуждены признать, что он играет лучше их всех и что такой игры они никогда не слышали.

На пиру игроки все приумолкнули,  
Все скоморохи прислухались.  
Эдакой игры на свете не слыхано,  
На белоем не видано.  
(Рыбн. 8)

В некоторых случаях мать, в других жена или кто-нибудь из гостей вспоминает Добрыню: такие же у него были гусли, и так же он играл.

Так подготавливается узнавание Добрыни. Игра восхищает даже Владимира, который меньше всех способен плакать от музыки. Теперь он предлагает ему место на пиру по выбору, и Добрыня садится против молодой. Он просит милости: разрешить ему поднести ей чару вина и поздравить ее. Иногда, наоборот, он принимает чару из ее рук и выпивает до дна. В обоих случаях, поднося своей жене чару или возвращая ее, он бросает на дно кольцо. Так он дает себя узнать своей жене. Она первая его узнает. Следует сцена, чрезвычайно выразительная по своей реалистичности и характерная для стиля всей этой былины: Настасья перепрыгивает через стол и бросается прямо в объятия своего мужа. Сдержанный Добрыня несколько озадачен такой непосредственностью своей жены; он говорит:

А и ты, душка Настасья Никулишна!  
Прямо не скачи, не бесчести стол;  
Будет пора, кругом обойдешь.  
(К. Д. 21)

Но этот непосредственный ее жест выражает самые глубокие, самые сокровенные чувства: она любит и признает только своего мужа, Добрыню, у нее никогда нет ни малейших колебаний или сомнений. И значит, настоящей вины, которая хоть отдаленно

напоминала бы неверность или измену, за ней нет. Ее муж считался умершим, она вынуждена была выйти за другого. Она вышла за Алешу не потому, что этого хотела, а потому, что ее к этому принудили. Тем не менее она все же чувствует себя виноватой. В чем, собственно, состоит ее вина, об этом никогда ничего не говорится. Настасья ее не определяет, но чувствует. Поэтому она бросается своему мужу в ноги.

Ты прости-тко, прости бабу глупую,  
Твою женку прости неразумную!  
(Кир. II, 11)

Добрыня всегда ее прощает и принимает. Он подымает ее со словами:

Живи-тко, живи по-прежнему.

Так певцы вместе с Добрыней произносят суд над его женой и оправдывают ее.

Теперь предстоит суд над Алешей. Добрыня никогда не обвиняет его в том, что он сватался; в этом он прощает его сразу. Вина его в другом: в том, что он принес ложное известие о смерти Добрыни, что он действовал обманом. Хотя об этом нигде не говорится, но надо предполагать, что без такой хитрости Алеша никогда не добился бы согласия Настасьи. Не в том беда, что он сватался, а в том, что для достижения своей цели он прибегал к не совсем безупречным средствам. Другие певцы устами Добрыни ставят Алеше в вину то, что он заставил плакать Добрынину мать.

Я за это тебя да я тебя прощу,  
Что ты взял мою да молоду жену,  
А за другое дело да тебя нельзя простить:  
Уж ты ездил, Алеша, во чистом поле,  
А увидел меня, видно, да видно мертвого,  
А привез ты славушку вот нехорошую  
Ко моей ты родимой да родной матушке,  
Оскорбил ты матушку мою несчастную.  
(Григ. III, 1)

В тех случаях, когда Добрыня укоряет Алешу именно за это, он не склонен его щадить: он «стукает» его о кирпичат пол и ударяет его шалагой. Алеша должен терпеть: он не делает ни малейших попыток к сопротивлению, так как моральное превосходство Добрыни и сознание своей вины парализуют его. В этих случаях посредником иногда выступает Илья Муромец. Он удерживает Добрыню от слишком яростных нападений на Алешу и призывает к примирению:

Помирись-ка, братица крестовые. (Марк. 6)

Но Добрыня и сам не слишком трагически относится к про-

исшедшему. В тех случаях, когда нет ложного известия о смерти, так опечалившего его мать, он наказывает Алешу тем, что перед лицом всех гостей издевается над ним, — подчеркивает то неловкое положение, в которое Алеша поставил себя своей брачной затеей. Добрыня ему низко кланяется и *поздравляет* его.

Поздравлять стал Алешеньку со свадьбой,  
И кланяется Алешеньке Поповичу,  
Да и сам из речей да выговаривает:  
Ты здорово женился, Алешенька, да тебе не с кем  
спать. (Григ. III, 49)

Такое ядовитое поздравление, может быть, еще хуже, чем поучение паяльгой. Но Алеша его заслужил.

Но есть в былине еще и третье лицо, над которым произносится суд, и это третье лицо — Владимир. Тут невозможно никакое прощение и неуместны шутки.

Говорил Добрыня сын Никитинич:  
Что не дивую я разуму-то женскому,  
Что волос долог, да ум короток:  
Их куда вдут, они туда идут,  
Их куда везут, они туда едут.  
А дивую я солнышку Владимиру  
Со молодой княгиней со Апраксией;  
Солнышко Владимир тот тут сватом был,  
А княгиня Апраксия свахою,  
Они у живого мужа жену просватали!  
(Рыбн. 26)

Владимир изображается непосредственным виновником всего происшедшего. Если положение женщин в древней Руси было такое, что они «идут, куда их ведут», то Владимир ни от кого не зависит и злоупотребляет своей властью в целях нечистой интриги.

Но данный сюжет в русской народной поэзии никогда трагически не трактуется. Песня пронизана жизнерадостностью и моральным здоровьем. Занимательность основного повествования и его быстрое развитие, разнообразие характеров и их столкновений, соединение моментов суровых и величественных с трогательными и комическими, благополучный конец, при котором правда торжествует, а зло носит не настолько резкий характер, чтобы затрагивать основные нравственные устои и требовать сурового наказания, и может быть наказано сравнительно легко путем насмешки, — все это объясняет, почему эта былина так широко распространена и так любима народом, хотя другие былины и превосходят ее глубиной и значительностью замысла\*.

# ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ РУССКИЙ НАРОД В БОРЬБЕ С ТАТАРО- МОНГОЛЬСКИМ НАШЕСТВИЕМ

## I. ВВЕДЕНИЕ

### ИСТОРИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Нашествие монголов было событием, которое до основания потрясло молодое русское государство. Оно тяжелым бременем легло на народ. По выражению К. Маркса, оно «не только давило, оно оскорбляло и иссушало самую душу народа, ставшего его жертвой»<sup>134</sup>. Эпос показывает, как народ относился к этому бедствию. Народ не только испытывал на себе всю тяжесть гнета, он нашел силы для борьбы с ним и для его свержения. Эпос есть один из показателей этой силы.

Народ — движущая сила истории. Поэтому поэзия народа не только «отражает» историю, а выражает волю и стремление народа, она выражает чаяния и ожидания народа. Народ не стремится «изображать» события. Народная поэзия — не фактографическая хроника: дело здесь в общегосударственных и народных устремлениях и интересах, а не в изображении отдельных, частных событий.

При всей исторической конкретности, при изумительной исторической точности эпоса мы все же тщетно будем искать в нем изображения отдельных исторических событий или исторических лиц. Попытки так называемой «исторической школы» хронологически определить или приурочить изображаемые в эпосе боевые схватки к историческим битвам, например к Калкской, Куликовской или другим, потерпели неудачу. В эпосе народ прежде всего выражает свое отношение к совершающемуся и, исходя из этого отношения, рисует события. Отношение же к татарскому игу могло быть только одно: это игу должно быть сброшено, свергнуто. Историки литературы утверждали, что песни об изгнании татар создались после того, как татары были изгнаны. Для нас эта точка зрения более чем сомнительна. Это означало бы, что во время ига народ вообще не имел песен или пел о тяжести ига или о чем-нибудь другом, но не о победе, а о победе стал петь уже только после того, как она была одержана. Такая точка зрения не выдерживает критики. Слова В.И. Ленина о чаяниях и ожиданиях, выражаемых народной поэзией, означают, что фольклор всегда обращен вперед. В своих песнях народ выражает свою

волю, выражает свой суд и приговор. Народ пел о победе уже тогда, когда этой победы еще не было.

Песня выражала не отдельные *факты* побед или поражений; в дни бедствий песня выражала несокрушимую волю народа к победе и тем ее подготавливала и способствовала ей.

Правильно понимал соотношение между историей и народной поэзией Чернышевский, когда писал: «Не у всех младенчествующих народов есть прекрасная и богатая народная поэзия. Чем же обуславливается ее расцвет? Энергиею народной жизни. Только там являлась богатая народная поэзия, где масса народа волновалась сильными и благородными чувствами, где совершались силою народа великие события... Такими периодами жизни были у испанцев война с маврами, у сербов и греков война с турками, у малоруссов война с поляками»<sup>135</sup>. Этим Чернышевский хочет сказать, что в дни великих народных потрясений поэзия выражает народную энергию и великие, благородные чувства. Так было и во время татаро-монгольского нашествия, так было и позже, в 1812 году и в годы Великой Отечественной войны советского народа.

Все это объясняет нам, почему именно на эту столь трудную для Руси эпоху падает расцвет русского эпоса.

Нашествие монгольских завоевателей, как оно ни было ужасно и тяжело, не составило эпохи в развитии русской истории. Оно замедлило и затруднило это развитие, но не могло ни сломить, ни приостановить его. Эпос именно теперь вступает на новую, высшую ступень своего развития. По своему идейному содержанию, по степени художественной зрелости песни об отражении татар — самое значительное из того, что в области эпоса создано русским народом. Поэзия предыдущих периодов была тесно связана с прошлым. Она преодолевала старинную эпическую традицию, вносила в нее совершенно новое содержание, но не порывала с ней окончательно. Теперь, соответственно новым историческим задачам, стоящим перед народом, создается новый, отвечающий этим задачам эпос.

Тема сватовства или борьбы с чудовищами не находит дальнейшего развития или совершенствования. Сама жизнь требует новых тем, нового содержания. Содержанием нового эпоса становятся исторические потрясения во всей их конкретности и осознание стоящих перед народом задач. Былины времени татарщины представляют собой качественно иное образование, чем все былины, предшествовавшие им. Традиция сохраняется в применении выработавшегося былинного стиха. Все остальное в

эпосе новое, хотя и до известной степени подготовленное.

Хотя в развитии героического эпоса былины об отражении татарщины представляют собой совершенно новое явление, не похожее на то, что уже имелось, создание их, самая возможность появления качественно нового эпоса, подготовлялось предыдущим развитием эпоса. Борьба с чудовищами, как мы видели, уже переставала удовлетворять художественные вкусы и запросы народа. Мы уже видели, что в борьбе Алеши с Тугариным можно усмотреть следы борьбы с половцами. В былине об Илье и Соловье-разбойнике подвиг поражения Соловья один уже не удовлетворяет и всегда сопровождается подвигом освобождения города от иноземных врагов, носящих в этой былине еще несколько неопределенный и бледноватый характер. Борьба с более ранними противниками подготовила почву для борьбы с татарами и в истории и в эпосе. С нашествием монголов эта борьба, борьба за независимость, честь и свободу своей родины, становится главным и надолго единственным содержанием русского эпоса.

Именно эти былины имел в виду М.И. Калинин, когда в своей речи о коммунистическом воспитании говорил: «Советский патриотизм берет свои истоки в глубоком прошлом, начиная от народного эпоса»<sup>136</sup>. В силу этого былины, выражающие лучшие свойства русского человека — храбрость, отвагу, любовь к родине, готовность защищать ее и отстоять от любых врагов, — глубоко актуальны по сегодняшний день.

## **II. БЫЛИНЫ ОБ ОТРАЖЕНИИ ТАТАР**

### **1. БУНТ ИЛЬИ ПРОТИВ ВЛАДИМИРА И СОЦИАЛЬНАЯ ОБСТАНОВКА НАКАНУНЕ НАШЕСТВИЯ**

Рассмотрение песен об отражении монгольского нашествия мы начнем с песни о бунте Ильи Муромца против Владимира. На первый взгляд эта песня совершенно не связана с татарским нашествием. Татары в ней не участвуют и даже не упоминаются. Тем не менее эта песня важна для изучения той социальной обстановки, в какой, по народным представлениям, началась борьба против татар. Народ очень часто объединяет песню о бунте Ильи с песней о нашествии на Киев Калина или Батяя, она как бы служит вступлением к песне об отражении татар, и такое объединение следует признать художественно очень удачным. Картина, даваемая песней о ссоре Ильи с Владимиром, рисует ту обстановку, которая в эпосе непосредственно предшествует нашествию монголов. Без анализа этой обстановки мы не поймем

сложного характера борьбы русских с татарами, как она рисуется в эпосе.

Содержанием этой песни является острая борьба между Ильей и Владимиром, носящая ярко выраженный классовый характер. Социальная борьба составляла фон многих более ранних былин. В былинах о Садко, Потыке, Иване Годиновиче и других она еще не играет решающей роли. В былине об Алеше и Тугарине она выражена более ярко. Интересы Владимира, возглавляющего боярство, ищущего сближения с Тугариным, и интересы народа, стремящегося к полному изгнанию врага, противоположны. Еще сильнее классовые противоречия выражены в былине об Илье и Соловье-разбойнике. Бояре и князья не хотят допустить Илью к великокняжескому двору и наговаривают на него Владимиру. В своей борьбе против Ильи они терпят поражение, и Илья ко двору Владимира принят; но это не значит, что состояние социального антагонизма миновало: конфликт только отсрочен. В былине о бунте Ильи против Владимира социальная борьба представляет собой уже не фон, не обстановку, а основное содержание песни.

Былины об отражении монгольского нашествия представляют собой не только кульминационный пункт в развитии военного эпоса: они дают картину острой социальной борьбы. В изображении эпоса борьба против татар осложняется тем, что она одновременно является борьбой против Владимира. В этом отношении эпос показывает замечательное явление: нашествие татар в эпосе не объединяет народ с классово чуждой властью, оно, наоборот, углубляет исторически создавшуюся пропасть.

Очень возможно, что былина о бунте Ильи против Владимира создавалась позже, чем былины об отражении татар. Классовая борьба шла нарастая, и элементы этой борьбы могли вноситься в эпос задним числом. Доказать этого нельзя. Но даже если бы это было так, элементы борьбы социальной и военной настолько тесно и органически сплетены в этих былинах, что разъединить их искусственно невозможно. Поэтому, хотя былина о бунте Ильи Муромца против Владимира и могла создаваться позднее, мы должны рассмотреть ее раньше других.

Необходимо оговорить, что былинку о ссоре Ильи с Владимиром нужно отличать от былины под названием «Илья и голи кабацкие», а также от песни «Буян-богатырь». Этого различия у нас часто не делают. В первой из них Илья приходит в Киев в образе каалики, пирует с «голями» и после пира уходит из Киева. Эта былина иногда контаминируется с былиной об Илье и Идолище.



Илья уходит в Царьград (см., например, Гильф. 232). Драматического конфликта между Ильей и Владимиром в этой былине вообще нет. Во второй из них незванный гость держит себя вызывающе. Хозяева рады, когда он уходит (см., например, Кир. IV, 49). Эта песня вообще не может быть отнесена к эпосу. Песня о бунте Ильи против Владимира представляет собой иной и независимый от названных песен сюжет.

Народную мысль, выраженную в этой былине, прекрасно понял М. Горький. В письме в редакцию «Библиотеки поэта», где предполагалось издавать фольклорную серию, Горький писал: «Начать издание следует с былин и в первую голову дать новгородские — «Буслаева», «Садко», как наиболее оригинальные. Из киевских обязательно Илью Муромца, его бунт против Владимира, встречу с «нахвалящиком». В предисловии нужно вскрыть политико-экономическое основание былин и особенно их высокое художественное значение»<sup>137</sup>. Горький выделяет былины о Василии Буслаевиче и о бунте Ильи против Владимира потому, что в них острее, чем в любых других былинах, изображается социальная борьба народа. Горький дал этой былине правильное название «Бунт Ильи против Владимира», а не «Ссора Ильи с Владимиром», как она именовалась ранее\*.

Приступая к изучению былины о бунте Ильи против Владимира, мы наталкиваемся на одну чрезвычайную трудность: эта былина — одна из самых неустойчивых в русском эпосе. Тексты весьма разнообразны по качеству, размерам и, главное, по содержанию. Эта неустойчивость могла бы свидетельствовать о том, что песня уже полузабыта. Такую картину дает, например, былина о Садко. Но разнообразие и некоторая неустойчивость могут свидетельствовать и о другом: об активном интересе к этой былине, о творческом к ней отношении. В советское время интерес к ней несомненно повысился. Она записана от всех крупных исполнителей современности: от П.И. Рябинина-Андреева, от Коначкова, М.С. Крюковой и других, причем записи советского времени частично относятся к лучшим<sup>138</sup>.

На первый взгляд, содержание былины как будто не вяжется с основной идеей, основной тенденцией русского эпоса. Мы видели, что главнейшие герои — Добрыня, Алеша и Илья — начинают свой путь героя с того, что едут в Киев, чтобы в лице Владимира служить Киеву и Руси. Мы видели, что в этом выражаются исторические стремления русского народа к единому централизованному государству. Между тем, когда дело доходит до осуществления, когда герои прибывают в Киев, происходит совсем не

то, что ожидалось. Вместо объединения сил вокруг Владимира происходит глубокий разлад между Владимиром и богатырями. Наиболее острую форму этот разлад принимает в былине о бунте Ильи против Владимира. Эта же былина вскрывает и причины разлада.

Бросается в глаза, что единой причины, по которой происходит конфликт, как будто нет. Это значит, что приведенные в песне причины — только внешние поводы и что истинная причина лежит где-то глубже и должна быть определена.

На пиру гости, как всегда, принадлежат к двум различным социальным группам:

За столом сидят гости-бояра,  
Еще всё купцы да торговые,  
Еще сильны могучи богатыри,  
Святорусские воины.  
(Кир. I, 77)

Здесь купцы и бояре, с одной стороны, и богатыри, с другой, объединены чисто внешне, как гости Владимира, но между ними лежит пропасть, которая непременно должна обнаружиться.

Классовый характер пира иногда резко подчеркивается:

Гости сидят все дорогие,  
Князья, попы, бояры, архиереи.  
Они пьют, едят, прохлаждаются,  
Промеж собой похваляются.

Резкий контраст с этими гостями представляют нищие, которые находятся тут же, которым, однако, похвалиться нечем, кроме как «сухими корками да своими крючьями». Короче говоря, на пиру сидят неравные гости. Неравенство присутствующих очень скоро сказывается.

Как мы уже знаем, эпические пиры — не просто веселое проведение времени, а своеобразная форма общения Владимира со своими приближенными, совещания с ними. Владимир никогда не изображается как единовластный самодержец, и это исторически верно. Акад. Греков пишет: «Старый спор Ключевского, Сергеевича и Владимирского-Буданова о том, обязан ли был князь совещаться с подручной ему знатью, отпадает сам собой, как совершенно бесплодный. Князь не мог действовать один, поскольку он осуществлял прежде всего интересы растущего класса бояр... Он — признанный глава государства, но это не самодержец. Он представитель правящей знати, признающей над собою власть великого князя в своих собственных интересах, разделяющей с ним власть»<sup>139</sup>. Эпос подтверждает правильность этой точки зрения. Власть носит классовый характер. В лице богатырей

этой власти противопоставлен народ. Великий князь *общался* и *совещался* с знатью, и пир — эпическая, былинная форма такого общения. На таких пирах принимаются решения государственной важности.

В данной былине происходит акт *награждения* приближенных к Владимиру лиц. Владимир одаривает своих гостей. Для нас важно, кого он одаривает и чем.

На пиру бояре хвастают серебром, золотом, жемчугом, золотой казной. Владимир им отвечает:

Полю вам, бояры, хвастати!  
Стану я вас дарити, жаловать.  
Кого буду дарить чистым серебром,  
Кого буду дарить красным золотом,  
Кого жаловать скатным жемчугом.  
(Кир. I, 66)

Это значит, что Владимир — феодальный монарх среди своих подчиненных, которые вместе с тем являются его союзниками. Они хвастают своим богатством. Но он богаче их всех, первый богач среди богачей. Он одаривает их новым богатством и тем выражает свое единство с ними.

Награждение золотом и серебром — не единственная форма одаривания. Нередко Владимир одаривает своих приближенных землями. Такая картина также типична для ранних феодальных порядков. «В обществе, где основной отраслью производства было земледелие, господствующий класс, постепенно складывающийся вместе с ростом имущественного неравенства, мог быть лишь классом крупных землевладельцев, и таковыми стали князья и окружающая их знать», — пишет акад. Греков<sup>140</sup>. Такова историческая основа награждения, или, вернее, одаривания Владимиром князей и бояр.

В то время как князья и бояре богато одариваются, Илья не наделяется ничем. Этим Владимир выражает свое пренебрежение к богатырям и их заслугам, показывая, что богатыри — нечто совершенно другое, чем бояре. В дело вмешивается княгиня Апракса, жена Владимира Апракса, или Евпраксия данной былины, — совершенно иное лицо, чем Апракса в былине о Тугарине. Там ее образ — последнее звено эпической традиции, связывающей фигуру змея с образом женщины. В лице Апраксы той былины эта традиция осуждена, а вместе с ней осуждена и сама Апракса. Новая героическая борьба и героическая эпоха создают образ героической русской женщины, и такой в эпосе выведена Апракса. Она противопоставляется Владимиру. Она всегда держит руку бо-

гатырей против Владимира. Так и в данной песне она напоминает Владимиру, что он не одарил присутствующего здесь Илью. Владимир не теряет. Он отвечает:

Ты гой еси, княгиня неразумная!  
Подарю я удала добра молодца  
Теми дарами, которые мне пришли  
От татарина от бусурманова:  
Подарю его тою шубою соболиною.  
(Кир. I, 66)

Награждение шубой служит для Ильи величайшим оскорблением. По сравнению с земельными наделами и «казной», которыми наделяются бояре, эта шуба представляет собой ничтожный дар. Илья не стремится ни к деньгам, ни к землям. Наоборот, он презирует богатство и неоднократно это высказывает. Богатыри, которых Владимир в различных былинах, по некоторым вариантам, хочет пожаловать землями, «городами со пригородками», всегда от этого отказываются, так как это означало бы переход во враждебный стан. (См., например, Рыбн. 110, былина о Соловье и Илье: Илья отказывается от сел и городов.) Возможно, что оскорбительный характер такого дара усугубляется тем, что шуба эта татарская, а не русская, что в такой шубе ходить нельзя. Что шуба худая, она по этому случаю вытаскивается из кладовой, видно по тому, что, например, в печорской былине Владимир дарит Илье шубу, которая осталась после смерти Дуная (Овч. 2). Такой дар — не только личное оскорбление Ильи, но и унижение его богатырского достоинства.

Да Илье-то шуба не в честь пришла.  
(Гильф. 296)

Такова одна причина конфликта: он возникает из-за подарка, оскорбляющего богатырскую честь Ильи. Другой повод к ссоре состоит в том, что Илью не зовут на пир, а когда он приходит, указывают ему недостаточно почетное место. Владимир не зовет Илью на пир потому, что забывает о нем.

А забыл позвать старого казака Илью Муромца.  
(Рыбн. 119)

Это забвение оскорбительно для Ильи.

За досаду показалось то великую.  
(Там же)

Иногда Илью не зовут потому, что не знают, что он в Киеве. Предполагается, что он на заставе (П.И. Ряб.-Андр. 3). В таких случаях Илья приходит незванным. Он оказывается настолько забытым, что его даже не узнают. Владимир расспрашивает его об его имени. Скрывая свой гнев, Илья иронически называет себя

Никитой Залешанином, пришедшим из-за леса. Владимир указывает пришедшему весьма скромное место.

Садил его Владимир со детьми боярскими.

Или более пространно:

Садись с нами хлеба кушати, трапезовать,  
На нижнем конечку есть местечка немножечко,  
Други местечка все призабавлены,  
Местечка все позаняты.  
Сидит у меня на честном пиру  
Что князей, что бояров,  
Что сенаторов да думных,  
Что вельмож, купцов да богатых.  
(Рыби. 127)

Песня соединила классовых врагов нескольких эпох за пиром у Владимира. Происхождение термина «дети боярские» точно не установлено. Значение его менялось. В XV веке дети боярские, в отличие от бояр (которые по призыву князя выходили на военную службу с отрядом своих людей), в качестве мелких землевладельцев, как правило, несли личную военную службу<sup>41</sup>. Это означает, что в причислении его к детям боярским Илья видит унижение своих *военных* заслуг. Это наблюдение поможет нам понять и некоторые другие моменты в развитии этого конфликта. Но и без этого видно, что здесь опять имеется оскорбительное для Ильи возвышение купцов, бояр, вельмож и выделение богатырей в низший круг по сравнению с ними. Внешне Владимир как будто совершенно не виноват: он *не узнает* Илью и потому сажает его «в место не почетное», «не в большой угол», «в последний стол» и т.д. Оскорбителен самый факт, самая возможность забвения. Эта возможность показывает, как мало Владимир дорожит Ильей.

Илья, конечно, не может стерпеть такого оскорбления, предпочтения ему, герою, вельможных сановников. Он делается «темен», не ест и не пьет и на вопросы Владимира отвечает:

Ты ведь сам ты сидишь, князь, за дубовым столом,  
Ты сидишь-то как все со воронами ты,  
А й меня все посадил ты с воронятами.  
(Марк. 44)

Эти слова не означают, что Илья хочет сидеть с боярами. Наоборот, бояре — его исконные враги. Но отказаться сидеть с ними он должен сам. Он хочет, чтобы ему, как богатырю, оказывалась бы подобающая ему честь.

Илья не может остаться равнодушным к оказанному ему бесчестью и начинает проявлять свою богатырскую силу в весьма

ярких формах. Он, выражаясь по-былинному, начинает «потешаться», то есть издеваться, над тем, что происходит. Проявляется это в различных формах. Он, например, выходит с своего художественного места на «середеу кирпичьную», то есть середину палаты и начинает пародировать Владимира, подражая именно тем его движениям и повадкам, которые выдают в нем самодовольного щеголя.

Он сапог во сапог да поколачивает,  
Он скобка во скобку нащалакиват,  
Еще белыми руками намахиват,  
Зачеными перстнями да он нащалакиват.  
(Григ. III, 98)

Возможно, что все это описание вошло сюда из песни о Дунае, для которой оно специфично. Использовано же оно явно в сатирических целях по отношению к Владимиру.

В других вариантах Илья издевается не над Владимиром, а над гостями. Выпив двуручную чару и желая «поладиться да поправиться», то есть сесть поудобнее на скамье, где весьма тесно, Илья делает это так, что ломает скамью и «прижимает» сидящих на другом конце почетных гостей, бояр, купцов и даже воинов.

Поприжал Илья Муромец да сын Иванович,  
Поприжал он их да во большой угол.  
(Кир. I, 77)

На скамьях устроены перегородки, указывающие каждому его место. Эти перегородки от движения Ильи ломаются.

Но Илья — не буян, выражающий свое недовольство вызывающим поведением. То, что он делает, — только первый, непосредственный, инстинктивный ответ на оскорбление. Владимир ему выговаривает, но, испугавшись его гнева, вместе с тем предлагает ему воеводство. Илья отвечает:

Не хочу я у вас ни пить, ни есть,  
Не хочу я у вас воеводой жить.  
(Кир. I, 77)

Он вынимает шелковую палатку о семи хвостах с проволокой и начинает ею избивать всех гостей.

Эта ваша мне честь не в честь.  
(Кир. I, 77)

В этом варианте он убивает плетью всех без исключения гостей. Владимир спасается только тем, что залезает за печку и накрывает себя шубой. Илья навсегда уходит из Киева.

Более интересна и значительна другая форма развития конфликта: от реплик и поступков Ильи Владимир приходит в совершенную ярость. В нем просыпается деспот. Он «стемнел, как

темна ночь», «срeves, как будто лев то зверь» (Рыбн. II, 127). Он приказывает вывести Илью, иногда — казнить его. Но вывести Илью не так легко. Он сбрасывает с себя тех, никогда точнее не называемых, богатырей, которым приказано вывести его из палаты, и иногда убивает их. Он уходит *сам*.

Илья вырывается на волю. Настоящий смысл конфликта становится ясным только теперь. Происходит, как это понимал и Горький, восстание Ильи против Владимира и того сословия, которое он возглавляет. Илья берет лук и стрелы и стреляет по золотым маковкам Владимирово двора.

Лети-ко, стрелочка, по поднебесью,  
Пади-ко ко окошечкам!  
Летела тут стрелочка по поднебесью,  
Пала ко царским окошечкам,  
Отстрелила вси маковки позолочены.  
(Милл. 1)

Обмолвка певца «царские» вместо «княжеские» очень показательна: она вскрывает подсознательные думы певца, показывает, чем эта песня была актуальна в позднейшее время. Но Илья стреляет не только по дворцу, но и по *церквам*.

На церквах-то он кресты все повыломал,  
Маковки он золочены все повыстрелил.  
(Гильф. 76)

Нередко Илья в одной и той же песне сперва стреляет по дворцу, а затем и по церквам. Это означает, что в народном сознании дворец и церковь тесно связаны. Илья подымает восстание против основных устоев феодальной власти. Стреляние по церквам — не внешнее, чуждое привнесение в сюжет, как думали некоторые ученые, а необходимая составная часть песни как идейно-художественного целого.

Золотые или золоченные кресты и маковки Илья несет в кабак и закладывает их. Если целовальники не дадут вина, так как боят-ся принимать кресты с церковью, Илья выбивает ногой дверь погреба и выносит оттуда три бочки вина: одну он толкает перед собой, а две других несет под мышками.

В противовес княжескому пиру с его князьями, боярами и купцами Илья устраивает на лучшей площади города, перед самыми окнами Владимира или на зеленом луку за городом свой пир — не с боярами, а с голюю кабацкою.

Открывал Ильюша да свой почестный пир.  
(Кон. 4)

Под «голюю» не следует понимать только кабацких пьяниц. Кто понимается под голюю, ясно видно, например, по пудожской бы-

лине Пашковой:

Тут съезжались да собиралися  
А все пьяницы да все пропойцы,  
Все мещане тут да стрелецкие,  
Мужички-то все да деревенские,  
Все лапотники да балахонники,  
Что мужины, то и женщины  
К Илье Муромцу да на почестен пир.  
(Пар. и Сойм. 2)

Хотя социальный состав пирующих принадлежит разным эпохам (мещане стрелецкие), все же совершенно очевидно, что Илья пирует с беднотой и приглашает всех бедняков, городских и деревенских, мужиков и баб. Пир, созываемый Ильей, носит характер демонстрации, протеста. Гульба — только внешняя форма этого протеста, так же, как пир Владимира — внешняя форма сплоченности феодальных классовых сил вокруг Владимира. Но протест Ильи не остается в рамках демонстрации, он принимает и более активные формы. Если власть Владимира в народном сознании уже осуждена, она должна быть свергнута и заменена властью Ильи. Нельзя сказать, чтобы такие варианты встречались очень часто, но они все же есть.

Пейте вы, голи, не сумяйтесь,  
Я завтра буду во Киеве князем служить,  
А у меня вы будете предводителями.  
(Рыбн. II, 127)

Бояре немедленно же доносят Владимиру:

Как хочет-то Ильюшенька отобрать от тебя твое  
княжество  
Со сильными, могучими богатырми.  
(Кон. 3)  
А Илья Муромец сын Иванович  
А живет ли он со богатырми,  
А хочет овладеть княжеством,  
А эти хочут сами управлять-то ведь.  
(Сок. 77)

«Замутливые» слуги доносят о словах Ильи даже тогда, когда он их не произносит. Так, в тех вариантах, в которых Владимир дарит Илье шубу, Илья эту шубу таскает по земле, топчет ее ногами и заливает ее вином. При этом он произносит какие-нибудь наговоры, смысла которых сводится к тому, что Илье еще предстоит отразить от Киева татар. Бояре немедленно доносят, что Илья «обхулил» подарок князя, который ему «не по любви пришел», и что он грозит так же таскать по земле Владимира, как он таскает шубу.



Берет он шубу за один рукав  
И бьет о кирпичат пол,  
А сам к шубе приговаривает:  
Велел бог бывать шубу о кирпичат пол,  
Велит ли бывать князя Владимира?  
(Гул. 36)<sup>42</sup>  
Да уливайся моя шуба зеленым вином,  
Да судит ли мне бог волочить собаку князя  
Владимира  
Да по этому лугу зеленому?  
(Гильф. 257)

В некоторых вариантах Илья действительно произносит эти или подобные им слова, в других бояре наговаривают на Илью и лгут. Но даже и в этих случаях бояре совершенно правильно угадывают настроение Ильи, правильно понимают характер конфликта и всю опасность его для них и для Владимира.

Владимир сразу же и безусловно верит боярам. Он приходит в ярость и на этот раз приказывает казнить Илью мучительной смертью:

Вскричал князь Владимир стоально-киевский  
Своим громким голосом:  
«Посадить его в погреб глубокие,  
В глубокий погреб да сорока сажень,  
Не дать ему ни пить, ни есть да ровно сорок дней,  
Да пусть он помрет, собака, и с голоду».  
(Гильф. 257)

Приказ Владимира всегда в точности выполняется: Илью засаживают в глубокий погреб, закрывают погреб решеткой, запирают его и сверх того закладывают яму камнем или засыпают ее песком. Так песня кончается как будто полным унижением Ильи и торжеством Владимира.

Но это мнимое и временное торжество Владимира и унижение героя в дальнейшем приведут к апофеозу героя и полному позорному посрамлению Владимира. Данная версия обычно контаминируется с былинной о нашествии на Киев татар. Народ не может допустить поражения Ильи. Тайно от мужа Евпраксия поддерживает жизнь Ильи и в нужный момент выпускает его, что подробно развито в былине о Каине.

Но былина может иметь и совершенно другой конец. Когда Владимиру доносят, что неузнанный им богатырь не кто иной, как сам Илья Муромец, а вовсе не Никита Залешанин, или когда доносят о том, что Илья пирует с голью, Владимир, не желая терять героя, делает попытки к примирению. В таких случаях обычно посылают Добрыню, как крестового брата Ильи. В неко-

торых случаях Добрыне действительно удается вернуть Илью ко двору Владимира. Это ему удается только потому, что он крестовый брат Ильи:

Кабы не ты, никого бы не послушал,  
Не пошел бы на почестен пир.  
(Рыбн. 119)

Придя к Владимиру, он говорит:

А было намерение наряжено —  
Натянуть тугой лук разрывчатый,  
А класть стрелочка казенная,  
Стрелить во гридню во столовую,  
Убить тебя, князя Владимира,  
Со стольной квягиней с Апраксией.  
А ноне тебя бог простит  
За эту за вину за великую.  
(Там же)

Некоторые ученые (например, Орест Миллер) восхваляли Илью за его великодушие, за умение прощать своих врагов. Ошибочность такой точки зрения совершенно очевидна. Илья, мирящийся с Владимиром, представляет, с точки зрения этих ученых, как бы русский народ, признающий законность власти господствующего класса. На самом же деле Илья хочет, как мы видели, даже убить Владимира, и смысла всей песни в столкновении, а не в примирении. Если же в былине Илья не убивает Владимира и не берет власть в свои руки, то это происходит потому, что исторический момент для свержения монархии тогда еще не настал. В эпоху феодальной монархии задача свержения монархии в пользу власти народа еще не могла ставиться. Тем не менее смутные антимонархические стремления уже имелись. В тех вариантах, где Илья не засажен в погреб, он заставляет своих врагов *признать* себя, считаться с собой. Владимир вынужден созвать новый пир, на этот раз нарочно для Ильи, и Илье теперь оказывается тот почет, в котором ему отказывали. Иногда сам Илья требует, чтобы пир был устроен именно для него.

А й не иду я на ваш почестен пир,  
А й заведите-тко сызнова вы почестен пир,  
А й не ради ведь князя Владимира,  
А для ради стара казака Ильи Муромца,  
А Ильи Муромца сына Ивановича.  
(Гильф. 210)

Возможен и третий вариант конца. Илья отказывается от всяких почестей и не идет на пир к Владимиру. Он покидает Киев. Такая форма конца особенно распространена на Белом море. Вместе с Ильей уходят из Киева и все богатыри. На приглаше-

ние Добрыни Илья отвечает иронической благодарностью:

А й спасибо князю все за приглашеньице,  
но на пир не идет, так как

У его есть-то там много бояр есь всех.

Илья уезжает из Киева, и за ним следуют все другие богатыри (Марк 44). Иногда богатыри разъезжаются и в тех случаях, когда Илья посажен в погреб.

Они прогневались на князя на Владимира

Да думных-то бояр да толстобрюхий.

(Григ. III, 98)

Но каков бы ни был конец — засажен ли Илья в погреб, нуждается ли он Владимира признать его с честью, уходит ли он навсегда из Киева, — сущность во всех случаях одна: между Владимиром и Ильей, то есть между народом и чуждой ему классово-властью, раскрылась пропасть. Такова обстановка, в которой, по данным эпоса, происходит нашествие татар.

## 2. КРУГ БЫЛИН ОБ ИАЛЕ МУРОМЦЕ И ЦАРЕ КАЛИНЕ

1. *Введение.* Былины об отражении татар объединены одним основным стержнем: в них поется о появлении татар под Киевом и об их разгоне русскими богатырями. По своему содержанию былины этой группы настолько тесно связаны между собой, что границы между отдельными песнями стираются. В этом отношении эти былины резко отличаются от всех других русских былин. Мы видели, что такие песни, как былина о Садко, о Потыке, о Дунае, о Соловье Будимировиче и другие, четко отграничены одна от другой. Хотя и встречаются переносы отдельных эпизодов из одних былин в другие, в целом сюжеты их не смешиваются и не переходят один в другой. Не то в былинах о борьбе с татарщиной. Былины или сюжеты этой группы с равным основанием могут быть рассматриваемы как различные версии одного и того же сюжета или как разные сюжеты на одну тему. Это значит, что былины данной группы не могут изучаться одна вне другой или без другой. Они должны изучаться совместно. Составные части одних органически входят в составные части других. Невозможно уже говорить о перенесении эпизодов из одних песен в другие: песни данного круга *состоят* из одинаковых эпизодов. Рассказываются эти эпизоды по-разному, и от этого зависит различие между песнями. По существу же эпизоды одни и те же, и этим определяется их связь и сходство.

Такая особенность этих былин требует иного способа изучения и иной формы изложения результатов этого изучения, чем это

делалось по отношению к более ранним песням. Излагать содержание каждого сюжета в отдельности было бы нецелесообразным, так как это привело бы к многочисленным повторениям, поскольку в разных песнях повторяются одни и те же эпизоды. Поэтому здесь должен быть избран другой способ изложения. Мы нарисуем картину татарского нашествия и его отражения шаг за шагом так, как она дается в песнях, причем для каждого звена этого повествования будут привлекаться имеющиеся различия по отдельным песням. В итоге мы получим картину того, как народ в своем эпосе изображает и понимает это нашествие и его отражение. Мы увидим также, какое глубокое содержание вкладывается в эти песни. Такое рассмотрение позволит установить замечательное единство народной мысли и народных устремлений при всем разнообразии их выражения.

В основу может быть положено то развитие действия, какое мы имеем в былине об Илье Муромце и царе Калине. Это одна из главнейших былин, в которых воспевается разгром татар. Содержание ее состоит в том, что на Киев наступают татары под предводительством Калина. Город спасти некому. Илья Муромец самим же Владимиром был посажен в погреб и приговорен к голодной смерти, богатыри из Киева разъехались. Но Илья все же оказывается в живых, он собирает богатырей или один спасает Киев.

Таково же в сущности содержание былины «Илья, Самсон и Калин», с той лишь разницей, что Илья перед боем разыскивает богатырей, которые находятся вне Киева, в ставке, возглавляемой Самсоном. Это — особая версия былины об Илье и Калине.

В былине «Илья, Ермак и Калин» действие осложнено введением в повествование Ермака, но по существу — это тот же сюжет об Илье и Калине.

Былина об Илье и Калине может иметь особый конец: герои хвастают своей победой. Происходит чудо. Убитые татары оживают и набрасываются на богатырей, богатыри погибают от их мечей. Большинство исследователей рассматривало эту былину как самостоятельную. Она иногда озаглавляется «Отчего перевелись витязи на святой Руси», «Мамаево побоище» или «Камское побоище», причем не всегда ясно, дано ли это заглавие народом или собирателями. Несмотря на такое заглавие, это та же былина об Илье и Калине, осложненная особым концом. Начало этой былины может рассматриваться вместе с былинами о Калине, конец же ее должен быть рассмотрен особо.

Тесно примыкает к этим былинам также былина о Василии

Игнатъевиче и Батые. Наступление татар изображается совершенно так же (иногда дословно), как в былине об Илье и Калине. Развязка ее тоже такая же, как в былине о Калине. Но герой ее уже другой, и ход борьбы рисуется несколько иначе, чем в былине об Илье и Калине. Эти отличия должны быть выделены и рассмотрены особо.

Таким образом, былины «Илья и Калин», «Илья, Самсон и Калин», «Илья, Ермак и Калин», «Василий Игнатъевич и Батыга» и «Камское побоище» представляют группу былин, которые необходимо рассмотреть вместе, поскольку у них одно содержание. К этому стержню частично примыкают и некоторые другие былины, но данные былины составляют основное ядро песен об отражении татарского нашествия.

Цикл былин об Илье и Калине принадлежит к числу наиболее распространенных и любимых песен русского народа. Район их распространения охватывает весь Север и Сибирь. Былина о Калине (во всех ее версиях) известна примерно в 80 опубликованных записях, былина о Василии Игнатъевиче в 60 записях<sup>143</sup>.

Былины об отражении татар неоднократно изучались. Делались попытки установить, какая именно битва изображена в былине об Илье и Калине. Ответ сводился к тому, что в эпосе изображена битва при Каалке. Основным аргумент состоял в том, что в летописи при описании битвы на Каалке упоминается некий Александр Попович, которого отождествляли с былинным Алексеем Поповичем. На этом основании сблизались песня об Илье и Калине и летописный рассказ о Каалкской битве. Но русские в этой битве потерпели поражение, в былине же поется об их победе. Из этого делается вывод, что былина искажала действительность. Это доказывается сравнением былины с летописью. При такой постановке вопроса главный интерес сводится не к победе над врагом, не к вопросу о спасении национальной самостоятельности, не к героизму и победе русского народа; главный интерес усматривается в том, что русские потерпели при Каалке поражение и что это будто бы привело к покаянным, религиозно-мистическим песням, в которых это поражение описывается как божья кара за человеческую гордыню. Наиболее значительной и показательной считается былина о том, как перевелись витязи на Руси, где эта идея выражена. Эта былина признается древнейшей и «исконной». Если же, как в былине о Василии Игнатъевиче, и описывается победа, то она будто бы изображена в былинах как фарс, и такие песни в художественном отношении признаются ничтожными\*.

Мы не будем заново сравнивать летопись с былиной; это раз-

личные произведения; былина не восходит к летописи, не может быть рассмотрена как искажение ее. Вся аргументация так называемой исторической школы оказывается несостоятельной. В советской науке были опровергнуты как фактическая сторона прежних изысканий, так и идейное освещение фактов. А.С. Лихачев доказал, что «три древнейших списка русских летописей — Лаврентьевская, Новгородская первая по Синодальному списку и Ипатьевская, оставившие нам полные и современные описания Каалкской битвы... а затем и русское основное летописание — московское, — во всех сводах вплоть до XV века не сохранили нам никаких упоминаний ростовского «храбра» Александра Поповича, как участника битвы на Каалке»<sup>144</sup>. Алеша введен в летопись позднее, и таким образом отпадает гипотеза, будто летопись сохранила древнейшую форму, кончавшуюся поражением и гибелью богатырей.

Внутренняя невозможность отражения в эпосе первоначальных неудач в борьбе с татарами исчерпывающе раскрыта в кандидатской диссертации Н.К. Митропольской. В этой работе подробно проанализировано идейно-художественное и патриотическое содержание былин об Илье Муромце и Калине-царе<sup>145</sup>.

2. *Запев о турах*. Одна из былин рассматриваемого нами круга, а именно былина о Василии Игнатьевиче, открывается поэтическим запевом, так называемым «запевом о турах». Запевом называется такое начало песни, которое внешне не связано с основным повествованием. Так, песня о Соловье Будимировиче, как мы видели, начинается с воспевания моря, лесов и рек русской земли. Запев незаметно переходит в повествование. Воспеваются реки, и по одной из них, по Днепру, плывут корабли Соловья Будимировича.

Запев быliny о Василии Игнатьевиче и Батыге носит совершенно иной характер. Этот запев отражает древнерусскую веру в «знаменья», предзнаменования. Он представляет собой небольшой рассказ, который известен не только в качестве запева, но и как самостоятельная песня. Мимо Киева пробегает молодые туры и встречают здесь свою мать, старую турицу. Молодые рассказывают, что они видели чудо: они видели женщину, вышедшую на городскую стену. Здесь она долго плакала, а потом ушла в церковь. Мать-турица объясняет своим молодым турам, что это была богородица, которая плакала потому, что чует над Киевом великую невзгоду.

Этот рассказ в таком виде современному читателю малопонятен и требует более подробного рассмотрения.

Нам известно, что вера, будто светила, растения и животные — как бы предчувствуют события, была широко распространена в древней Руси. Под 1236 годом в Лаврентьевской летописи записано: «Бысть знамение в солнци месяца августа в 3 в неделю по обедех: бысть видети всем аки месяц четыре дни». В эту же осень, сообщает летописец, появились безбожные татары, вторглись в болгарскую землю, взяли «славный Великий город болгарский», перебили все население, разграбили и сожгли город<sup>146</sup>.

Рассказы о таких знамениях часто встречаются в древнерусской литературе. Они есть в «Слове о полку Игореве», в летописи, в житийной литературе. Но их совершенно нет в эпосе. Былина о Василии Игнатьевиче — единственная былина, отразившая веру в предзнаменования. Уже это одно наводит на мысль о внефольклорном источнике этого запева. Анализ его внутреннего содержания и смысла подтверждает мысль о том, что данный запев, несмотря на его поэтические достоинства, в эпосе — чуждое, инородное тело.

Само содержание запева весьма древнее. Тур — давно вымершее животное. По некоторым вариантам видно, что народ частично уже забыл, что такое туры, и имеет о них весьма смутное представление. В других вариантах образ их сохранился лучше. Туры в этом запеве не выдуманы, они сохранились из тех времен, когда они были широко распространены.

Несомненно исторична также картина древнего укрепленного города, какая рисуется в этом запеве. Северный цевец не мог придумать ее от себя. Песня сохранила ту картину городских стен с ее угольными башнями, какая была типична для русских городов средневековья. Туры изображены как животные подвижные, кочующие, много видевшие. Они пробегают мимо Киева.

Они побывали во многих странах,  
Шли, бежали мимо Киев славен град,  
Мимо тую стену городовую,  
Мимо тьи башни наугольные.  
(Тих. и Милл. 38)

Тут они и видят «чудо чудное», «диво дивное»:

А по той ли стене по городовые  
Шла ли-то душа да красна девушка,  
А читает святу книгу евангелье,  
А не столько она читает, вдвое она плачет.  
(Гильф. 41)

Турица поучает своих детушек

Не душа та красна девица гуляла по стене,  
А ходила та мать пресвята богородица,

А плакала стена мать городова...  
Будет над Киевом-град погибелье.  
(Рыбн. 194)

А тут плакала не душа красна девица,  
А тут плакала стена да городова.  
Она ведает над Киевом несчастьеце,  
Она ведает над Киевом великое.  
(Гильф. 41)

Слова «плакала стена городова» встречаются не только в этой записи, но и в других. Они непонятны, если не иметь в виду, что под «стеной городской» подразумевается имевшаяся в Киевском Софийском соборе мозаичная фреска под названием «Богоматерь — нерушимая стена». При разрушении татарами собора эта часть стены с образом уцелела, и с тех пор этот образ получил название «нерушимая стена». Изображенная на нем Богоматерь считалась защитницей городских стен. Отсюда становится понятным выражение «плакала стена городова», то есть плакала богородица под названием «нерушимая стена».

Упоминание о «нерушимой стене» также дышит глубокой древностью, является отголоском древнекиевской действительности.

Девица плачет потому, что на Киев надвигается Батыга. Далее следует описание этого приближения, и запев переходит в повествование.

Однако указанием на глубокую древность запева, на соответствие некоторых его частных киевским древностям проблема этого запева еще не решается.

Как уже указано, мы должны считать этот запев привнесенным в эпос извне. Прежде всего образ плачущей богородицы совершенно не соответствует воинственному духу героического эпоса. Всеволод Миллер правильно указал, что предчувствия богородицы не сбываются. Киев не погибает, а спасается. Начало не соответствует концу и, следовательно, не относится к основному стержню повествования. Слезы перед опасностью совсем не в духе эпоса. Данный запев характерен только для одной былины — о Василии Игнатьевиче, то есть для одной из поздних былин. Как мы знаем, былины об отражении татарского нашествия стоят в тесной связи между собой, так что мотивы одних песен встречаются в других. Данный же запев ни к каким другим былинам, кроме былины о Василии Игнатьевиче, не прикрепился. Исключения крайне редки (Рыбн. 7). В Прионежье он сохраняет свою исконную, то есть неиспорченную ясную и осмысленную форму. Но в Приморской полосе и частично на Печоре туры — уже со-



вершено забытые животные. Под влиянием морских зверобойных промыслов они в былинах превратились в фантастических *морских* животных. Они плавают в море на остров Буян и встречают свою матушку-туруиу также плавающей. В воде они и разговаривают. Мало того: непонятными стали не только туры, но и образ плачущей на стене богородицы. Это видно из того, что в очень большом количестве вариантов она, так же как и туры, входит в воду, по колено или по грудь, кладет евангелие на камень и, стоя в воде, начинает причитать. Совершенно очевидно, что она попала в воду со стены: она была перенесена в воду вместе с турами.

Такое обесмысливание показывает, что этот мотив с течением веков терял свою поэтическую прелесть и становился для народа непонятным. Он пришлось по вкусу главным образом религиозно настроенным исполнителям, которые внесла образ богородицы в воинскую былинку, хотя он с ней и не вяжется.

Запев о турах имеется и как отдельная песня, притом в очень полной и законченной форме<sup>147</sup>. Это свидетельствует о том, что песня о турах — не сколок былинки о Василии Игнатьевиче, хотя такие случаи тоже встречаются, а совершенно самостоятельное произведение. Богородица в этих случаях плачет не о *Киеве*, а о вере, притом о *старой* вере. Богородица с плачем выносит из Киева евангелие и закапывает его в земаю. Плачет она потому, что настоящая вера никогда больше не вернется.

Не бывать тебе, вера, во святой Руси.

(Григ. I, 33)

Такой же случай записан от А.М. Крюковой, которая сильно тяготела к старой вере (Марк. 13). Нам было бы очень важно установить, в каких именно кругах крестьянства, в какой среде была распространена эта песня. К сожалению, собиратели сообщают о певцах не всегда то, что нужно. Драгоценное наблюдение сделал Григорьев. Он пишет: «Туры» являлись раскольниковой обработкой начала старины о Василии Игнатьевиче». Это значит, что «туры» обращаются в раскольниковой среде. Но с утверждением Григорьева о первичности былинки и вторичности раскольниковой обработки нельзя согласиться. Дело обстоит наоборот. Сюжет плачущей на стене богородицы весьма древен и создан еще до раскола, но не в системе героического эпоса. Первоначальная форма его нам неизвестна. В раскольниковой среде этот сюжет был приурочен к раскольниковой идеологии. В этой же среде (раскол на Севере был весьма распространен) этот сюжет прицепился к эпосу, а именно к наиболее поздней из былин об

отражении татар. Но так как этот сюжет или эпизод и по духу, и по стилю, и по своим образам чужд героическому эпосу, он не прикрепился к другим песням о татарщине, а был, наоборот, искажен и обесмыслен. В единственной песне, где он имеется, в песне о Василии Игнатьевиче, он составляет инородное тело и не соответствует концу песни. Поэтому вполне понятно, почему этот запев исполняется сравнительно редко.

3. *Приближение татар.* Появление татар в былинах всегда описывается очень подробно и красочно и в основном исторически верно. Приближение всегда совершается чрезвычайно быстро и неожиданно. За быстрым появлением, однако, не следует быстрого натиска. Татары в эпосе не стремятся к тому, чтобы сразу занять город приступом. Они рассчитывают на сдачу города без боя, так как они обладают огромным численным превосходством.

Былина прекрасно передает то впечатление, которое производило появление несметных полчищ татар. Она донесла до наших дней живое воспоминание об одном из величайших исторических потрясений, которые вообще выпадали на долю России.

Зачем мать сыра земля не погнется,

Зачем не расступится?

(К. Д. 25)

Иначе образ прогибающейся земли использован в современной мезенской былине: земля прогибается от тяжести проходящих по ней людей:

Да как полотном мать сыра земля от войска  
изгибается,

Да на зеленые луга вода от грузу разливается.

(Аст. 44)

Чрезвычайно поэтично впечатление грозности надвигающейся силы передано в сибирской былине:

Не пыль в поле пылится,

Не туман с моря подымается,

Не грозна туча накатается,

Не из той тучи маланья сверкает.

Подымалася силушка зла неверная

Калина-царя, Тугарина.

(Тих. и Милл. 12)

От орды, от людей и животных исходит крик, наводящий ужас:

Как от покрику от человеческого,

Как от ржанья лошадиного

Унывает сердце человеческо.

(Гильф. 75)

Их число сравнивается с числом деревьев, веток и листьев в лесу (Гильф. 275). Солнце застиляется, ветер перестает дуть.

Что от пару ли от лошадиного  
Под нашим ли городом под Киевом  
Потерялся красно солнышко.  
(П.И. Ряб.-Андр. 3)

Воздух насыщается испарениями настолько, что доносит их до Киева.

А от пару было от конного  
А и месяц-солнце померкнуло,  
Не видеть луча свету белого,  
А от духу татарского  
Не можно крещеным нам живым быть.  
(К. Д. 25)  
Мы не можем жить и во городе во Киеве  
От того ли от пару лошадиного.  
(Крюк 3)

Замечательно, что почти такими же словами приближение татар описывается в летописи. По выражению Галицкой летописи, «от гласа скрипания телег его, множества ревения вельблуд его и ржания от гласа конь его» в Киеве не было слышно человеческих голосов<sup>148</sup>.

Такое совпадение между былиной и летописью не случайно. Оно показывает, что в данном случае летопись восходит к народной песне: так о приближении татар говорили в народе. Картина чрезвычайно реалистична и правдива. Скрип телег, крики людей, ржанье лошадей, дорожная пыль, несметные полчища воинов, так что, казалось, земля под ними прогибается, — все эти детали доносят до нас отражение того впечатления, которое производило появление татар на простых русских людей.

Но былина дает и более подробное описание этого войска. Эпос знает, что татарское войско, возглавляемое одним лицом, все же не представляет сплошного единства. Былина упорно повторяет, что Калин наезжает с сорока царями и царевичами или с сорока королями.

Ко стольному городу ко Киеву,  
При ласковом князе Владимире,  
Наезжал черный собака вор Калин-царь  
С сорока царями со царевичами,  
С сорока королями королевичами.  
У всех было силы набрано,  
У всех было силы заправлено,  
У всех было силы по сороку тысячей,  
У самого собаки царя Калина  
Силы было и сметы нет. (Тих. и Милл. 11)

Число «сорок» не следует, конечно, понимать буквально; сорок

— эпическое число, обозначающее вообще множество. Что понимается под «сорока королевичами» — не вполне ясно. Несомненно одно, что эпос отмечает очень четкую организацию войска, его деление на определенные боевые единицы. Татарское войско — отнюдь не беспорядочная и дикая орда. Это войско было прекрасно организовано и обладало железной дисциплиной, что делало его еще более опасным для разобщенных русских сил эпохи феодальной раздробленности. «В то время, когда монгольское войско было огромно по численности и подчинено единому командованию, поскольку монголы заканчивали дофеодальный период своей истории и феодальная раздробленность их еще ожидала впереди, среди русских, уже феодальных княжеств мы наблюдаем полное разобщение сил», — пишет акад. Греков<sup>149</sup>.

Можно предположить, что деление войска, о котором сообщает эпос, носило характер деления по родам. Говоря о войсках времен Чингис-хана, акад. Греков пишет: «Род еще был там в силе, несмотря на ряд признаков, свидетельствующих о наличии классов. Войско еще строится по родам, как и у германцев эпохи Тацита. Члены рода стояли вместе, образуя отдельные отряды»<sup>150</sup>. Былина отмечает, что Каалин окружен родней, из которой каждый имеет свое войско. Чаще всего называется его сын или сыновья, зятя и шурины.

Как на каждого зятя и на шурина  
По три тмы да по три тысячи.  
(Аст. 86)

Сквозь все эти указания угадывается социальный строй монголов, нашедший свое отражение в военной организации. Татары представляют собой объединение племен, на основе которого уже начинается создаваться ранний феодальный строй с сильной династической властью. Сыновья, шурины и зятя представляются в эпосе членами династии, возглавляющей и государство и войско и руководящей походом. Каалин обычно именуется царем.

Эпос знает, что поход этот хорошо подготовлен и что подготовка длилась много лет.

Набирал набор он ровно три года.  
(Аст. 12)

Другие певцы заставляют его набирать армию 30 лет. В войско набираются из каждой семьи все сыновья, кроме одного, который оставляется, чтобы содержать родителей (Аст. 12).

Слова песни «по три тмы да по три тысячи» указывают на собственно военный строй этого войска. Историк С.М. Соловьев приводит данные, из которых видно, что по определению Чин-

гис-хана над каждым десятком воинами имелся свой начальник, десятник; над десятком десятниками начальствовал сотник, над десятком сотниками тысячник, над десятком тысячниками — особый начальник, а число войска, ему подчиненного, называлось *тмою*<sup>151</sup> (thoumên — 10 000). Песня сохранила исконное значение слова «тма». Три тмы да три тысячи дают фольклорное число 33 000.

За «сорока королевичами» можно усмотреть также указание на этническую и социальную неоднородность татарского войска. «Татары» — народное обозначение для весьма неоднородного по своему составу объединения. Собственно татарское племя в войске составляло меньшинство. Социальное неравенство было также весьма глубоким. Однако для народа эта сторона имеет меньшее значение, так как характерным качеством этого войска была не раздробленность, разделенность, а единство и сплоченность.

Одним из признаков этого единства было резко выраженное единовластие. Возглавляет войско всегда одно лицо, называемое царем. Чаще всего этот царь назван Калиным, но имеются и другие имена, как Скурло, Кудреванко и другие. Возможно, что в основе их лежат не сохранившиеся имена военачальников<sup>152</sup>. Среди имен, упоминаемых в былине, выделяются два, как исторически достоверные, — это имена Батя и Мамаю. Имя Батя чаще приурочивается к былине о Василии Игнатьевиче, имя Мамаю часто упоминается в былинах типа «Мамаево побоище». В остальном имена Батя, Мамаю и Калина взаимно заменимы, и роль этих предводителей в эпосе совершенно одинакова. Внешне здесь имеется нарушение исторической действительности. Батя и Мамаю разделены полутора столетиями. Но борьба в течение этих полутора столетий с точки зрения народа была одна и та же, и в этом смысле для народа Батя и Мамаю совершенно равнозначны как враги русской земли. Песни об отражении татар слагались в течение всего времени борьбы с ними русских. Предметом этих песен служит не единичное и частное, а типичное и характерное для десятилетий и столетий. В этом — одно из жизненных проявлений силы и долголетия эпоса.

Таково войско, с которым придется иметь дело киевлянам.

Как уже указывалось, это войско не сразу стремится к приступу и не спешит с открытием военных действий. Татары не набрасываются на город, а останавливаются на некотором, иногда довольно значительном расстоянии от него. Здесь они располагаются станом.

Не дошел он до Киева за семь верст,  
Становиася Каалин у быстра Непра.  
(К. Д. 25)  
Становила собака тут бел шатер,  
У его шатра золоченой верх.  
(Григ. I, 111)

Иногда поется о том, что татары окружают город плотным кольцом, то есть приступают к осаде его. Это обнаруживает Илья, который выезжает из Киева «посмотреть» татарскую силу. Он подымается на холм, смотрит в кулак или в трубу и видит следующее:

А с Каалиным силы написано  
Ни много, ни мадо — на сто верст  
Во все четыре стороны.  
(К. Д. 25)  
Этой силы на добром коне мне-ка будет не объезать,  
Как серу-то все волку будет не обжегать.  
(Марк 2)

Подсчет татарской силы, как мы еще увидим, в песнях воспевается подробно. Описанная в былинах тактика татар также вполне исторична. Батый появился под Киевом в 1240 году и осадил его, о чем летопись сообщает так: «В лето 6748. Приде Батый Киеву в силе тяжьце многом множеством силы своей, и окружи град и остолпи сила Татарьская и бысть град во обдержаньи велице»<sup>153</sup>.

**4. Татарский посол.** Как уже указывалось, татары, окружив город, в эпосе никогда не пытаются взять его приступом, а пытаются склонить его к сдаче без боя. Для этого в Киев засылается посол.

Послы в эпосе изображены двойко. С одной стороны, посла избирают такого, который знал бы по-русски.

Ай же вы, мои татары,  
Ай же вы, мои цоганы!  
А кто знает говорить по-русскому,  
А толмачить по-татарскому?  
(Тих. и Милл. 11)  
Из вас бывал ли кто на святой Руси,  
А по-русскому кто говаривал,  
По-немецкому протолмачивал?  
(Оич. 26)

Из этого видно, что послу дается *устное* поручение. Эта форма дипломатических отношений и связей князей между собой в эпосе переносится на отношения между русскими и татарами. Д.С. Лихачев, специально исследовавший древнерусский посольский обычай,

пишет: «Все переговоры велись устно, через устные передачи послов. Русские князья исключительно редко переговаривались между собой грамотами. Их вполне заменяли «речи», точно передававшиеся послами и более или менее точно заносившиеся в летопись»<sup>154</sup>.

В древней Руси послы должны были выучивать свое поручение наизусть, ничего от себя не прибавляя.

И пословесно князю вговаривай.

Эта форма — древнейшая, и она сохранена эпосом для изображения отношений между русскими и татарами.

Наряду с этой древнейшей формой в эпосе сохранена форма и более поздняя. Послу вручался «ярлык», или, как также говорится в песне, «посольский лист». В былине обычно описывается, как Мамай или Калин, подступив к Киеву, ставит шатер и прежде всего садится на ременчат стул, чтобы написать ярлык. Ярлык этот иногда имеет роскошный вид. Он пишется не на бумаге, не пером и чернилами, а на бархате золотом. Подпись вышита скатным жемчугом. Внушительный вид и роскошная отделка этого ярлыка должны дать представление о мощности, богатстве и силе тех, кто его послал.

В тех случаях, когда послу дается ярлык, обычно уже не требуется, чтобы посол знал русский язык. Языка он может не знать, так как посол не должен вступать с русскими ни в какие переговоры и вообще не должен говорить. Послу даются подробные инструкции, как себя держать (и эти инструкции для нас чрезвычайно интересны); основной смысл их сводится к тому, что посол должен держать себя как можно более вызывающе: посол должен нарочито нарушать все русские обычаи, все те нормы и требования, которые выработались в культурной Руси как требования вежливости и благочестия. Въехав во двор, посол не должен привязывать коня; входя в палаты, он должен настежь открывать двери и не закрывать их за собой. Он не должен ни у каких привратников спрашивать разрешения войти.

Брось своего коня середь двора  
Не привязана, не приказана,  
Иди во gridsни княженецкие,  
Двери грудью на пяту бери.  
(Кир. IV, 38)

Посол никому не должен кланяться.

Креста не клади по-писаному,  
Поклонов не веди по-ученому  
И не бей челом на все стороны  
Ни самому-то князю Владимиру,  
Ни его князьям подколенным. (Рыбн. 7)

Все это должно выразить то значение, которое татары придают самим себе, и презрение, которое они питают к русским. Как установил Д.С. Лихачев, послы говорили от имени пославшего их в первом лице. «Посол говорил от лица пославшего, как будто бы сам являлся в момент передачи «речей» этим пославшим»<sup>155</sup>. Все это придает послу особый вес, и посол держит себя вызывающе и заносчиво даже в тех случаях, когда никакие инструкции ему не даются. Татарский способ держать себя прямо противоположен тому, как держат себя русские богатыри и особенно Добрыня. Столкновение русских и татар рисуется как столкновение своей родной культуры с иноземным варварством. Заносчивость и высокомерие татар известны по многим историческим памятникам. Поэтому, когда у Кириши Данилова читается: «И в Киеве людей ничем зовет», мы должны признать эту черту вполне исторической.

В большинстве случаев послу поручается бросить ярлык на стол и сразу же вернуться. Это значит, что посол не должен вступать ни в какие переговоры.

Только брось ярлык да на дубовый стол.  
(Григ. III, 59)

Все эти внешние формы вручения ярлыка соответствуют их содержанию. Мы увидим, что татарские требования носят характер грозного ультиматума.

Факт засылки татарами послов в осаждаемые города также вполне историчен. Менгу-хан, предшественник Батыея, подойдя к Киеву, послал в Киев послов с предложением сдать город. Киевляне этих послов убили, а на следующий год Батый сам подошел к Киеву и осадил его<sup>156</sup>.

**5. Требования и угрозы.** Ярлык, принесенный послом, содержит требования татар и угрозы в случае их невыполнения. Первое и основное требование состоит в том, чтобы сдать город без боя. Кровавые намерения врага выражены в такой форме, будто им руководят соображения гуманности:

Владимир князь стольно-киевской!  
А наскоре сдай ты нам Киев-град  
Без бою, без драки великие  
И без того кроволития напрасного.  
(К. Д. 25)

Иногда требования указываются более подробно. Из вариантов былины о Каине можно вычитать следующие требования: очистить дороги до Киева, привести в порядок («выпахать») все улицы в городе. Княжеский двор должен быть очищен для Каина, богатырские подворья должны быть освобождены для его войск.



Все палаты должны быть вымыты. С церковей должны быть сняты кресты.

Подобные требования по-разному сочетаются и комбинируются, но смысла их один: очищение княжеских палат для Калина и снятие с церковей крестов означает, что татары требуют не просто сдачи города как крепости, а требуют полной капитуляции, признания зависимости от татар, перехода всей власти в руки татар. Принятие этих требований означало бы потерю национальной независимости.

Как уже указывалось, требования носят ультимативный характер. Посол удаляется, не требуя никакого ответа.

В ярлыке содержатся не только те требования, которые предъявляются киевлянам, но и угрозы в случае невыполнения этих требований. Эти угрозы — не продукт вымысла или фантазии: они отражают трагический опыт русской истории. Город будет полностью уничтожен и сожжен. «И хотит он разорить да стольный Киев-град» (Гильф. 75). «Я и Киев-град-от город выжгу, вырублю» (Кир. II, 93). «Хочет Киев-град со щитом он взятъ» (Рыбн. 104). В знак уничтожения национальной независимости и самостоятельности будут уничтожены, сожжены все церкви или они будут взяты под конюшни. «Я ведь божьи-то церкви на огонь сожгу, Я святы-то иконы спущу на воду» (Марк. 3). Иконы будут не только спущены на воду, но и втоптаны в грязь (Григ. III, 98). Монастыри будут разорены (Марк. 77). Будет уничтожено поголовно все население (Григ. III, 111), в том числе дети и старики (Григ. III, 98). С молодыми будет поступлено иначе: они вместе с конскими табунами будут угнаны в Орду (Кир. IV, 38). Иногда отдельно требуется выдача богатырей (там же). Пытка и самая жестокая казнь угрожает за несдачу города всем киевлянам и лично Владимиру.

Все эти угрозы вполне историчны, и мы знаем, что они приводились в исполнение: города сжигались, население убивалось с изысканной жестокостью, молодые и работоспособные, особенно знающие ремесла, угонялись в плен, женщины уводились в рабство. Картина кровавого насилия верна и исторична.

Наряду с этими вполне конкретными и реальными угрозами имеются и угрозы фантастического характера. Они всегда касаются лично Владимира, о котором говорится, что с него с живого сдерут кожу или что он будет «выструган стругом». Евпраксии грозит другая судьба: Калин хочет взять ее за себя в жены или в постельницы.

Талантливые и искусные певцы умело и исторически верно со-

чают содержание угроз, более слабые ограничиваются тем, что Калин грозит Владимиру казнью и хочет взять за себя Евпраксию.

Посол всегда совершенно точно выполняет данные ему поручения. Он скачет в Киев, не привязывает во дворе коня, широко распахивает двери, бросает ярлык на стол. Все это вызывает реплику иногда находящегося тут Ильи:

А это что у ты за болван сидит,  
А этот болван неотесанный,  
Неотесанный да неоскобленный?  
(Тих. и Милл. 12)

Русскому богатырю мнимое величие татарского посла, его заносчивость и его угрозы не внушают ни страха, ни трепета.

**6. Реакция Владимира на татарские угрозы.** Можно было бы ожидать, что богатыри со свойственной им горячностью и силой немедленно бросятся на врагов и разгромят их. Но этого не происходит. Такое упрощенное развитие хода действия не соответствовало бы высокой ступени зрелости, достигнутой русским эпосом. Борьба гораздо сложнее, чем это представляется на первый взгляд. Татарской организации противостоит организация русская, русский государственный строй, каким он представляется в былинах. Отпор должны дать не отдельные люди, хотя бы они были героями, а государство. Государство, возглавляемое князем Владимиром, в эпосе оказывается неспособным дать отпор татарам. В этом отношении историческое чутье народа заставляет его дать решение вопроса, очень близкое к тому, которое выдвигают советские историки. Акад. Греков пишет: «Причина поражения русских дружин лежит в политическом строе тогдашней России. Ни бесспорное личное мужество отдельных бойцов и их вождей, ни правильные военно-стратегические соображения, которые несомненны в действиях защитников русских княжеств и отдельных городов, ни военные таланты вождей не могли задержать хорошо подготовленного неприятеля»<sup>157</sup>. Но в одном эпосе расходится с историей. В эпосе, как мы уже знаем, нет феодальной раздробленности. Есть единое государство, возглавляемое Владимиром, ставленником князей и бояр. Как уже указывалось, Добролюбов не только установил факт отсутствия в эпосе феодальных войн, но правильно определил характер Владимира, когда писал: «Народ целый трехсотлетний период сгруппировал около лица одного Владимира, бывшего ему памятнее других»<sup>158</sup>. Владимир — собирательное лицо, представляющее чуждую народу классовую

власть. Как Владимир реагирует на обрушившееся на Киев бедствие?

Тут-то Владимир-князь испужается,  
Его резвые ноги подсекаются,  
И белые руки опустились,  
И буйная голова зачем с плеч не катится?  
(Тих. и Милл. 9)

Последняя строчка указывает на то, что Владимир готов от испуга и отчаяния покончить с собой, что он желает умереть. Чаще всего Владимир просто плачет:

Тут Владимир-князь да стольно-киевский  
Он по горенке да стал похаживать,  
С ясных очушек он ронит слезы ведь горючие,  
Шелковым платком князь утирается.  
(Гильф. 75)

У Крюковой он падает в обморок, так что его уносят в спальню:

А и помутилися очи ясные, призакрылися,  
А понесли князя Владимира во постелечку во  
спальную ту,  
А со печала со досады разболелся князь.  
(Крюк. 3)

Владимир не может придумать никаких мер, кроме усиленных богослужений. Он идет в «пещоры», то есть в Печерскую лавру, «служит молебны со обетами», «чтобы господь помиловал» (Григ. III, 96). Он надевает «платье черное, черное платье, печальное» и идет в церковь молиться (Кир. IV, 35). О защите он не думает. Наоборот, он считает, что город нужно сдать, и советуется об этом с Ильей:

Гой еси, Илья Муромец!  
Пособи мне думушку подумати,  
Сдать ли мне, не сдать ли Киев-град  
Без бою мне, без драки великие,  
Без того кроволития напрасного?  
(К Д. 25)

В пудожской былине он высказывается более решительно: он предлагает город сдать без боя, а самому и всем богатырям разбежаться, то есть бежать.

Делать нам с Калиным нечего.  
Отдать надо Киев-град без бою,  
Всем богатырям разбежаться.  
(Милл. 5)

В интимной беседе с женой он выражается еще более откровенно: город надо сдать и всем разбежаться.

А й же ты, жена моя да любезная!  
А и княгиня Апраксия!  
А и пришло, видно, времечко да великое,  
А и пришло, видно, в полон отдать  
Славный город наш Киев-от  
А и безбожному царю уж как Калину.

Всем сенаторам, вельможам, купцам и богатырям нужно разъехаться, а самому Владимиру с Евпраксией бежать.

А как нам с тобой на убог бежать,  
А й, как видно, делать нам нечего  
Со безбожным царем да нам со Калиным.  
(фильм. 69)

Приближение страшной опасности сразу ведет к образованию в Киеве двух лагерей. Пока мы видим только один из них. Это лагерь знати, бояр, купцов, духовенства, возглавляемый Владимиром. Этот лагерь стоит за принятие татарских условий, за сдачу города и личное спасение путем бегства.

Другой лагерь — лагерь народа и богатырей. Его мнения мы пока не знаем, но оно известно заранее: народ спасет и Киев и Русь.

Таким образом, мы видим, что борьба с внешним врагом осложняется внутренней борьбой. Историки, утверждавшие слабую классовую дифференциацию в Киевской Руси и ссылавшиеся на эпос, совершали ошибку. Несомненно, что в XIII—XIV веках классовый антагонизм еще не достигал той силы, как в позднейшие века. Но неверно, будто классовой борьбы нет в эпосе и что именно за это народ будто бы дорожил им. По мнению В.В. Мавродина, любовь народа к эпосу и к Киеву объясняется тем, что «нет еще темных пятен, порождаемых резким социальным расстройством. Нет богатых и жадных бояр, нищих холопов, насилия, гнета, надругательств над самой душой народа». Все это только «начинает проступать». Владимир «был воспет восхищенным им народом»<sup>159</sup>. Легко заметить, что В.В. Мавродин здесь ошибся. В эпосе есть богатые и жадные и — прибавим от себя — трусливые бояре, подлые изменники, готовые сдать город врагу и спасти прежде всего свою шкуру, и Владимир — глава их. Владимиром народ не восхищается. Можно признать, что острота борьбы между Владимиром и богатырями в истории эпоса усиливалась, но нельзя говорить, что этой борьбы в эпосе нет и не было. Между тем взгляд на былинного Владимира, как на организатора победы над татарами, укоренился в нашей науке. Так, Д.С. Лихачев пишет: «Эпические произведения идеализировали события и героев, которые были дороги для народного самосознания. Владимир стал представителем всего русского народа; он борется с

татарами, которые заслонили в сознании русских более ранних врагов Руси»<sup>160</sup>. На самом же деле представителями народа являются богатыри, а Владимир изображается как враг народа и народного дела.

Пропасть, разделяющая Владимира и бояр с одной стороны, и народ с другой, с появлением Батыя проявляется с особой резкостью, но она мыслится в эпосе существующей издавна.

**7. Отсутствие в Киеве богатырей.** В большинстве песен об отражении татарского нашествия, «по грехам» Владимира, в момент грозной опасности богатырей в Киеве нет.

Отсутствие богатырей — не случайный эпизод в развитии хода действия, а неременная его составная часть, существенная для всего художественного замысла.

Есть, правда, и менее талантливые певцы, у которых отсутствие в Киеве богатырей изображается как случайность, несчастное стечение обстоятельств. Илья уехал закупать коней, Добрыня — седельца, а Алеша уехал в землю сорочинскую за сорочинским пшеном (Кир. II, 93).

А несчастье во Киеве случилось,

А что ни лучших богатырей не случилось.

(Рыбн. 161)

У лучших же певцов отсутствие богатырей есть признак глубокого разлада между Владимиром и богатырями. Времена, когда Добрыня, Алеша, Илья являлись в Киев, чтобы служить Владимиру, давно прошли. Между Владимиром и богатырями что-то произошло, но что — на это былины о татарщине не дают прямого ответа. Только в тех вариантах, в которых песня об отражении татар контаминируется с песней о бунте Ильи, причина ясна. Владимир сам приговорил Илью к заточению, и богатыри покинули Киев. Но и без такого соединения двух песен оказывается, что Владимир за что-то *отказал* богатырям от Киева. Об этом по ходу песни слушатель узнает или из уст самих богатырей или из уст Владимира.

Богатыри находятся в *опале*. Когда говорится, что «по грехам» Владимира в Киеве нет богатырей, это означает, что певцы всецело возлагают на Владимира вину за это, но внешняя причина этого отсутствия не всегда певцов интересует. Владимир знает, что он сам виноват. Вытирая слезы шеаковым платком, он плачет не только от испуга, но и от досады и сожаления, что он разогнал богатырей.

Разразнил-то я сильных, могучих богатырей,

Как все богатыри у меня поразъезались. (Тих. и Милл. 11)

Внутреннюю причину этой опалы мы узнаем из уст богатырей. Им отказано для бояр. Илья говорит:

Я отказан уж от города от Киева,  
От того я от пиру, пиру честного я,  
Я еще-то все отказан от чиста поля,  
У него есть-то там много бояр есть всех.  
(Марк 44)

**8. Владимир у Ильи в темнице.** Нет в Киеве и главного героя и защитника его — Ильи Муромца. Между приездом Ильи в Киев и нашествием татар в эпосе располагается былина о бунте Ильи против Владимира. Владимир полагает, что Ильи уже нет в живых, так как он сам приказал посадить его в погреб и уморить голодной смертью.

Таким образом, положение для Киева создается катастрофическое: Киев лишен своих богатырей, то есть своей военной силы, своей опоры и защиты.

Тем не менее мысль Владимира о сдаче города никогда не осуществляется. В разных сюжетах или версиях город спасается по-разному, но никогда Киев не сдается татарам.

В былине о Калине Евпраксия проявляет больше мужества, чем Владимир. Евпраксией в этих случаях названа дочь или жена Владимира. Ее образ — образ героической женщины. В противоположность Владимиру, она во всем держит руку богатырей. Когда Владимир приговорил Илью к погребу, она тайно от отца или мужа спасла его, приказав прокопать к погребу подземный ход, и в течение ряда лет сама носила туда пищу и снабжала Илью всем необходимым, вплоть до подушек и одеял. В этом она теперь признается. Илья жив, город будет спасен.

Владимир не хочет ей верить и грозит снести ей голову. В ответ на это она предлагает ему спуститься в погреб.

Сцена в погребе принадлежит к самым значительным во всем русском эпосе как по своему драматизму, так и по глубине замысла. Она не исторична в том смысле, что подобной сцены фактически никогда не происходило. Но она глубоко исторична в том, что в ней обобщен огромный исторический опыт. Только сам народ, руководимый своими, а не чуждыми ему вождями, может спасти родину. Чуждая народу власть без народа не в состоянии справиться с врагом. Она вынуждена в критические моменты обращаться к гонимым и опальным любимцам народа.

Что произойдет? Откажется ли Илья оказать помощь? Совершенно очевидно, что это невозможно, что Илья не может оставить родину на поругание татарам. Наступит ли примирение

между Ильей и Владимиром? Совершенно очевидно также, что и это исключается, так как не может быть никакого примирения между народом и чуждой, враждебной ему властью. То, что происходит, свидетельствует о глубине мысли народа.

Здесь нет возможности воспроизвести сцену во всем разнообразии ее деталей у отдельных исполнителей. Но некоторые из них могут быть выделены как художественно особенно удачные. Чаще всего Владимир по указанию Евпраксии отправляется в погреб один, но нередко также они идут вдвоем. Иногда погреб находится далеко в поле или на горах. Он имеет в глубину сорок сажень, и чтобы в него попасть, нужно опустить лестницу. Илью приходится откапывать, — отваливать камни, отбрасывать песок, откидывать дубовую колоду или железную плиту. Владимир берет с собой ключи, иногда золотые. В самой темнице отмыкаются немецкие замки и откидываются железные решетки.

Часть этих подробностей воспроизводит реальную действительность. В старину тюрьма представляла собой именно яму в буквальном смысле этого слова. Другие же детали фантастичны. Яма напоминает могилу: она накрыта чугуновой или каменной плитой — свидетельство жестокости и озлобления Владимира, который приказал закопать Илью живым. Но заботами Евпраксии Илья остался жив.

Да сидит-то Илья ведь в живнотях.

(Гильф. 296)

В одних случаях говорится, что он не состарился:

Он во погребѣ сидит-то, сам не старится.

(Гильф. 75)

В других, наоборот, говорится, что он постарел: «А сидит сам стар, весь волосом оброс».

Владимир выступает отнюдь не как государь, дающий своему подданному определенное поручение: он выступает как виноватый перед своим судьей. Он кланяется ему в ноги, иногда становится перед ним на колени и просит у него прощения. Он перед ним заискивает и старается ему угодить. В одной записи (Гильф. 57) он сразу же выводит Илью из погреба, приводит его в палаты, целует его в уста, сажает подле себя и угощает. Этот случай следует признать художественно неудачным. В лучших песнях беседа происходит не во дворце, а *под землей*, и Владимир прилагает все усилия, чтобы заставить Илью вообще выйти. Владимир хочет пробудить в Илье его героические чувства. Он подробно рассказывает ему обо всем, что произошло в Киеве и что угрожает городу.

Илья слушает очень внимательно, но думает при этом свое. Илья понимает, что Владимир, говоря о Киеве и его спасении, в сущности заботится о собственном спасении, так как он не отделяет себя от Киева.

А постой-ка ты за веру, за отечество,  
И постой-ка ты за славный Киев-град,  
Да постой за матушки божьи церкви,  
Да постой-ка ты за князя за Владимира,  
Да постой-ка за Опраксу-королевичну.  
(Гильф. 75)

Есть такие варианты, в которых Илья сразу же идет на выручку. Он *прощает* Владимира.

Да тут же старый казак Илья Муромец  
Не положил он гнев на князя на Владимира.  
(Григ. III, 98)  
Тебя бог простит, да красно наше солнышко.  
(Марк. 2)

Илья спрашивает, где его конь, или сам его находит (Гильф. 57, 75) и сразу же отправляется против Калина (Рыбн. 205).

Необходимо оговорить, что такие случаи очень немногочисленны. Они вызваны непониманием основного сложного замысла всего этого эпизода. Они — результат недопонимания и свидетельствуют о невысоком идейно-художественном уровне исполнителя. В буржуазной русской науке прощение Ильей Владимира вызывало восхищение ученых и вменялось Илье в заслугу. Такая точка зрения глубоко неправильна. Илья действительно великодушен, но не по отношению к Владимиру. Варианты, в которых Илья прощает Владимира, должны быть признаны художественно неполноценными, дефектными. Им противостоят другие многочисленные, более подробные и яркие тексты, полностью и более глубоко отражающие народную мысль.

Несмотря на все уговоры Владимира, Илья остается неподвижным. Он делает вид, будто слова Владимира обращены не к нему. «Еще нет от старого ответу же». «Как ответу от старого да тут не было». Он смотрит в землю: «Тут сидит-то старый, очей низвел». И это — несмотря на подробный рассказ Владимира о бедствии, о «невзгодушке», постигшей Киев. Тогда Владимир бежит за Апраксой. Она кормила-поила Илью, она его спасла от смерти, и Владимир убежден, что ради нее Илья согласится на борьбу. Он, таким образом, считает, что причина отказа Ильи — личная обида его на Владимира, и не понимает настоящих мыслей и чувств Ильи. Он даже пробует подкупить его подарками, обещает ему бочки вина, пива, меду и белого плицу-бархату на новый шатер



(Аст. 36). Апракса иногда повторяет все слова Владимира, но успех один и тот же: «Еще нет от старого ответу же». И значит, дело не в обиде, так как Евпраксия его ничем не обидела.

В противоположность Владимиру, который объединяет себя с Киевом, Илья резко отделяет Владимира вместе с его князьями и боярами от Киева и всего русского народа, находящегося в страшной опасности. Родина для него не там, где Владимир, а там, где народ и Киев. В сознании Ильи Владимир отстранен от Киева.

Иногда Владимир и сам это понимает, и певцы влагают в его уста такую форму просьбы, против которой Илья не может возражать или упорствовать:

Постарайся за веру христианскую  
Не для меня, князя Владимира,  
Не для ради княгини Апраксии,  
Не для церквей и монастырей,  
А для бедных вдов и малых детей.

(Кир. IV, 38)

В устах Владимира такая речь художественно не очень убедительна: здесь устами Владимира излагаются мысли Ильи. Но величайшим пафосом исполнены эти слова, когда их произносит сам Илья; в словах, с которыми Илья подымается на спасение Киева, выражено сознание своей миссии, своей жизненной задачи и цели, самосознание Ильи как героя:

Ай же ты, честная княгиня, вдовица Апраксия!  
Я иду служить за веру христианскую,  
И за землю российскую,  
Да и за стольные Киев-град,  
За вдов, за сирот, за бедных людей,  
И за тебя, молодую княгиню, вдовицу Апраксию;  
А для собаки-то князя Владимира  
Да не вышел бы я вон из погребя.

(Гильф. 257)

Илья идет служить родине. Что же в этой песне понимается под родиной? Во-первых, это — «вера христианская» и «земля российская». Эти два понятия здесь объединены. Нас не должно удивлять, что Илья, стрелявший по церковным маковкам и показавший свое полное презрение к церкви, теперь вдруг говорит о вере, которую он собирается защитить. В ту эпоху христианство, через голову враждующих друг с другом феодалов, в народном сознании объединяло русский народ в одно целое. Слово «христианин» позднее превратилось в «крестьянин». В эпосе «христианин» означает «русский». Как русский, Илья будет за-

щищать свою русскую землю, «землю российскую». Он будет защищать столицу этой земли — Киев, и народ, который в нем живет. Народ — это, в первую голову, сироты, вдовы и бедные люди. Он будет стоять за бедных людей, но он не может и не будет стоять за богатых. Родина в эпосе — это русская земля и живущий на ней народ.

Трагизм Ильи, отражающий трагическое положение, в котором находился весь русский народ, состоит в том, что родина унижена, растерзана, обесславлена теми, кто внешне ее возглавляет, кто стоит у власти. Владимир не представляет родину. За Владимира Илья не только не будет стоять, он обзывает его резкими, бранными словами. Такое отношение вызвано не личной обидой, а тем, что Владимир — воплощение некоторой части боярской и княжеской Руси, всегда готовой, в лице ее вождей, вступить с врагами в переговоры, в соглашение, предать и выдать родную землю и ее героев. Это видно не только из данной былины, но из целого ряда других, где Илья в более краткой форме говорит о том же:

Ты уж думай думу не со мной, а с боярами,  
Со боярами да с толстобрюхими.  
(Аст. 36)

Этими словами Илья выражает свой отказ выручать Киев. В сибирской былине он готов выступить на защиту родной земли, но требует:

Поддай-ко мне своих изменников!  
Привели к нему князей-бояр,  
И посек он им буйны головы<sup>161</sup>.  
(Гул. 86)

Илья идет защищать Киев не ради Владимира, а, наоборот, через его голову и только после того, как устранены изменники из окружающей Владимира знати. Владимир полностью пострадал, а его сторонники сметены гневом народа, который в лице Ильи берет дело защиты в свои собственные руки, вырывая его из рук правителей. В этом залог победы.

**9. Подсчет вражеской силы.** Первое, что иногда делает Илья, — он старается определить силы врага и размеры опасности. Он выезжает из города и на своем косматом Бурушке скачет с холма на холм и высматривает вражеское войско.

И не мог силы и счету дать.  
(Гильф. 205)  
Конца краю силы насмотреть не мог.  
(Гильф. 75)

Владимир не преувеличивал. Опасность чрезвычайно велика: го-

роду угрожает гибель. Об Илье Муромце говорится:

У того ли казака Ильи Муромца  
Ужакнулось сердце богатырское.  
(П.И. Яб.-Андр. 3)

Это не значит, что Илья Муромец боится. То, что он испытывает, — не страх за себя, а обоснованные опасения за судьбу родины. Он видит, что ему одному эту силу не побороть.

Я не смею напуститься на рать-силу великую.  
(Тих. и Милл. 11)

Эта небольшая деталь в повествовании имеет, однако, очень определенный и глубокий смысл. Она рисует нам Илью как героя. Илья прежде всего взвешивает реальную опасность. Как мы увидим, этого, например, не делает Ермак, который слепо бросается в бой и погибает в нем без пользы для дела. Подлинный герой не тот, кто слепо бросается навстречу верной гибели и погибает на торжество врагу. Народ требует такой *организации* дела, при которой личная храбрость и отвага были бы верным средством поражения врага. Желание Ильи узнать силу врага, определить характер и размеры опасности — первый шаг в такой организации отпора врагу. Для Ильи ясно, что нужны меры защиты, и эти меры он принимает. Илья берется за то, что Владимир выподить не в силах, — за организацию сопротивления врагу. Таков народный герой. Он отличается не только личной храбростью, но пониманием условий, в которых он находится, способностью быстро и верно определить создавшуюся обстановку, не растеряться и найти правильный выход из самого трудного и, казалось бы, безнадежного положения, и тогда уже, не щадя жизни, бить врага не с тем, чтобы погибнуть, а с тем, чтобы одержать непременную победу. Эту победу Илья начинает организовывать.

10. *Илья в стане Калина.* Первое, что нужно сделать, — это найти средства, чтобы выиграть время. Татарский посол вернулся в свой стан, не вступив ни в какие переговоры. В ответ на это посольство Илья теперь сам отправляется к Калину в качестве посла якобы с целью переговоров, а на самом деле чтобы выиграть время и принять меры для защиты.

У Калина Илья просит отсрочку сдачи города якобы для того, чтобы киевяне могли подготовиться к смерти.

А дай ты нам сроку на три дни  
В Киеве нам приуправиться,  
Отслужить обедни с панафидами,  
Как-де служат по усопшим душам,  
Друг с дружкой проститися. (К. Д. 25)

Эта просьба исполнена скрытой иронии. Она означает, что в Киеве будто бы царит такое отчаяние, что хотят служить панихиды друг по друге, как по усопшим. (Ср. Григ. I, 111.) В других случаях отсрочка испрашивается якобы для того, чтобы приготовиться к встрече победителей.

Уж ты чуж, да Калин Смарадонович,  
А ты дай нам сроку на три годичка,  
Намостить мосточки каленые,  
Усыпать песочками желтыми,  
Утянуть все сукна багречевые,  
Убивать гвоздем шеломятыгим,  
Да куда встречать собаку царя Каалина,  
А куда идти да куда ехати  
Самому собаке царю Калину.  
(Гильф. 304)

Чаще всего, однако, просьба об отсрочке не мотивируется ничем. Она сопровождается подношением богатых подарков: чаш с золотом, серебром и жемчугом. Здесь может быть указано, что в русском эпосе вообще никогда нет ни малейшего уважения к врагу, как это имеет место в западноевропейском эпосе, где, например, сарацины изображены великодушными и где враги любят друг другом. Русский эпос допускает по отношению к врагу только полное презрение и ненависть.

Отсрочка либо дается, и тогда Илья продолжает свои действия, либо в ней отказывают, и тогда Илья тут же, находясь в стане Каалина, бросается в бой. По этому признаку можно отличать две версии данной формы сюжета. Мы рассмотрим сперва тот случай, когда отсрочка дается. Она обычно дается не на три года, а только на три дня, но Илья старается использовать и эти три дня.

**11. Укрепление города.** Илья возвращается в Киев. Фактически власть в городе перешла к нему, хотя не произошло никакого переворота. Можно установить, что Владимир находится теперь в подчинении у Ильи.

Первая мера, которую принимает Илья, это — спешное укрепление города. Осуществление этой меры он поручает Владимиру:

Запирай, князь, ворота крепко-накрепко,  
Засыпай их желтым песком, серым камешком.  
(Кир. IV, 38)  
Заложика ты ворота крепко-накрепко,  
Туго-натуго, во стены городовые,  
И прикажи засыпать песками рудожелтыми. (Рыбн. 141)

Рассказ о защите города путем укрепления стен встречается

крайне редко, хотя он в высшей степени реалистичен и исторически вполне соответствует действительности. Редкость этого мотива может быть объяснена тем, что укрепление города свидетельствовало бы об ожидании длительной осады и длительной обороны, оборонительная же тактика совершенно не в духе русского эпоса. Интересно, что в одной записи совет укрепить стены исходит не от Ильи, а от бояр, которые говорят:

Стену надо делать белокаменну  
Да засыпать желтым песком.  
(Кир. I, 58)

Этот совет в данном варианте вызывает яростное возмущение Ильи. Он вскакивает со своего стула и предлагает послать посла к Каину, чтобы «просить сроку», а тем временем собрать богатырей. В данном тексте мы имеем редкий случай, когда Владимир, князь, бояре вместе с богатырями собираются «думу думать», то есть изображается нечто вроде военного совета. На этом совете бояре требуют оборонительной войны, рассчитанной на спасение от врага, Илья — наступательной, рассчитанной на уничтожение и разгром врага.

Если же укрепление города производится по распоряжению Ильи, он никогда не руководит им сам, а поручает это Владимиру, так как в его планы вовсе не входит допустить врага до стен города. У него планы совсем другие.

**12. Илья в ставке Самсона.** Поручив возведение укреплений Владимиру, Илья сам берется за более важную задачу, а именно за создание в Киеве той военной силы, которая могла бы оказать отпор татарам. Военная сила в эпосе — это всегда богатыри.

Где находятся богатыри — неизвестно, и Илье приходится долго их разыскивать. На своем косматом Бурушке он ездит все три предоставленные ему дня, но не может никого найти.

И с утра весь день ездил до вечера,  
И не мог найти во чистом поле бела шатра.  
(Рыбн. 141)

Он скачет с холма на холм, едет на горы Фараонские, едет на восток, высматривает все поля и, наконец, находит богатырей у моря, или у Пучай-реки, или где-либо в ином месте. Картина поисков Ильи, скачущего с холма на холм, из стороны в сторону в тревоге за родную землю, не зная, куда броситься, и имея сроку только три дня, полна напряженного драматизма.

Богатыри обычно находятся в поле, в шатре или в нескольких шатрах, из которых один имеет золоченый верх. Это шатер Самсона. Именно его, своего крестного отца или своего дядюшку, и

разыскивает Илья.

Былины, в которых Илья до боя едет разыскивать богатырей, могут быть выделены в особую версию об Илье, Калине-царе и Самсоне.

Изучение ставки Самсона показывает, что это отнюдь не заставя и что богатыри здесь не находятся на страже Киева. О приближении к Киеву татар они ничего не знают. Это изгнанные Владимиром герои, которым «отказано» от Киева; они находятся не у дел и проводят свое время в праздности. Они не рассеялись, не разъехались и составляют некоторую организацию. Ставка возглавляется Самсоном.

Предполагается, что Самсон возглавляет богатырей с тех пор, как Илья находится в погребе и богатыри покинули Киев. Библейское имя этого героя, полученное им по необычайной силе Самсона, эпизодическая роль, которую он играет в повествовании, — все это указывает на позднее происхождение этого образа по сравнению с образом Ильи. Образ этот создается потому, что в народном сознании невозможно уничтожить, изгнать или рассеять богатырей. Если не будет Ильи, если деспотическая воля Владимира лишила его жизни, будут другие, которые встанут на его место хотя бы временно. Данная версия создается как прямое продолжение песни о восстании Ильи против Владимира.

Самсон заменяет старшего среди богатырей, «атамана» Илью Муромца, пока Илья находится в погребке. Иногда богатыри покинули Киев именно в знак протеста против насилия над Ильей. Слово «казак», которое иногда применяется к Илье или Самсону, не означает, что они действительно мыслятся казаками типа казаков XVII века. Слово «казак» означает, что герой, обозначенный этим словом, стоит в оппозиции к правительству, не служит ему и находится на окраине государства, живя собственной организацией, независимо от правительства.

Мы уже знаем, что в момент наступления татар власть фактически перешла в руки Ильи. Теперь он представитель государственных интересов, которые вместе с тем являются интересами народными. Но Самсон этого не знает. Он принимает Илью за ходатая от Владимира. Илья теперь попадает по отношению к Самсону в такое же положение, в каком еще совсем недавно Владимир находился к нему: он просит о помощи.

Богатыри во главе с Самсоном в разных вариантах дают разные ответы. В одних случаях они с радостью едут в Киев. Они рады помочь Владимиру, и Владимир встречает их с почестями и устраивает им пир. Но это редкий случай (Триг. I, 111; III, 90; Аст.

12, 47). Обычно Илья встречает упорный и убежденный отказ. Наиболее развернутую форму такого отрицательного ответа мы находим у Т.Г. Рябининой:

Ай же крестничек ты мой любимый,  
Старые казак да Илья Муромец!  
А и не будем да мы и коней седаать,  
И не будем мы садиться на добрых коней.  
Не поедем мы во славно во чисто поле,  
Да не будем мы стоять за веру, за отечество,  
Да не будем мы стоять за стольный Киев-град,  
Да не будем мы стоять за матушки божьи церкви,  
Да не будем мы беречь князя Владимира,  
Да еще с Опраксой-королевичной:  
У него ведь есть много да князей-бояр,  
Кормит их, и поит, да и жалует,  
Ничего нам нет от князя от Владимира.  
(Гильф. 75)

Слова «да не будем мы стоять за веру, за отечество» звучат совершенно необычно в устах русского богатыря, все содержание жизни которого состоит в защите отечества. Но так же, как Илья, и другие богатыри не могут признать родиной княжеско-боярскую Русь, которая изгнала их из своей среды. Их родина — народная и богатырская Русь, и это они впоследствии докажут на деле. Они нанесут врагу последний, решающий удар и помогут изгнанию его навсегда и с позором из пределов родной земли. Но сейчас они не хотят идти на зов Ильи, так как идти за Ильей — это означало бы примириться с Владимиром, тогда как никакое примирение, никакой компромисс для них невозможен.

Илья уезжает ни с чем. Он может надеяться только на себя. Причина отказа всегда одна:

Он слушает князей-бояр,  
А не почитает богатырей.  
(Рыбн. 205)  
Уж давно нам от Киева отказано,  
Отказано от Киева двенадцать лет.  
(Кир. IV, 38)

Очень возможно, что версия с включением в повествование Самсона — версия более поздняя. Она показывает обострение в эпосе социальной борьбы, но она же показывает, насколько в народном сознании Илья представляется выше всех своих собратьев, которые, впрочем, кроме Самсона, по именам не названы. У него верный глаз, и он сразу понимает, что нужно, тогда как богатыри понимают то, что от них требуется, только в самый последний, решительный момент.

13. *Ермак в ставке Илья*. Подобно тому как с развитием эпоса для лучшей обрисовки богатырей, находящихся в опале, была создана фигура Самсона, так для обрисовки положения в Киеве, лишенном богатырей, была использована фигура Ермака.

Роль Самсона состоит в том, что он возглавляет богатырей вне Киева, пока Илья находится в заточении, следовательно, его появление возможно только в таких вариантах, в которых повествуется или известно о заточении Ильи. В тех же вариантах, где Илье, как и другим богатырям, отказано от Киева и они находятся где-нибудь в степи, атаманом богатырской ставки всегда является сам Илья.

Для опустевшего Киева эпос создает новых богатырей, богатырей младшего поколения. Это — Ермак и Василий Игнатьевич. Введение в повествование Ермака создает особую версию. Былина о Василии Игнатьевиче стоит еще более обособленно и может быть определена не только как особая версия, но и как особый сюжет.

Фигуры Ермака и Василия Игнатьевича совершенно различны по своему характеру и типу. Есть свой замысел в создании каждого из этих героев. Василий Игнатьевич будет рассматриваться позднее, Ермак же должен быть рассмотрен до того, как происходит решающая схватка, так как в этой схватке Ермак участвует.

Первый вопрос, который возникает у современного читателя, — это вопрос о том, соответствует ли эпический, былинный Ермак историческому.

Об историческом Ермаке создан целый ряд прекрасных исторических песен. Народ помнит его сибирские походы, заставляет его беседовать с Иваном Грозным, приписывает ему участие во взятии Грозным Казани.

Имя Ермака во всех былинах совершенно устойчиво и не заменяется никакими другими именами. Мы можем полагать, что оно идет от исторического Ермака. Но этим и ограничивается историчность Ермака былинного. Ермак в былинах — не завоеватель Сибири, каким он является в некоторых исторических песнях, он перенесен в далекое прошлое и сделан защитником Руси от татар.

Внесение его имени в эпос не случайно. Ермак должен был произвести на народную фантазию огромное впечатление. Он — не царский воиновод, а выходец из народа, оказавший государству огромную историческую услугу присоединения к Руси Сибири. О нем слагаются песни, и его имя входит в эпос.



В Киеве богатырей не оказывается, но теперь вдруг объявляется молодой, никому до тех пор в Киеве неизвестный Ермак. В песнях об Илье и Калине Ермак всегда изображается очень молодым, почти отроком. В момент страшной опасности, когда некому защитить Киев, так как богатыри находятся в опале, Ермак идет к Владимиру и просит у него разрешения сразиться с врагами.

Дай-ко мне прощеньице-благословеньице  
Повыехать в раздольице чисто поле,  
Поостведать мне-ка силушки поганого.  
(Рыбн. 7)

Владимир никогда не отпускает Ермака.

Ах ты, млад Ермак Тимофеевич!  
Ты дитя захвастливо, заносливо,  
Заносливо дитя, неразумное,  
Не служить, не стоять ти за Киев-град!  
(Рыбн. 120)

Владимир дает ему различные другие поручения. Он, например, посылает его за Ильей (Кир. I, 58) или разрешает «посмотреть силу», то есть сосчитать, «сосметить» количество стоящих под Киевом татар.

Как эту силу считает Илья, мы видели выше. Но Ермак — герой совершенно иного типа, чем Илья. Об Илье говорится, что его богатырское сердце «ужахнулось». О Ермаке поется как раз обратное:

Посмотрел Ермак силушку великую,  
Его сердце богатырско не ужахнулось.  
(Рыбн. 7)

Значит ли это, что молодой Ермак смел, а старый Илья труслив? Отнюдь нет. Это значит, что молодой, неопытный Ермак не понимает опасности, а старый и мудрый Илья ее понимает.

Ермак обычно не выполняет того, что ему поручает Владимир. Из Киева он уезжает и едет в богатырскую ставку, которая находится под начальством Ильи.

Ставка Ильи носит иной характер, чем ставка Самсона. Самсон объединяет опальных богатырей, изгнанных из Киева или покинувших его в знак протеста. Ставка Ильи есть ставка военная. Илья собрал богатырей для оказания отпора Калину. Это — своего рода штаб, находящийся в поле, в непосредственной близости неприятеля. Во многих былинах Ермак просто приезжает в ставку; в песне ничего не говорится о том, как эта ставка создавалась. В других записях после появления Калина богатыри один за другим уезжают из Киева и разбивают шатры где-нибудь у креста Леванидова или на Пучай-реке и т.д. Они «справляются-сподоб-

ляются», то есть готовятся к схватке. Всего собирается двенадцать богатырей во главе с Ильей. Палатка Ильи отмечена золотыми кисточками, «чтобы знали поганые татарове, что стоит Илья Муромец во чистом поле» (Гильф. 138).

Таким образом, мы видим, что русские готовятся к бою и что и в этих случаях Владимир отстранен от дела защиты Киева. Богатыри действуют без него. Они собирают богатырей для предстоящей схватки.

Вопреки приказанию Владимира, Ермак приезжает сюда же. Илья принимает его хорошо, и ему дается то же поручение, что и в Киеве, то есть «обсчитать силу». Ермак выполняет поручение Ильи, но не доводит его до конца: сосчитав силу, он не возвращается в ставку, ничего не сообщает Илье, а прямо бросается в бой. Описание боя мы дадим ниже, здесь же упомянем, что в этом бою Ермак — редчайший случай в эпосе — нередко погибает. В русском эпосе герои не погибают, а одерживают победу. Гибель Ермака — прямое следствие нарушения приказа Ильи.

Какой смысл был во введении в эпос эпизодической фигуры Ермака? Образ этого юного героя, с таким рвением набрасывающегося на врага, исполнен силы и благородства. И тем не менее Ермак осуждается. Он горяч, молод и безрассуден. Он «младешенек-глупешенек». Ермак готов броситься в бой, не ожидая приказаний. В этом отношении он противоположен Илье с его мудрой, спокойной, несокрушимой силой и дисциплинированностью. Ермак — представитель слепого, анархического героизма, а такой героизм народу не нужен. Ермак сперва не выполняет приказа Владимира, потом не выполняет приказа Ильи. Его гибель вызвана им самим.

Совершенно иначе действует Илья. Чтобы победить врага, он собирает богатырей, то есть *организует* победу. Только после соответствующей подготовки он идет на бой, и тут он не менее смел, чем Ермак. В лице Ермака осужден слепой героизм, в лице же Ильи возвеличен тот вид героизма, при котором герой сперва создает условия для успеха, — а одно из этих условий правильная организация дела, — а затем уже для достижения цели не щадит своей жизни и не думает о себе. В лице Ильи народом воспета великая сила организации и организованности, и в этом смысле ему противопоставлен безрассудный Ермак, гибель которого не приносит пользы тому великому делу, для которого он умирает. Гибель Ермака подробно рисуется при описании боя.

**14. Бой.** Хотя в различных версиях былины о Калине бой может протекать по-разному, отличия касаются только деталей и

эпизодов, но не касаются событий по существу их значения и их исхода.

Бой представляет собой кульминационный пункт всего повествования. Тем не менее, какие бы формы он ни принимал, он описывается весьма кратко.

Есть случаи, когда Илья поражает все татарское воинство один. Это происходит тогда, когда он находится в стане врага для переговоров об отсрочке, но ему в этом отказывают. После отказа Каина Илья тут же, находясь в татарском расположении, бросается на врагов.

Один он воюет с татарами также и после отказа Самсона и богатырей помочь ему. В своем стремлении спасти Киев он пока остается одинок. Его попытка привлечь к этому делу богатырей терпит неудачу. Он возвращается в Киев и, не доходя до города, нападает на стоящую под городом татарскую силу.

Картина боя Ильи с татарами коротка и проста, но она вместе с тем полна величия. Илья приходит в состояние вдохновения. Певцы, говоря о том, что «его богатырское сердце разъярилось», вместе с тем подчеркивают его силу.

А старые казак да Илья Муромец  
А й на коне сидит подобно как столетний дуб,  
И на коне сидит да не шатается,  
А его сердечико да разгорается.  
(Гильф. 170)

Другие певцы более подробно описывают вдохновение Ильи, подъем всех его сил, устремление всей жизненной энергии на одну цель.

И сомутились у старого очи ясные,  
И разгорелось у старого ретиво сердце,  
Не увидел старый свету белого,  
Не узнал старый ночи темныя,  
И расходились у его плечи могучие,  
И размахнулись руки белые,  
И засвистела у него палица боевая,  
И зачивкала у него сабелька острая.  
(Тих. и Милл. 8)

В других текстах бой описывается короче.

Не ясен сокол с-под облак напушается  
На гусей, на лебедей, на малых уток, —  
Святорусский богатырь да Илья Муромец  
Напушается на силу на татарскую,  
Заезжает прямо на середочку,  
Стал татаровой конем топтать,  
Стал поганых копьём колоть.

Другой, более короткий образец:

Он ведь день рубился до вечера,  
Он темну ночь до бела свету,  
Не пиваючись, не едаючись,  
А добру коню отдыху не даваючись.  
(Григ. I, 111)

Несмотря на лаконичность подобных описаний, мы чувствуем всю силу восхищения певцов мощью, героизмом и несокрушимой силой Илья.

Встреча одного героя с целым войском врагов для эпоса обычное явление. В нем еще не выработались средства, чтобы описать действия больших военных соединений, действия организованных армий. В эпосе нет русского войска и нет командования, они в их исторической конкретности появятся только в исторических песнях XVI века. Тем не менее картина боя, как она дается в эпосе, должна быть признана художественно правдивой и в известной степени исторически верной. В конечном итоге бой в те времена, когда еще не было известно огнестрельное оружие, сводился к рукопашной схватке. Дрались один на один. Сражение армий в решающий момент состояло из тысяч одновременных и последовательных единоборств. Так описывается сражение и в былинах. Илья одного за другим поражает татар. Бой описывается не с точки зрения командующего, наблюдающего за ходом событий с некоторого расстояния и видящего передвижения и столкновения больших масс, а с точки зрения рядового участника, имеющего перед собой один на один врага, с которым он должен сразиться. Этим объясняется, почему сражения в эпосе состоят из последовательного ряда единоборств.

Но в эпосе можно найти не только *описания* боя, в нем можно найти следы русской стратегии и тактики тех времен. Такие следы имеются в тех вариантах, в которых Илья сражается не один.

Есть варианты, в которых Илья перед боем расставляет силы. Он отдает распоряжения, кому куда становиться, используя природные условия. Одни должны напасть с моря, другие — с поля, третьи — с реки.

Которых саал от сивя моря,  
Которых саал от чиста поля,  
А которых саал от Почап-реки.  
(Кир. I, 18)

Илья идет в бой не один в тех случаях, когда Самсон отзывается на его призыв и приходит вместе с ним на выручку Киеву. В таком случае Илья, Самсон и все богатыри, которые находились в ставке, идут в бой совместно. Они обычно бросают жребий, ко-

му какой участок достанется. Самсону достается «рука правая» или правый «фланк», Добрыне с Алешей или другим богатырям «рука левая», а «Илейке доставалась середка силы, матица» (Жир. IV, 38).

Деление военных сил на три части — вполне историческое явление. «Построение войск перед боем заключалось в разделении их на три полка. В центре — главный полк — чело, по бокам его — крылья. На древних рисунках часто наблюдается клиновидное построение дружины. Точно неизвестен характер фронта и взаимное положение чела и крыльев. Судя по тому, что «лобовые полки» первыми соприкасались с врагом, можно думать, что чело выдвигалось вперед... При таком положении расчет был на вовлечение противника в глубь среднего полка и на удар с флангов боковыми полками (крыльями)»<sup>162</sup>. Былина дает возможность иного понимания смысла такого расположения. Русские не заманивали врага в глубь своего расположения, а наоборот, сами клином вторгались в расположение врага. Так всегда происходит сражение в эпосе. Илья, избирая себе «матицу», то есть лоб, берет на себя самый трудный и самый ответственный участок. Он врывается в глубь расположения врага и доходит до Калина. Он рубит ему голову или поражает его копьем, в то время как остальные богатыри нападают с флангов. Илья расправляется также с сыном и зятем Калина, а богатыри рубятся с остальными и не оставляют в живых ни одного татарина. В других вариантах Калин остается живым, но его войско опрокидывается, и он, разбитый наголову, позорно бежит с остатками своей армии.

Так побеждает сила русского оружия. Решающим моментом в одержании победы является не только личная храбрость, но и правильная организация дела.

**15. Илья в плену.** Бой не всегда протекает так беспрепятственно, как это изображается в приведенных случаях. Некоторые певцы заставляют Илью Муромца во время боя попасть в плен. В плен он попадает не по собственной оплошности или непредусмотрительности. Враги ловят Илью хитростью: они роют ров, яму или делают подкоп, и Илья падает в эту яму вместе с конем. Из исторических источников известно, что всякого рода ловушки и ямы широко применялись в войнах раннего средневековья<sup>163</sup>.

Об этой опасности Илья, по некоторым вариантам, ничего не знает, по другим, более распространенным, он узнает о ней от своего мудрого коня. Конь предупреждает его о предстоящей беде, — он не может перескочить через яму и пытается удержать Илью. Но Илья этой опасностью всегда пренебрегает. Татары ло-

вят Илью и приводят его к Калину.

В таких случаях Каалин всегда пытается *переманить* Илью на свою сторону. Он обещает ему различные блага: предлагает ему воеводство, почет («я дам тебе место подле себя»), предлагает ему отправиться в татарскую землю, если он не хочет воевать против своих же. Но Илья предпочитает умереть на родине, чем жить на чужбине:

Да повесьте меня да на своей земли,

Да во славном-то городе во Киеве.

(Гильф. 296)

Весьма подробная картина пленения Ильи и допроса его имеется у Т.Г. Рябина (Гильф. 75). Здесь Каалин оказывает Илье всякие почести: Илью приводят скованного, но Каалин велит его немедленно расковать, сажает рядом с собой за стол, предлагает ему самую лучшую одежду. Он также предлагает Илье «держатъ золоту казну по надобью», то есть свободно распоряжаться средствами по своему усмотрению. Таким образом, Каалин предлагает все то, чего Илья у Владимира не имел. Выходит, что татарский Каалин лучше понимает значение Ильи, чем киевский Владимир. Но для Ильи не может быть никаких сомнений в том, как он должен поступить. С врагом не может быть никаких переговоров ни о чем. Илья не только не принимает предложений Каалина, но для него даже простой, не почетный плен был бы невозможен: возможна только победа или смерть, ничего другого.

**16. Победа.** Предложения Каалина наполняют Илью такой яростью, что от этой ярости у него прибавляется силы. Он рвет все путы и цепи и бросается на татар, хватая первого попавшегося татарина (иногда ему попадает посол, приехавший в Киев с предложением сдать город) и размахивая им, как оружием, вместо дубины. Теперь он вновь зовет на помощь Самсона. Он стреляет по его далекой палатке наговоренной стрелой, которая должна прорвать палатку, упасть Самсону на грудь и удариться в кольчугу, но не убить его. Стрела подымает Самсона от сна. Теперь Самсон уже не думает об отказе. В нем тоже проснулся богатырь и «стоятель» за родину. Бой за родину ведет Илья, Илья в беде, и Самсон вместе с другими богатырями бросается на татар и доканчивает их поражение.

Народ не признает в эпосе никаких половинчатых или частичных, неполных побед. В эпосе воспевается только полная и окончательная победа, такая победа, которая *навсегда* обезвреживает врага. Враг с позором изгоняется из Руси, отстоявшей свою независимость, честь и свободу. Уходя, враг дает клятву никогда

больше не возвращаться:

А й не дай бог больше бывать под Киевом,  
Ни мне-то бывать, ни детям моим,  
Ни детям моим, ни внучатам,  
Ни внучатам моим, ни правнукам:  
Что во городе во Киеве  
Есть сильные, могучие богатыри.  
(Тих. и Милл. 11)  
Не дай бог нам бывать ко Киеву,  
Не дай бог нам видать русских людей!  
Неужто в Киеве все таковы,  
Один человек всех татар прибил?  
(К Д. 25)

17. Так называемая *былина о Камском (Мамаевом) побоище, или о том, с каких пор на Руси перевелись витязи*. Победой русского войска, полным разгромом врага былина об Илье и Калине-царе и внешне и внутренне завершается. Такой конец отвечает историческому сознанию русского народа, он отвечает требованиям высокой идейности искусства и совершенства форм художественного выражения идеи.

Тем не менее, — мы не можем точно сказать, когда, в каком веке, — к данной былине был прибавлен другой конец. Этот конец настолько меняет смысла, идейное содержание всей песни, что большинство ученых принимало песню с ним за другую, самостоятельную песню.

По этой версии, после одержанной победы завязывается новый, вторичный бой, и в этом бою богатыри терпят поражение и погибают. Как уже указывалось, в науке было высказано мнение, будто поражение русских — исконная, древнейшая форма песен о татарщине и что это поражение отражает историческое поражение русских при Калке в 1242 году.

В действительности же дело обстоит совершенно иначе. Отдельной песни подобного содержания вообще не существует, есть только добавленный новый конец, причем этот конец добавляется ко всем имеющимся версиям былины об Илье и царе Калине: он прибавляется как к песням типа «Илья и Калин», так и песням «Илья, Ермак и Калин» и «Илья, Самсон и Калин».

Заглавие «Камское» или «Мамаево» побоище для таких былин необязательно и нехарактерно. Эти заглавия равным образом прилагаются как к песням, в которых после одержанной победы завязывается новый бой, так и к песням без такого осложненного конца. С другой стороны, песни с осложненным концом далеко не всегда так обозначаются, а обозначаются «Илья и Калин».

царь». Особое заглавие не служит показателем особой песни.

Не всегда возможно решить, в каких случаях заглавие дано народом и в каких — собирателями. Возможно, что заглавие дано собирателями под влиянием литературного «Сказания о Мамаевом побоище» начала XV века, с которым былина под тем же заглавием не имеет совпадений, кроме общего стержня повествования о нападении и отражении татар. Это разные произведения.

Заглавие же «С каких пор перевелись витязи на Руси» определенно принадлежит издателям. Оно было пущено в оборот писателем Меем для опубликованной им записи этой былины (Кир. IV, 108—115). Долгое время этот текст считался классическим. На нем основывали свои исследования и Орест Миллер, и Веселовский, и Всеволод Миллер, и другие. Этот текст приводился, когда утверждалось, что смысл песен о татарском нашествии — необходимость смирения перед божьим гневом. Между тем текст Мее оказался, если не прямой фальшивкой, то искусственной стилизацией под духовный стих. Стилистический анализ показывает множество ненародных оборотов («Было так — на восходе красного солнышка...», «Видит он...», «Знать, тоскует он по хозяйне» и др.); целый ряд деталей невозможен в эпосе (витязи почуют на распутье трех дорог, чего в эпосе никогда не бывает: на распутье они выбирают себе дорогу), а главное — весь ход событий и придаваемый им смысл явно не народны. Так, в данной записи витязи так пугаются возвращающихся татар («напугались могучие витязи»), что бегут в горы. Это во всем русском эпосе единственный случай бегства русских, и такое нововведение принадлежит не народу, а Меею. Ложная «народность» произведений Мее была установлена Добролюбовым в его рецензиях на «Псковитянку» Мее и на его перевод «Слова о полку Игореве»<sup>164</sup>.

Так называемую былинку о «Камском» или «Мамаевом» побоище следует рассматривать не как особую песню, а как случай особой версии конца.

Этот новый конец имеется в двух совершенно различных редакциях или вариантах.

В одной из них заметно воздействие духовных стихов, и она имеет религиозно-аскетическую направленность (хотя и не в таких формах, как это сделано у Мее), другая имеет, наоборот, направленность антицерковную, богоборческую.

В первой редакции богатыри, побив всех татар до единого, возвращаются в свои шатры, чтобы отдохнуть и отоспаться, иногда — чтобы попировать. В шатрах на время боя ими была оставлена охрана, которая теперь их встречает. Обычно это два брата. Име-



нуются они различно. Иногда просто говорится «два брата», иногда точнее — «два брата долгополые Лука и Матвей» (Онч. 26), «долгополые поповичи» (Григ. III, 111), «два брата Суздальца» (Тих. и Миал. 8) и др. Подчеркивается, что в бою они не участвовали. Иногда после боя их не могут найти, и похоже, что они не столько сторожили шатры, сколько прятались. Эти два брата теперь начинают хвастать, и это хвастовство имеет роковые последствия. Содержание хвастовства совершенно одинаково во всех случаях.

А бы кто нас может победить нонче?  
Кабы было золото кольцо в земле,  
Поворотили бы мы матерь землю.  
Как была бы нонче на небо лестница,  
Мы пресекали бы всю силу небесную.  
(Онч. 26)

Понимание смысла песни зависит от того, как воспринимать это хвастовство. Во многих случаях оно может пониматься только как кощунство, как пустохвадьство. Об этом говорят и фигуры хвастунов. Хвастают не участники боя, а те, кто в нем не бывали. Илья Муромец недоволен и выговаривает им:

Вы немалу себе, ребята, шуточку напутали,  
Еще как нам эта шутка с рук сойдет?  
(Марк. 81)

Понимание этого хвастовства как кощунства свойственно той редакции, в которой это кощунство рассматривается как грех, за которым следует божья кара. С этого момента былина в данной ее редакции приобретает религиозную окраску. Происходит чудо. Утром Илья, выйдя из шатра, видит, что вся побитая ими татарская сила ожила. Мало того: кто был разрублен надвое, натрое, восстал вдвойне и втройне.

Еще вышел-де Илеюшка из бела шатра,  
А й глядит на орду-силу тогда неверную,  
А й стоит сила-орда вся живехонька.  
(Марк. 94)

Илья первым бросается в бой и увлекает за собой всех других. Но богатыри, одолевшие татар, побившие Калина или Мамаю, не могут одолеть восставших мертвецов.

А как начали рубить силу великую,  
А кого секут надвое,  
Из того рождается двое же;  
А кого секут натрое,  
Из того все трое рождается.  
(Марк. 81)

Войско врагов все увеличивается. Илья сознает невозможность борьбы.

Уж нам полно, братьцы, битися,  
Живым с мертвыми драться!  
(Марк. 81)

Вместо того чтобы рубиться с врагом, Илья начинает молиться и каяться, и от этого вся нездешняя сила вдруг падает сама собой.

Как молилися они спасу пречистому —  
А тут пала вся сила поганая.  
(Марк. 81)

Возвратясь в Киев, богатыри расходятся по монастырям и становятся монахами, а Илья после смерти становится святым.

И сделалися моужи да святые  
Да со стара казака Ильи Муромца,  
Ильи Муромца сына Ивановича.  
(Гильф. 121)

В других случаях они уходят в горы, пещеры (по-видимому — непонятное певцами обозначение Печерской лавры в Киеве) или просто окаменевают, что должно служить наказанием за их похвальбу.

Уже этот краткий пересказ вскрывает и происхождение и идеологию такого прибавления к героической былине.

В эпос вторглась несвойственная ему стихия — вторглись элементы религиозного смирения, церковного учения о ничтожности человека перед нездешними силами.

Причина этому — противоречия крестьянской психологии, основанной на имущественном неравенстве внутри крестьянства, а также на вековой церковной проповеди аскетизма, находившей благодарную почву в наиболее отсталых, темных, забытых слоях крестьянства, людей, оторванных от труда, паломников и нищих, которые вменяли себе свою бездеятельную жизнь в подвижничество. Они распевали духовные стихи, на которые был спрос в полукадацкой и зажиточной среде, связанной с церковью и церковной книжностью. Из этих слоев исходила попытка унижить воинское достоинство русских богатырей, показать их бессилие перед воинством небесным, показать, что подвиг покаяния и молитвы важнее подвига воинского.

Характерно, что данная трактовка сюжета была распространена среди сказителей, тяготевших к церковной книжности, к церквям и монастырям. Таков был Щеголенок, знавший много благочестивых легенд и рассказавший их А. Толстому, откуда Толстой и почерпнул сюжеты главнейших из своих так называемых «народных» рассказов<sup>165</sup>.

Гильфердинг пишет о нем: «Щеголенок, хотя неграмотный, но

большой охотник ходить по монастырям и слушать божественные книги; это отзывается отчасти и в тоне его былин». Как мы видим, это отзывается не только в «тоне», но прежде всего в содержании и идеологии его былин.

Версия о Камском побоище была распространена в Беломорье в раскольничьей среде. Текст, записанный от Г.А. Крюкова, отличается яркой религиозной окрашенностью (Марк. 81).

Щеголенок и Крюков — наиболее типичные представители такого направления в исполнении и трактовке эпоса.

Но наряду с данной версией этого заключения песни об отражении татар имеется другая. Есть певцы, которые вносят в это окончание такие поправки, что былина приобретает совершенно иную, не религиозно-аскетическую, а богоборческую и противозерковную окраску.

Народ не может примириться с тем, что богатыри «перевелись». Для народа они бессмертны. Поэтому М.С. Крюкова, для которой знакомство с текстом Мея может считаться установленным, пропела:

Хошь сказывали ведь некоторые, пропевали-то,  
Во старинных-то ведь сказках они просказывали,  
Что ведь русские могучие богатыри,  
Что приехали ко стеночке городовой,  
К городовой ко стеночке приехали,  
Будто в той-то все стене окаменели,  
С того времени будто же все богатыри повывелись,  
Но неправда, что богатыри окаменели,  
Но неверно, что могучие повывелись.  
(Крюк. I, 34)

Так отвергается попытка исказить подлинный облик богатырей, и в ответ на такую попытку создается другая обработка конца.

В этой обработке иногда хвастают не братья долгополые, а сам Илья. Слова его носят характер не хвастовства и кощунства, а дерзкого, смелого вызова «небесных сил» на бой с ним и с русским воинством.

Так, в мезенской былине «Илья и Калин» богатыри Илья, Добрыня и Алеша возвращаются с боя. Они видят великое множество побитых ими татар, и это зрелище наполняет их гордостью.

Как поехали они и путем дорогою назад, —  
Как лежит-то этой силы да много и преможество.  
Они тут же сами себе да удивилися:  
Как еще бы естолько силы, дак и то мы бы выбили.  
(Гриз. III, 38)

В этой песне мертвая сила воскресает, но богатыри побивают и

эту силу, после чего спят девять суток и со славою возвращаются в Киев (Григ. III, 98). Никакого покаяния нет. Наоборот, богатыри побивают не только живую татарскую силу, — им не страшны никакие мертвецы, не страшна «сила небесная».

Такой же конец мы имеем иногда и в тех случаях, когда хватают братья долгопалые. Сила восстает, но богатыри во главе с Ильей рубят ее и после вторичного боя возвращаются домой (Марк. 94).

Момент вызова на бой принимает иногда чрезвычайно яркую и сильную форму. Так, в отрывке, записанном в онежском крае, вызов небесам посылают триста богатырей:

Они думали думу крепкую,  
Крепкую думу заединую:  
«Кабы было кольцо кругом всей земли,  
Кругом всей земли, кругом всей орды, —  
Мы всю землю святорусскую повернули,  
Самого бы царя в полон взяли.  
Кабы была на небе лестница, —  
Мы бы выстали на небо,  
Всю небесную силу присекли,  
Самого бы Христа в полон взяли».  
(Тих. и Милл. 70)

Так богатыри, спасшие родину от нашествия татар, угрожают земному царю и царю небесному — яркое свидетельство революционных крестьянских устремлений. Нет никаких сомнений, что эти революционные, богоборческие элементы в былинах появились после попытки придать песне о Калине религиозно-аскетический характер. Эта попытка в лице наиболее даровитых и умных певцов была народом отвергнута, и ей была противопоставлена народная мысль о свержении и пленении русского царя и царя небесного.

Не всегда эти песни носят столь ярко выраженный и определенный характер. Есть некоторое количество переходных, компромиссных, противоречивых случаев, представляющих собой как бы промежуточную редакцию между двумя крайними полюсами; они интересны, так как отражают отход от старой трактовки конца песни к новой, революционной трактовке, что соответствует процессу постепенного усиления революционности в крестьянской среде.

**18. Василий Изматьевич и Батыга.** Былина о борьбе Ильи с Калиным оказалась в высшей степени жизнеспособной. С течением веков к ней присочинялись, как мы видели, различные концы, тогда как основной костяк — нашествие татар на Киев и

их отражение — оставался в основном нетронутым.

К числу былин, созданных позднее и имеющих своим источником былину о Калине, следует отнести былину о Василии Игнатьевиче и Батыге (Батые).

В русском эпосе борьба с татарами сопровождается и осложняется интенсивной социальной борьбой. С течением времени классовая борьба усиливается. Социальный враг в народном сознании становится все более сильным и ненавистным, и борьба с ним в позднейших былинах усилена по сравнению с былинами об Илье и Калине. В былинах об Илье и Калине борьба с татарами есть основное содержание былин, социальная борьба представляет собой ее фон. В былинах о Василии Игнатьевиче мы имеем иное соотношение. Классовая борьба в ней играет решающую роль наравне с борьбой против татарских захватчиков.

Илья Муромец только *общается* с кабацкой голью, причем общается именно тогда, когда его конфликт с Владимиром достигает высшей точки напряжения. В лице Василия Игнатьевича кабацкий пьяница сам сделан героем. По этому поводу Всеволод Миллер писал: «Видно, что кружало — главный центр притяжения для составителя былины и что она и создана в кабаке, в чаду винных паров» (Очерки, I, стр. 313). Все Миллер ничего, кроме кабака, в этой былине не увидел. Между тем она принадлежит к наиболее ярким, наиболее боевым былинам русского эпоса.

Правильную точку зрения на образ Василия Игнатьевича высказал Белинский, несмотря на то, что былина о Василии Игнатьевиче в той виде, в каком она известна сейчас, в его время еще не была известной. В сборнике Кирши Данилова этого сюжета нет. Но имя Василия Игнатьевича упоминается в былине об Илье и Калине-царе (К. Д. 25). Здесь Василий Игнатьевич выступает героем наряду с Ильей Муромцем. По этому поводу Белинский пишет: «Пьянство русского человека есть порок, и порок не комический, а трагический»<sup>166</sup>. Этому пороку надо найти историческую причину. Причина лежит в том общественном строе, при котором историческая, государственная активность и инициатива есть привилегия немногих, в то время как большинство обречено на пассивное повиновение. Силы большинства скованы, не находят себе применения и ищут выхода в разгуле. «Неопределенность общественных отношений, сжатая извне внутренняя сила всегда становятся народ в трагическое положение», — говорит Белинский.

В критические моменты истории дремлющие народные силы, скованные господствующим классом, ломают оковы и выходят на

двойную борьбу: на борьбу с иноземным врагом и на борьбу против своих непосредственных поработителей из числа бояр и князей. Такой момент обрисован в былине «Василий Игнатьевич и Батыга» или «Василий-пьяница».

«В древней Руси пьянство не считалось пороком», — пишет Белинский. Белинский еще не знал «Повесть о горе» и другие памятники, в которых народ глубоко осуждает именно пьянство. Но в данной былине такого осуждения действительно нет.

Изучение некоторых деталей этой былины дает возможность приблизительно датировать соответствующие части былины. Кабаки появились в России со второй половины XVI века. Слово «кабак» — татарского происхождения. Оно первоначально означало постоялый двор. И.Г. Прыжов пишет: «В Москве, в начале XVII века, было, кажется, не более двух-трех кабаков, но к концу века они увеличились неимоверно»<sup>167</sup>.

Описание кабака, какое дается в былине, исторично для Москвы XVII века. «Гости кабацкие разделяются на два главные рода — одни придут, выпьют и уйдут, другие вечно сидят и пьют. Пьющие на кабаке опять разделяются на два рода: одни — пьяницы из народа, так называемая «голь кабацкая». Это — нищие, беглые, бродяги, воры, мастеровые... Другие же — пьяницы, вышедшие из городского общества, называемые «кабацкими ярыгами». Это — духовные, бояре и подьячие»<sup>168</sup>.

В былине о бунте Ильи против Владимира «голь кабацкая» — обозначение для всякого рода неимущих людей. Слово здесь более позднее, чем то, что оно обозначает. Василий Игнатьевич же — именно кабацкая голь в подлинном смысле этого слова.

Так же, как в былине о бунте Ильи против Владимира, голь кабацкая и здесь противопоставляется князьям и боярам.

Это не значит, что былина о Василии Игнатьевиче сложилась в XVII веке. Но это показывает, что эта былина — относительно поздняя обработка былины о Калине и что многие важные детали ее получили свою форму в XVI—XVII веках.

Былина о Василии Игнатьевиче начинается с запева о турах. Сперанский и другие предполагали, что первоначально содержание песни говорило о поражении русских и что предсказание богородицы сбывалось. Такое предположение должно быть полностью отвергнуто, так как оно противоречит всем нормам русского эпоса. Поражение никогда в эпосе не воспевается и даже не упоминается.

Былина о Василии Игнатьевиче устойчиво связана с именем Батыга, хотя встречаются и другие имена. По своим действиям

Батый ничем не отличается от Калина. Он также подступает к Киеву, засылает послов и т.д. Совершенно несомненно, что имя Батый сохраняет исторические воспоминания о Батые. Однако события, изображаемые в былине, больше напоминают нашествие Тохтамыша на Москву в 1382 году, как это в советской науке было установлено акад. Орловым<sup>169</sup>. Ниже, при анализе былины, это будет видно на материале.

В Киеве нет богатырей по причинам, которые указывались нами выше. С этого момента начинаются отличия былины о Василии Игнатьевиче от былины об Илье и Калине. В былине о нашествии Калина Илья и другие богатыри отсутствуют лишь временно. Сам Владимир их изгнал. Все о них знают и помнят. В былине о Василии Игнатьевиче богатырей не ищут и не зовут, они как будто уже исчезли из эпоса. Как действующие лица они в этой былине роли не играют, хотя о них иногда по разным поводам вспоминают. Василий Игнатьевич пришел *на смену* старым богатырям, он богатырь иного типа. Он не крестьянин, как Илья Муромец, он выходец из городских низов, из наиболее бедных слоев города. Эту городскую черту в облике Василия Игнатьевича важно отметить, так как она указывает на относительно позднее происхождение этого образа.

Владимир, как всегда перед лицом опасности, при наступлении Батые теряется и ищет помощи. Иногда он знает, что в Киеве из всех богатырей остался только Василий Игнатьевич, и прямо идет к нему в кабак. Это показывает, что Василий Игнатьевич причисляется к уже известным Владимиру богатырям. В других вариантах Василий Игнатьевич Владимиру неизвестен. Он *лицо новое*. Вторая версия несомненно художественно более удачна и более интересна. Василий Игнатьевич именно не принадлежит к числу старых русских богатырей. Текст Кирши Давилова единственный, в котором Василий выступает совместно с Ильей Муромцем. Если Василий Игнатьевич неизвестен Владимиру, то кто-нибудь должен ему на него указать. В этой роли выступают самые разнообразные лица: Апракса, князя-бояре, кто-нибудь из богатырей или какой-нибудь собутыльник Василия. Узнав о Василии Игнатьевиче, Владимир неизменно лично отправляется в кабак; то, что он здесь застанет, описано с величайшим реализмом и несомненно списано с действительности. В своем исследовании о древнерусском жилище С.К. Шамбинаго приводит данные и о русских кабаках. Для кружала строились специальные дома. Подвал предназначался для хранения напитков, а рядом с ним находился омшаник с печью (то есть теплая клеть, выложенная мо-

хом), где грелась вода для разбавления водки. Василий Игнатьевич постоянно лежит на такой печке<sup>170</sup>.

Василий — уже не идеализированный «святорусский» могучий богатырь. В его облике нет ничего величественного. Он, наоборот, имеет самый жалкий, нищенский вид. Он обычно валяется на печи совершенно нагой, покрытый только рогожей.

А Василий в кабаки

Без порток на печи.

(Рыбн. 81)

Он спустил с себя решительно все — и свое и женино.

Он двенадцать годов по кабакам гулял,

Пропил, прогулял все житье-бытье свое,

Все житье-бытье свое, все богатство.

(Рыбн. 174)

Картина эта отражает нравы, не раз засвидетельствованные для Москвы XVII века, когда в государевом кружке спаивали народ ради увеличения доходов казны и когда пьянство фактически поощрялось правительством. «Пили до того, что все пропивали с себя и выходили из кабака буквально голыми, как свидетельствуют об этом, кроме Флетчера, и старинные лубочные картинки»<sup>171</sup>. Так как кабатчики отвечали за жизнь пьяниц, с которых казне был большой доход, на голых иногда надевали «чуйку кабацкую» и оставляли их в кабаке. Владимиру бывает очень трудно добудиться Василия.

Он спит да храпит,

Он как порог шумит.

(Григ. 10)

Разбуженный Владимиром, Василий Игнатьевич просыпается в состоянии похмелья, которое описывается почти натуралистически.

Еще ох-те мне тошнехонько!

Да болит-то моя буйна голова,

Горит-то, горит да ретиво сердце!

Да не служат мои да ручки белые,

Да не носят меня да ножки резвые.

(Марк. 77)

Таково униженное состояние героя. Но унижение это только мнимое. Сцена разговора между Василием и Владимиром на самом деле вскрывает унижение не Василия, а Владимира. Сцена эта напоминает диалог между Владимиром и Илей в погребке. Противопоставление князя Владимира и пьяницы Василия — одно из столь обычных в народной поэзии противопоставлений простого человека из народа князю или царю. Владимир, стольно-



киевский князь, прислуживает кабацкому пьянице, и в этом внешне выражается его унижение. Он дает Василию опохмелиться, иногда сам поднося ему чару; он выкупает его имущество, и в том числе коня и сбрую, заложенные целовальнику, или просто приказывает целовальнику вернуть их ему безденежно.

Когда Василий приходит в себя, Владимир рассказывает ему о беде, угрожающей Киеву, и зовет его с собой во дворец на пир. Но Василий на пир не идет:

Да послушай-ка, Владимир да стольно-киевский!

А я нейду нонь к тебе на почестен пир,

А я не пью-де твоего да зелена вина.

(Григ. III, 59)

Причина этого выясняется из многочисленных вариантов, в которых Василий выражает те же чувства, какие выражает Илья или Самсон в былине об Илье и Калине:

Ты не с нами думу думаешь, с боярами,

Могут они тебе способствовать.

(Они. 18)

Не с нами вы нынче думу думаете,

Не с нами вы тоаки толчете,

Думаете с татарами, с боярами,

Еще все с людьми с богатыми.

(Аст. 68)

Необходимо обратить внимание на то, что в этом ответе татары и бояре объединены в одно общее понятие, в один лагерь. Этот ответ ставит Владимира в безвыходное положение, так как бояре уже отказались ему помочь. При известии о наступлении Батыя Владимир созвал на пир-совещание своих князей, бояр и купцов, но они не в состоянии принять никакого решения и оставляют Владимира без помощи.

Отказались князья, его бояра,

Уж как те же купцы, люди торговые:

Мы не можем со князем думу думати,

Мы не можем со князем мысли мыслити.

(Григ. III, 65)

Одна из особенностей этой былины, в отличие от былины об Илье и Калине, состоит в том, что татары угрожают не всему народу, а прежде всего боярам и князьям.

В записи из села Павлова (Горьковский край) Батый грозит сварить всех князей-бояр в котле. Они идут к Василию как к своему спасителю, но не догадываются его угостить. Василий берет дверной брус и, помахивая им по крутым бедрам бояр, гонит их перед собой до княжеского дворца.

В конечном итоге, когда ему дают опохмелиться, возвращают ему оружие и коня, Василий Игнатьевич все же берется спасти Киев. Он идет на защиту Киева, но не на защиту князей и бояр.

В летописном рассказе о набеге Тохтамыша на Москву бросаются в глаза два обстоятельства, сближающие летописный рассказ с былиной, чем подкрепляется достоверность как летописи, так и песен. Обострение враждебных отношений между простым московским людом и боярством в момент нашествия Тохтамыша достигло такой степени, что вылилось в открытое восстание. С приближением Тохтамыша в Москве поднялся «мятеж велик»: «Овии бежати хотяху, а инии в граде седеи хотяху. И бывше межи их распре велице, и возсташа заии человеци друг на друга и сотвориша разбой и грабежь велий». Бежать из Москвы хотели преимущественно богатые. Население же не пускало их, их убивали, отнимали у них «имение» и «богатство». «Преобидели» даже самоё великую княгиню Евдокию, хотевшую выехать из Москвы. Утихомирил всех, организовав оборону и «укрепив град», некий князь Остей<sup>172</sup>.

Картина весьма сходна с той, какую можно наблюдать в былинах об Илье и Калине: народ требует обороны, богатые думают о личном спасении и обеспечении имущества. Народ разбивал погребов богачей и в пьяном виде грозил Тохтамышу и выражал ему свое презрение. Летопись повествует об этом так: «И изношаху ис погребов меду господския и упивахуся до пиана и шетающеся пьяни, глаголюще: не устрашимся нахожения татарьского, имеем бо град камень тверд и врата железа, и не терпят Татарове стояти под градом напим долго понеже имеют сугуб страх: извнутри града от нас боятся, а отъвне града от князей наших устремления на них боятся; и се и сами тии Татарове вскоре убоятся и побегат в поле, в своя си»<sup>173</sup>. Далее летопись сообщает о тех насмешках, с какими со стен города москвичи обращались к татарам. Все это показывает ту степень возбуждения, в какой находился народ. Сдавленные силы, как выражается Белинский, нашли себе выход. Народ взял судьбу города в свои руки. Василий Игнатьевич — один из многих, отчаянная голова, из толпы, не боящейся татар, так как чувство страха этим людям вообще неизвестно. В то время как богатые думали о спасении своего имущества, массы населения думали о сопротивлении и нисколько не сомневались в своем успехе.

Былина о Василии Игнатьевиче известна в двух редакциях. В одной из них главное содержание составляет борьба с Батыем, в другой борьба с татарами служит только фоном, на котором раз-

вивается борьба с боярством.

В первой версии Василий Игнатьевич, опохмелившись и вернув себе свое вооружение, подымается на городскую стену и пускает в татарский стан три наговоренных стрелы: одной стрелой он убивает сына Батыея, другой — его зятя, а третьей — дьяка.

Акад. Орлов обратил внимание на то, что сходная деталь имеется в летописной повести о набеге Тохтамышша на Москву. «В повести рассказывается о подвиге некоего гражданина московского ремесленника, суконщика Адама, который, с Фроловых ворот (теперь Спасских) пусти стрелу из самострела и уби некоего от князей Ордмыньских сына, нарочита и славна суца, и велику печаль сотвори Тахтымашу-царю и всем князем его»<sup>174</sup>.

Акад. Орлов не делает из этого сходства никаких выводов. Можно все же предположить, что в основе и летописного рассказа и былины лежит имевший место действительный факт. Эпос приобретает большую историческую конкретность, чем прежде, и начинает предвещать будущую историческую песню, где подлинные события передаются с большей точностью, чем в эпосе.

Далее в развитии событий следует уже художественный вымысел. Батый посылает в Киев грамоту и требует выдачи виноватого, то есть убийцу его сына, шурина и советника. В этой версии Василий Игнатьевич сам идет в стан Батыея.

Мы ожидали бы, что Батый немедленно распорядится казнить Василия Игнатьевича. Но этого не происходит. Василий вступает с Батыеем в переговоры.

Мы уже знаем отношение народа к переговорам с неприятелем. Народ не признает никаких переговоров с неприятелем во время войны. Он признает только разгром его. Мы знаем, что князья в течение векового ига не раз вели переговоры с татарами. Они были к этому вынуждены, но фактически эти переговоры не всегда носили достойный характер. Известно также, что некоторые князья прибегали к помощи ханов в своих междоусобицах. Эпос показывает, как народ относился к такого рода переговорам. Переговоры, в которые вступает с Батыеем Василий Игнатьевич, представляют собой военную хитрость с целью уничтожения врага. Здесь в основном та же ситуация, что и в былине о Каине и Илье.

Василию Игнатьевичу удается завоевать доверие Батыея, он предлагает ему свои услуги в борьбе против Киева.

И дай-ка мне силы сорок тысячей,  
Я поседу нынь ко городу ко Киеву,  
К ласкову князю ко Владимиру.

А мы Киев-град огнем пожжем,  
А Владимира в полон возьмем.  
(Рыбн. 161)

Василий прельщает Батыя тем, что он знает все слабые места обороны Киева.

И я теперь же во Киеве повысмотрел,  
И я же во Киеве повыглядел,  
Где были воротца отложенные  
И где были воротца незаложенные.  
(Там же)

Батый поддается обману.

И на тья асы Батыга приукинулся  
И дал ему силы сорок тысячей.  
(Там же)

Эту армию Василий Игнатьевич всегда заводит в глушь и уничтожает. Что он один уничтожает войско в 40 000 человек, певцов не удивляет и не останавливает. Василий в этом случае поступает так же, как и другие эпические герои.

Узнав о разгроме своего войска, Батыга всегда бежит с уже известной нам клятвой никогда больше не возвращаться в Россию. Таково содержание песни в данной ее версии.

В другой версии действие развивается иначе. Начало в обеих версиях одинаково. Расхождение начинается с того момента, когда Батый требует к себе на расправу «виноватого».

В данной версии Владимир созывает совещание из князей и бояр, чтобы решить как поступить.

«Что нам за пьяна Василия Игнатьевича —  
Стоять или выдать его?»  
Тогда князья-бояре отвечали:  
«Что нам за него стоять,  
Он его, собаку, только что раздразил».  
(Милл. 47)

Бояре всегда выдают Василия Батыю.

Нам больше Васеньки ненадобно.  
(Аст. 68)

Бояре выдают татарам своего защитника и делают это совершенно легко и цинично. Он их политический враг, и они рады от него избавиться. В данном случае бояре соблюдают интересы татар против интересов народа. Это помогает нам понять, почему в этой версии Василий поступает с боярами так же, как они с ним. Он соединяется с татарами против князей и бояр.

Как и в предыдущей версии, Василий предлагает свои услуги Батыю, но на этот раз в его предложении нет обмана. Его предложение включает только одно условие, одну оговорку: он готов

вести татар на Киев, но не на весь Киев, а только на бояр, князей и купцов. Об этом он заключает с татарами определенный договор:

Как и еду ле я с вами в стольно Киев-град,  
Я грометь, шурмовать да стольно Киев-град,  
Мы повыбьем-де всю силу да самолучшую,  
Уже мы тех же бояр да толстобрюхий.  
Только тот с вами залог да я положу нынче:  
Чтобы оставить князя да со княгинею.

(Очи. 4)

Уж вы здравствуйте, пановья-уановья!  
Уж вы ой еси, пановья-уановья!  
Вы подите теперь в стольне Киев-град,  
Уж вы грабите князей да нонче бояров,  
Уж вы тех же купцов, людеи торговых-е,  
Уж вы грабите у их да золоту казну,  
Не ворошите только князя-то Владимира,  
Уж вы той-де княгини-то Опраксеи.

(Григ. III, 65)

Эти слова показывают, что в данную эпоху в эпосе не может быть союза народа с боярами против татар, но возможно обратное соотношение: союз с татарами против бояр. Временный союз с татарами, который заключает Василий Игнатьевич против бояр и князей, показывает ту бездну отчаяния, в которую был ввергнут народ, испытавший двойной гнет: гнет татарского порабощения и гнет княжеско-боярской феодальной эксплуатации. Свой боярин мог временами представляться хуже татарина. Крестьянская близорукость и ограниченность сказываются в том, что союз заключается не с татарским народом, а с самим Батыем и что этот союз заключается только против бояр и князей, но не против Владимира, для которого делается оговорка, согласно которой он не должен пострадать. Владимир со стороны народа подвергается насмешкам, унижению, угрозам, но он никогда не свергается, ни в более раннем, ни в более позднем периоде развития эпоса.

И тем не менее нарастание крестьянских революционных настроений ясно прослеживается в развитии эпоса.

В своей борьбе против бояр Василий идет дальше, чем Илья Муромец. Илья Муромец только в редких случаях распоряжается казнить князей и бояр. Василий Игнатьевич ведет против них войско. Он творит расправу, которая предвещает события и песни крестьянских войн времен Разина и Пугачева. Во главе войска он входит в город как грозный мститель.

Пошли-то они да в стольно Киев-град,  
Да увидели бояра толстобрюхие,  
Да не чудо ли, братцы, не диво ли,  
Да Васька Игнатьев передом идет!  
(*Опч.* 17)

А били они бояр, нонче вешали,  
А погромили они да злата, серебра.  
(*Григ.* III, 59)

А приходят они да в стольне Киев-град,  
Они грабят кушцов да князей-бояров,  
Они множество награбили золотой казны.  
(*Григ.* III, 65)

В единичных случаях Василий готов не пощадить и самого Владимира:

А пошел-то он во гридню во столовую,  
Ко тому же ко князю ко Владимиру,  
Хватаа он столешенку дубовую,  
Хотел он убить князя Владимира.  
(*Опч.* 17)

Казни Владимира не происходит. Василий его щадит, внимая его мольбе, но щадит не по доброте своего нрава, а потому, что для такой расправы еще не настал исторический момент.

Да взмолился ему да тут Владимир-князь:  
Ты оставь на покаяние грехом тяжким,  
Не убей же ты во гридне князя Владимира.  
(*Опч.* 4)

Василий одерживает полную победу над своими врагами, над князьями-боярами. Тем не менее этой победой былина не может кончиться: победа куплена слишком дорогой ценой — отдачей Киева татарам. После расправы с боярами должна начаться расправа с татарами. Союз с одними врагами против других должен оказаться несостоятельным с того момента, как цель этого временного союза будет достигнута. Никакое постоянное соглашение между русским героем и татарами невозможно. Союз с одними врагами против других может быть только временным.

Немедленно после одержания победы между Василием и его временными союзниками начинается глубокий разлад. Внешние поводы для разлада могут быть различны, причина их одна; художественно наиболее удачной формой разлада следует признать тот случай, когда татары не соблюдают условий договора. Так, в нижегородской былине грабеж должен продолжаться только три часа и не должен касаться княжеского двора. Этот договор нарушается. Василий сам становится на защиту княжеского двора и рубит головы тем, кто туда «суется».

Тогда три часа проходит,  
Собака Батый Каманович из города не выходит.  
Тогда добрый молодец сел на добра коня,  
И начал по улицам ездить  
И басурманскую силу бить.  
(Милл. 47)

Несоблюдение договора означает, что татары, стремясь убить Владимира, посягают на национальную независимость русских, что взамен власти Владимира они хотят поставить свою, татарскую власть.

Чаше конфликт начинается с того, что при дележе добычи татары обделяют Василия. Они его связывают по рукам и ногам. Василию не нужно богатства, но неправильный дележ открывает ему глаза на подлинное положение вещей. Он разрывает путы, набрасывается на татар и всегда лично изгоняет их из Киева и иногда убивает Батыя, иногда заставляет его бежать. Василий никогда не присваивает себе награбленного татарами у богачей. Он всегда приносит это имущество Владимиру. Он отдает ему золото, серебро и «вещи разные», отнятые у богачей. От всякой награды, как от награды денежной, так и от земель и городов, он отказывается.

Как былины об Илье и Калине, так и данная былина кончается полным изгнанием татар из Киева и пределов Руси. На данной ступени исторического развития борьба с поработителем внешним была более актуальной и нужной, чем борьба с классовым врагом. Василий Игнатьевич изгоняет татар, но Владимир остается на месте, остаются на месте и князья и бояре. Развитие эпоса показывает, что по мере того, как разрешалась борьба за национальную независимость и свободу, становилась на очередь борьба за независимость социальную. Мысль о том, что можно разгромить бояр при помощи татар, — весьма наивна, и она, как мы видим, в былине и не осуществляется. Но возможность такой мысли в эпосе XVI—XVII веков весьма симптоматична и показательна для созревающих в крестьянстве бунтарских устремлений.

### 3. ДОБРЫНЯ И ВАСИЛИЙ КАЗИМИРОВИЧ

Былины об отражении татар всегда кончаются полным изгнанием татар навсегда из пределов России. Фактически такой битвы, такого дня, с которого можно было бы считать Русь освобожденной, назвать нельзя, так как освобождение совершалось постепенно. В эпосе дело обрисовывается так, как будто татары появлялись всего один раз и сразу же были изгнаны из пределов Руси.

Былина о Добрыне и Василии Казимировиче показывает борьбу

бу в иных формах. Нашествие татар завершилось длительным игом. Былина о Добрыне и Василии Казимировиче отражает отношение народа к этой зависимости.

Нашествия в этой былине нет. Нашествие уже позади, и Владимир показан данником Золотой Орды. Былина отражает следующий за нашествием этап в развитии русско-татарских отношений.

Былина эта не принадлежит и числу наиболее распространенных. Всего опубликовано 19 записей ее<sup>175</sup>. Записи охватывают все основные районы распространения былин, кроме Поморья и Пинеги. Наибольшее количество записей падает на онежский край. Тип былины в целом устойчив.

Большинство исследователей, писавших об этой былине, считало, что она отражает свержение ига, что она была создана уже после этого свержения\*.

Мы не можем согласиться с мнением о сравнительно позднем происхождении этой былины. Как и другие былины об отражении татарского нашествия, эта былина о свержении владычества татар была сложена не после того, как владычество было уничтожено, а до этого, отражая стремление народа к свержению этого владычества, а не регистрируя совершившийся факт.

В таких формах, в каких в былине совершается это событие, оно в истории происходить не могло. Так, как оно происходит в былине, освобождение может совершиться только в песне, где высказывается мечта о будущем. Оно носит фантастический характер. Но вся обстановка, формы зависимости русских от Орды, народная оценка сложившегося положения — все это обрисовано в былине верно вплоть до деталей.

Данная песня, как и многие другие былины, начинается с пира у Владимира в Киеве. Здесь, как обычно, все наедаются и напиваются. Однако пир и в данном случае представляет собой не столько пир, сколько совещание, на котором решаются дела общегосударственной важности.

На этом пиру Владимир предлагает назначить лицо, которое отвезло бы Батыю дань за двенадцать лет. Имя Батый стабильно для большинства вариантов этой песни, и оно здесь не случайно. Оно стало именем нарицательным для обозначения лица, возглавляющего татарскую власть. Оно в некоторых случаях сохраняется совершенно точно в привычной для русских форме, в других искажается, но эти искажения более или менее сохраняют первоначальное звучание или следы его (Батый, Батей Батеевич, Абатуй Абагуевич, Бутеяй Бутеянович, Батырь Кайманович, Батур



Батвесов). Он пребывает в Орде неверной, в Большой Орде, Земле неверной, Ордыной земле. Встречается также Литва и Сорочинская земля.

Владимир обращается к присутствующим:

Кого послать, братцы, из вас повыхать  
Во дальние во земли в сорочинские,  
К королю-то Бугеяну Бугеянову:  
Отнеси-то надоть дани-выходы  
За старые годы и за вынешни.  
И за все времена да досюлешны,  
Исполна государю за двенадцать лет?  
(Рыбн. 8)

Эти слова показывают, что Владимир, и с ним вся Русь, находится в зависимости от татарского владычества. В этом и состоит завязка былины, а содержание ее выражает народное отношение к этой зависимости. Владычеству татар Владимир не оказывает никакого сопротивления. Он, наоборот, полностью покоряется татарским требованиям. Батюга он называет «государем».

Изображаемое в былине положение полностью исторично. Дань составляла финансовую основу государственной организации Золотой Орды. Зависимость русских князей от татарских ханов началась именно при Батые. Первым из русских князей был вызван к Батюгу Ярослав Всеволодович, занявший владимирский великокняжеский стол после гибели старшего брата Юрия на реке Сити в 1238 году. Отношение князей к начавшейся зависимости было неодинаково. Южные князья не сразу поехали к Батюгу, черниговский князь Михаил бежал в Венгрию. Туда первоначально удалился и Даниил Галицкий. Однако сопротивление было бесполезно. Оно вызывало карательные набеги, приводило к уничтожению укреплений и гибели людей. Такие князья, как Александр Невский, стремились к мирному урегулированию отношений, чтобы сохранить и укрепить народные силы для решающего удара.

Былина отражает тот период в развитии русско-татарских отношений, когда народное сознание не допускало дальнейшей зависимости и требовало уничтожения ее. Этому соответствует то, что форма внесения дани, изображенная в былине, а именно отвоз дани в Орду, есть более поздняя форма уплаты ее. Первоначально дань не отвозилась, а вносилась уполномоченным от Орды баскакам. Только с XIV века дань собиралась самими князьями и вручалась ордынским чиновникам, и еще позже дань отвозили в Орду без посредства уполномоченных из Орды. В былине князь сам отсылает дань в Орду, без посредства уполномоченных.

Былина не изображает того бедствия, какое представляла собой татарский гнет, так как предмет ее — не описание гнета, а освобождение от него. Дань ложилась тяжелым бременем прежде всего на крестьян. От дани были избавлены только духовенство и церковные люди. Золотоордынские ханы выдавали митрополитам особые ярлыки, подтверждавшие за русской церковью свободу от дани и других повинностей. Дань собиралась с неимоверной жестокостью. Тех, кто не был в состоянии платить, уводили в рабство. Имущие и сильные перелагали на трудящихся всю тяжесть поборов; по словам современника, «творяху бо бояре себе легко, а меньшим зло». Неоднократно насилия татар приводили к открытым возмущениям и восстаниям<sup>176</sup>. Идеология этих восстаний, народное возмущение, и выражены в этой былине.

Предварительное собирание дани с отдельных лиц в былине не описывается. Владимир выдает сокровища из своих погребов, и певцы не упоминают о том, откуда и как эти сокровища попали в его казну.

Для нас не безразлично, что именно Владимир посылает в Орду. Во многих песнях имеется перечисление. Прежде всего называется золото и серебро.

Кто бы сvez сорок тысяч чиста серебра,  
Кто бы сvez сорок тысяч красна золота,  
Кто бы сvez сорок тысяч скатна жемчуга.

(Тих. и Милл. 37)

Двенадцать тысяч золотой казны,  
На двенадцать тысяч чистого серебра,  
На двенадцать тысяч крупного жемчугу.

(Кир. II, 90)

На втором месте стоит наиболее ценный товар, производившийся Россией тех времен, — пушнина.

Кто бы сvez сорок сороков черных соболей.

(Тих. и Милл. 37)

В некоторых песнях упоминаются еще лошади.

Кабы сорок сvezти да ему жеребцов,  
Кабы тех же жеребцов синегривых.

(Онг. 65)

Кто бы сvez сорок сивых жеребцов.

(Тих. и Милл. 37)

Слово «сорок» в этих случаях, равно как и «сорок тысяч», не следует понимать буквально. «Сорок» в фольклоре означает множество. Название этих товаров вполне исторично. Несомненно, что золото, серебро и пушнина составляли один из главных предметов поставок. Взимание дани лошадьми также вполне ис-

торично, так как конное войско монголов всегда требовало большого количества лошадей. Разумеется, что фактически номенклатура поставляемых товаров была более разнообразна, но былина упоминает лишь о главнейших.

Из товаров, называемых реже, обращают на себя внимание предметы, связанные с охотой. Так, в некоторых вариантах требуется отвезти соколов и белых кречетов (Онч. 65), или же нужны черные выжлоки, то есть охотничьи собаки (Тих. и Милл. 37). В этой же связи упоминаются и продукты охоты — лебеди и мелкая птишка. «Одной из повинностей было содействие ханской охоте. Ханские ловцы «какова лова ни буди», в частности сокольники, могли требовать от населения не только корм, но и живую силу себе в подмогу»<sup>177</sup>. Хотя исторические документы и былина расходятся в деталях, несомненно, что требовалось содействие ханской охоте.

Кроме драгоценностей, пушнины, лошадей, предметов, связанных с охотой, требовалась поставка живой силы. Известно, что татары, захватывая города и уничтожая население, оставляли в живых ремесленников, знающих какое-либо мастерство, так как производственная культура кочевников была ниже русской высокой технической культуры. Мастера уводились в плен. Та же участь нередко постигала женщин. Соответственно в некоторых вариантах сообщается о требовании отвезти в Орау молодец и красных девушек.

Член-корр. АН СССР С.В. Бахрушин пишет: «Сверх дани ханы могли требовать подарков деньгами или чаще товарами... Кроме того, князья от себя приносили «дары» или «почестья»<sup>178</sup>. В мезенской былине, кроме дани, требуется отвезти подарки.

А да свези ему нонче подарочки.

(Григ. III, 54)

Подарки эти состоят из соколов, кречетов и лебедей, которые в данном варианте не входят в дань, а отвозятся сверх дани. В одном случае Владимир поручает также вместе с данью отвезти «повинную грамоту».

Таковы поручения Владимира. Мы уже знаем, что героем этой песни является Добрыня. Тем не менее теперь, когда надо откликнуться на призыв Владимира отвезти дань, вызывается не он, а Василий Казимирович.

Всеволод Миллер недоумевал, почему не Добрыня, а другой герой берется исполнить поручение князя. Ответ на это очень прост: потому что требование Владимира не соответствует историческим стремлениям русского народа, который не признавал

правомерности беспрекословного повиновения татарам и исполнения всех их требований. Народ требовал сопротивления. Добрыня, как выразитель народной мысли, не может взяться за поручение Владимира.

Предложение Владимира встречается глубоким молчанием.

Все богатыри за столиком утихнули,

Приутихнули да приумолкнули.

(Рыбн. 8)

Одни молчат из страха, они «тулятся» один за другого, другие выражают молчанием свое неодобрение.

Из этого неловкого положения выручает Василий Казимирович. В обрисовке Василия Казимировича нет полного единства. В некоторых случаях он представляет собой тип верного служака, полностью преданного Владимиру, ни о чем не спрашивающего и никогда не задумывающегося над смыслом его поручений.

Сослужу тебе я служебку великую,

Съезжу в Орау во неверную,

К тому дарю ко Батырю Кайманьчу,

Отвезу ему все дани-пошлины

И все выходы княженецкие.

(Кир. II, 90)

Куда меня пошлешь, я тебе рад служить.

(Кир. II, 83)

Василий вызывается по горячности, потому что отказ от такого трудного поручения представляется ему позором, которого он допустить не может. Вызываясь съездить в Орау, он думает, что спасает честь русского богатства.

Такая трактовка образа Василия Казимировича должна быть признана художественно наиболее удачной. В этих случаях сознание Василия Казимировича противопоставляется образу мыслей Добрыни, который думает совершенно иначе.

В других вариантах Василий Казимирович изображается несколько иначе. Он по своему типу приближается к Добрыне, и они действуют вдвоем, как друзья, кровные братья и единомышленники. Так, например, в сибирской песне, согласившись выполнить поручение Владимира, Василий Казимирович вдруг жалеет о своем согласии и впадает в уныние.

Тут Василий закручинился

И повесил свою буйну голову,

И потупил Василий очи ясные

Во батюшко кирпичат пол,

Надевал он черну шляпу, вон пошел. (Тих. и Милл. 37)

Он вешает голову не потому, что он испугался трудностей, а

потому, что он вдруг понимает, что взялся за поручение, недостойное богатыря. Отвезти Батыю дань, да еще с подарками и повинной грамотой, — это значит унижить русское достоинство. Роль такого посла не почетная, а унизительная.

Именно такого с самого начала точка зрения Добрыни. Он, правда, соглашается сопутствовать Василию, но, как это будет видно в дальнейшем, не с тем, чтобы отвезти Батыю дань, а чтобы избавить от нее Владимира. В упомянутом сибирском варианте Василий, в кручине покинув палаты Владимира, встречает Добрыню на улице. Добрыня его участливо расспрашивает. Василий обо всем рассказывает ему с большой неохотой, а Добрыня отвечает:

Не возьмем везти от князя от Владимира,  
Не возьмем от него дани-пошлины:  
Мы попросим от собаки Батура Батвесова,  
Мы попросим от него дани-пошлины.

Кручина Василия Казимировича сразу проходит.

А тут молодцы побратались,  
Воротились назад ко князю Владимиру.  
(Тих. и Милл. 37)

Они ему возвещают:

Гой еси, ласковый Владимир-князь!  
Не желаем мы везти от тебя дани-пошлины.

Они заставляют Владимира выдать им ярлык с требованием дани от Батыя.

Чаще, однако, герои о своих намерениях ничего не говорят и уже на месте непосредственно вступают в борьбу с Батыем.

Таким образом, Владимир представляет княжескую точку зрения, Добрыня — народную, Василий же Казимирович начинает как исполнитель воли Владимира, но постепенно — у разных певцов по-разному — принимает точку зрения Добрыни. Официальный уполномоченный Владимира — Василий. Он всегда ведет все переговоры с Батыем. Но сила не в нем, а в сопровождающем его и помогающем ему Добрыне.

Путь героев никогда подробно не описывается. Точно так же никогда не описывается Орда, так как народ ее не знает. Мы сразу, без промежутков, переносимся на новый театр действий, в несколько фантастические палаты Батыя, куда уже прибыли Василий Казимирович с Добрыней.

Если до сих пор стиль былины был совершенно реалистическим и повествование вполне соответствовало русской исторической действительности, то с данного момента былина приобретает несколько сказочный характер, хотя целый ряд деталей и об-

щая тенденция ее исторически верны.

Батый встречает героев с насмешкой.

Что это прилетели за две пташки, за две русскиих!

Не бывать вам, молодцам, на святой Руси,

Не видать вам, молодцам, князя Владимира

И не гулять по конным по площадям!

(Кир. II, 90)

В тех случаях, когда Василий Казимирович изображен покорным слугой Владимира, он заявляет о том, что они привезли от Владимира дань, и предлагает ее взять, а Батый эту дань принимает.

Для слушателя ясно, что между Батыем и героями должно произойти столкновение и что мирная встреча невозможна, но пока еще не ясно, как это ожидаемое столкновение произойдет, с чего оно начнется.

Оно начинается с того, что Батый предлагает героям всякого рода состязания с ним или с его татарами.

Состязания не всегда ясно мотивированы. Они внешне не очень хорошо вяжутся с ходом событий, но внутренне необходимы и уместны, так как идут нарастающим порядком и кончатся побищем. Состязания служат выражением нарождающегося и развивающегося конфликта.

Батый принимает дань, но он хочет захватить еще и послов и не пустить их обратно на Русь. С этой целью он предлагает Василию Казимировичу поиграть с ним в шахматы и прозаложить свою голову.

Факт, что русские послы задерживались ханами в Орде и подвергались смерти за непокорное поведение, вполне историчен. Хан в былинах ищет поводов для «законного» умерщвления русских послов. Это совершенно ясно в тех, например, случаях, когда Василий Казимирович, вместо того чтобы покорно уплатить дань, предъявляет ярлык от Владимира, по которому самому Батыю предлагается отныне платить дань Владимиру. В ответ на это требование Батый говорит: «Отсель тебе не уехати», и предлагает поиграть в шахматы. Таким образом, состязания представляют собой коварную попытку погубить послов, чему они сами должны дать повод, проиграв состязания. В печорской традиции Батый не хочет даже принимать дани, пока герои не вступят в состязание с ним самим или его татарами.

Как сослужите вы службу, я приму казну,

Не сослужите службы — головы срублю;

(Онг. 11)

Все это объясняет и те случаи, когда без всякой внешней при-

чины Батый предлагает героям состязаться.

Состязаний, как правило, бывает три: игра в шахматы, стрельба и борьба.

Эти виды состязаний в эпосе и сказке иногда имеют место в борьбе за невесту. Следы такого применения их имеются в пещорской былине (Онч. 65). Здесь герой играет в шахматы не с Батыем, а с его дочерью, и стреляет из лука, принадлежащего ей же. Однако этим объясняются только некоторые из форм состязаний, но этим не объясняется их смысла в данной песне. Чтобы выяснить смысла и значение состязаний в этой былине, они должны быть рассмотрены подробнее.

Первое испытание состоит в том, что герои должны сразиться с Батыем в шахматы.

Ты горазд ли со мной играть во шахматы?

(Онч. 65)

Василий Казимирович никогда не берется ни за одно из состязаний. Теперь, когда для героев наступил момент решающего испытания, на первый план выступает главный герой песни — Добрыня. Василий Казимирович говорит:

Я надеюсь на мать пресвятую богородицу,

Да надеюсь на родимого на брателка,

На того на братца названого,

На того Добрыню Никитича.

(Тих. и Милл. 37)

С измалехонька Добрынюшка тешился,

С малыми ребятами игрывал.

(Кир. II, 83)

Добрыня сделан героем этой песни отнюдь не случайно. Мы уже знаем, что Добрыня представляет в эпосе русскую культуру. Встреча Добрыни с Батыем в народном понимании есть встреча русской национальной культуры с варварством поработителей. Со стороны Батыя все три состязания ведутся нечестно. Шахматы представляются татарской игрой, которую Батый хорошо знает, тогда как русским эта игра неизвестна. Но Добрыня, получивший хорошее воспитание, знает и эту игру и садится с Батыем за стол. Хотя в изображении певцов Добрыня превосходно знает игру в шахматы, сами певцы, как это видно из описания хода игры, с ней совершенно незнакомы ни в одном случае. Добрыня выигрывает партию с третьего или четвертого хода.

Кликнули Добрыню Никитича,

Подернули столы белодубовые,

Выдернули тавлеи вальцятаты.

Первую тавлеюшку царь студил,

Другую тавлеюшку Добрыня Никитич млад,  
Третью тавлеюшку царь ступил,  
Четвертую Добрыня Никитич млад;  
Больше царю ступить некуда.  
(Кир. II, 83)

Обращает на себя внимание, что игра здесь названа тавлеями. Игра в тавлеи — другая игра, и певец спутал ее с шахматами. В тавлеи «играют на низеньком столе; у каждого игрока по шести мест (квадратов), по которым мечут белые и черные камушки»<sup>179</sup>. Игра в тавлеи есть, таким образом, особая игра в кости, требующая большой ловкости. Можно предполагать, что первоначально в бытине фигурировала именно эта игра и что она впоследствии была вытеснена шахматами, известными лишь понаслышке. Кроме шахмат, в самых неопределенных выражениях называются и другие игры, как шашки, кости и карты, причем эти игры сочетаются между собой.

И стал Батур играть костью-картами  
Со младым Добрынею Никитичем.  
(Тих. и Милл. 37)  
А есть ли у тебя да таковы игроки  
А с моими игроками поиграти нонь  
А во те же во карточки во шахматы?  
(Григ. III, 54)

Какова бы ни была игра, Добрыня всегда выигрывает. «Собака» Батый не может его обыграть.

Обыграл Добрыня Никитич млад,  
(Там же)

Батый потому принуждает Добрыню играть в шахматы, что он великий мастер этой игры; он заранее убежден, что победа останется за ним, так как он полагает, что русские этой игры не знают. Таким образом, состязание ведется с неравными силами, и на этом строится расчет Батые на победу.

Еще более нечестный характер носит второе состязание, состоящее в стрельбе.

Как и игра в шахматы, это состязание имеет очень разнообразный характер. Неравное положение состязующихся состоит в том, что Батый выбирает лучших стрелков, тогда как русским полагается выбирать не из кого.

А есть ли у вас да таковы стрельцы  
А с моими стрельцами да пострелятися  
А во ту же во меточку во польскую,  
А во то вострие да во ножовое?  
(Григ. III, 54)

Батый выбирает сперва триста стрельцов, потом из них выби-



рает тридцать и уже из тридцати отбирает трех самых лучших стрельцов. Этим создается неравенство положения. Один Добрыня должен оказаться и лучшим игроком и лучшим стрелком. Такое неравенство иногда отгнено в словах Василия Казимировича, который отвечает Батыю:

Я такой стрельбы у тебя не знал  
И таковых людей не брал из Киева  
(Тих. и Милл. 37)  
Ах ты гой еси, Батый-царь!  
Я не знал, право, охоты твоей царской,  
Не знал охоты твоей боярской:  
Не брал из города умильных (умелых) стрельцов.  
(Кир. II, 83)

Василий Казимирович опять надеется только на Добрыню. Русские герои не боятся неравного положения. Татарские стрелки оказываются стрелками плохими. Один раз они дают недолет, второй — перелет, а в третий «и совсем не попадают». Добрыня оказывается искуснее их. Он попадает в ножовое лезвие так, что оно делит стрелу пополам; Добрыня предлагает взвесить половинки, так как он знает, что они совершенно равны.

А еще тут у царя да вся утеха прошла.  
(Григ. III, 54)

Таков один вид стрельбы. Предметом состязания здесь служит меткость. Нужно попасть или в лезвие ножа, или в колечко, или в копые, поставленное в поле. С меткостью сочетается дальность: мишень ставится на расстоянии трех верст. И в меткости и в дальности стрельбы русские превосходят татар.

Другой вид стрельбы имеет целью испытать силу выстрела. Стреляют в дуб, причем от стрелы Добрыни кряковистый дуб разлетается на щепы. Иногда эти два вида стрельбы сочетаются: в дуб надо стрелянуть сквозь колечко.

Испытание в силе, дальности и меткости стрельбы иногда осложняется тем, что лук чрезвычайно тяжел и туг. Обычно этот лук принадлежит самому Батыю. Его несут 30 (90 и т.д.), а стрелы несут 6 (30 и т.д.) татар. Иногда требуется только натянуть этот лук и суметь выстрелить из него в пространство. Чаще именно из этого лука надо попасть в цель.

Это испытание опять приходится выдерживать одному Добрыне. Чтобы выстрелить из такого лука, требуется огромная физическая сила. Тяжелый неуклюжий лук рассчитан на такого же тяжелого стрелка. Но Добрыня все же одерживает верх. Он строен, подвижен и мускулист. Сила в нем огромная, но она не видна на первый взгляд, не бросается в глаза. Батый заранее торжествует,

но Добрыня и в этом случае выигрывает состязание. В описании стрельбы из лука Добрыней певцы достигают высокой степени поэтичности. Картина стрельбы полна величия, стремительности и энергии.

Берет ли Добрыня ручкой правую,  
Кладет ли Добрыня под ножку под левую,  
С левыя ножки на право пласчо:  
Заскрипели только полосы булатные,  
Заревели змеи у тута лука,  
Изаомалась полоса булатная,  
Со бедра Добрыня бросил лук о землю.  
(*Кир. II, 83*)

Из этого описания можно судить об устройстве лука: он выложен металлическими полосами, которые должны придать ему тугость, эластичность и прочность. Под змеями в данном случае понимается тетива. Обычно при натягивании лука «тетива поет». Вместе с тем упоминание змей может восходить к резьбе, которой украшали лук. В другом варианте стрельба описывается несколько иначе:

Стал натягивать Добрыня тугой лук,  
И заревел тугой лук, как лютые звери.  
(*Тих. и Милл. 37*)

Об этом луке Добрыня всегда говорит с величайшим презрением: в его руках лук ломается, и он бросает его на землю.

Дрянное лучиоушко, пометное,  
Не с чего богатырю святорусскому повыстрелять.  
(*Рыбн. 8*)  
Кабы у нашего-го у князя у Владимира,  
Кабы этими луками бабы шерсти бьют.  
(*Оян. 65*)

Этому татарскому луку противопоставляется Добрынино «лучишко дорожное». Это обыкновенный, бесхитростный небольшой русский лук, даже не боевой, а «дорожный», маленький; но этот лук лучше, чем татарский тяжелый и огромный неуклюжий лук. Из своего лучишки Добрыня стреляет по дубу с такой силой, что расшибает его «в череня». Так Добрыня демонстрирует превосходство русского оружия над татарским.

Конфликт в этих двух состязаниях еще не носит военного характера, как и предметом быliny в целом не является война. Содержанием быliny является постепенное разоблачение слабости врага и сознание превосходства и перевеса русских. Это приводит к сознанию, что татарская власть держится не своей силой, а слабостью и нерешительностью князей, готовых платить дань

вместо того, чтобы оказывать сопротивление. Требуется только незначительный толчок для окончательного свержения этого ига, и такой толчок дается героями, носителями народной исторической мысли.

Конфликт нарастает, усиливается. Первое состязание носит мирный характер, хотя исход его уже показывает силу и превосходство русских. Второе состязание обнаруживает силу и совершенство русского оружия и умения владеть им. Третье состязание выливается в открытую борьбу, которая переходит в сражение. В качестве третьего состязания Батый предлагает *борьбу*. Несправедливый, нечестный характер этих состязаний также идет в нарастающем порядке. Батый выставляет против одного Добрыни сразу нескольких борцов, которые должны превосходящими силами просто убить Добрыню.

Но как неравенство положения не смуцало Добрыню в первых двух случаях, так оно его не смуцает и теперь. Он, очевидно не без сарказма, видя, что против него выставляется несколько человек (а в сибирском варианте вся несметная сила татар), спрашивает Батыя, как ему бороться, с каждым в отдельности или «со всема в друг»?

Уж ты как мне прикажешь нонь боротися,  
Со всема ле мне в друг, ле по единому?  
(Онч. 11)

На этот вопрос Батый всегда отвечает уклончиво. Он не хочет прямо сказать, что Добрыня должен бороться один против многих, но и не хочет, чтобы бойцы бились в одиночку.

А боритесь-ка вы нонь как нонь знаете.  
(Григ. III, 54)

Добрыня всегда, без всяких исключений, избирает более трудный, а потому и более почетный способ борьбы. Он борется со всеми сразу.

Расправа его с татарами весьма коротка. Он всех трех или даже семерых отобранных для борьбы татар берет «в охабочку» и сжимает их так, что из них и дух вон. В других вариантах он подымает их выше головы и бросает об землю с такой силой, что «тут-то ле им да смерть случилася» (Онч. 65).

В этой борьбе Добрыня входит в азарт. Состязание превращается в кровавую битву.

А богатырская тут кровь да раскипелася,  
А могучи его плеча расходилися,  
А белы его руки примахалися,  
А резвы его ноги приходилися. (Григ. III, 54)

Он уже не может остановиться и бросается на татар. Тем вре-

менем и Василий Казимирович не дремлет. Не имея под руками оружия, он схватывает первую попавшуюся ось и начинает ею размахивать. Богатыри садятся на коней, и начинается настоящее сражение.

Скоро сели молодцы на добрых коней,  
Учали по силушке погуливать,  
Где повернутся — делаи улицы,  
Поворотятся — часты площади.  
(*Кир. II, 90*)  
Вышли они на темну Орау,  
Силушку стали бить, как траву косить,  
Бились молодцы целы суточки.  
(*Рыбн. 8*)

Сражение это кончается полным разгромом татар. Батый видит себя полностью побежденным и, выражаясь современным языком, капитулирует. Он исполняет требования русских даже раньше, чем они их предъявляют.

А буду платить дань князю Владимиру искон до  
веку. (*Рыбн. 8*)

Он просит пощады для себя и своих татар:

А я буду платить вам дань и пошайну  
А вперед как за двенадцать лет как выходных.  
(*Григ. III, 54*)

Так, вопреки Владимиру и его политике, русские герои одерживают верх над Батыем и навсегда освобождают родину от насильственного ига, возвращают ей свободу и национальную независимость.

В Киеве Владимир встречает их с радостью. Иногда поется о том, что в честь героев устраивается пир. В других случаях Владимир просто благодарит их.

Так кончается эта замечательная по замыслу и художественной форме былина. Она не исторична в том смысле, что такой поездки в стан Батыя и битвы в этом стане никогда не было, такая поездка — художественный вымысел. Но она исторична в том смысле, что правильно передает историческую обстановку: она указывает на то, что народ осознал свои силы; она показывает, с какими мыслями и чувствами войны шли на бой, когда возникали решительные столкновения, одним из которых позднее была Куликовская битва\*.

# ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ ЭПОС ЭПОХИ ОБРАЗОВАНИЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА

## I. ВВЕДЕНИЕ

### 1. ИСТОРИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Создание централизованной монархии, положившее конец феодальной раздробленности, соответствовало историческим стремлениям народа. Те основные исторические задачи, которые ставил себе русский народ и которые составляли содержание его эпоса, — создание мощного, монолитного, централизованного государства и отстаивание своей национальной независимости, прежде всего по отношению к татаро-монгольскому игу, к XVI веку были разрешены. В русской истории настает новая эпоха; она настает и в развитии героического эпоса.

Вопросы периодизации русской истории чрезвычайно сложны, но тем не менее можно с достаточной степенью уверенности утверждать, что с княжением Василия III (1505—1533), который присоединил к Московской Руси последние княжества, еще обладавшие некоторой долей независимости, — Псковское и Рязанское — объединение русских княжеств было закончено и что с этого времени начинается новый этап в истории Руси. Изумленная Европа, как выразился К. Маркс, «была поражена внезапным появлением на ее восточных границах огромного государства, и сам султан Баязет, перед которым трепетала Европа, впервые услышал высокомерные речи москвитя»<sup>180</sup>.

Сменив титул великого князя московского на титул царя, Иван IV дал совершившемуся процессу внешнее выражение. Данная эпоха может быть названа эпохой образования единого русского государства<sup>181</sup>.

Совершенно очевидно, что с образованием государства нового типа старые песни, предметом которых была победа Киевского государства над общинно-родовым строем, должны были отойти в прошлое. По-видимому, в это время эти былины начали получать название «старин», которое позже стало применяться народом для всех песен героического эпоса. Равным образом, поскольку осуществилось избавление от монгольского ига, такие мощные и художественные песни об отражении татар, какие создавались прежде, уже не могли создаваться, хотя в отдельных случаях имелись новообразования на основе уже сложившейся и

отстоявшейся традиции.

Песни, созданные в прежние века, не становятся, однако, простым воспоминанием о прошлом. Они вдохновляют на новые подвиги и победы, хранятся народом как национальная традиция, связывающая героическое прошлое с героическим настоящим.

Эпоха эта чрезвычайно богата великими историческими событиями. На эту эпоху падает завоевание Казанского ханства и борьба с Крымом, присоединение Сибири; русский народ ведет войны за овладение Балтийским морем, отстаивает свою независимость во время шведско-польской интервенции. Мы ожидали бы, что эти и другие последовавшие за ними великие события героической русской истории будут отражены и в героическом русском эпосе. Между тем развитие происходит не так, как этого можно было ожидать.

## 2. ЭПОС И ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ

Новая эпоха требует новых форм поэтического творчества, и эти новые формы были созданы. Это — историческая песнь. Начало исторической песни прослеживается уже с XIV века, когда создалась песня о Щелкане Дуденъевиче. С XVI века историческая песня начинает мощно развиваться. Она дала правильную народную оценку деятельности Ивана IV, выразила мнение и голос народа в эпоху польско-шведской интервенции, звала к бунту в период крестьянских войн Степана Разина, выражала народную поддержку Петру в его войне со шведами. Многие из этих песен сохранились, хотя и не в таких размерах, в каких сохранился эпос.

Хотя историческая песня начала слагаться еще с XIV века, она приобретает свое полное развитие только в XVI веке. Эпос и историческая песня обладают специфическими для них отличительными признаками. Эпос передает действительность в художественных обобщениях такой необычайной силы, что эпические героические песни относятся к величайшим вершинам национальной культуры и переживают столетия. Эпос не охватывает отдельных, частных событий. Он не отражает отдельных битв русских с татарами: в художественных образах он отражает вековую борьбу русских против татар. Историческая песнь, наоборот, имеет предметом частное, отдельное событие. Так, взятие Казани воспевается в песне, которая имеет былинный размер и былинный стих, но которая является исторической песней, а не былинной. Создание исторической песни отражает один из вели-

чайших переломов в русской истории. Перелом охватывает все области жизни и культуры народа. С применением пороха и огнестрельного оружия, с появлением артиллерии коренным образом меняется техника ведения войны. Характер героизма русских войск остается тот же, но он приобретает новые формы. Можем ли мы представить себе Илью Муромца с пищалью или за орудием? Изучая вооружение Ильи и других героев, мы можем наблюдать, что в эпосе сохраняется оружие разных веков, от весьма архаической палицы и булавы до требовавших высокой техники изготовления сабель и мечей. Но никогда герои эпоса не надеются огнестрельным оружием. Это было бы антихудожественно.

Функции старого воинского эпоса переходят теперь к исторической песне. Историческая песня — одно из завоеваний эпохи. Она — шаг вперед по отношению к старому эпосу, так как означает развитие реалистического искусства. Она имеет многие преимущества в сравнении с песнями эпоса. В ней уже нет элементов фантастики и гиперболизма. Герой исторической песни не может вести бой булавой, тележной осью или татаринном, схваченным за ноги. В ней бой ведется не в одиночку: в ней сражаются регулярные войска, предводительствуемые командованием, которому народ доверяет. Так, героем песни о взятии Казани является как простой пушкарь, так и царь, возглавляющий поход. Композиционно историческая песня более разнообразна и гибка, чем былина. Она строится не на выезде героя с традиционным пропанием, седланием коня и встречей с врагом; она так же разнообразна, как воспеваемые ею события. Стих ее отходит от системы былинной метрики и также приобретает разнообразие. В целом она много короче быliny.

Историческая песнь создается теперь уже не только крестьянами, сидящими на земле, она создается и самими воинами, участниками событий, теми, кто выносил победу на своих плечах. Воинская историческая песня неотделима от песни солдатской.

Историческая песня, представляя собой новую ступень в развитии народного искусства, качественно новое явление, все же никогда не достигает той монументальности, величавости, грандиозности, значительности обобщения, которая создавалась работой многих поколений над эпосом. В эту эпоху исторической песне принадлежит будущее, эпос же, достигнув своей вершины, некоторое время на этой вершине пребывает, чтобы потом начать медленно исчезать из обихода.

Былина и историческая песня некоторое время сосуществуют, но развитие их идет различно. В развитии эпоса создается мно-

говековая традиция. Одни и те же сюжеты живут в течение веков и всегда волнуют; с течением времени песни меняются, приобретая новые черты. В области исторической песни развитие идет иначе. Новые песни вытесняют старые по мере того, как забываются воспеваемые события. Песни о Петре уже не распевались в Семилетнюю войну, когда русские впервые брали Берлин; в то время создавались новые песни — о взятии Берлина. В Отечественную войну 1812 года уже не пелись песни о взятии Берлина, а пелись новые песни о Кутузове и Платове, об изгнании Наполеона. Эти краткие наблюдения показывают, в чем сила исторической песни, но они же показывают, что историческая песня обладает свойством, чрезвычайно затрудняющим ее изучение: она легко забывается.

Из событий, в которых Москва играла решающую роль, освобождение от монгольского ига было воспето в форме эпоса. Песнь о Василии Игнатьевиче и Батые, как мы видели, тесно связана с борьбой Москвы против татар. Освобождение от польско-литовского нашествия нашло свое отражение как в исторических песнях, дошедших до нас лишь в обломках, так и в былине о наезде литовцев, которая, однако, не достигает художественного совершенства былин об отражении татар. Наконец, освобождение от французского вторжения было воспето только в форме солдатских исторических песен. Былин о борьбе русских с французами, Кутузова с Наполеоном не создавалось и создаваться не могло.

### 3. ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ЭПОСА ЭПОХИ ОБРАЗОВАНИЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА

Если, таким образом, события внешней политической истории не могут уже служить содержанием эпоса, что же составляет его содержание в новую эпоху?

Изучение былин, которые могут быть отнесены к этой эпохе, показывает, что содержанием их является социальная борьба, причем и здесь сохраняется основной художественный метод эпоса: отдельные восстания, как восстание Разина или Пугачева, становятся предметом исторических песен. В эпосе же воспеты не отдельные события, а та постоянная вековая борьба, которая была типична для эпохи, которая происходила постоянно и повсюду. Она изображается в событиях, типичных для всей эпохи и выражающих народную мысль.

Правда, социальную борьбу в эпосе мы видели и раньше. Наиболее яркий случай — былина о бунте Иаьи против Владимира,



позднее — былина о Василии Игнатьевиче. Но в раннем русском эпосе социальная борьба — все же не основной предмет повествования, не ведущая идея. В эпосе же рассматриваемой нами эпохи социальная борьба — уже ведущая идея всех песен героического эпоса.

В этой связи русский героический эпос приобретает новый характер, новый стиль и ряд новых качеств. Он уже не столь монументален, как прежде. Но то, что он теряет в монументальности, он выигрывает в реалистичности.

В эпосе новой эпохи мы видим уже не только эпического Владимира и идеальных героев, но и более широкое отражение действительного быта и классовых отношений; мы видим людей всех сословий — князей, бояр, дворян, купцов, крупного и мелкого духовенства, служилых людей, крестьян-земледельцев и людей городского ремесленного труда. Эти сословия показаны не только со стороны быта, они противопоставлены и показаны в их реальной борьбе. Крестьяне и трудящиеся уже не сидят на пиру у Владимира на самых последних местах, они показаны в величии своего труда. Так создается образ Микулы Селяниновича. В былинах же о Василии Буслаевиче показана борьба, которую ведут представители ремесла в городах — предшественники будущих пролетариев при капитализме.

Новую роль начинают играть в эпосе женщины. Старый воинский эпос знал в основном только один положительный тип женщины — мать героя (чаще всего Добрыни), эпическую Амелфу Тимофеевну. Когда-то невесты и жены героев изображались как колдуньи и чаровницы, вроде жены Потыка или Ивана Годиновича, или же они были поленицами, воинственными женщинами, не уступавшими в воинственности и умении владеть оружием самим героям, как жена Добрыни или жена Дуная. Такие жены добывались путем единоборства с ними. Теперь женщина входит в эпос как добрая и верная жена (например, жена Даниила Ловчанина), способная на героические подвиги. Если же невеста иногда изображается как существо враждебное, она все же не колдунья, она принадлежит к враждебной классовой среде, и борьба за невесту превращается в острую и иногда кровавую борьбу между представителями различных сословий.

Былина по характеру своих сюжетов и своему стилю начинает сближаться с балладой. Образ Ильи Муромца теперь сложился окончательно и в новых сюжетах уже не фигурирует. Добрыня в новых сюжетах играет лишь служебную роль, и только образ Алеши развивается дальше; складывается новая песня о его женить-

бе, песня уже полубалладного характера, но с обостренной классовой борьбой. Появляются новые герои — Сухман, Данило Ловчанин, Дюк Степанович, Хотен Бладович и другие, герои уже нового типа, показанные в реальном быту русских городов того времени. Действие иногда еще прикреплено к Киеву, но часто это приурочение только внешнее, и такая локализация уже не обязательна. Действие может происходить в любом другом городе, большом или малом. В новых формах отражается и вся остальная русская жизнь. Это — новый, бытовой реалистический эпос. Хоть по стилю эпос иногда сближается с балладой, былина все же остается героической былиной. Основным идейным содержанием ее остается борьба, но борьба социальная, и эта борьба носит героический характер.

## *II. МУЖИК И КНЯЗЬ*

### **МИКУЛА СЕЛЯНИНОВИЧ И ВОЛЬГА**

Былина о Вольге и Микуле стоит особняком среди всех былин русского эпоса. Мы знаем, что создателем и носителем эпоса в первую очередь было крестьянство, но до сих пор, на всем протяжении развития эпоса крестьянина мы не видели, не считая эпизодических, случайных упоминаний о нем. Былина об исцелении Ильи, в которой Илья Муромец так реалистически изображается крестьянским сыном, в которой изображается хата, печь, земледельческий труд его родителей, должна была создаться именно теперь. Но Илья становится героем только тогда, когда уходит из крестьянской среды, чтобы служить Владимиру. В былине же о Вольге и Микуле Микула герой именно как земледелец, как пахарь.

Такая былина могла сложиться только тогда, когда классовые противоречия настолько обострились, что крестьянство уже начало сознавать себя и свое значение и противопоставлять себя другим классам. Былина о Вольге и Микуле построена именно на противопоставлении: в ней Микула противопоставлен Вольге. В этом весь смысл былины. В данном отношении эта былина также стоит одиноко; мы уже знаем, что русский эпос чрезвычайно динамичен: характер героя проявляется в его действиях. Здесь же драматического конфликта нет. Есть встреча двух героев — героев совершенно разных по своей сущности — возвеличение одного и посярмление другого.

В дореволюционной науке не было недостатка в трудах, посвященных этой былине\*. Главный интерес вызывал не Микула, а

Вольга, который, как уже указывалось выше, отождествлялся с историческим Олегом. Некоторые ученые рассматривали встречу Вольги и Микулы как встречу двух божеств — божества охоты и божества земледелия. Микула возводился также к образу церковного святого — Николая (Никола, Микола). Если бы эти утверждения были верны, было бы непонятно, почему эта былина так популярна<sup>182</sup>.

В советское время иногда давались объяснения, которые не лучше приведенных. Так, Борис Соколов в своем курсе фольклора для заочников определяет Микулу как зажиточного крестьянина, точнее — как кулака<sup>183</sup>.

М. Горький не дал анализа нашей былины, но он высказал правильную точку зрения, причислив образ Микулы к величайшим созданиям всемирной литературы и поставив его в один ряд с такими образами, как Геракл, Прометей, Илья и другие<sup>184</sup>. Он подчеркнул гармоническое сочетание в этом образе мысли и чувства. «Такое сочетание возможно лишь при непосредственном участии создателя в творческой работе действительности, в борьбе за обновление жизни»<sup>185</sup>.

Эту «борьбу за обновление жизни» никто в этой былине, кроме Горького, не находил и не искал. Горький же понимал, что «кроме былины о Микуле Селяниновиче были и другие, в коих отмечались социальные противоречия между пахарем и князем, но от них остались осколки и намеки». Горький видел, что народный смысл былины состоит в противопоставлении пахаря и князя. С этой точки зрения былина и должна быть изучена.

Былина о Вольге и Микуле имеет двух героев. Чтобы лучше понять смысл их противопоставления, каждый из них должен быть изучен отдельно.

Нет никаких сомнений, что Вольга данной былины и оборотень Волах былины о походе его на Индию — один и тот же герой, одно и то же поэтическое лицо, хотя он в первой былине чаще именуется Волахом, а в данной — Вольгой. Вольга в былине о его встрече с Микулой — тоже чудесный охотник, умеющий обращаться в зверей. Неясно здесь другое: что заставило певцов воскресить и вновь использовать этот полузабытый образ? Сама песня даст на это исчерпывающий ответ. Рассмотрение песни покажет, почему Микула противопоставляется Вольге, а не кому-либо из других героев русского эпоса.

Былина о Микуле и Вольге повествует о рождении Вольги, как и песня о его походе. Поставленный в новую, более позднюю историческую обстановку, в обстановку обостряющейся классовой

борьбы позднего феодального общества, Вольга приобретает ряд новых черт. На первый взгляд может казаться, что вступительная часть песни с чудесным рождением героя в данном сюжете неуместна. В песне о походе оборотничество Вольги приводит дружину к победе: обращая себя и дружину в мурашей, он завоевывает город. В песне же о встрече Вольги с Микулой это волшебное искусство остается без всякого применения. На этом основании Всеволод Миллер считал композицию песни бессвязной. Однако Вольга в этой былине *всегда* охотник, народ об этом знает и упорно об этом поет. Значит в этом есть какой-то смысл, какой-то замысел, который, однако, не сразу удастся уловить. Смысл этого станет ясным позднее.

Вольга этой песни большей частью изображается как племянник Владимира. Владимир жалует Вольгу тремя городами; названия этих городов подвержены колебаниям, но преобладают названия Гурчевец, Ореховец, Крестьяновец или сходные с ними. Названия городов нас в данном случае могут не интересовать. В литературе высказывалось столько противоречивых мнений о том, какие города кроются за этими названиями, что нет необходимости к существующим мнениям прибавлять еще одно (Гурчевец объяснялся как Вручевец, Юрьевец, Юрьев; Ореховец как Орешек; Крестьяновец как Искоростень и т.д.). Будут ли былинные города найдены на карте или нет, смысл былины, как идейно-художественного произведения, от этого не изменится. Важнее, чем установить первичное значение городов — установить историческое значение и исторический характер дарственного акта.

В одном случае дарованные города и земли названы *уделом*:

Да за ту же за его за службу верную  
Его дядюшка князь Владимир стольно-киевский  
Пожаловал Иванушку уделом — три города.  
(Гильф. 255)

Иванушкой в этой песне назван Вольга. Вольга, однако, все же не удельный князь, хотя, как племянник Владимира, он и принадлежит к великокняжеской семье. Удел им получен не в порядке наследования власти в удельном княжестве, а в качестве жалованного дара от Владимира. Мы имеем в лице Вольги типичного феодального князя эпохи XIV—XV веков. Вольга получает не удела в управление, а вотчину в собственность.

Жаловал его родной дядюшка,  
Ласковый Владимир стольно-киевский  
Тремя городами со крестьянами. (Рыбн. 3)

Упоминание крестьян здесь очень важно. Оно указывает на

развившиеся крепостнические отношения. «Жалованием» в XV веке назывались земли, переданные в условное владение (что соответствует западноевропейским бенефициям). Русские жалованные грамоты начинались словами «Се аз князь великий пожаловал есмь»<sup>186</sup>. Жалование сопровождалось известными обязанностями и правами. Основная обязанность состояла в поставке военной силы. Соответственно этому Вольга — воин. В случае войны сила набиралась из числа жителей отведенной земли, но князья нередко приезжали в отводимые им земли, приводя с собой преданных им дружинников, свою личную охрану. Таков Вольга. С избранной личной дружиной он едет занимать отведенные ему земли.

Обязанностям соответствовали права. В лице Вольги мы имеем «служебного князя», наделенного землей, обязанного великому князю службой, но распоряжающегося в своих землях совершенно самостоятельно. «Феодальный землевладелец обладал теми же правами, которые принадлежали публичной или государственной власти. Совокупность этих средневековых прав, среди которых важнейшим было право суда и сбора налогов, составляла то, что в Западной Европе называли иммунитетом»<sup>187</sup>. Право суда песней не отражено, оно в данном сюжете не имеет значения. Тем шире отражено другое право, а именно право сбора налогов. Вольга едет в отведенные ему города прежде всего для взимания дани, сбора налогов, то есть по существу для личного обогащения.

Правда, в некоторых случаях о поездке Вольги говорится очень неопределенно:

И поехал племянник городов смотреть.

(Гильф. 131)

Города отличаются необычайной красотой. Это «славные» три города, и Вольга в данном варианте едет любоваться ими.

Однако такая трактовка ослабляет, снижает идейный смысл быliny. Вольга едет не любоваться своими городами, а «вводиться в вотчину». Он предлагает Микуде ехать с ним вместе:

Поедем отводить мне-ка вотчина.

(Гильф. 55)

Главное же, за чем едет Вольга — это взимать «получку»:

Вот посели на добрых коней, поехали,

Поехали к городам да за получкою.

(Гильф. 156)

Еду к городам за получкою.

(Рыбн. 3)

Отправляется Вольга Святославьевич

Со своей дружинишкой хороброю

К тем городам за получкою. (Пар. и Соим. 8)

Эта форма, встречающаяся чаще всего, вместе с тем наилучшим образом выражает смысл былины. Встречающиеся наряду с этим другие формы поездки (Вольга просто едет по чистому полю, он едет в Киев, едет покорять Киеву город Туринец и др.) мы должны признать вариантами, не имеющими для нас решающего значения.

Так выясняется образ Вольги. Если приведенные здесь наблюдения верны, то в лице Вольги в эпосе обрисован ярко выраженный образ феодала-крепостника, отправляющегося выжимать из своих подчиненных «получку». Вместе с тем он воин. Мы понимаем теперь, почему понадобилось воскресить полузабытый образ Вольги: он будет противопоставлен Микуле. В образ воина вносится классовая дифференциация. Илья Муромец, Добрыня, Алеша — тоже воины. Но они не могут противопоставляться и никогда не противопоставляются крестьянину. Наоборот: Илья сам изображается как крестьянский сын. Эти герои делают всенародное дело защиты родины. Воин Вольга — совершенно иной. Каков характер введённых им войн, мы видели выше, рассматривая былинную о походе Вольги. Здесь облик Вольги приобретает еще другой характер: дружина Вольги защищает не интересы страны, а интересы князя: эта дружина должна помочь ему осуществить его феодальные права.

На своем пути Вольга встречает Микулу Селяниновича. Песня переходит к изображению Микулы — главного героя этой песни.

Микула появляется на сцену не сразу. Вольга Микулу не видит, а слышит. Где-то за лесом в поле кто-то пашет. За десять верст слышно, как этот пахарь понукает свою лошадь:

Оратаюшка да на кобылку,  
На кобылку да покрывает.  
(Ком. 11)

Здесь характерна ласкательная форма «оратаюшко» (оратай — пахарь, орать — пахать). Образ Микулы овеян народной любовью и лаской. В нем воплощается крестьянский труд. Вольга воплощает насилие и порабощение.

Картина пахоты Микулы представляет собой центральное место всей былины. Так же как исторически верно обрисован Вольга, исторически верно изображен и Микула, что сочетается с художественной образностью: цель певца состоит не в том, чтобы изобразить Микулу, а в том, чтобы в его лице возвеличить крестьянский труд.

В научной литературе неоднократно подымался вопрос, представляет ли описание пахоты северную или южную картину, в

связи с чем делались попытки определить раннее, южное, или позднее, северное, происхождение былинны.

Мы явственно можем отличить в былинне как южную, степную, так и северную, лесную, природу. Несомненно, что *создаться* образ пахаря мог только на юге, где создавался весь русский эпос еще до того, как был заселен север. Образ пахаря мог создаться только в такой среде, где производство злаков представляет собой основной вид производства средств материальной жизни. Северный крестьянин в первую очередь жил промыслами: зверобойным, рыбным, охотничьим, лесным, и лишь в последнюю очередь — землепашеством. Северная пахота резко отличается от южной. Под пашню расчищался и выкорчевывался участок леса. Такой участок назывался «нива», и он засеваля несколько лет, пока не истощалась почва, после чего расчищался новый участок, а старый забрасывался и зарастал лесом. Такое заброшенное и заросшее поле называлось «лядина» или «сельга».

Что же распахивает Микула? Он распахивает не поле и не «сельгу», как думал Всев. Миллер (производивший даже отчество «Селянинович» от слова «сельга»), он распахивает *лес*. В этом и состоит чудо его необычайной пахоты. Это — чисто северное изменение картины пахоты в «чистом поле». Микула выпаживает не только пни, но и целые деревья.

Сырые дубья выяриват,  
А пни-де коренья валят в борозду.  
(Гильф. 255)  
Сосенки да елочки в борозду валят.  
(Рыбн. 69)  
Дубы, колодыя — все в борозду валят.  
(Гильф. 55)

Другая особенность северной пахоты состоит в том, что почва камениста и приходится выпаживать, выворачивать и выкидывать камни. Скрип Микулиной сохи о камни постоянно воспеваля северными певцами. Этот скрип Вольга вместе с покриком Микулы слышит уже издали, за много верст.

Орет в поле ратай, понукиваля,  
Сошка у ратая поскрипываля,  
Омешики по камешкам почеркиваляю.  
(Рыбн. 3)  
Услыхал оратая за двенадцать верст,  
Како ратай покрикиваля,  
Омешики о камешки поскрипываляю.  
(Гильф. 131)

Проехав десять верст, Вольга и его дружина, наконец, видят

пахаря. Зрелище это столь прекрасно и необычайно, что даже Вольга поражен:

А стоит Вольга с дружиной, любится.  
(Кол. 11)

Однако близко разглядеть Микулу и заговорить с ним не так просто. Микула пашет с такой быстротой, что Вольга со всей дружиной не могут догнать его за целый день.

С края в край бороздки пометывает,  
В край он уедет, другого не видеть.

(Рыбн. 3)

Ехали-то день ведь с утра до вечера,  
Не могли до оратая доехать.

(Гильф. 156)

Наконец, когда Вольга с дружиной подъезжают ближе, они могут его разглядеть.

В своей любви к Микуле народ наделяет его всем самым лучшим, что он может себе представить. Качества его кобылки видны уже по тому, как она тянет соху, и эти качества впоследствии будут еще подчеркнуты. Но и все снаряжение Микулы — самое лучшее и иногда даже драгоценное.

Кобылка у ратая соловая,  
Сошка у ратая кленовая,  
Гужики у ратая шелковые.

(Рыбн. 3)

Сошка у оратая кленовая,  
Омешики на сошке булатные,  
Присопечек у сошки серебряный,  
А рогачик-то у сошки красна золота.

(Гильф. 156)

Точно так же описывается и сам Микула. На нем все самое лучшее и дорогое. Певцы в этом отношении не всегда соблюдают меру. Их не останавливает, что, например, соболиная шуба никак не вяжется с пахотой. Но эта соболиная шуба, так же как и другие детали наряда Микулы, только выражает любовь и уважение к нему народа. Соответственно этому уважению к нему Микула иногда изображается *старым*, хотя нередки случаи, когда он изображается молодым.

В лице Микулы воспевается, однако, не только величие крестьянского труда. Труд совершается в известных социальных условиях, и об этих условиях народ также имеет свое мнение.

Вольга — типичный феодал-крепостник. Но в лице Микулы изображен не закрепощенный крестьянин, а крестьянин свободный. Другими словами, в лице Микулы рисуется образ во всех



отношениях идеализированного крестьянина Микула воплощает крестьянский идеал в эпоху феодального крепостничества. Правда, в одном случае Вольга сразу же обращается с Микулой как с подчиненным ему мужиком; он приказывает своей дружине: «Ведите мужика вы сюда!» (Гильф. 195). Но этот случай именно по своей искажительности показывает, что Микула независим не только от Вольги, но от кого бы то ни было. Он пашет не на помещика и не на помещичьей земле. Вместе с тем ниоткуда и ни в одном случае не видно, чтобы земля принадлежала ему самому. Скорее можно бы предполагать, что Микула пашет на общинной земле, хотя прямых указаний на это тоже нет. Вернее будет предположить, что и в данном отношении былина рисует то положение, которое крестьянин считает для себя идеалом. Это соответствует всему облику Микулы. Микула перед лицом крепостника-феодала пашет на земле, которая не принадлежит никому в отдельности, то есть принадлежит народу. Эта мысль нигде не подчеркивается, но она представляет фон совершающихся в песне событий. Противопоставление Микулы и Вольги есть противопоставление двух исторических сил, из которых одна обречена на гибель и уничтожение, другой принадлежит будущее, ибо ее мощь в *труде*.

Соответственно весь смысл былины — в последовательно проведенном посрамлении Вольги и возвеличении Микулы.

Теперь становится ясным, почему песня всегда начинается с того, что Вольга охотник и оборотень. Его чародейское охотничье искусство, рожденное в глубоком прошлом, художественно выражает народное осуждение Вольги. Сам Вольга чувствует превосходство над ним Микулы, превосходство земледельческого труда над его волшебным умением:

Ай же ты, оратай да оратаюшко!  
 Да много я по свету езживал,  
 А такого чуда я не видывал.  
 Рыбой шукою ходил я во синих морях,  
 Серым волком рыскал я во темных лесах,  
 Не научился этой я премудрости,  
 Орать-пахать да я крестьянствовать.  
 (Пар. и Сойм. 8)

Труд есть источник силы Микулы, и сам он об этом говорит так:

Велика сила у Микулы Селянина,  
 Как ратарем живу во чистом поле.  
 (Гильф. 2)

Встреча Вольги и Микулы обычно сопровождается диалогом.

Вольга приветствует Микулу, а затем они друг друга выпрашивают. На вопрос Вольги о том, кто он, Микула отвечает словами, полными достоинства и сознания своей силы:

Ай же Вольга Святославович!  
А я ржи напашу да во скирды сложу,  
Во скирды складу, домой выволочу.  
Домой выволочу да дома вымолочу,  
Драни надеру да и пива наварю.  
Пива наварю да и мужичков напою.  
Станут мужички меня покакивать:  
Молодой Микулушка Селянинович!  
(Рыбн. 3)

Слова эти знаменательны во многих отношениях. Они указывают на то, что отчество Микулы выражает его крестьянскую сущность. «Селянинович» — производное от слова «селянин», а слово «селянин» было одним из обозначений крестьянина. Слово «крестьянин» стало официальным обозначением в Московском государстве только с XV века, в народе долго держались старые обозначения, и среди них «селянин»<sup>188</sup>.

Далее эти слова показывают, в чем Микула видит свое призвание. Оно состоит прежде всего в том, чтобы собрать урожай. Характерно, что урожай собирается не с целью продажи. Былина имеет своим фоном натуральное хозяйство; Микула снимает урожай для потребления внутри своей сельской общины. На пир он созывает своих односельчан. Урожай не является средством самообогащения. Снятие урожая есть общий, народный праздник. Урожай также принадлежит народу, как ему принадлежит земля.

Это величание Микулы обычно приберегается певцами к концу песни, но оно может иметь место и в середине ее.

Микула в свою очередь выпрашивает Вольгу о цели его поездки и узнает, что он едет в отведенные ему земли и города за полчюкою.

С этого начинается вторая часть песни. Силы встретились и определились. Начинается их состязание.

Микула, как местный уроженец, очень хорошо знает края, куда едет Вольга и которые тому еще неизвестны. В эти места он ездил за солью, и об этом он рассказывает Вольге. Его рассказ имеет существенное значение для понимания былины. Он несколько затягивает развитие действия, но дополняет образ Микулы.

Поездка Микулы певцами всегда изображается гиперболически.

Ай же ты, молодой ты Вольга е Всеславьевич!  
Я недавно был ведь я во Курцовце,

Я недавно был ведь я в Ореховце,  
 Был-то ведь я там третьего дни,  
 Закупил я соли ровно три меха,  
 В котором же меху было по сту пуд,  
 Этой соли будет ровно триста пуд.  
 Положил я на кобылу е на соловую,  
 Да сам-то молодец садился ровно сорок пуд.  
 (Гильф. 32)

Так как образ Микулы возвеличен, мы должны предполагать, что и в этой поездке за солью надо видеть нечто героическое. В феодальные времена при натуральном хозяйстве соль была одним из тех продуктов, которые не могли добываться на месте и должны были привозиться. Морская соль добывалась в Поморье; оттуда она по Онеге доставлялась в Каргополь, где находились склады. Каменная соль добывалась в Соли Вычегодской, импортная шла через Новгород. Для наших целей не имеет значения, куда именно ездил Микула за солью. Нам важна не историчность названий городов (они могли быть занесены на север с юга и искажены), сколько историчность самой обстановки.

В рассматриваемую нами эпоху торговля была развита еще слабо и сопряжена с большими опасностями. Одной из таких опасностей была опасность разбоя: обозы с товарами подвергались нападениям и разграблению. Микула не боится никаких опасностей: он едет за солью совершенно один. В эту поездку, на обратном пути, он подвергается нападению.

А я был в городе только третьего дни,  
 Там живут мужички все разбойнички,  
 А разбойнички всё подорожнички,  
 А с ножами стоят да край дороженьки,  
 Собирают гроши да подорожные.  
 (Пар. и Сойм. 8)

В других вариантах разбойничьи приемы описаны подробнее: разбойники подпиливают мосты и набрасываются на проезжих, когда мосты рушатся.

Как гиперболически описана вся поездка Микулы, так гиперболически описан и эпизод с разбойниками. Их иногда бывает до тысячи, и Микула укладывает их так, как в героических былинах укладывают неприятелей.

А тут стали мужички с меня грошов просить.  
 Я им стал-то ведь грошов делить,  
 А грошов-то стало мало ставиться,  
 Мужичков-то ведь да больше ставится.  
 Потом стал-то я их оттакивать,  
 Стал оттакивать да кулаком грозить,

Положила тут их я ведь до тысячи:  
Который стоя стоит, тот сидя сидит,  
Который сидя сидит, тот и лежа лежит.  
(Гильф. 156)

Нас не должно останавливать, что разбойники иногда названы мужиками. «Мужики» здесь не означают крестьян. Крестьяне в эпосе мужиками не называются. Нет никаких сомнений в том, что «ореховские мужики» в данном случае означают засевших при дороге разбойников из Орехова. Равным образом нет оснований видеть в этих «мужичках» взимателей подорожных сборов. Выражение «гроши подорожные» может быть понято только как шутка. Всякое иное толкование противоречило бы тому, что Вольге этот рассказ нравится. Вольга сам собирается взимать подати, и вряд ли он стал бы звать Микулу с собой, если бы Микула так успешно сопротивлялся взиманию податей. Во всяком случае, в том толковании, которое этому эпизоду придает народ у имеющих у нас записях, Микула всегда расправляется с разбойниками.

Этот рассказ Микулы производит на Вольгу такое впечатление, что он зовет его с собой.

Ай же ты, оратай-оратаюшко!  
Ты поедем-ка со мною во товарищах.  
(Гильф. 156)

Не совсем ясно, с какой целью и на каких основаниях или условиях Вольга приглашает с собой Микулу. Он зовет его «во товарищах», принимает его в свою дружину.

Я беру тебя во дружинишку во хоробрую.  
(Крюк. 40)

Иногда он берет его в проводники.

Мы ожидали бы, что Микула откажется от этого предложения. Ему не место в дружине Вольги, так как это — не войско, защищающее Киев, а личная дружина, охраняющая князя и осуществляющая тот грабеж подданных, который Вольга собирается учинить в отведенных ему городах.

И тем не менее Микула соглашается. Соглашается он не потому, что идет на службу к Вольге и бросает крестьянство (хотя один такой случай есть — Гильф. 255), а потому, что его участие в поездке Вольги приведет Вольгу к позору и посрамлению.

Уже самый факт приглашения Микулы есть начало посрамления Вольги и свидетельствует о превосходстве Микулы. Это очень хорошо уловил певец, вложивший в уста Микулы такой ответ.

Говорит оратай-оратаюшко:  
«Не срамись, удаалый добрый молодец,

У тебя есть дружинушка хоробрая,  
А немало-немного — три десяточка».  
(*Пар. и Сойм. 8*)

Характерно также, что такой ответ появился именно в советское время.

В течение этой поездки Вольга трижды, в нарастающем порядке, терпит посрамление.

Первое посрамление состоит в том, что дружина Вольги и сам Вольга не могут поднять сохи Микулы. Уже отъехав на некоторое расстояние, Микула вспоминает, что он оставил соху под открытым небом и что ее надо спрятать под куст. Вольга посылает своих дружинников, но они не могут поднять соху.

Эти удамы добры молодцы,  
Как сошку клеенову вокруг вертят,  
А не могут сошку от земли поднять,  
С тем обратно возвращаются,  
А Вольге Всеславьевичу да извиняются,  
Что не могли мы сошки от земли поднять.  
(*Пар. и Сойм. 8*)

Микула презрительно отзывается о дружине:

Не дружинушка тут есте хоробрая,  
Столько одна есте хлебоесть.  
(*Гильф. 73*)

Соху с легкостью закидывает за куст сам Микула. Смысл такого посрамления состоит, конечно, не в том, что Микула превосходит Вольгу в физической силе, и не в том, что Вольга не умеет обращаться с сохой, а Микула умеет. Прав был Горький, когда писал: «Смысл бычины не в том, что князь и дружинник будто бы не знали, как земаю пашут, а в тяжести крестьянского труда»<sup>199</sup>.

Второе посрамление следует немедленно за первым. Микула и Вольга едут рядом. Микула едет на своей соловой крестьянской кобылке, Вольга — так подразумевается — едет на прекрасном коне, на каких ездят князья. Микула на своей кобылке начинает обгонять Вольгу.

У оратая кобыла ступою пошла,  
А Вольгин конь да веде поскакивает.  
У оратая кобыла грудью пошла,  
А Вольгин конь да остается<sup>190</sup>. (*Гильф. 156*)

Вольга попадает в смешное и для гордого князя позорное положение. Крестьянин на крестьянской кобылке обгоняет его, князя. У Рябина комизм этого положения особо подчеркнут.

Стал Вольга тут покрикивати,  
Колаком Вольга стал помакивати:  
«Постой-ка ты, ратай-ратаюшко!» (*Рыбн. 3*)

В эпосе, как мы знаем, конь всегда характеризует своего хозяина. Но посрамление Вольги еще не окончено. Вольга — человек военный и поэтому любитель и знаток лошадей. Как знаток он теперь оглядывает и оценивает кобылку Микулы.

Эта кобыла конем бы была,  
За эту кобылаку пятьсот бы дааи.  
(Гильф. 73)

Но опять Вольга попадает впросак. Микула оказывается лучшим знатоком и ценителем лошадей, чем Вольга:

Взял я кобылаку жеребчиком,  
Жеребчиком взял ю с-под матушки,  
Заплатил я за кобылаку пятьсот рублей:  
Этая кобыла конем бы была,  
Этой бы кобылаке и сметы нет.  
(Гильф. 73)

Вольга только тогда разглядел качества кобылаки, когда она его обогнала. Микула же разглядел эти качества в жеребенке из-под матки.

Многие певцы на этом кончают песню, прибавив еще вопрос Вольги о том, как величать Микулу, и гордый ответ Микулы, о чем говорилось выше. Так иногда поступают и лучшие певцы-мастера (Рябинин, Прохоров и другие). Прохоров, например, ставляет Микулу и Вольгу разъехаться в разные стороны.

Действительно, по идейно-художественному замыслу, состоящему в создании монументального образа Микулы и противопоставлении его Вольге, нет необходимости в том, чтобы внешняя завязка, с которой начинается песня (Вольга получает три города и едет их принимать), была бы доведена до соответствующей развязки (Вольга приезжает в эти города). Внутренне песня закончена и без такого окончания. Есть, правда, отдельные, редкие и исключительные случаи, в которых повествование доведено до полного внешнего конца: Вольга доезжает до отведенных ему городов (Гильф. 55, 156, 255). Таких случаев имеется всего три. В идейно-художественном отношении эти варианты не лучше, а слабее рассмотренных.

Основной смысл песни состоит в противопоставлении крестьянина князю, в посрамлении князя и возвеличении крестьянина. Здесь еще нет острого конфликта, который вылился бы в открытые действия. Такого рода конфликты мы увидим в более поздних песнях. Содержанием песни служит осуждение феодального князя, крупного землевладельца и властителя. В изображении песни он пользуется всеми привилегиями, которые дает ему феодальный строй, и прежде всего привилегией взимания «получки»

при помощи своей личной дружины. Ему противопоставлен крестьянин, живущий не поборами, а трудом, гордый своим трудом и сознающий значение и величие этого труда. Он сильный, смелый, независимый духом и в случае необходимости — лучший воин, чем Вольга со всей его дружиной. Былина показывает, какую независимость духа, какое чувство собственного достоинства сохранило в себе крестьянство при всех ужасающих условиях феодальной и впоследствии капиталистической эксплуатации. Созданная в условиях феодального гнета, былина была популярна и актуальна в течение ряда веков, так как выражала ту оценку, которую крестьянин давал себе сам, и говорила об исторической обреченности тех сил, которые держали крестьянский труд в оковах.

### *III. РАЗВЕНЧИВАНИЕ ВЛАДИМИРА*

#### **1. СУХМАН**

Две былины этой эпохи, былина о Сухмане и былина о Даниле Ловчанине, имеют своим содержанием трагический конфликт героя с Владимиром. В этих былинах образ Владимира подвергается дальнейшему снижению и окончательному развенчиванию.

Мы уже раньше видели двойственное отношение к Владимиру со стороны народа в эпосе: с одной стороны, Владимир влечет к себе богатырей, как средоточие русского государственного единства; с другой стороны, народ начинает понимать классовый характер власти, и Владимир изображается как классовый враг. С развитием эпоса отрицательное отношение к Владимиру все усиливается. В былинах позднейших он изображается уже не только как государственный деятель: народ изображает его низкие моральные качества, рисует его как изверга, как безнравственное существо, попирающее все требования человеческой морали. Это значит, что Владимир в глазах народа окончательно повержен. Социальная несправедливость изображается как неправда, как моральное зло. Это — типично крестьянская точка зрения.

Изображение социального зла как зла морального способствует осуждению этого зла, мобилизует, воспитывает народную ненависть.

Это мировоззрение определяет содержание двух былин: былины о Сухмане и былины о Даниле Ловчанине. Былина о Сухмане принадлежит к числу довольно редких. Главный очаг ее распространения — пудожский край. Особняком стоит вариант, записанный Гуляевым на Алтае. В алтайской версии нет конфликта

между Владимиром и Сухманом: здесь Сухман не кончает самоубийством, а погибает в бою\*.

О степени популярности этой былины можно судить по тому, что сюжет ее был использован в древнерусской литературе. В 1954 году В.И. Малышев опубликовал текст найденной им рукописной повести о Сухмане. Рукопись относится к XVII веку. В ней, так же как в алтайской версии, герой погибает в бою. Повесть окрашена ярко патриотически. Как установил В.И. Малышев, она возникла в среде военно-служилых людей<sup>191</sup>.

Песня о Сухмане принадлежит к числу весьма совершенных и высокохудожественных созданий русской эпической поэзии. Савиги, происшедшие в русском эпосе, видны уже по картине пира в былине о Сухмане. В киевских былинах пир, как правило, был формой общения и совещания Владимира со своими приближенными. На пирах решались дела первостепенной государственной важности. В былине же о Сухмане никакие вопросы общегосударственной важности на пиру не решаются. Как всегда, на этом пиру сидят князья и бояре с одной стороны, богатыри — с другой. Как всегда, на этом пиру хвастают. Хвастовство в этой былине особенно резко подчеркивается и подробно разрабатывается. У М.С. Крюковой, например, все хвастающие названы по сословиям, к которым они принадлежат: воины хвастают удалью, князья-бояре — наукой, купцы — казной, корабельщики — дальним плаваньем, богатые крестьяне — верой и церквями, черные пахари — урожаем, рыболовы — рыбою.

Хотя такая детализация — характерная для Крюковой черта, индивидуальная особенность ее несколько многословной манеры, но основная народная мысль здесь высказана очень ясно. Хвастовство здесь не означает самовосхваления. В форме «хвастовства» выражается участие каждого сословия в производительной деятельности, в пользу, приносимой государству. Хвастовство выражает также сознание своего достоинства и своей полноценности именно в этом отношении. Не хвастают только «бесприютные нищие бедные, калики-перехожие», так как они не ведут никакой полезной деятельности. «Хвастовство» выражает принадлежность к данному обществу и солидарность с ним, творческую роль в нем.

Не хвастать означает выразить свое безучастное отношение ко всему окружающему, свою непричастность к общему делу. Более того, если не хвастает богатырь, это означает скрытую оппозицию.

На этом пиру не хвастает только Сухман, и Владимир это за-



мечает. Богатырь не только не хвастает, но и не ест и не пьет, что указывает на его сумрачное состояние. Никакого внешнего конфликта между Владимиром и Сухманом нет. В этом смысле былина не имеет внешней завязки. Завязка состоит в противопоставлении князя и богатыря, подобно тому как в былине о Микеле противопоставлены князь и крестьянин. Причина конфликта очень глубока. Она состоит в принадлежности героев к разным, противоположным полюсам общественного строя того времени.

Вопрос Владимира, почему Сухман не ест, не пьет и не хвастает, звучит не участием к нему, а укоризною.

Что же ты, добрый молодец,  
Сидишь, не пьешь, не кушаешь,  
А ничем ты не похвасташь?  
(Пар. и Сойм. 68)

Что отказ хвастать представляет собой выражение скрытой оппозиции, видно по тому, как Сухман оправдывается: ему похвастаться нечем, так как у него ничего нет. Так отвечают опальные богатыри, когда их зовут обратно к Владимиру в былине о Калине и других. У Владимира они не выслужили себе ничего, даже хлеба мягкого. Сухман не принадлежит к богачам, князьям, боярам, купцам. Он принадлежит к числу неимущих. Хвастать он может только своей силой. Однако оппозиция эта носит пока скрытый характер. Здесь, на пиру, не может произойти открытого столкновения. Вызванный Владимиром на хвастовство, Сухман хвастает тем, что он привезет Владимиру с охоты живую лебедь.

Похвастать — не похвастать добру молодцу;  
Привезу тебе лебедь белую,  
Белу лебедь живьем в руках,  
Не ранену лебедку, не кровавлену.  
(Рыбн. 148)

Это место вызывало недоумение исследователей, писавших об этой былине. Якуб писала: «Несколько странным является это представление могучего серьезного богатыря в роли охотника, стреляющего гусей-лебедей для стола княжецкого»<sup>192</sup>. Такое же недоумение выражает Шамбинаго: «Действительно непонятно, почему такой могучий богатырь, как Сухман, побивающий не хуже Ильи Муромца несметную силу татарскую кряковистым дубом, вырванным с корнем, может похвастаться только тем, что привезет князю лебедь белую»<sup>193</sup>. Объяснение этой странности все же возможно. Отправка Сухмана на охоту происходит в разных вариантах по-разному. В одних случаях это поручение дает ему Владимир, в других он вызывается сам. Характер поручения

Владимира совершенно ясен. Шамбинаго несомненно прав, когда видит в отправке за лебедью подвиг, недостойный настоящего богатыря. В поручении достать лебедь скрыто содержится нарочитое унижение героя, непризнание Сухмана подлинным героем со стороны Владимира. Такое поручение есть знак опалы, скрытая форма изгнания. В тех же случаях, когда Сухман сам вызывается на охоту, он добровольно уходит в изгнание, предупреждает события и покидает двор Владимира раньше, чем Владимир его отошлет. Эта отправка подготавливает открытое развитие конфликта. Сухман в эту свою поездку совершит величайший подвиг, хотя цель, с которой он отправился, была ничтожной. Он едет на тихие заводи — обычный прекрасный русский пейзаж, имеющийся всегда, когда речь идет об охоте. Но песнь не может, конечно, кончиться тем, что Сухман привезет к столу лебедь, так как отправка за лебедью — только внешнее выражение внутреннего конфликта. Дело здесь вовсе не в лебеди, а в том, что скрытый антагонизм начинает принимать форму открытого разрыва. Привезенная лебедь не примирила бы Владимира и Сухмана.

Именно поэтому охота всегда изображается как неудачная ни на первой, ни на второй, ни на третьей заводи. Сухман не видит ни лебедей, ни мелких утушек. Но вернуться в Киев без добычи невозможно.

Как поехать мне ко славному городу ко Киеву,  
Ко ласковому ко князю ко Владимиру?  
Поехать мне — живу не бывать.  
(Рыби. 148)

Эти слова уже ясно показывают, что Сухман за малейшую провинность ждет себе казни. Он идет дальше и выходит к Днепру.

Этим развитием действия вступает в новую фазу. Шамбинаго считал, что песня механически слагается из двух песен, — взгляд глубоко ошибочный. Песня по своему замыслу и выполнению едина и целостна от начала до конца.

Днепр в русском эпосе играет совершенно особую роль. Это — родная для богатырей русская река, река, на которой расположен стольный Киев. Выходя на днепровские просторы, Сухман окончательно выходит из того душевного мира, который его окружал при дворе Владимира; Днепр и Киев как бы противопоставляются:

Не поеду я во красен теперь в Киев-град,  
Я поеду, съезжу я теперь все ко Непре-реке.  
(Марк. 11)

Природа в эпосе не мертва и не безучастна к людям. Она принимает Сухмана, изгнанного из Киева. Это — не лирическое бег-

ство в природу, какое мы видим в былине о Садко, где Садко играет на Ильмень-озере. Природа здесь имеет совершенно иной, можно сказать — богатырский характер. Днепр разговаривает с Сухманом как человек с человеком, вернее — как герой с героем. Но Днепр течет «не по-старому». Он «помутился». Замечательно реалистическую и грозную картину разлива реки мы имеем в сибирской записи Гуляева.

Течет быстрый Днепр не по-старому,  
Не по-старому, не по-прежнему,  
Пожират в себя круты бережки,  
Вырывает в себя желты скатны пески,  
По подбережку несет ветловой лес,  
По струе несет кряковой лес,  
Посередь Днепра несет добрых коней,  
Со всей припавой молодецкою,  
Со всей доспекой богатырскою.  
(Тих. и Милл. 54)

Однако эти реалистические детали сибирского варианта, как они ни хороши сами по себе, все же плохо вяжутся с основным замыслом былины. Дело не в весеннем разливе реки. Река помутилась потому, что за ней стоят несметные полчища татар и надвигаются на Киев. Ее мутные воды — это знак ее тревоги. Днепр — защита Киева от татар. Чтобы дойти до Киева, татары должны перейти его. Но Днепр не только пассивный, но и активный защитник города. Река встает на защиту Киева: она разрушает мосты и переходы татар:

Мостят они мосты каиновы;  
Днем мостят, а ночью я повырою;  
Из сил матушка Непра-река повыбилась.  
(Рыбн. 148)  
Не гляди-тко на меня, на матушку Непре-реку;  
Поглядишь ты на меня, да ты не бойся все;  
Я ведь, матушка река, из силушки повышла все:  
Там стоят-то за мной, за матушкой Непре-рекой,  
Стоят-то татаровой поганых десять тысячей;  
Как поутру они да всё мосты мостят,  
Всё мосты они мостят, мосты каиновы;  
Они утром-то мостят — я ночью все у их повырою;  
Помутилась я, матушка Непре-река,  
Помутилась-то все, да я избилась. (Марк. 11)

Этого богатырское сердце Сухмана не может вынести:

Не честь-хвала мне молодецкая  
Не отведать силы татарские,  
Татарские силы неверные. (Рыбн. 148)

Обычно при нем никакого оружия нет, так как он шел на охоту. Он вырывает дуб — и этим дубом укладывает все татарское войско. Бой всегда очень тяжелый и долгий, но описывается он кратко. В сибирской былине содержится одна яркая деталь:

В трупах конь не может поскокивать,  
Горячей крови прорыскивать.  
(Тих. и Милл. 54)

В остальном же описание боя ведется в традиционных, уже выработавшихся формах. Герой размахивает тяжелым предметом, в данном случае — дубом, который к концу боя оказывается расщепленным, измочаленным и обогранным кровью, и одерживает победу.

Но при всем внешнем сходстве с более ранними былинами об отражении татар имеется одно весьма существенное отличие: в былинах о Калине врага отражает вся русская земля. Илья также бывает один — но он один воплощает в себе всю силу богатства: за ним стоит весь русский народ. В былине же о Сухмане встреча с татарами происходит совершенно случайно во время охоты. Достаточно сравнить картину грозного продвижения татар к Киеву в былинах о Калине, где подробно описывается татарское войско, его приближение, осада, описывается смятение в Киеве, подготовка отражения и т.д., с тем случайным появлением татар, о котором по всей Руси никто ничего не знает, какое мы имеем в былине о Сухмане, чтобы сразу увидеть, что татары в данной былине — поздний отголосок когда-то имевших место исторических потрясений. Есть и еще одна деталь, заставляющая отнести эту былинку к более позднему по сравнению с былинами татарского цикла. Сухман в этом бою получает рану. Это — редчайший в русском эпосе случай. Коренные герои русского эпоса, отражающие нашествие врагов, — Илья, Добрыня, Алеша — никогда не получают в бою ран. Единственный встретившийся нам случай — это ранение Ермака в былине о Калине. Но там ранение вызвано горячностью неразумного молодого воина; он герой иного типа, чем Илья и его крестовые братья. Дело победы завершают они, а не Ермак. Ранение Сухмана носит совершенно иной характер. Оно не является свидетельством его неполноценности, а подготавливает трагическую развязку былины. Рану эту Сухман получает или непосредственно в бою, или ранение происходит уже после боя и одержанной победы: три оставшихся в живых татарина, засевшие в кустах, пускают в него свои стрелы из-за кустов. Сухман всегда убивает этих татар. Рану он закладывает листочками, обычно — маковыми, так как мак в народной

медицине считается средством против кровотечения, и отправляется в Киев.

Слушатель, естественно, ожидает, что Сухман будет встречен с торжеством и что он будет теперь признан и вознагражден. Но происходит другое. Конфликт, до сих пор скрытый для глаз, глухо внутренним и немой, принимает теперь открытую форму.

Владимир не замечает ни раны, ни состояния Сухмана и прежде всего спрашивает его, привез ли он обещанную лебедь. Владимир готов наказать Сухмана самым жестоким образом за невыполнение поручения и уже предвкушает свою расправу с ним.

Ай же ты, Сухмантий Одихмантьевич!

Привез ли ты мне лебедь белую,

Белу лебедь живьем в руках,

Не ранену лебедку, не кровавлену?

(Рыбн. 148)

Сухман рассказывает все, как было; обычно он начинает свой рассказ словами:

Мне, мол, было не до лебедушки

(Рыбн. 148)

или

Своего дела да я не выполнил,

Не привез тебе белые да я лебедушки.

(Пар. и Сойм. 69)

Когда Сухман на охоте потерпел неудачу, он не решился вернуться в Киев без добычи, так как знал, что в таком случае он будет Владимиром казнен. Теперь он смело говорит, что он не выполнил поручения, так как он сделал неизмеримо больше того, чем поручал Владимир: он изгнал из Руси татар и уверен, что этот подвиг его будет признан. Он рассказывает обо всем, что с ним произошло, и о том, что им сделано, без всякого самовосхваления. Его подвиг говорит сам за себя. Однако Владимир поступает не так, как этого ожидает Сухман, а вместе с ним ожидают слушатели песни, еще не знающие конца. Вместо того чтобы воздать Сухману должное за его подвиг спасения Киева от татар и наградить его, он приказывает посадить Сухмана в погреб. Иногда он поступает так не по собственной инициативе, а по наущению князей-бояр, которые говорят:

Ай ты, Владимир столен-киевский!

Не над нами Сухман насмехается,

Над тобою Сухман нарыгается,

Над тобою ли нынь, как Владимир-князь.

(Гильф. 63)

Эти слова показывают, что Владимир полностью находится в

руках бояр, слушает их наущения и наговоры и является орудием их политики. Коренная разница между эпическим Владимиром более ранних былин и Владимиром данной былины состоит в том, что Владимир ранних былин являлся прежде всего главой русского государства, где классовые противоречия были выражены еще слабо. Постепенно образ Владимира приобретает все более ярко выраженный классовый характер. В былине о Сухмане он уже типичный боярский царь, не типа Ивана Грозного, как думали некоторые ученые, а типа ненавидимого народом Василия Шуйского. Нашептывание бояр — традиционный, старый мотив в эпосе, когда Владимир еще не всегда и не во всем изображается как орудие в руках бояр. В данной былине Владимир не нуждается в том, чтобы бояре его натравливали на богатыря: он сам среди бояр первый боярин.

Владимир не верит Сухману. Он не потому не может ему верить, что Сухман когда бы то ни было проявил себя как ажец и бахвальщик, а потому, что Владимир видит в Сухмане своего врага, как он видит врагов во всех окружающих его богатырях. Конфликт между Владимиром и Сухманом есть конфликт между двумя идеологиями: идеологией боярства и идеологией народа. «Не пустым ли, детина, похваляешься?» — говорит Владимир; он приказывает отправить Сухмана в яму и посылает Добрыню, чтобы проверить слова Сухмана.

Посылка именно Добрыни может вызвать недоумение. Если Владимир не доверяет Сухману, он должен был бы не доверять и Добрыне; однако по замыслу песни истина должна выйти наружу. Добрыня, как постоянное в эпосе лицо, которому даются самые разнообразные поручения, наиболее подходящий герой и для данного поручения. Правдивый Добрыня скажет правду.

Добрыня находит все так, как рассказывал Сухман. То, что видит Добрыня, всегда описывается очень лаконично.

Побита сила татарская.

Однако за этой краткостью слушатель угадывает и сам дорисовывает себе зрелище поля, усеянного трупами татар.

Как у матушки тут у Непры-реки

Татарова лежат тут убитые.

(*Пар. и Сойм. 23*)

Здесь же он видит остатки дубины: она окровавлена и расщеплена. Эту дубину Добрыня предусмотрительно берет с собой как доказательство.

Владимир вынужден поверить Добрыне и выпустить Сухмана. В одной из записей Сухман сидит в погребе целых тридцать лет.

Это внешне нескладно, но не лишено художественного смысла: Владимир держит Сухмана в яме не за провинности, а по той же причине, по которой когда-то в яму был засажен Илья.

Сухман может торжествовать: он оказался правым, а Владимир — посрамленным. Но Сухману нужно не внешнее признание своей правоты: ему нужно признание его как богатыря, а этого нет, и при существующем положении не может быть и никогда не будет. То, что произошло, раскрыло перед Сухманом всю глубину, всю непреодолимость бездны, разделяющей его и Владимира. Для боярской Руси, представленной Владимиром, он не нужен. Трагедия Сухмана есть трагедия героя, несправедливо исторгнутого из той среды и оторванного от того дела, которое составляет дело его жизни: служения своему народу, служения, которое выражает единство героя с ним. Вне этого дела для Сухмана нет жизни. Казалось бы, что, получив признание и будучи оправданным, Сухман может торжествовать. Слуги бегут к тюрме, чтобы возвестить о милости Владимира:

Ай же ты, Сухмантий Одихмантьевич!  
Выходи со погребя глубокого:  
Хочет тебя солнышко жаловать,  
Хочет тебя солнышко миловать  
За твою услугу великую.  
(Рыбн. 148)

Владимир готов на мировую. Но для Сухмана никакая сделка, никакой компромисс невозможны. Мир с Владимиром искажается. После того как Сухман его понял, как у него раскрылись глаза, он не может ему больше служить. Лучше умереть богатырем русской земли, чем жить слугой и рабом Владимира. Следует сцена, которая по своей трагичности принадлежит к самым сильным в русском эпосе. Сухман не допускает никакого унижения своего достоинства, он обращается к Владимиру с очень простыми словами:

Не умел меня, солнышко, миловать,  
Не умел меня, солнышко, жаловать,  
А теперь не видать меня во ясны очи!  
(Рыбн. 148)

На глазах у всех он вынимает маковые листочки из своих кровавых ран и истекает кровью.

Выдергивал листочки маковые  
С тых ран со кровавых.  
(Рыбн. 148)

Способ, каким Сухман кончает с собой, глубоко знаменателен. Рана получена им в бою на защите Киева. Вынимая листочек из

этой раны, Сухман показывает, что лучше быть убитым в бою, чем жить в Киеве, где властвует Владимир.

Совершенно очевидно, что самоубийство героя в конечном итоге не решает исхода борьбы, не представляет собой разрешения конфликта. Но гордая смерть Сухмана, который предпочитает ее службе Владимиру и который лишен возможности служить своему народу, есть смерть истинно трагическая и как таковая вызывает сочувствие слушателя. Иногда, вынимая листочки, Сухман произносит наговор на кровь — но не на остановку кровотечения, а на то, чтобы кровь эта превратилась в реку. Так оно и происходит. От его крови протекает река, Сухман-река.

А ему нунь слава пошла,

А славушка ему по белу свету.

(Пар. и Сойм. 23)

Основной конфликт в этой былине, конфликт между Владимиром и богатырями, для эпоса не нов. Но он разработан по-новому. В былине о Калине Владимир показан в момент опасности. Он оказывается неспособным оказать сопротивление врагу и в некоторых случаях думает о бегстве. Но все же он думает не только о своем спасении, но и о спасении Киева и обращается за помощью к Илье. Он вынужден признать силу Ильи и его превосходство над собой. Илья торжествует над Владимиром.

В данной былине Владимир показан после того, как опасность для Киева миновала. Татары разбиты. Владимир проявляет полную беззаботность по отношению к Киеву и татарам. Владимир данной былины не выказывает уже никаких признаков тревоги за будущую судьбу Киева. Отражение татар его не затрагивает. Оно интересует его только с точки зрения его отношений к Сухману. Военная победа героя не имеет в глазах Владимира решающего значения для его оценки. Наоборот: богатырь для Владимира именно опасен своей силой, так как эта сила, сила народа, может обернуться против него. Отсюда — опала, которой подвергается Сухман.

Мы видим, как глубоко ошибались те исследователи (как, например, Орест Миллер), которые хотели видеть в лице Владимира отражение облика Грозного. Владимир подвергает опале народного героя и воина, Грозный же подвергал опале главным образом бояр, сопротивлявшихся объединению национальных сил вокруг Москвы и царя, как руководителя военного отпора всем посягательствам на независимость Московской Руси. Грозный сам водил русские войска против казанских татар и жестоко ломал всяческое сопротивление его политике со стороны бояр. Влади-



мир же — ставленник бояр, равнодушный к судьбам России и преследующий узко сословные, классовые цели. Былина о Сухмане — одна из более ранних песен, в которых отражены социальные противоречия XVI—XVII веков. Основным противоречием той эпохи было противоречие между крестьянством и боярством. Если Владимир данной былины — чисто боярский царь, то идеология Сухмана есть идеология чисто крестьянская. Владимир осужден морально. Но из этого морального осуждения пока еще не делаются выводы о неправомерности его власти как таковой. Былина не зовет еще к бунту против существующей власти, не зовет к восстанию, так как в то время эта задача еще не могла стоять. Но данная былина показывает, как начинает складываться почва для идеологии восстания. Вырывая маковый лист из раны, Сухман уходит из жизни и оставляет власть в руках Владимира. Но гибель Сухмана и торжество Владимира художественно выражают, по существу, как раз обратное. Несмотря на внешнее торжество, посрамлен Владимир; несмотря на свою гибель, вознесен Сухман.

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. Сочувствие к трагически погибающему герою имеет не меньшее воспитательное значение, чем художественное изображение торжества правого: сочувствие к погибающему вызывает в слушателе острейшую ненависть к виновнику его гибели и готовность продолжать борьбу уже за пределами художественного произведения, перенести ее на арену действительной жизни.

## 2. ДАНИЛО ЛОВЧАНИН

Былина о Даниле Ловчанине относится к той же эпохе и отражает тот же круг представлений, что и былина о Сухмане. Вместе с тем она, в дошедшей до нас форме, несомненно более поздняя. Конфликт здесь носит тот же характер, что и в былине о Сухмане, образ Владимира подвержен в ней дальнейшему осуждению: Владимир представлен прямым негодяем и преступником.

Как большинство былин этого времени, и давняя былина не имеет широкого распространения<sup>194</sup>. Одна запись была сделана на Печоре, по две — на Белом море, на Мезени и в Поволжье; семь

записей было сделано А.Д. Григорьевым на реке Кулое. Шесть из них представляют особую редакцию: в них трагизм основного конфликта смягчен. Данило благополучно выполняет страшное поручение Владимира. В своем стремлении погубить Данила Владимир здесь терпит неудачу. Эту редакцию мы должны рассматривать как местное отклонение. Идеино-художественное содержание снижено, трагический конфликт избегнут. Все шесть текстов стоят между собой в непосредственной связи. Таким образом, несмотря на относительную частоту именно этой версии (6 из 19), мы не можем придавать ей решающего значения. На Тереке было записано пять текстов, частично в полуразрушенном состоянии.

Бросается в глаза отсутствие этой былины в наиболее богатых былинами краях — на Онеге и на Пинеге. При хорошей обследованности этих районов можно предполагать, что ее там и не было и что былина о Даниле Ловчанине не имела общерусского, повсеместного распространения.

В литературе о «Даниле Ловчанине» высказывались самые противоречивые и несовместимые догадки. Если верить этим догадкам, то Владимир данной былины — это либо библейский Давид, либо Батый, отчасти Грозный. Былина якобы заимствовала свое содержание частично из библии, частично — из древнерусской повести, частично — из событий семейной жизни Грозного или из сказки. Несостоятельность всех этих мнений, очевидная сама по себе, становится еще более очевидной, если рассмотреть былинку как цельный идеино-художественный замысел\*. Высокую оценку художественных достоинств этой былины дал Н.Г. Чернышевский. Чтобы иллюстрировать на русском материале свое положение о том, что в эпической народной поэзии «прелесть содержания и художественная полнота формы одинаково совершенны в этих превосходных песнях», он подробно передает содержание былины о Даниле Ловчанине<sup>195</sup>.

Былина начинается с того, что на пиру Владимир выражает желание жениться. Такое начало отнюдь не предвещает трагического конца. Намерения Владимира первоначально как будто самые честные. Это начало напоминает нам былину о Дунае, где Владимир также выражает желание вступить в брак. В обеих былинах Владимир требует, чтобы богатыри отыскивали ему невесту.

Внешне требования Владимира весьма похожи на его требования в былине о Дунае и иногда дословно переносятся из нее в новую былинку. Но есть и отличия, и эти отличия очень существенны. Они определяются требованиями иной эпохи, иного мировоззрения.

В отличие от былины о Дунае, Владимир хочет взять жену не в чужой земле, а в русской.

Этим былина сразу выдает свое более позднее происхождение сравнительно с былиной о Дунае, где невеста для Владимира должна быть царской крови и иноземкой. В былине о Даниле Ловчанине Владимир требует невесту «хоть из простого житья, не из царского» (Марк. 48).

Вы ищите мне невестушку хорошую,  
Вы хорошую и пригожую,  
Что лицом крепка и умом сверстна,  
Чтоб умела русскую грамоту  
И четью-петью церковному,  
Чтобы было кого назвать вам матушкой,  
Величать бы государыней.  
(Кир. III, 32)

Это значит, что Владимир требует невесту православную и русскую, чего никогда, ни в одном случае мы не имеем и по самому замыслу былины не можем иметь в былине о Дунае.

Однако все это благочестие и благолепие — чисто внешнее и показное. За этим «благочестием» кроется полное моральное разложение. Лицом, внешне выражающим и показывающим эту порчу, является советник Владимира и одно из главных действующих лиц былины — Мишата Путятин (Мишата Лазуревич, Визя Лазуревич и др.).

Мишата — воплощение наглости и циничности, знающей себе цену и понимающей свою силу. В его образе раскрыто то, что скрыто в образе Владимира. Мишата знает жену для Владимира. Это — жена Данилы Ловчанина. Мишата в точности повторяет описание желаемой невесты, данное Владимиром: она и «лицом красна» и «умом сверстна» и т. д. Но в своем описании ее красоты он идет дальше и к тому, что требует Владимир, от себя подчеркивает ее выдающуюся женскую красоту:

Не нахаживал я такой красавицы,  
Не видывал я этакой пригожицы.  
(Кир. III, 32)

Владимир не сразу поддается на уговоры Мишаты Путятина. Он ругает его глупым мужиком деревенским, иногда приказывает его казнить. Уговорить Владимира иногда бывает не совсем легко, но ловкий и хитрый Мишата видит Владимира насквозь и знает, как к нему подойти. Чаще Владимир несколько не возмущается, но выражает только некоторое сомнение:

А можно ли у жива мужа жену отнять? (Ом. 36)

Мишата «увертлив», он всегда знает, как нужно обращаться с

Владимиром, он заранее выговаривает себе, что за его слово Владимир его не повесит, не засадит в яму и не сошлет в ссылку. Он соблазняет его женской красотой и предлагает ему очень легкий способ отделаться от Данилы и овладеть его женой, а именно усладить его из Киева с таким поручением, чтобы он никогда не вернулся, то есть попросту убить его, но убить так, чтобы это все же не было похоже на убийство.

Фигура Мишаты весьма знаменательна. Она показывает, что в позднем эпосе Владимир окружен слугами совершенно иного характера, чем состоящие на его службе богатыри. Несмотря на первоначальное возмущение или удивление Владимира, совет Мишаты никогда не отвергается, так как этот совет соответствует внутреннему желанию самого Владимира.

Антагонистами этой былины являются Владимир и Мишата Путятин, с одной стороны, и Данило Ловчанин и его жена — с другой.

Возможно, что «Ловчанин» не представляет собой имени собственного, а указывает на должность Данилы при дворе, хотя прямых указаний на эту должность нет. По всему своему богатырскому облику Данило не столько охотник, сколько воин, но вместе с тем он выступает и как охотник. По совету Мишаты его отсылают на охоту за дичью, но это поручение обставляется так, что оно должно его погубить. Данило отсылается не столько на охоту, сколько на борьбу, на бой со страшными зверями; здесь он должен найти себе смерть.

Мы Данилушку пошлем во чисто поле,  
Во те ли луга Леванидовы,  
Мы ко ключику пошлем ко гремачему,  
Велим поймать птичку белогорлицу,  
Принести ее к обеду княженецкому,  
Что еще убить ему льва лютого,  
Принести его к обеду княженецкому.  
(Кир. III, 32)

Обычно опасности этого поручения выражены гораздо резче. Его посылают во службу «даальною, невозвративную», велят ему убить «зверя лютого, сивопряного» (т.е. с сивым оперением), «лихошерстного». Звери носят несколько фантастический характер, как незнакомый северному крестьянину лев или кабан («ваканище», «зверище-веприще») или страшный бобер сиволобый, которого надо поймать неводом, как, впрочем, иногда и кабана, и привести его живым. Такой же неопределенный, фантастический характер носит и место, куда отсылается Данило. В большинстве случаев это общеземлемый Буян-остров или луга Леванидовы и пр. Данилу посылают на смерть.

Способы, какими это поручение доводится до Даниила, различны, но художественная ценность их не одинакова. В некоторых случаях Данило находится тут же на пиру, и певец не замечает несуразности: Данило слышит, как Мишата захваливает его жену, то есть вся интрига против Даниила плетется в его же присутствии (Кир. III, 28). Другой способ состоит в том, что Данилу вызывают к Владимиру, причем послем является тот же Мишата. На дворе у Даниила он держит себя вызывающе. Данило спешит в Киев, где устраивается второй пир. Это также нельзя признать очень удачным (Марк. 48 и др.). Наконец, наиболее удачным с точки зрения построения сюжета мы должны признать тот случай, когда Данило получает приказание через Мишату: Мишата приезжает на двор к Даниле и передает ему приказ Владимира. Данило едет исполнять его, не заезжая в Киев на вторичный пир.

Однако дело не во внешнем, более или менее удачном ведении повествования, так как суть дела не во внешних событиях, а во внутреннем конфликте.

Двор Даниила Ловчанина представляет собой совершенно иной мир, чем великокняжеский двор Владимира. В лице Даниила Ловчанина мы легко узнаем служилого дворянина середины XVI века, который за землю был обязан военной службой государю. Землей такие дворяне пользовались только до тех пор, пока несли службу. Это не крупные феодалы, а «воинники», составлявшие главные военные кадры государства. «Дворяне нуждались в сильной центральной власти, которая ограждала бы их от посягательств верхов их собственного класса»<sup>196</sup>. Как военный герой и как лицо, находящееся в конфликте с «верхами собственного класса», олицетворением которого является Владимир, такой дворянин мог стать героем эпоса. В отличие от героев киевской эпохи, у которых нет ничего, Данило Ловчанин имеет свой двор, где он живет со своей челядько. Данило — идеализированный дворянин, воин, представляющий при дворе Владимира общенародные, антибоярские интересы и потому находящийся в конфликте с Владимиром. Этот в основе своей социальный конфликт в данной былине принимает характер конфликта личного.

Былина вводит нас во внутренние отношения русской семьи. Тут только становится ясным, на какую святыню посягает Владимир. Брак Даниила есть именно такой брак, какой представляется совершенным в народной поэзии. Он крепок и нерушим. В былинах о сватовстве, как мы видели, сватовство, как правило, кончается трагически, так как в нем нет основного: нет почвы для внутреннего единства супругов — они принадлежат разным

мирам. Брак же Даниила основан именно на полном единомыслии супругов, которые не только принадлежат друг другу полностью, но представляют собой художественное воплощение той моральной силы, которая с точки зрения народа является идеалом семьи и которая противопоставляется моральному разложению Владимира, знающего только насилие и принуждение, но по существу бессильного. Героями былины становятся оба супруга, так как удар Владимира направлен не только против Даниила, но против союза супругов.

В лице Василисы эпос создал образ героической женщины. Это уже не Марья лебедь белая, соблазняющая Потыка или Ивана Годиновича, — это обыкновенная русская женщина. Сватовство к такой женщине никогда не составляет предмета героического эпоса, ибо оно есть явление самое обыденное. Мы не знаем историю женитьбы Даниила Ловчанина, и певца эта женитьба не интересует. Василиса — героиня не любовно-эпической, а героической эпической песни. Как женщина, она чует беду раньше, чем Данило. Она иногда видит дурные сны. Ее прозорливость сказывается в сцене прощания с мужем при его отправке на опасное поручение. В версии, записанной в селе Павлове Горьковского края, она говорит:

Ты, надежинька, надежа, мой сердечный друг,  
Да уж молодой Данило Денисьевич!  
Что останное<sup>197</sup> нам с тобой свиданьице!  
(Кир. III, 32)

Она понимает, что Данилу посылают на смерть из-за нее. Когда он снаряжается в путь и требует, чтобы она подала ему стрелы, она всегда подает ему вдвое больше стрел, чем он требует, — обычно вместо 150 дает ему 300. Данило очень резко ей за это выговаривает, но «Василисушка за это не прогневалась» (Кир. III, 32). «Гут княгинюшка не пообиделась» (Крюк II, 62). Это говорится даже в тех случаях, когда Данило в сердцах бьет ее по щекам за неповиновение. Она спокойно переносит эту обиду и не оскорбляется, так как понимает, в каком состоянии он находится.

В кулойской традиции Василиса носит черты сказочной царевны и обладает волшебной мудростью. Она дает мужу коня, охотничью собаку и фантастического зверя-ревуна, а иногда также — аркан. Это напоминает нам «охоту» героя волшебных сказок.

Данило не понимает угрожающей ему беды, но позже он вспомнит о стрелах, которые ему давала жена и которых он при прощании не взял: эти стрелы спасли бы его, если бы он ее по-

слушал. Впрочем, в некоторых случаях и Данило понимает, что он оплетен какой-то интригой. С пира, где он получает поручение, он всегда возвращается «не по-старому».

Как повеся-то держит да буйну голову,

Потуля-то держит да очи ясные.

(Опч. 36)

Только в одном случае он говорит жене: «Погубляют меня предметы женские» (Кир. III, 28). В остальном же он озабочен другим, что становится ясным из дальнейшего, а именно потерей расположения Владимира. Его отсылка представляется ему опасной, причина которой, в изображении певцов, ясна жене, но, как правило, неясна ему самому.

Исполнение поручения, данного Владимиром, обычно описывается очень кратко, даже лаконично. Данило всегда убивает страшного зверя и вынимает его сердце и печень, или ловит его в невод, если требовалось доставить его живым. Видно, что не это составляет главное содержание песни. Поручение Владимира может быть отнесено к столь распространенным в фольклоре трудным задачам. Однако в былине задача не только играет совершенно иную роль, чем в дофеодалном эпосе или в сказке, где исполнение ее является условием добычи руки красавицы и при котором герой проявляет весь свой героизм, вызывая восхищение слушателя: в былине «трудная» задача уже превратилась в не столь трудную для героя, так как эпос перерос этот интерес и герой стоит выше подвига поражения чудовищных животных. Исполнив поручение Владимира, Данило «поехал домой он веселехонек» (Марк. 48).

Однако, возвращаясь домой, он совершенно неожиданно для себя видит перед собой «заставу». Путь ему загораживают какие-то люди, которые явно стремятся напасть на него. На него надвигается «сила», которую он иногда высматривает в подозрную трубу.

Для слушателя ясно, что эту силу послал Владимир и что ее ведет Мишата. В народной поэзии обычно разрабатывается только один театр действия. О том, что одновременно происходит в других местах, слушателю предоставляется догадываться. В былине не рассказывается о том, что произошло при дворе Владимира после того, как Данило был отослан. Мы должны представить себе дело так, что Мишата и Владимир, зная богатырский характер Данилы, не уверены в исходе смертоносного поручения. На случай, если бы Даниле действительно удалось убить зверя и вернуться в Киев живым, его подстерегают с превосходящей силой,

чтобы его убить без всяких околичностей.

Но то, что уже понимает слушатель, еще не понимает Данило. Сила идет из Киева, это русская сила.

Берет Данила трубыньку подозрную,  
Глядит ко городу ко Киеву.  
Не белы снеги забелелися,  
Не черные грязи зачернелися,  
Забелелася, зачернелася сила русская  
На того ли на Данилу на Денисьича.  
(Кир. III, 32)

Это зрелище надвигающейся на него не иноземной, не татарской силы, а русской, так потрясает Данилу, что он разражается слезами:

Тут заплакал Данила горючими слезми.  
(Кир. III, 32)

О чем плачет Данило? Настоящей причины нападения на него он не знает: он верно служил Владимиру, он пока не допускает мысли о том, что Владимир — подлый изменник. Для него Владимир был и остался знаменем родины. И в его представлении не Владимир виновен, а виновен чем-то он сам. Данило видит себя изгнанным из среды, окружающей Владимира, а значит и отстраненным от службы ему и родине:

Знать, гораздо я князю стал ненадобен,  
Знать, Володимиру не слуга я был.  
(Кир. III, 32)

Сознание своей ненадобности в том великом деле, которое объединяет героев вокруг Владимира, есть величайшее несчастье, какое может постигнуть героя эпоса. Этим Данило возносится на подлинную героическую высоту. Но этим же выносится приговор Владимиру, который низвергается со своего пьедестала представителя русских государственных интересов.

Данило вступает в бой с высланной против него силой и в первом туре всегда выходит победителем. Этот бой русского с русскими есть первый в истории эпоса предвестник гражданских войн. Характерно, что в войске, высылаемом Владимиром против Данилы, никогда не участвуют истинные киевские богатыри. В средневожжской былине (село Станичное Ульяновской области) оно состоит из бояр, татар и донских казаков (Кир. III, 28), то есть носит ярко выраженный характер. Иногда это «33 молодца» или «30 недругов», то есть просто наемная шайка убийц, предводимых Таракашкой или Мишатой Путятиним. В тех случаях, когда против него высылается большая сила, Даниле обычно не хватает стрел, и тут он вспоминает о прозорливости своей забот-



ливой жены; он падает жертвой насилия. В других случаях он поражает всю шайку, кроме Мишаты, который во время схватки прячется в кустах, а потом убивает Данилу стрелой из засады, выстрелом в спину или предательским ударом копья.

Вся эта сцена схватки трактуется довольно разнообразно и всегда обставляется очень яркими деталями.

В одном случае трагизм усугубляется тем, что после того как одержана победа, Данило видит приближающихся к нему Добрыню, его крестового брата, и Никиту Денисьевича, брата родного. Он принимает их за подосланных убийц. Данило мог бы их поразить так же, как он поразил всю высланную против него силу. Однако он этого не делает. Он восклицает:

Еще где это слыхано, где видано,  
Брат на брата с боем идет?  
(*Кир. III, 32*)

Бой с братьями для него невозможен. Он окончательно убеждается, что он не нужен Владимиру и Киеву.

Уж и правду, знать, на меня господь прогневался,  
Володимир-князь на удалого осердился.  
(*Там же*)

В этом варианте Данило не подвергается убийству, а кончает с собой, бросаясь на копьё. Такой конец — личное нововведение певца — и представляет собой исключение.

Добрыня и Никита подъезжают к трупу.

Подъезжали к нему два богатыря,  
Заплакали о нем горючими слезами,  
Поплакавши, назад воротилися,  
Сказали князю Володимиру: «Не стало Данилы,  
Что того ли удалого Денисьича!»  
(*Там же*)

Обычно, однако, Данило падает от предательской руки Мишаты, который и приносит Владимиру известие о его смерти.

Владимир может теперь воспользоваться плодами своего преступления и всегда делает это с величайшим нетерпением и поспешностью.

Героем повествования становится теперь вдова Данилы, Василиса (Авдотья, Настасья) Никулична. Она теперь полностью в руках Владимира. Он немедленно снаряжает сватов, целый «поезд», и дает ей знать, «чтобы скорей она шла, чтоб не медлила», или он даже сам едет за ней в золотой колясочке.

Василиса всегда знает, что ей делать, как поступить. В ее решимости нет ни тени колебаний.

Она отстраняет нетерпеливые притязания Владимира:

Уж ты, батюшка Володимир-князь!  
Не целуй меня в уста во кровавы  
Без мово друга Данилы Денисьевича!  
(Кир. III, 32)

По буквальному тексту былины кровавыми здесь названы уста Василисы. Между тем кровавыми здесь несомненно представляются губы Владимира — страшный символ, свидетельствующий об огромной поэтической силе певца. Ни в одном варианте, кроме данного (из села Павлово), эта деталь не встречается.

Василиса иногда притворно соглашается на предложение Владимира, но решение ее уже принято: «Взяла с собой булатный нож». Приводит ли ее Мишата в Киев, приезжает ли за ней сам Владимир, она во всех случаях просит отсрочку, чтобы попроситься с телом мужа. Мы в песнях видим описание трупа с застывшими глазами, видим мастеров, которые делают гробницу, видим, как тело предадут земле. У М.С. Крюковой Василиса надевает венчальное платье, то самое, в котором она венчалась с Данилой. Владимир отвозит ее в карете на кладбище. У А.М. Крюковой она одна разыскивает в поле брошенное тело Данилы и причитает над ним. Этот высокопоэтический плач переключается с поэзией надгробных причитаний.

Конец следует немедленно, без излишней эпической распространности. Над трупом мужа Василиса бросается на нож или на то самое копьё, которым был убит Данило.

Да и пала она да на сыру земаю,  
Да и пала она да не восстала же,  
Подкололася на два ножа булатные.  
(Григ. III, 72)

В большинстве случаев песня этим кончается. В некоторых случаях Василиса просит похоронить ее в одной могиле с Данилой, их хоронят в одном гробу. В печорской былине она просит об этом потому, что

А больша-де у нас заповедь клажона:  
А который-де помрет, дак тут другой ляжет.  
(Оич. 36)

Это — явное занесение из былины о Потыке, но занесение не случайное. Использованный мотив подвергся переработке. Там заповедь о совместном похоронении служит средством, чтобы известить мужа, здесь же жена просит похоронить ее вместе с мужем, потому что она не мыслит разлуки с ним даже после смерти.

Логика повествования требовала бы, чтобы Владимир и Мишата понесли кару. В некоторых случаях Владимир действительно приказывает казнить Мишату — повесить его или сварить в смо-

ле (Кир. III, 32; Онч. 36), но сам он остается безнаказанным. Этим только еще резче подчеркивается его осуждение со стороны народа: Владимира казнить некому. Зло торжествует. Весь смысл былины состоит в том, что это торжество вызывает нравственное возмущение, подчеркивает необходимость наказания, уничтожения, казни Владимира. Так народная поэзия, поющая о гибели героя и торжестве его врага, выносит приговор Владимиру и возносит погубленного им героя.

В борьбе с Владимиром Сухман, в некоторых случаях и Данило Ловчанин, а также всегда его жена, кончают самоубийством. Это значит, что они предпочитают умереть, чем служить Владимиру. Враг силен, но ему не сдаются и уходят из жизни. Такое самоубийство должно быть признано героическим. Враг торжествует победу. Но победа эта неполная и временная. Победа показывает обреченность врага и правоту и силу героев, которым принадлежит будущее.

#### *IV. ПОЗДНЕЙШИЙ ВОИНСКИЙ ЭПОС*

##### **НАЕЗД ЛИТОВЦЕВ**

В рассматриваемую нами эпоху воинский эпос в основном не получает дальнейшего развития. На смену воинскому эпосу приходит историческая песня. Но прекращение его происходит не сразу.

Отражение татарского нашествия требовало крайнего напряжения всех народных сил в течение трех столетий. Борьба с татарщиной была общенациональным делом, и в этой борьбе героический народ выковал свой героический воинский эпос.

Татары стали нарицательным именем для всех врагов, посягавших на самостоятельность и цельность России. Огромная идейно-художественная сила этого эпоса вдохновляла в борьбе не только с татарами, но и с другими захватчиками, и только после того, как это иго стало преодолеваться, начали слагаться новые песни о более поздних войнах и врагах Руси.

Выше мы указывали, что войны, которые вел Иван Грозный, не могли воспеваться в тех эпических формах, в каких воспевалось отражение татар. Грозный применял артиллерию, знал подрывное дело, и русская артиллерия с самого начала своего существования всегда была мощным оружием.

Героем новой песни становится не эпический богатырь, а самый обыкновенный пушкарь. Новые формы ведения войны приводят, в числе других факторов, к новому типу песен — к песням

историческим. Но старый воинский эпос не сразу прекращает новообразования. Создается еще одна былина воинского характера, последняя былина воинского содержания — песня о наезде литовцев или, как она часто именуется певцами, — о братьях Ливиках. Былина о наезде литовцев — яркий образец более позднего русского воинского эпоса. В ней отражена не борьба Киева с татарами, а борьба Москвы с Литвой, Ливонией и Польшей. В той форме, в какой она до нас дошла, она должна была сложиться в XVI веке. В ней, как мы увидим, очень ясно отложились черты времени Грозного. Однако отдельные слагаемые ее гораздо древнее и частично весьма архаичны\*.

Основной повествовательный стержень сводится к похищению племянницы князя Романа литовцами. Роман собирает войско, подвергает литовцев разгрому и освобождает свою племянницу.

Военная часть былины носит конкретно-исторический характер. Вместе с тем мотив похищения женщины — весьма древний. Сам герой, князь Роман, — частично лицо с ярко выраженными чертами историчности, частично же он, подобно Вольге, оборотень, умеющий превращаться в животных. В некоторых отношениях былина эта напоминает былину о Козарине. В ней также дело идет о похищении женщины, в ней также можно найти древнейшие, архаические элементы, наравне с позднейшими, военными. Однако военный характер выражен в ней ярче и богаче, чем в былине о Козарине, хотя и менее ярко, чем в былинах об Илье и Калине.

Былина эта известна только в Прионежье (16 записей) и на Печоре (4 записи)<sup>198</sup>.

Одна из особенностей данной былины состоит в том, что повествование в ней начинается не с русского стана, а с вражеского. Пир происходит у литовского короля, который иногда назван Челпаном (Чимбалом, Лимбалом и т.д.). Пир этот бывает похож на киевские пиры Владимира, но чаще он изображается не как «почетный пир», а как пир нечестивых. Челпан собирает пир

А для своих как для пановьев, для улановьев,

А для бурзов поганых татаровьев.

(Гильф. 71)

Один из вариантов был записан уже в советское время от пудожского певца Фофанова.

Собира-то король литовский,

Собира- да он да почетный бал,

А всех-то он панов как татаровей на бал созвал.

(Пар. и Сойм. 24)

В этой же песне в конце описывается русский пир, на котором

празднуется победа, но этот пир уже не назван «балом».

На «нечестивом» пиру замышляется поход на Москву. Такой поход предлагают племянники литовского короля — братья Ливики (Левики, Витвики, Витники и др.). Для изучения характера всей былины чрезвычайно важно установить, к чему стремятся литовцы, каковы причины похода и каковы его цели. Цели похода не во всех песнях выражены одинаково. Они бывают более широкими и более узкими.

Наиболее общая и широкая цель состоит в том, чтобы «каменну Москву под себя забрать» (Тих. и Милл. 69). Однако эта цель никогда не высказывается одна. Поход замышляется лично против князя Романа Дмитриевича:

Они думали да думу крепкую,  
Они хочут ехать во святую Русь,  
А й во матушку да каменну Москву,  
К молодому князю Роману Митриевичу,  
А й к ему да на почестный пир.  
(Гильф. 61)

«Пир» здесь означает войну. Такое соединение Москвы с именем князя Романа довольно устойчиво.

Мы Москву-то белокаменну огнем пожжем,  
А Романа Митриевича во плен возьмем.  
(Пар. и Сойм. 24)

Почему нападение направлено именно против Романа, из самой песни установить трудно. Но, по-видимому, и сами певцы этот вопрос иногда себе задают и пытаются дать на него ответ.

У одного из лучших онежских певцов, Сорокина, говорится:

А й про его слава иде да великая,  
А й по всем землям и по всем ордам,  
А й по всем чужим дальним сторонушкам.  
(Гильф. 71)

Об этой славе братья говорят: «Не можем терпеть славы да великии» Романа Дмитриевича. Его слава, таким образом, сливается со славой Москвы. В его образе воплощена русская военная сила.

Обстановка, рисуемая в былине, совершенно исторична для Московской Руси XVI века. Основными врагами были уже не татары, хотя они еще не были забыты и могли быть опасны. В 1552 году пала Казань, в 1556 году — Астрахань. Русь окончательно и навсегда освободилась от татарского владычества. Но в 1571 году крымский хан Девлет-Гирей совершил набег на московские владения и сжег Москву. Однако уже на следующий год, при попытке вторичного набега, он был разбит русскими под командованием князя Воротынского. Это объясняет нам, почему

уже не татары являются главными врагами эпоса того времени. Враги здесь не татары, а литовцы. Король Цимбал чаще всего называется именно литовским королем.

Под литовцами данной былины можно подразумевать не только литовцев, но и ливонцев. В сентябре 1551 года Ливония заключила военный союз с Литвой против Москвы. В 1561 году Ливонский орден принес присягу на подданство королю польскому и великому князю литовскому Сигизмунду II. Люблинская уния 1569 года объединила Польшу и Литву в одно государство — Речь Посполитую. Литва, Ливония и Польша составляли коалицию против Московской Руси.

Всех этих отдельных событий и имен в былине нет. В былине есть поход литовцев, замышляемый против Москвы.

С этой стороны былина вполне исторична. Но исторические события перемежаются с эпической фантастикой.

Есть и еще одна цель, с которой замышляется поход. Ливики хотят «погостить» к Роману Дмитриевичу, или, «посмотреть» его; и забрать его любимую племянницу. Они предлагают своему дяде:

Явим тебе выслату великую,  
Приведем Настасью Митриевичну  
И с малым со отроком с двумесячным.  
(Рыбн. 45)

Однако надо сказать, что эта последняя цель высказывается крайне редко. В огромном большинстве случаев упоминается только о походе на Москву против князя Романа Дмитриевича. Тем не менее при дальнейшем развитии действия литовские братья всегда похищают Настасью (даже если вначале они это намерение не высказывают), после чего сразу же возвращаются обратно. Это приводит нас к заключению, что песня первоначально, притом очень давно, сложилась именно как песня о похищении женщины, но что она постепенно героизировалась, отражая растущее национальное сознание в связи с той исторической борьбой, которую вела Москва против своих иноземных врагов. В силу этого девушка, как первоначальная цель набега, уже выпала из завязки и заменилась другой, более важной и соответствующей историческому моменту целью, но не выпала из повествования в целом и, как правило, всплывает в конце песни.

Насколько сильны и значительны идейно-героические основы этой песни, видно из того, как король Челпан отвечает своим племянникам: он не дает им благословения на этот поход, он, наоборот, старается удержать их от него. Предостережения очень разнообразны по формам выражения, но очень устойчивы по

своей сущности. Оказывается, что Челпан уже неоднократно «езживал на Москву» и всегда возвращался битым.

Вам ведь к Митрею ехать выне да не почто,  
Вам у Митрея нынь да делать нечего:  
Я не хуже вас был да в молодю пору,  
Я тягался с Митреем ведь тридцать лет,  
А не мог унести верха у Митрея.  
(*Они.* 37)

Этот мотив выражен иногда чрезвычайно ярко и художественно обобщенно:

А кто на Русь ни езживал,  
Никто с Руси счастлиив не выезживал,  
И вам счастлиивым не выехать.  
(*Тих. и Милл.* 69)  
А кто ни езживал на святую Русь,  
А счастлиив со России не выезживал.  
(*Гильф.* 42)

В этих словах выражен огромный исторический опыт русского народа.

В печорской традиции имеется одна деталь, которую мы должны признать глубоко художественной и значительной. У короля литовского с Романом положена «заповедь»:

А больша-де у нас с ним да заповедь каажона,  
А чтобы не которой не на которого не находить  
больше, (*Они.* 37)

то есть, выражаясь современным языком, был заключен договор о ненападении. Этот договор нарушается, и тем самым набег литовцев приобретает характер коварного, вероломного нападения врасплох. В условия этого договора входило, чтобы нарушившему его были выколоты глаза и отрублены ноги. Именно так впоследствии Роман и наказывает Ливиков.

В некоторых случаях литовский король направляет агрессивный пыл своих племянников не на Россию, а на какую-либо другую страну. Он советует им идти не на Россию, а в «землю печенежскую», или в Золотую Орду, в Индию и т.д. Слова, которыми он им это предлагает, чрезвычайно характерны и интересны, так как они вскрывают внутренний характер этого набега, его подлинные цели:

В Золотой Орде добры кони по конюшням застоялися.  
Призакоптело платье цветное  
И приржавела там золота казна.  
Оберите-тко платье цветное  
И оберите-тко вы золоту казну,  
Да того на век будет не прожить то вам. (*Тих. и Милл.* 69)

Этим набег выдает себя как разбойничий и грабительский. В этих странах, в противоположность тому, что ожидается от России, не ожидается сопротивления. Король дает племянникам силы 40 000 и отправляет их в поход с такими словами:

А й как та земля есть пребогатеюща,  
А й как в той земле много есть красна золота,  
А й как в той земле много есть да чиста серебра,  
А й как много есть мелкого скатного жемчугу,  
А силы-рати в ней мало можется,  
А й как можете тую землю в полон-то взять.  
(Гильф. 71)

Этот поход в тех песнях, в которых он упоминается, всегда кончается полной и легкой победой братьев. Он никогда не описывается подробно, но он показывает, что ожидало бы Россию, если бы не было оказано сопротивления. Они убивают короля этой земли, гонят стада добрых коней, «ряды-рядами» гонят добрых молодых, толпы красных девушек, везут телегами золото, серебро и жемчуг. «Разорили всю Индию богатую... Из конца они в конце да с головней прошли».

Такая победа вдохновляет братьев на поход на Русь вопреки предостережениям их дяди, литовского короля.

Поездка така удачная,  
Поездка пала нам счастливая,  
Пойдем-ка во матушку Россиюшку,  
А в Москву как мы белокаменну.  
(Пар. и Сойм. 24)

Однако набег на Россию носит совсем другой характер, чем набег на другие земли.

Как правило, братья до Москвы не доходят. Они обычно разоряют три села, которые носят очень разные названия или даже совсем не названы. Эти села они подвергают полному разграблению. Они сжигают дома, грабят церкви. Это ограбление повторяется три раза в растущих масштабах. Пудожский певец Фелонов о каждом селе прибавлял:

Превеликое село да прекрасное.

Так в одной строчке выражена любовь к своей родине, к русским селам и их пейзажу. Интересно, что картина разорений в записях более позднего времени дается более развернуто, чем в записях более ранних. Так в печорской записи Астаховой литовцы грабят город Обраньской. Они мучают население, стариков вешают, в соборной церкви устраивают конюшню, ругаются над иконами. Они врываются в терем сестры Романа Дмитриевича, ломают замки и двери.



А сидит тут да Митриева ронна сестра,  
А сидит она, слезно ушлакалась.  
(Аст. 88)

К этому месту певец, прерывая пение, прибавил: «Город ронной разорили, как не ушлакаться!» Эта ремарка певца выдает весь смысл былины.

Подобно тому как Дмитриевна плачет не о себе, не о своем плене, а о разорении родного города, так и певец, влагая в уста созданных им героев этот плач, скорбит не о личной судьбе героев и героинь, а о судьбе родной земли. Это объясняет нам, почему в истории сюжета, поскольку она вообще предположительно может быть вычитана из почти синхронических записей, Настасья Дмитриевна отступила на задний план, почему она перестала быть центральной фигурой сюжета. В одном случае (Гильф. 12) певец (Калинин) вообще забывает о ней, забывает упомянуть о том, что ее увозят в плен, и только в конце песни слушатель узнает, что она из плена освобождается. Не случайно также героем в этом варианте выступает, не князь Роман, а Никита Романович.

Это наблюдение поможет нам понять также некоторое несоответствие между началом песни, ее завязкой и дальнейшим развитием действия. Несответствие это состоит в том, что братья, как правило, замышляют поход на Москву, но довольствуются тем, что достигают вотчины Романа, которая находится под Москвой, или города, который иногда назван «городом Сребрянским» (Рыбн. 45), а в печорской традиции «Оброньским» или «Бранским» городом (Онч. 37). Соответственно Роман здесь назван Дмитрием Бранским. Литовцы как бы совсем забывают о Москве, и вместе с ними о Москве забывает певец. Дойдя до вотчины Романа и похитив его племянницу, они возвращаются никем не встреченные и не задержанные.

Впрочем, у лучших певцов Москва все же упоминается. Так, онежский певец Сорокин, которому принадлежит лучшая из всех имеющихся записей, объясняет себе это тем, что

Не смели заехать во матушку каменну Москву.  
(Рыбн. 135)

В записи Гильфердинга этой строки уже нет, как и вообще ни в каких других вариантах нет этой наиболее удачной во всех отношениях мотивировки того, что братья Ливики на Москву не пошли.

Другие певцы заставляют Ливиков действительно дойти до Москвы и разорить ее. Но, разоряя Москву, они разоряют по существу не самый город, а три села. Так, Калинин пропел о разоре-

нии Москвы следующим образом:

Приезжали тут они да в каменну Москву—  
Разорили тут они да каменну Москву,  
Первое они тут село Ярославское,  
Другое тут село Переславское,  
Третье-то село Косы-улицы.  
(Гильф. 12)

К этому месту Гильфердинг сделал следующую сноску: «По объяснению певца, эти три села составляли первоначально Москву, а после описываемого здесь разгрома она стала строиться городом». Это наивное объяснение вскрывает, однако, весь процесс образования былины. Оно показывает, что первоначально речь шла о похищении девушки и разорении жилища ее отца, или дяди, или брата. Такая трактовка перестала удовлетворять народ и не соответствовала крепнущему национальному сознанию Московской Руси. Вместо села появляется Москва и Россия, но старая традиция преодолена еще не окончательно. Если эти предположения правильны, то мы поймем и такие варианты, в которых вообще никакого набега и разорения нет. Так, в печорской традиции мы найдем случай, где Ливики не разоряют даже города Бранского, а приходят в дом Дмитрия (т.е. Романа). Дмитрия дома нет. Они устраивают в его доме пир; все слуги в страхе разбегаются. После этого они уезжают, забирают с собой из дома все, что «получше-де», берут в плен его племянника и племянницу, погружают всю добычу на возы и лошадей, принадлежащих Дмитрию, и, забрав все наилучшее,

Распустошили тут у Митрея, все развеяли,  
Разметали все у Митрея поло-наполо.  
(Онч. 37)

Поход, таким образом, направлен не против России и Москвы, а лично против Романа. Разоряется только его дом, похищается его племянница, и враги возвращаются. Эту форму мы должны признать древнейшей. Но этот же случай показывает, что «древнейшая» форма не всегда есть «исконная» и «лучшая». Героизация в данной песне не доведена до конца. Это видно и по тому, что враг, сделав свое злое дело, уходит обратно. Этот уход врагов без сражения опять толкуется чрезвычайно интересно и значительно у Сорокина, так же, как у него толкуется и то, что литовцы не доходят до Москвы. У Сорокина и его непосредственных последователей (Фофанов) литовцы, разорив подмосковные села и забрав Настасью, уходят к «рубезу ко московскому», то есть границе Московской Руси, где они располагаются станом; они выжидают осени, чтобы повторить свой поход и на этот раз разорить Москву.

А й как тут раздернули шатры они да шелковы,  
 А й как начали стоять добры молодцы,  
 А дожидают как осени богатей, хлебородней:  
 А й будет баран тучен да овес ядрен,  
 А й когда повырастут пшеницы веда да белокрыги,  
 А й тогда они грозятся как захвати  
 А й во матушку славному каменну Москву,  
 А ко князю Роману веда да Митриевичу,  
 А й говорят как сами промеж собой:  
 «А й московский князь Роман Митревич,  
 А й не смел как нам показаться на светлы очи».  
 (Гильф. 71)

Все это замечательное по своей художественности место показывает нам, что певец испытывает те же недоумения, что и современный исследователь. По всему замыслу былины требуется сражение, но его не происходит. Исследователь видит причины этого в том, что былина в своем развитии прошла очень сложный и длительный путь, что здесь еще не полностью преодолена традиция. Певец вносит в песню свои исправления и заставляет врагов остановиться на рубеже и готовиться к решительному бою.

Вместе с тем это место подготавливает слушателя к появлению главного героя этой былины — князя Романа Дмитриевича.

Отсутствие сопротивления враги истолковывают так, как будто Роман не решился, не смел оказать противодействия. Но слушатель уже знает, что набег удался врагам только потому, что Романа «дома не случилось». Это — общезипическое место. Роман или на охоте, или он в Москве, или неизвестно где. Он еще ничего не знает о случившейся беде. Это известие ему привозит в Москву гонец, или о беде ему вещает ворон, или, наконец, Роман, вернувшись домой, видит разорение своего дома и все подробности узнает от спрятавшейся служанки, девушки-чернавушки.

Роман во многом напоминает богатырей старых героических былин. Подобно Илье Муромцу, он всегда изображается старым. В некоторых случаях он сетует на свою старость.

Ах ты, старость моя, старость глубокая,  
 Налетала из чиста поля черным вороном,  
 Садилась на плечушки на могутные.  
 А молодость моя, молодость молодая!  
 Когда же ты была на моих плечах,  
 Так не смеялся вор сам король:  
 А тепереча насмеваются два королевича, два выблядки!  
 (Рыбн. 45)

Подобно своей племяннице, он думает прежде всего не о себе и не о причиненном ему бедствии, а о своей родине.

Не дойдет поганым над святой Русью да насмехатися!  
(Тих. и Милл. 69)

Слово «любимая», приложенное к слову «рать», говорит о том, что Роман — старый военачальник, всем своим существом сросшийся со своей ратью. Мы убеждаемся воочию, что слава его вполне им заслужена и недаром страшна для врагов.

В некоторых вариантах Роман, раньше чем вести силу, испытывает ее. Мотив испытания опять лучше всего развит у Сорокина. Роман подходит со своей ратью к реке Березине, за которую ушли литовцы. Он «припущает» свою силу пить из реки и наблюдает, как его воины пьют. Одни пьют «нападкою», то есть, если мы правильно понимаем это слово, припадая ртом прямо к воде; другие пьют «шоломами да черпушками», то есть зачерпывают воду шлемами или черпаками. Ту силу, которая пьет нападкою, он посылает обратно в Москву.

А й той силушке на бою да мертвой-то быть.  
(Гильф. 71)

С собой он берет только ту силу, которая пьет из шлемов. В другом варианте (Гильф. 61) Роман испытывает свою рать еще тем, что бросает в реку жеребья и берет с собой только тех, чей жребий идет против течения. Это — настоящие воины. Тех же, чей жребий идет ко дну или плывет по течению, он оставляет дома, так как им быть убитыми или взятыми в плен.

Перейдя через реку, Роман со своей силой настигает литовскую рать.

Предстоит решительный бой. Народ наделяет своего героя не только решительностью, силой воли, мужеством и воинской опытностью, но и «остроумью-мудростью». Он, подобно Вольге, обладает искусством оборотничества. Это весьма архаическая черта, возвращающая нас к древнейшим временам зарождения эпоса.

С точки зрения современных требований, реалистический образ Романа от этого, может быть, и не выигрывает. Тем не менее эта черта стабильна решительно для всех вариантов, в том числе и для двух вариантов Сорокина, которые мы должны признать лучшими из всех. Следовательно, народ этой чертой дорожит, любовно сохраняет и не забывает ее.

Роман оставляет войско в засаде, а сам ночью пробирается в литовский стан. Он обращается в волка, перегрызает горла коней, в образе горноста перекусывает тетивы у луков, в образе молодца портит замки ружей и т.д. Его всегда замечает и сразу узнает в нем своего дядюшку малолетний отрок его племянницы. Ребенок радостно кричит, этот крик слышат Ливики и набрасывают-

ся на горностая, накидывают на него шубу, чтобы его поймать. Но горностай уходит через рукав, взвизгивает вороном и вороньим граем зовет свое войско к бою. Теперь, наконец, происходит решительная схватка.

Наиболее полные и яркие варианты содержат сражение двух войск.

А й как сила его теперь да услышала,  
А й как ведь поехали скорым скоро, скоро-наскоро.  
Приезжали как к Литве да поганосей,  
А й как начали рубить они Литву да поганую.  
(Гильф. 71)

Русские опрокидывают врагов неожиданным смелым натиском. Литовцы едва успевают взяться за оружие.

Их рубила сила русская,  
Тое ли войско московское,  
И прирубило их до единого.  
(Пар. и Сойм. 43)

Огромный шаг вперед, сделанный эпосом по сравнению с эпосом монгольских войн, состоит в том, что теперь решающее значение приобретает войско, армия, а не только геройство отдельных людей, представляющих русскую военную силу.

Воины «изымают» братьев Ливиков и наказывают их так, как они этого заслужили и как это входило в «заповедь», положенную между Москвой и литовским королем. Тому, кто нарушит эту заповедь, должны быть отрублены ноги и выколоты глаза. Так Роман и поступает с братьями. Одному он рубит ноги, другому выкалывает глаза. Безногую он сажает на слепую и отпускает их домой к литовскому королю с насмешливым нравоучением<sup>199</sup>.

Эти нравоучения разнообразны по форме при полном единстве основного содержания:

А подьте-тко вы к дядюшке да хвастайте:  
Разорили мы нуньчу каменну Москву,  
Каменну Москву да Золоту Орау-  
Подьте-тко вы к дядюшке да хвастайте.  
(Гильф. 12)

У Сорокина Роман отпускает королевских племянников к их дядюшке с такими словами:

А скажите-тко ему таковы слова:  
А что московский князь Роман Митрьевич  
А как старостью он не стареет,  
А й голова его не седатеет,  
А сердце его да не ржавеет,  
А слава ему век по веку да не минуется.  
(Гильф. 71)

Онежский певец Прохоров заставляет самих братьев вынести нравоучение:

Не дай бог да не дай господи  
А бывать больше на святой Руси  
Нам, да нашим детям, да нашим внучатам!  
(Гильф. 42)

Здесь братья произносят клятву, известную нам из былин об Илье и Калине.

Такое окончание мы должны признать настолько значительным, настолько соответствующим всему духу русского эпоса и историческому сознанию народа, что мы вполне понимаем, почему судьба Настасьи Дмитриевны отступила на второй план. Те варианты, в которых Роман вовсе не берет с собой войска или в которых все войско бросается на литовских братьев с единственной целью освободить Настасью, мы должны признать более архаическими и слабыми.

Былина эта очень показательна для путей развития русского эпоса. Она находится на грани былины и исторической песни. Традиция здесь еще крепка, но все же преодолена уже настолько, что наступил срок для окончательного ее преодоления, для скачка в эпос уже нового порядка, когда героями эпоса станут не идеальные богатыри, а живые люди, исторические деятели, руководящие внутренней и внешней борьбой народа. В этом смысле можно говорить, что в данной песне отражена наступающая новая эпоха.

## ***VI. ПОЗДНЕЙШИЕ БЫЛИНЫ О СВАТОВСТВЕ***

### **1. АЛЕША ПОПОВИЧ И ЕЛЕНА ПЕТРОВИЧНА**

Как мы видели, в раннем русском эпосе есть много былин о сватовстве. Позже главным содержанием эпоса становится борьба за национальную независимость. Однако былины о сватовстве никогда не забывались полностью. В рассматриваемую нами эпоху сложились две новые былины, содержанием которых является борьба за жену. Это — былина об Алеше и Елене Петровишне (иначе называемая также былиной об Алеше и сестре Петровичей или Збродовичей) и былина о Хотене Блудовиче. От старых былин о сватовстве эти песни отличаются иным характером реалистичности, иной идейной направленностью. Борьба за невесту происходит в весьма реалистически изображенной бытовой обстановке и носит ярко выраженный характер борьбы социальной.

Былина об Алеше и сестре Петровицей пользуется более широким распространением, чем другие былины этой эпохи. Она известна в количестве 23 записей<sup>200</sup>. Из этих записей 12 падают на район Пинеги, где эта былина была особенно популярна. Бросается в глаза полное отсутствие ее в Олонецком крае. Былина эта никогда не имела повсеместного распространения, но все же была распространена достаточно широко. Записи ее охватывают Беломорье, Мезень, Печору, центральные области (Москва, Орел), Белоруссию, Сибирь. Центрально-русские и белорусские варианты имеют не былинную форму, а балладную, о чем будет сказано ниже.

В фольклористике эта былина изучалась мало. Ею пользовались главным образом для того, чтобы на ее материале доказать, что Алеша — герой отрицательный, что образ его вырождается, что он отличается безнравственностью и лживостью, что он «неудачливый ловелас», «злостный наветчик женской чести» и пр. Все эти измышления могут быть опровергнуты подробным текстуальным изучением самой песни\*.

Былина об Алеше и Елене Петровишне известна в двух основных версиях. Одну, преобладающую, можно назвать собственно былинной версией, другую, относительно довольно редкую, можно назвать версией балладной. В чистой форме баллада встречается только в тех местах, где эпос не сохранился: в Москве, в Белоруссии, в районе города Орла. Мы рассмотрим прежде всего традицию былинную.

Былина об Алеше и Елене обычно начинается с пира у князя Владимира в Киеве. Приуроченность к Киеву довольно устойчива, хотя и не обязательна. Сюжет связан с Киевом как с большим городом, но не как с центром Руси. На этом пиру находятся два брата, названные двумя братьями Петровичами. Они наряду с Алешей — главные действующие лица былины, антагонисты Алешы. Между ними и Алешей разыгрывается основной конфликт.

Для анализа художественного замысла былины образ и роль братьев должны быть изучены столь же пристально, как и образ Алешы. Кто они — это в начале песни еще неясно. Настоящее лицо братьев выясняется постепенно. Пока известно только их отчество — Петровичи и прозвание — Збродовичи, которое подвержено большим колебаниям (Збродовичи, Сбродовичи, Збордовичи, Бродовичи, Бородовичи) и не поддается безупречной этимологизации.

На пиру обычно присутствуют князь, бояре, духовенство и купечество. Это как бы один лагерь. Другой — это киевские бога-

тыри, крестьянство и городское «простонародье». В двух случаях, где пир происходит не при дворе Владимира, а в доме самих Петровичей, они купцы (Триг. I, 125, 173). В одном случае пир заменен «беседой» у дьякона (Кир. II, 66). В одном случае они названы братьями Долгополыми, Лукой и Матвеем Петровичами (Онч. 3). Имена эти перенесены из других былин, но перенесение стало возможным потому, что к Петровичам вполне подходит прозвание Долгополых. Таким образом, в тех случаях, когда вообще упоминается о социальной принадлежности братьев, они связаны либо с боярством, либо с купечеством, либо с духовенством.

Решительно все ученые, писавшие об этой былине, утверждали, что братья хвастают добродетелями, благонаравием сестры. Посмотрим, так ли это в действительности.

Есть у нас, у братьев, родна сестра,  
Свет Наталья Збродовична;  
Сидит она в высоком тереме,  
Сидит заперта двумя дверями,  
Она замкнута тремя ключами;  
Ей красно солнышко не огреет  
И буйны ветры не обвеют,  
Ясный сокол мимо терема не пролетит,  
На добром коне мимо молодец не проедет.  
(Кир. II, 67)

Такова одна из форм хвастовства братьев в этой былине, форма весьма типичная и распространенная. Легко заметить, что о качествах самой девушки, о ее нравственных достоинствах или недостатках ни словом не упомянуто. В данном сюжете братья хвастают не добродетелями своей сестры, а тем, что она хорошо заперта.

Лобода правильно заметил, что мотив девушки, содержащейся в тереме, общеэпический. Число приводимых им примеров можно было бы значительно увеличить. Но чего Лобода не заметил, это совершенно реалистический характер заточения девушки в русской былине. Описание душевного состояния или переживаний не в стиле эпоса. Поэтому о чувствах самой девушки никогда ничего не говорится. Народ в этом и не нуждается, так как чувства эти для него ясны: девушка изображается как страдальца; она в своем тереме жестоко томится.

Слова братьев «на добром коне мимо молодец не проедет» содержат открытую насмешку над богатырями. Эта противобогатырская направленность их хвастовства бывает иногда выражена более резко.



Да сидит у меня сестрица родимая,  
Как сидит она в высококом-то новом тереме.  
Ай сидит она за многими за заморскими,  
За заморскими сидит она за замочками,  
Чтобы красно ей солнышко не запекло,  
Чтобы буйные ветры да не завеяли,  
Чтобы народ, люди добрые, не увидели,  
Чтобы русские могучи ей богатыри,  
Все дородны-то ей добры молодцы.  
(Марк 7)

Или:

А и добры молодцы-то они же не засмотрели,  
А еще киевски богатыри не выдывали.  
(Крюк. I, 33; ср. Григ. I, 54, 81, 85, 118; Марк. 93)

Такова наиболее полная форма хвастовства, форма, которая часто подвергается сокращению. Певцы отбирают наиболее яркие, типичные и реалистические черты и отбрасывают сказочные. Так, оберегание девушки от солнечных лучей в отдельности не встречается и начинается из песни вообще выпадать. Зато прочно сохраняется заточение девушки под замком с ключами. В пещорской былине она заперта

За семима-те стенами да городовыми,  
За семима-ти дверьми да за железными,  
За семима-те замками за немецкими.  
(Онг. 3)

В белорусской песне:

Есть у нас сестрица  
За тридевять замками,  
За тремя сторожами.  
(Шейн, Мат. I, №526)

В современной записи от Марфы Крюковой девушка сидит

За дверьми за тяжелыми дубовыми,  
А и за теми ли за караульщиками за строгими.  
(Крюк I, 33)

Наряду с упоминанием замков, стен, дубовых дверей, сторожей встречается упоминание о том, что Елену никто не видел.

Есть как у нас дома родна сестра,  
Да родна сестра Олена Петровична,  
Да никто то ей не знает, не ведает.  
(Григ. I, 81)

Все эти случаи показывают, что сиденье девушки в хоромах отнюдь не добровольное. Она не затворница, которая избегает девичьих игр и хороводов. Такой она изображается не в былине, а в балладе, записанной в Москве:

У нас сестра хороша,  
Голубушка пригожа;  
На улицу не ходит,  
В хороводы не играет,  
В окошечко не смотрит,  
Бела лица не кажет.  
(Кир. II, 64, Москва)

Однако такое затворничество вовсе не представляется идеалом с точки зрения народа, слагающего хороводные и игровые песни. Оно идеал с точки зрения церкви, духовенства, монашества, запрещающего эти песни и игры. Таким образом, в лице Елены выводится не нравственный идеал девушки с точки зрения морали господствующего класса, а героиня-страдалица, внушающая слушателю сочувствие к ее печальной судьбе.

В некоторых случаях братья хвастают красотой своей сестры (Григ. I, 104) или ее умом.

У нас Оленушка есть умная,  
У нас Петровна есть разумная.  
(Григ. I, 72, 97, 100, 125, 173)

Впрочем, под словом «умная» не следует понимать ум в собственном смысле слова. «Умная» с точки зрения братьев означает «послушная», выражает покорность, безропотное подчинение воле братьев.

Картина хвастовства братьев, в каких бы разновидностях мы ее ни рассматривали, обнаруживает полное единство, постоянство и устойчивость. Хвастовство это рисует нам картину насильственного заключения девушки.

На этом пиру находится Алеша. Он слышит хвастовство братьев. Это хвастовство его задевает и возмущает, и Алеша со свойственной ему решительностью, горячностью и насмешливостью сразу вступает в борьбу с братьями и становится на защиту девушки. Как богатырь, Алеша не может остаться равнодушным к словам братьев, содержащим насмешку над богатырями. В печорской былине после хвастовства братьев говорится:

А ушло тут ведь ухо богатырское,  
А завидело око да молодецкое.  
(Онч. 3)

Это значит, что слова братьев задевают Алешу именно как богатыря. Эти слова ему «пришли за беду», «за великую обиду pokazались». Богатырская честь требует, чтобы насмешка над богатырями не осталась не отсмеянной.

Но есть и другая причина, почему Алеша не может молчать. Несмотря ни на какие замки, на решетки и сторожей, Алеша

уже давно знает Елену и видится с ней. Как ему удается обойти сторожей и проникать к ней — об этом песня умалчивает, но в этом народ несомненно усматривает своего рода молодечество. Елена — его будущая жена, но он не может идти прямым путем и просить ее руки, так как ее оберегают от богатырей и, по-видимому, в будущем назначают в жены кому-нибудь из здесь присутствующих сыновей князей, бояр или богатых купцов, более достойных претендентов на ее руку, чем поповский сын Алеша.

Теперь настал момент, чтобы вырвать ее из плена, на который ее обрекли братья, и взять ее за себя, не спрашивая их согласия, так как согласие никогда не будет дано. К этому моменту сущность конфликта, расстановка сил, характеры и стремления действующих лиц определились с полной ясностью; четко обозначились противоборствующие стороны. Один лагерь представлен братьями Петровичами, врагами Алеша. С их точки зрения Алеша — обманщик, соблазнитель и ловелас. Другой лагерь — это сама девушка и Алеша. С их точки зрения братья — злые мучители и изверги. На чьей стороне певцы, в этом не может быть никакого сомнения.

В Алеше просыпается богатырь.

В печорском варианте он выступает обвинителем братьев прямо перед лицом Владимира:

Тут ставает удалой да доброй молодец  
Из того же из угла да из переднего,  
Из того же из-за стола среднего,  
Как со той же со лавки, да с дубовой доски,  
Молодые Алешенька Попович млад;  
Он выходит на средю кирпичат пол,  
Становился ко князю да ко Владимиру.  
(Онк. 3)

Не всегда выступление Алеша столь величественно, как в данном случае. Но этот случай с особой резкостью и художественной выразительностью подчеркивает сознание героем своей правоты и своего достоинства. Обычно Алеша прямо отрицает то, что говорят братья, явно над ними издеваясь и дразня их. Выражаясь довольно прозрачными эвфемизмами, он дает братьям понять, что Елена уже навсегда принадлежит ему. Необходимо подчеркнуть, что ни в одном из опубликованных вариантов Алеша не назван «бабьим пересмешиком». Таким он назван в былине об Алеше и Добрыне; здесь же этот эпитет был бы совершенно неуместен. Алеша не насмешник над девушкой, а ее спаситель. Если же он насмешник, то не над Еленой, а над ее братьями.

Надсмеялся ты над моими братьями родимыми, —  
(Григ. I, 104)

говорит ему Елена в конце былины с скрытым чувством удовлетворения.

Что он своей насмешкой попадает в цель, видно из того, что братья впадают в ярость. Теперь уже не об Алеше, а о братьях говорится:

Тут-то братьицам да за беду пришло,  
За беду пришло да за великую.  
(Григ. I, 54)

Однако братья никогда не обращают своего гнева против Алеша, никогда не вызывают его на бой, так как на борьбу с богатырем они не отваживаются. Весь свой гнев они обращают против беззащитной сестры. Иногда они тут же с пира отправляются, чтобы предать ее казни, но чаще они проверяют утверждение Алеша, причем он сам учит их, как это сделать: если вечером бросить в ее окно ком снега, она выйдет на крыльцо или позовет его из окна. Опыт этот всегда удается, и теперь братья готовят сестре жестокую расправу.

Форма расправы, которую готовят братья, разнообразна по своему характеру, но одинакова по своей сущности. Раскрывается истинное лицо братьев и вместе с ними всего того уклада жизни, который они собой представляют. Иногда они тут же поднимаются в ее терем, выламывают двери, врываются к ней и за волосы тащат ее в поле, чтобы там отрубить ей голову (Кир. II, 67 и др.). Иногда они зовут палачей, заказывают им плаху или саблю, но рубить голову они собираются сами. Иногда сабля заказывается в кузнице. Палачей зовут иногда тут же, не уходя с пира:

Уж вы ой еси, да палачи!  
Вы несите-тко да дубову плаху,  
Несите-тко да саблю воструку,  
Вы ведите Оленушку за белы руки,  
Я при вас Оленушке снесу буйну голову.  
(Григ. I, 72)

Нередко они заставляют нести плаху и саблю свою сестру (Григ. I, 100). Пока они едут за плахой, они закапывают Елену по пояс в землю (Григ. I, 118). В одном случае характер казни не совсем ясен:

Хотят нашу Олену призакинути камкой,  
Ой, хотят нашу Олену призахлопнути доской;  
На погосте-то поют, да тут Оленушку везут,  
На погосте-то звонят, да тут Олену хоронят. (Григ. I, 85)

По-видимому, дело сводится к тому, что Елену под церковный

звон хотят похоронить живьем.

Сама Елена никогда не оправдывается. В некоторых случаях она напоминает братьям о том, что их жены им изменяют, и это, по видимому, должно как-то оправдать поступок ее. Такое привнесение мы должны признать неудачным и несоответствующим содержанию былины, так как Елена вовсе не является изменницей (Марк. 7, 93; Крюк. I, 33). Оно имеется только в беломорской традиции.

Елена совершенно безропотно переносит все издевательства над ней. В некоторых случаях она только просит, чтобы ее на казнь вели мимо «народа», мимо «торгов» или «ярманки», чтобы народ ее видел и мог ее оплакать. Братья это выполняют. В одном случае она просит отложить казнь до воскресенья, когда народ пойдет в церковь. Народ по-разному реагирует на происходящее:

Богатый едет — прихохочется,

А ровный едет — прирассмехнется,

А бедный едет — весь приплачется.

(Григ. I, 100; ср. Григ. I, 81, 128, 173)

Богатые смеются над Еленой и торжествуют за братьев, бедные — плачут над Еленой и проклинают их. Но это же место показывает, что братья не учиняют личной расправы. Они учиняют регулярную казнь — на площади, с палачами, на виду у всего народа и под церковный звон. Это значит, что в былине братья Петровичи осуждены не как жестокие мучители индивидуально-го порядка, а что в их лице осужден тот общественный строй, который делает возможным эту казнь.

Но героическая песнь не может кончиться торжеством несправедливости и слезами без борьбы. Народ не только слезно плачет. В лице Алеши он посылает Елене своего спасителя, освободителя, героя.

В то время как братья готовятся умертвить свою сестру, совершенно неожиданно является Алеша во всем блеске своего богатырства.

Что из далеча, далеча, из чиста поля,

Из чиста поля да от синего моря

Бежит комонь, конь вороненький,

Конь вороненький, конь хорошенький.

На коне-то сидит да млад ясен сокол,

Ясен сокол да добрый молодец:

«Здравствуй, здорово, Елена Петровна!

Поддай-ка ты белы руки ко мне,

Покажи-ко ты свое бело лицо».

Поддала как Оленушка белы руки свои,

Показала Петровна бело лицо свое,  
Столько видали Олену, как на добра коня садилась,  
А не видали, в которую сторону махнули они.  
(Григ. I, 81)

Часто былина кончается именно так: Алеша и Елена исчезают с глаз. Однако многие певцы считают необходимым подчеркнуть, что он увозит ее в церковь и венчается с ней.

Высочил Алеша Попович маад:  
«Вставай-ка ты, Елена, на резвы ноги,  
Садись-ка ты, Елена, на добра коня;  
Поедем-ка, Елена, ко божьей церкви.  
Мы златым венцом, Елена, повенчаемся,  
Златы перстнем, Елена, поменяемся».  
(Григ. I, 85)

В этом случае Алеша увозит ее с могилы, в которой ее хотят похоронить заживо. В тех случаях, когда братья ее закопали по пояс, отправляясь за плахой, Алеша ее откапывает.

Если певцы заставляют Алешу вести Елену в церковь, этим подчеркивается законность его прав и его моральная правота в глазах исполнителей былин.

Подвиг Алеша характерен именно для молодого героя. Этот подвиг типичен для Алеша; ни Добрыне, ни Илье и никому из других богатырей он приписан быть не может. Алеша, совершающий воинские подвиги, и Алеша, добывающий себе невесту и жену, вырывающий ее из пасти не мифического чудовища, а из пасти не менее страшных человеческих чудовищ, есть один и тот же Алеша — герой русского эпоса.

От героической трактовки сюжета отличается спорадически встречающаяся балладная трактовка его.

Непонимание истинного смысла быliny сказывается у некоторых певцов, когда они заставляют Алешу просить у братьев руки Елены (Кир. II, 67). У М.С. Крюковой это сватовство поддерживает Илья Муромец. Сам Владимир с Евпраксией приезжают сватами к братьям. Здесь сохранен и былинный стих и внешняя обстановка былин (Владимир, Илья Муромец, Киев), но былина потеряла свой героический смысл; такова, по-видимому, беломорская традиция этого сюжета (ср. Марк. 7). Полное перерождение в балладу мы имеем в единичных случаях, когда действие уже не приурочивается к Киеву и казнь действительно происходит (Кир. II, 64). Здесь Алеша даже присутствует при казни: голову бросают ему под ноги. Алеша ничего не предпринимает для спасения своей невесты. Песня записана в Москве и отражает мещанские вкусы. Мещанская идеология, психология и эстетика иногда про-

никают и в крестьянские массы, искажая исконную героическую былинку. В белорусской песне девушка просит ее похоронить в поле у дороги, где Попович пасет коня. Увидя ее могилу, он тяжело вздохнет (Шейн, Мат. I, №526). В одной пинежской песне братья везут сестру в церковь и выдают ее за другого, а «герой» слезно рыдает (Григ. I, 72). В этом случае герой назван не Алешей, а Данилой. В записи А.М. Астаховой казнь также совершается: братья разрывают сестру на части (Аст. 21). А.М. Астахова считает такой трагический конец исконным и древним. Это — несомненно заблуждение. Такой конец есть результат искажения и непонимания истинного смысла былинки.

## 2. ХОТЕН БЛУДОВИЧ

Вторая былина, относящаяся к поздним былинам о сватовстве, — былина о Хотене Блудовиче. С былинкой об Алеше Поповиче и Елене она связана общностью идейного содержания, общим характером сюжета (сватовство) и некоторыми деталями. Сходство между этими былинами определяется общностью эпохи и среды, в которой они были сложены.

В отличие от древних былин о сватовстве, в которых герои уезжают из дому и находят себе невест где-то вдалеке, Хотен Блудович, так же как и Алеша Попович в предыдущей былинке, уже никуда не выезжает. Это один из внешних признаков более поздних былин. Все действие разыгрывается в Киеве.

Жених и невеста не разъединены никаким далеким пространством. Они разъединены другим: различием социального положения. Борьба за невесту в этой былинке есть чрезвычайно ярко и реалистично описанная борьба социального порядка.

Былина о Хотене Блудовиче в настоящее время опубликована в 27 записях<sup>201</sup>. Главный очаг ее распространения — онежский край (18 записей). Остальные записи были сделаны на Белом море, на Печоре, Мезени, Пинеге, и одна запись была сделана в Сибири\*.

Былина эта начинается, так же как и старые былины киевского цикла, с пира у князя Владимира. Однако сразу заметно, что этот пир несколько не похож на те совещания государственной важности, которые облечены в форму пира в киевском эпосе. На этом пиру, как правило, нет богатырей. Не всегда этот пир происходит у Владимира и не всегда в Киеве.

Это не княжеский пир, а пир зажиточного хозяина с многочисленными гостями. В отличие от пиров «эпического» Киева, на этом пиру присутствуют женщины.

Много было у князя Владимира  
Князей, и бояр, и княженецких жен.  
(К. Д. 17)

Замечательный вариант записан от А.М. Крюковой. Здесь пир дает не Владимир, а Евпраксия, и собирает она этот пир не для мужчин, а только для женщин.

Собирает-то этот пир все не Владимир-князь,  
Собирает Опраксея-королевична,  
Ай на тех ли на красных все на девушек,  
Ай на тех ли на жен да жен все мужниих.  
(Марк. 20)

На этом пиру присутствуют девушки, жены, вдовы и сироты. Данный сюжет слабо приурочен к Киеву, потому что он внутренне не принадлежит к идейному кругу былин киевского цикла.

На этом пиру находятся две вдовы, и есть былины, которые, минуя описание пира, прямо начинаются со слов «Жило-было две вдовы» (Рыбн. 207). У одной из вдов — сын, у другой — дочь. Эти дети и их матери — главные действующие лица былины. В отличие от эпических матерей ранних былин, вроде Амелфы Тимофеевны, которая только отпускает своего сына в путь и сопровождает свое напутствие разнообразными наставлениями и запретами, обе матери данной былины действуют весьма энергично. Драматический конфликт былины происходит между двумя семьями в двух поколениях.

Имена действующих лиц несколько необычны. Для новых героев создаются и новые имена. По-видимому, эти имена избраны не случайно. Одна из вдов именуется Блудова вдова, у нее сын Хотен Блудович; вторая зовется Часовая (Чесовая) вдова, и у нее дочь Чайна Часовична.

Всеv. Миллер полагает, что «Хотен» означает «Желанный», «Чайна» — чайная, жданная. Это имена молодых, которые предназначены друг для друга. Такое толкование вполне возможно. С точки зрения лингвистической оно не вызывает возражений, и подобные характеризующие имена или отчества весьма распространены как в эпосе, так и в сказке.

Название матери Хотена «Блудова жена» и отчество Хотена «Блудович», как мы увидим, указывает на низкое, «презренное» происхождение Хотена; имя «Блуд» было некогда распространено на Руси, но выбрано оно здесь не случайно.

Наконец, имя матери девушки «Часовая» (Чесовая) тоже представляет собой эпитет, хотя значение его и не совсем ясно. Слово «час» семантически и этимологически связано с такими словами, как «чин», «читать». Если это так, то «часовая» означало бы



«чинная», «чиновная», «почтенная», «почестная». В противоположность низкому происхождению матери Хотена имя означало бы «высокое» происхождение матери Чайны. Такое понимание этих имен подтверждается содержанием былины.

Эти две вдовы в песне противопоставляются, конфликт начинается с них, а затем в него втягиваются молодые.

Часовая жена, мать невесты, всегда описывается как богатая. Богатство это вызывает в исполнителе насмешливое презрение.

А честная вдова, Часовая жена,  
Была она баба богатая,  
Богатая баба, заносливая,  
Заносливая баба, упрямая.  
(Рыбн. 44)

Иногда она именуется «купец-жена» (Рыбн. 85). Насколько велико ее состояние, это слушателю открывается не сразу, а постепенно, по мере того как будут развиваться события. Она занимается ростовщичеством. Она знатна и в милости у Владимира. В некоторых случаях она названа его сестрой. У нее девять сыновей и красавица дочь. В одном случае (Гильф. 26) пир происходит у нее в доме.

В противоположность ей, Блудова жена никогда подробнее не характеризуется. Все ее богатство состоит в сыне, и сын ее — богатырь. В некоторых случаях о нем говорится, что он будто бы освобождал Киев от татар, что, однако, не подтверждается былинами киевского цикла: в былинах, посвященных борьбе с татарами, имя Хотена не упоминается. Если такое упоминание есть, оно свидетельствует о том, что певец стремится поднять престиж Хотена в глазах слушателей.

На этом пиру мать Хотена подходит к Часовой вдове с чашей в руке или на подносе, чтобы посватать у нее дочь за своего сына.

У тебя есть дорого мило чадо да на возрасте,  
Молода Чайна Часовична,  
У меня есть дорого мило чадо на возрасте,  
Молодой Хотей сын Блудович:  
Станем мы между собой родни делати.  
(Рыбн. 105)

В очень разных выражениях и в разной форме сватовство это всегда содержит только одну мысль: мысль о молодых. Никакие другие побуждения, кроме желания блага детям, матерью Хотена не руководят.

Что ею не руководят корыстные цели, видно не только из ее слов, но и из того, как будет развиваться действие.

В былинах о Хотене никогда ничего не сообщается, действует ли его мать по собственному почину или по желанию сына.

Только у М.С. Крюковой, у которой этот сюжет развит в целый роман, Хотен заранее знает о намерении матери. Здесь он провозжает мать на пир и просит ее посватать за него прекрасную Чайну. Мы должны полагать, что это — творческое привнесение Крюковой. Хотен никогда сам не просит о сватовстве. Это, во-первых, соответствует патриархальному укладу старой Руси, где брачная сделка обычно совершалась родителями, и, во-вторых, это соответствует общей идейной направленности эпоса. Настоящий герой никогда о женитьбе сам не думает. Когда впоследствии мать рассказывает сыну о том, что произошло на пиру, в репликах Хотена никогда не слышится, чтобы он уже раньше знал или думал об этом сватовстве.

Конфликт начинает разыгрываться тут же на пиру и сразу принимает чрезвычайно острую форму.

Мать Чайны оскорблена тем, что какая-то неродовитая вдова дерзает просить руки ее дочери для молодца, которого она глубоко презирает и считает недостойным женихом для своей дочери. Она выплескивает чару в лицо Блаудовой вдовы и обливает вином и поргит ее шубу, или ударяет по подносу.

И она хлоп по подносу, и стакан улетел,

И так-де вдову обесчестила.

(Гильф. 282)

У Кириши Данилова она бьет ее по щекам и таскает по полу.

И весь народ тому смеялся.

(К Д 17)

«Весь народ» — это знатные и богатые гости, подымающие на смех бедную вдову, не принадлежащую к их избранной среде.

Самое интересное для нас здесь те слова, которыми она сопровождает свое оскорбление, так как они раскрывают внутреннюю сторону этого конфликта.

Мотивы отказа очень разнообразны и чрезвычайно красочны, но всегда объединены одной общей мыслью.

Часовая вдова оскорбляет не только мать Хотена, но и ее сына и весь их «род». Тут именно и вскрывается, что имя «Блаудова вдова» не случайно, что оно говорит о «низком» происхождении Хотена. Халанский полагал, что здесь отразилось местничество, спор двух родов — знатного и захудалого. Однако это противоречит всему идейному содержанию русского эпоса. Народу нет никакого дела до знатности или незнатности боярских родов. Для былины Часовая вдова — боярыня и богатая, Хотен — беден и герой. Он приводит к посрамлению и Часовую вдову и Владимира, который ее поддерживает. Былина эта не внутрибоярская, а антибоярская

и антикупеческая. Если у Кирши Данилова говорится:

Обе жены богатые,  
Богатые жены дворянские,

то это — искажение основного смысла былины, объясняемое скоморошным характером сборника. В этой записи мать Хотена приходит домой пьяная, чего мы также не имеем ни в одной записи, кроме данной. Часовая вдова всегда в резких и оскорбительных словах говорит о бедности Хотена.

А как твой был мужище-то Блаудище,  
А сынище-то твой уродище:  
Он ходит по городу — уродует,  
Ищет-то упалого зернушка,  
А чем бы ему голова пропитать.

(Рыбн. 53)

Ищет бобового зерненка  
И где бы-то Хотинушке обед сочинить.

(Рыбн. 15)

Ищет куса перехватного,  
Во что бы Котенку подавиться было.

(Гильф. 164)

Она называет его «воронной загуменной», слепой курой, которая ищет и не находит зернышка, и даже «верблюдищем» (Онч. 9). Нередко она ругает отборными, оскорбительными словами и Бладову вдову. Замечательно яркую форму отказа мы имеем в варианте Аграфены Матвеевны Крюковой.

Обругала-то ей сына любимого,  
А й того же богатыря могучего  
И того же Хотешюшка все Бладовича:  
«Ай отец-от у его да все был Блаудище,  
Еще сын-от остался все уродище,  
Он ведь ездит по городу уродует.  
Еще кто бы Хотешюшке рубашку дал,  
Еще кто бы Хотешюшке бы подштаннички,  
Еще кто бы Хотешюшка-то покормил хлебом, солью бы,  
Покормил его обедом либо ужином».

(Марк. 20)

Этой бедности обычно противопоставляется ее собственное богатство и знатность:

Мы есть роду богатого, именитого,  
Именитого роду, княженецкого,  
Вы есть роду нищетного, копельчата.

(Рыбн. 105)

Мы есть роду княженецкого,  
Княженецкого роду вековечного,  
Вы есть роду каличьего,  
Да й каличьего роду вековечного. (Гильф. 164)

Тут же она проявляет свои крепостнические наклонности. Она грозит схватить Хотена:

Захочу, — его при себе держу,  
Захочу, — его под барина отдам.  
(Рыбн. 53)

Хотен из нищих, калик, он не князь, не боярин и не боярский сын. Его можно обратить в рабство и крепостное состояние, что Часовая вдова и грозит сделать.

Хотену она противопоставляет свою красавицу дочь, которая совершенно так же, как Елена Петровна в предыдущей былинке, сидит в высоком тереме, с той лишь разницей, что она не подвергнута заключению.

У меня-то есть дочушка Офимьюшка,  
Сидит-то во высоких во теремах  
Ее буйные ветры не обвеяли,  
Холодные морозы не обцелкали,  
Мужик пьяница не обсмеялся.  
(Рыбн. 85)

Таким образом, идеология Часовой вдовы есть идеология знатной боярыни, которая кичится своим родом.

Какова идеология Хотена Блудовича, а значит и самой былинки, мы увидим, когда проследим, как события будут развиваться дальше.

Когда мать приходит домой, Хотен участливо ее спрашивает, почему она невесела. Мать все ему рассказывает, причем у хороших певцов весь рассказ о происшедшем повторяется из слова в слово. С этого момента Хотен становится главным действующим лицом. Он не теряет слов, иногда коротко утешает мать и посылает ее ложиться спать. Из его реплик не всегда видно, что он замышляет. Ясно одно, что он хочет «отсмеять» обиду, нанесенную его матери, что он заступает за ее поруганную честь.

Не печалься ты, моя матушка,  
Отомщу я обиду Часовой жены,  
Надсмеюся я над ейною дочерью,  
Что ль над той ли Чайной Часовичной.  
(Пар. и Соим. 48)

В некоторых случаях Хотен хочет довести сватовство, начатое матерью, до конца, в других же он не выражает желания жениться на Чайне. Из дальнейшего видно, что он хочет взять ее в дом, но не для того, чтобы на ней жениться, а чтобы отдать ее матери в портомойницы или отдать ее в жены самому последнему из холопов. Иногда он грозит взять ее не в жены, а в служанки.

О нем говорится, что он «повернулся на одной ножке» и сразу

же пошел седлать коня. Седлание коня и выезд описываются как богатырские и воинские. Он «крутенько садится на добра коня» и берет с собой «паробка верного, любимого товарища» (Рыбн. 85).

Хотен прежде всего направляется к терему Часовой вдовы. Как он задумал «отсмеять» обиду, это пока еще не ясно.

События, которые разыгрываются перед хоромами прекрасной Чайны, могут отдельными певцами излагаться в различной последовательности и с различной степенью полноты. Смысла происходящего от этого не меняется. О самой вдове обычно говорится, что ее «дома не случилось». Дело происходит на рассвете, и она иногда еще на пиру. В тереме находится только прекрасная Чайна. Чайна видит Хотена издали, высовывает голову по плечи из окна или выходит на крылечко или балкон. Иногда она знает о том, что произошло на пиру, и ничего доброго от Хотена она ждать не может. Не теряя лишних слов, Хотен начинает ломать терем, в котором находится Чайна, причем в разных вариантах делает это по-разному. Чтобы попасть во двор, он пинает ногой подворотню, копьём ударяет в ворота и вышибает их, или ломает изгородь. Свою тяжелую палицу он запускает в терем и сбивает верх терема до самых окон, или начинает расшатывать терем снизу.

И ударил в ворота вострым копьём,  
И слетели ворота среди двора;  
И ударил палицей булатною  
По тому по терему высокому,  
Сшиб того терема по окнам прочь,  
И слетел терем во зеленый сад.  
(Рыбн. 44)

Такова наиболее типичная картина разрушений, производимых Хотеном.

Но Чайна (Авдотья, Евфимия) отнюдь не робкого десятка. Нравом она в мать. Та часть терема, в которой находится Чайна, остается цела, и теперь Чайна обрушивается на Хотена с такими же ругательствами, какими его ругала ее мать.

Настоящая ты ворона погуменная,  
Над нашим ты домом надсмеаешься!  
(Гильф. 308)

А й же молодой Котенко ты Бладов сын!  
Отца-то у ты звали ведь Бладищем,  
А й тебя же будут звать да уродищем!  
Что же едзишь по городу, уродуешь?  
(Гильф. 19)

Теперь Хотен уже прямо метит в Чайну. Чайна произносит эти

слова с «балкончика точеного». У Хотена шестисаженное «ратовье», то есть копьё.

Он-де хлопнул по балкончику точеному,  
И балкончик точный весь рассыпался.  
(Гильф. 282)

Еще яснее:

Хотел ударить по Чадиночке Часовенной,  
Ударил по крылечку по красному,  
Расшиб на щепу он на мелкую.  
(Гильф. 308)

Иногда он бросает в Чайну ножом или копьём, но она увертывается. Теперь Хотен прерывает свое зловещее молчание и богатырским голосом грозит Чайне. Он ругает ее самыми последними словами, грозит взять ее в портомойницы и вызывает на бой ее девять братьев.

А хочу, — тебя я возьму за себя,  
А захочу, — возьму за службу за Панюточку,  
А кладу в фатеру во черную, —  
И будешь ты наша портомойница.  
А есть у тебя девять братьев,  
А у Часовой вдовы девять сынов,  
Так пожалуйте во чисто поле! (Рыбн. 44)

Иногда он повторяет сватовство, но с угрозами, и никогда не ждёт ответа.

А й же ты, Чайна Часовина,  
Если волос пойдешь замуж, то за себя возьму,  
А неволей, так за парубка.  
А теперь я поеду во чисто поле,  
И пусть выдут твоих девять братьев,  
Там я с ними силы померяю. (Пар. и Сойм. 48)

Очевидно, что дело не обойдется без кровопролития: предстоит бой между Хотеном и братьями Чайны.

Некоторые певцы, однако, ничего не знают о последующем бое. Хотен непосредственно после разорения терема расправляется с Чайной. В одном из печорских вариантов он разрывает ее тело на части и остатки труда привязывает к хвосту своего жеребца. Чайна здесь названа Маринкой, очевидно под влиянием песни о Добрыне и Маринке (Онч. 9).

Наряду с этим мы имеем смягченную редакцию Т.Г. Рябинина. Здесь боя также никакого нет. Хотен просто похищает Чайну и везет ее домой, причем она даже рада и заявляет.

Три года я господу молилася,  
Чтоб попасть мне замуж за Хотинушку,  
За того Хотину за Блудовича. (Рыбн. 15)

Такие сокращенные редакции не могут быть признаны художественно удачными. В полной форме песни конфликт, наоборот, усиливается и только в последующем развитии обнаруживает свою более широкую, общественную, а не только личную сторону.

Хотен уезжает в чистое поле, там разбивает шатер и ожидает братьев Часовичны. Конфликт, таким образом, разрастается. Из города он переносится в поле и начинает принимать характер вооруженного столкновения. Происходит именно бой, но бой не между русскими и иноземными захватчиками — русский герой здесь дает бой собственному родовитому боярству.

Бой представляет собой кульминационный пункт всего повествования. Формы его довольно разнообразны, но не одинаково значительны и осмыслены. Мы рассмотрим лишь главнейшие.

Выделить мы должны версию в сборнике Кириши Данилова. Борьба здесь лишена социального характера. Встреча между Хотеном и братьями Чайны имеет характер уличной драки. Братья сами преследуют Хотена на улице, и они его задирают. Их сперва пять человек.

И он отбивался и метался от них,

И прибил всех тут до единого.

(К. Д. 17)

Мать посылает своих остальных четырех сыновей с наказом

Убить бы его до смерти.

В песне описывается, как Хотен побивает и этих четырех, каждого в отдельности.

Эта версия — явно сниженная. Драматическая борьба низведена до уличной «драки великой» с описанием, как бьют по уху и т.д. Такая трактовка соответствует скоморошьему характеру всего сборника, но она одиночна.

В собственно народной, крестьянской трактовке столкновение протекает совершенно иначе.

Хотен вместе со своим младшим другом отправляется в поле. Здесь в ожидании братьев он разбивает шатер и спокойно засыпает. Своему парубку он приказывает разбудить его, если появится «киевская сила».

На этом месте песня переносит нас в другой стан, в стан его врагов.

В полной своей форме былина включает два боя: на Хотена сперва высылаются братья Чайны, а после них целое войско. Однако певцы часто ограничиваются одним из этих боев.

Пока Хотен мирно спит, Часовая вдова прибывает домой. При-

бывают также ее девять сыновей, и Чайна жалуется им на Хотена: «Чадиночка им и порозжалилась».

Спокойный сон Хотена противопоставляется смятению и волнению в доме вдовы. Она со свойственной ей резкостью и решительностью приказывает сыновьям убить Хотена.

Ой вы, сыновья мои, ясны соколы,  
Убейте Хотена во чистом поле.

(Гильф. 308)

В некоторых случаях братья настолько трусливы, что боятся выйти против Хотена, хотя их девятеро против одного (Гильф. 308). В большинстве случаев, однако, они едут в поле, где их ждет Хотен, хотя они делают это иногда и не очень охотно и только после грозного окрика их властной матери. Певец называет их «не путнии воины» (Рыбн. 85).

Они подъезжают к шатру, и от топота их коней Хотен пробуждается. Схватка бывает всегда очень коротка. Жалкие и слабые братья не могут устоять против грозного и разъяренного Хотена. Они жестоко платятся за свою попытку.

Да не долго Хотен тут сражается,  
Садился Хотен да на добра коня  
И поехал к молодцам насупротив.  
Троих молодцов копьём сколол,  
Да троих молодцов конем стопгал,  
Да еше троих к стремени привязал.  
(Кир. IV, 72)

За трех братьев, оставленных им в живых, он будет требовать выкупа. Нередко с братьями расправляется не Хотен, а его парубок, который не считает нужным для такого случая даже разбудить своего хозяина и друга.

Такова наиболее типичная форма развития конфликта. Несколько иначе развитие конфликта рисуется в беломорской традиции. Здесь Хотен, в ответ на ругательства и издевательства Чайны, произносимые с высокого окошечка ее терема, убивает на ее дворе семь быков, из их шкур делает ремни в без всякого боя берет в плен и уводит из Киева ее братьев. Ремнями он привязывает их к деревьям — соснам и березам (Марк. 20). Сходным образом он расправляется с братьями в мезенской песне: он связывает их волосами друг с другом по трое и перекидывает их через седло (Григ. III, 2).

Столкновение принимает все более грозные размеры. Часовая вдова не может примириться с происшедшим и бежит теперь за помощью к Владимиру. Владимир дает ей против одного Хотена целое войско — 40 000 человек или 6 полков и т.д. Такая готов-



ность объясняется не только тем, что Чайна его родственница. Она объясняется тем, что действия Хотена по существу представляют собой бунт, который надо подавить военной силой.

Происходит сражение, которое также описывается весьма кратко.

Он прибил-то эту силу на единый дух.

(Марк 20)

Более интересны для нас те случаи, когда Часовая вдова не обращается к Владимиру, а набирает войско сама. Тут она проявляет всю свою энергию и обнаруживает свою натуру.

Часовая вдова пускает в ход все свое несметное богатство, чтобы за деньги нанять, купить ту силу, которая могла бы уничтожить Хотена.

Так она была богатая,  
Погреба были золота и серебра.  
Так она наняла силу инную  
За золото и за серебро.

(Рыбн. 44)

Иногда она набирает силу по кабакам:

Але голи-ти они, право, охотники,  
А любители-таки они на деньги-ти.

(Омч. 46)

Она нанимает 500 бурлаков за 500 рублей с наказом привести Хотена к ней: «Приведите его на мои белые руки». В этом случае она хочет его высечь.

Еще интереснее для нас те случаи, когда Часовая вдова не нанимает силу, а принуждает идти против Хотена своих должников, зависимых от нее людей. Это — не крепостные крестьяне. В этих должниках мы узнаем «кабальных людей». В XV—XVI веках в кабальную зависимость шли свободные, но обедневшие люди. При заключении договора они брали деньги у хозяина и обязывались работать на него за проценты до уплаты взятых денег. Как правило, такие «кабальные люди» или «служилые холопы» всю жизнь не были в состоянии уплатить взятую сумму, так как весь заработок уходил на погашение процентов<sup>202</sup>.

Именно таких кабальных людей имеет в своем распоряжении Часовая вдова, мать Чайны.

После того как ее сыновья потерпели неудачу, она собирает своих должников.

На то ли вдова порассердилась,  
Бросалась в сундуки окованные,  
Вымала ведь записи крепкие,  
По которым были денежки раздаваны,  
Собрала мужиков своих должников:

«А вы, мужики, мои должники!  
Убейте Хотена во чистом поле,  
Во всех-то вас денежках господь простит».  
(Гильф. 308)

Историческая форма кабальной зависимости здесь несколько стерлась, и Часовая вдова в сознании позднейших певцов выступает как простая ростовщица.

А й мужики вы все мне должные!  
Ваши головы все запоручены.  
А поедьте, мужики, вы во чисто поле,  
Убейте Фотеюшка в чистом поле,  
Я всех мужиков вас во долгах прошу.  
(Гильф. 282)

Классовый состав этого войска уже совершенно иной, чем состав войска, посланного Владимиром. Это войско состоит из одних только бедняков, и Хотен это знает. Когда это войско является под предводительством сыновей вдовы, он ее сыновей убивает, а войско отпускает.

А вас, мужики, не трону я ни единого,  
Ваше дело подневольное.  
(Гильф. 282)

Иногда, раньше чем принять бой, он спрашивает у войска: «Вы охочая ли сила или невольная?» Если сила воюет по вольному найму, он иногда поступает с ней так же, как с войском Владимира. Если же эта сила «невольная», он не принимает боя, а отпускает силу домой.

А вы, мужики, ес должники,  
Ваше-то ведь дело поневольное,  
Скажите вдове вы Часовые,  
Этою ведь силою меня не взять.  
(Гильф. 308)

Впрочем, в некоторых случаях и классовый состав войска, посланного Владимиром, бывает таким, что Хотен боя не принимает. Войско это воюет за Владимира настолько неохотно, что Хотен справляется с ним только одним грозным, богатырским окриком. Он приказывает им связать друг друга по десяткам, вернуться в Киев и объявить Владимиру, что вся его сила полонена им, Хотеном (Рыбн. 53, 71). Дело здесь именно в том, что войско по существу держит сторону Хотена, а не Владимира. Войско Владимира очень охотно выполняет приказ Хотена.

Смертный бой держать нам ведь непочто.  
Княженецкий род нам защищать не за что.  
А мы свяжем руки да друг другу  
И пойдемте обратно во Киев-град,

Да и скажем мы князю Владимиру,  
Что полонил нас всех Гордено Бладович.  
(Пар. и Сойм. 48)

Таким образом Хотен наносит полный разгром войску Владимира и привлекает на свою сторону нанятое из закабаленных людей войско Часовой вдовы.

Теперь она и ее дочь полностью в руках Хотена. Характерно, что Хотен прежде всего врывается в дом Часовой и уничтожает закладные записи:

И приехал Фотей ко вдовице на широкий двор,  
И скрикнул-де Фотей да зычным голосом:  
«Неси, вдовица, записи закладные,  
По которым золота казна раздавана».  
И несла-де вдова записи закладные,  
По которым золота казна раздавана.  
Роздал Фотеюшко эти записи,  
И все мужики поехали да кланялись.  
(Гильф. 282)

Иными словами, борьба носит не только личный, но и сословный характер. В лице вдовы Хотен уничтожает и обезвреживает властительницу над деньгами и людьми.

Однако ее сила обезврежена еще не полностью. Она еще обладательница денежного состояния, которое позволяет ей заново взять людей в кабалу. Хотен, выражаясь современным языком, экспроприирует ее.

В его руках находятся трое из оставшихся в живых сыновей Часовой вдовы. Она вынуждена теперь сама обратиться к Хотену.

После побоища Хотен спокойно едет «к родителю своей матушке» и ждет, что будет дальше.

Дальше же происходит то, что на двор к его матушке является мать Чайны и «низко кланяется». Теперь уже она просит о том, о чем когда-то просила мать Хотена: она предлагает свою дочь Хотену в жены, а сама за это требует возврата ее сыновей.

Премадый Хотеюшко сын Збудович!  
Возьми мою Чадиночку Часовенную,  
За себя возьми любимой семьей,  
Отдай мне-ка шесть сынов из полону.

Очередь отказать теперь за Хотеном.

Проговорит Хотен таково слово:  
«Мне твоя Чадиночка не надобна,  
Я за верного слугу замуж ее не возьму».  
(Гильф. 308)

Такой отказ взять за себя Чадиночку характерен не только для данного варианта, но для данного сюжета в самых разных вариантах.

Хотен не стремится к браку с Чайной. Как жестоко он с ней иногда расправляется, мы уже видели выше. Иногда он согласен взять ее, только не в жены, а в служанки матери.

Он привязывает ее к стремени, привозит домой и отдает ее своей матери в портомойницы.

В качестве выкупа за сыновей он требует не дочь, он требует выдачи всего ее состояния, причем делает это в весьма старинной и архаической форме: он ставит в землю свое огромное многосаженное копые и требует, чтобы оно доверху было засыпано золотом и серебром.

Он и ткнул-де копые дак во сыру землю,  
Долгомерное ратовище в семь сажон.  
«А ты обсыпь мое копые дак красным золотом,  
Красным золотом обсыпь да чистым серебром,  
Дак отдам я тебе нонче девять сынов».

(Григ. III, 2)

Конец бывает разный. Обычно Часовая вдова вынуждена согласиться на предложение Хотена. На сорока телегах привозят золото и серебро, но его не хватает, чтобы покрыть верхушку копыя. Часовая вдова просит Хотена взять вместо недостающего золота и серебра ее дочь. Иногда она валяется у него в ногах и униженно просит взять Чайну. Она готова отдать дочь даже в кухарки.

Ты возьми, возьми, Хотеюшко сын Бладович,  
Ты возьми, возьми любиму дочь в кухарочки!  
(Марк. 20)

Но Хотен вовсе не желает жениться, тем более на Чайне, как на боярской дочери. Он предпочитает взять себе жену из крестьянского сословия.

Мне на что-то мне твоя дочь безумная?  
Я возьму лучше у бедного крестьянина,  
Из именица возьму, не из богатства ей,  
А и лицом она хороша, все умом сверстна.  
(Марк. 20)

Разрешение этого конфликта достигается через вмешательство третьих лиц. В одних случаях посредником выступает Владимир, в других — мать Хотена.

Посредничество Владимира художественно менее удачно; более правдоподобно и убедительно вмешательство матери.

Заносливая Часовая вдова бежит за помощью к Владимиру. В таких случаях Владимир вызывает Хотена к себе и выговаривает ему за его издевку над Чайной и ее матерью и приказывает или предлагает ему жениться. В этих вариантах сцена с копыем разыгрывается во дворе Владимира. Хотен согласен жениться, если

Владимир накроет копьё золотом и серебром. У Владимира хватает средств, чтобы обсыпать копьё золотом, серебром и жемчугом. Мало того: он еще дает за своей племянницей в приданое села с приселками (Рыбн. 52). Такой конец явно не соответствует высокой идее данной былины и не соответствует вообще духу русского эпоса: герои обычно *отказываются* от наград; здесь же Хотен сам напрашивается на награду Владимира, своего врага, войско которого он только что разбил.

Более значительна и более интересна другая версия конца. За Чайну вступается мать Хотена.

Ты послушай меня кошь, чадо милое,  
Ты меня-то же, родиму свою матушку.  
(Марк. 20)

Мать вполне удовлетворена тем унижением, к которому привел Хотен ее противницу, заносливую Часовую вдову. Сама же девушка здесь, как ей кажется, ни при чем. В ответ на предложение Хотена взять Чадиночку себе в подворотницы или портюмоиницы и «поворачивать» ее «как тебе надобно», она уговаривает Хотена взять ее себе в жены:

Не она меня да прибесчестила,  
Прибесчестила да ейна матушка...  
Ты возьми-ка ее за себя замуж.  
(Рыбн. 207)

В таких случаях Хотен ради матери готов жениться, и песня кончается веселым свадебным пиром. Хотен идет с Чайной под венец.

Тут заводили они пированьице почестен пир.

Так кончается эта замечательная по своей реалистичности, яркости, по остроте основного конфликта былина. Она весьма богата разнообразием деталей, но здесь могли быть рассмотрены только главнейшие случаи.

## VI. ЭПЕЗИЯ БУЧУГА

### 1. ВАСИЛИЙ БУСЛАЕВИЧ И НОВГОРОДЦЫ

Две былины о Василии Буслаевиче — о его бунте против Новгорода и о его смерти — представляют собой вершину в развитии тех песен эпоса, содержанием которых служит социальная борьба. Былины о Василии Буслаевиче — чисто новгородское создание. Так два новгородских героя, Садко и Василий Буслаевич, знаменуют собой два разных этапа в развитии русского эпоса. Торговый Новгород, поэтически возвеличенный в былине о Садко, здесь подвергается попытке разрушения и уничтожения. Со-

держанием этих былин служит бунт Василия Буслаевича против Новгорода. Из более древних былин мы знаем только одну, которая имеет с ней некоторое сходство, — это былина о бунте Ильи Муромца против Владимира, но былина о Василии Буслаевиче носит более ярко выраженный конкретно-исторический характер; сила столкновения в ней во много раз превосходит силу столкновения в былине об Илье и Владимире.

Василий Буслаевич — герой новгородский, но песни о нем имеют общерусский характер. Содержание и смысла его борьбы были понятны каждому русскому крестьянину, где бы и когда бы эти песни ни исполнялись.

Художественную силу этих былин прекрасно понимал М. Горький. В письме к К. Федину он писал: «Васька Буслаев — не выдумка, а одно из величайших и, может быть, самое значительное художественное обобщение в нашем фольклоре». Недаром в письме в редакцию «Библиотеки поэта», где предполагалось издать антологию былин, Горький требовал, чтобы в первую голову были даны такие былины, как «Буслаев» и былина о бунте Ильи против Владимира. Горький здесь сделал сопоставление, которое не пришло в голову ни одному из ученых, а между тем именно это сопоставление помогает раскрытию смысла былин о Василии Буслаевиче. Известно также, что Горький собирался написать пьесу «Васька Буслаев» и что вместе с Шаляпиным он работал над либретто для оперы «Васька Буслаев».

Зародившись в Новгороде, песни о Василии Буслаеве благодаря художественности и идейной значительности своего содержания стали общерусским достоянием.

Былина о Василии Буслаевиче имеет весьма широкое распространение. Очень часто былина о борьбе его с новгородцами и былина о его смерти объединяются певцами в одно целое. Песня о бунте была записана и опубликована около 20 раз, песня о смерти Василия Буслаевича — около 15 раз, в объединенном виде они были записаны свыше 25 раз. Всего, таким образом, имеется приблизительно 60 опубликованных записей былин о Василии Буслаевиче, которые охватывают все основные районы пространства эпоса к моменту записи<sup>203</sup>.

Василий Буслаевич в изображении ученых либо индивидуалист, наподобие немецкого Зигфрида, либо русский пьяница и буян, «широкая натура», полуразбойник и типичный новгородский ушкунник. Одними он же изображался как Роберт-Дьявол, заимствованный с Запада, другими — как Иван Грозный, «покоривший» Новгород. Иногда говорится, что он умер нераскаянным, а

иногда, что он раскаялся и поехал замаливать свои грехи в Иерусалим. Хотя некоторые отдельные наблюдения были сделаны правильно, старая русская наука не могла понять и определить смысла и значения этой былины\*.

Новгородские былины обратили на себя особое внимание Белинского. Как и в других случаях, недостаток материала не дал Белинскому возможности до конца правильно определить значение образа Василия Буслаевича. Это смог сделать в наши дни Горький. Белинский основывался на варианте Кириши Данилова, испорченном скоморошьей обработкой: в нем — и это единственный случай — Василий Буслаевич изображается пьяницей; дружинку он набирает себе из боярских детей. На братчине происходит драка и т.д. Драка кончается тем, что новгородские мужики покоряются Василию Буслаевичу и платят ему огромную дань.

Эта трактовка стоит особняком и не соответствует многочисленным другим записям. Другой источник, которым располагал Белинский, была сказка из сборника Сахарова «Русские народные сказки», 1841. Текст Сахарова представляет собой подделку. Здесь саиты воедино сказка из сборника Чулкова и текст песни Кириши Данилова<sup>20</sup>.

И тем не менее Белинский даже сквозь недостаточный и искаженный материал сумел угадать подлинное значение былины. Первое, что утверждает Белинский, — это органическая связь былины с Новгородом и его общественным строем. Она выражает «историческое значение и гражданственность» Новгорода. Белинский правильно определил, что «Новгород был городом аристократии». Взгляд советской науки на общественный строй Новгорода сводится к тому, что Новгород был аристократической республикой. Белинский понимал также, что в древнем Новгороде происходила интенсивная классовая борьба. «С самого начала поэмы вы видите существование в Новгороде двух сословий — аристократии и черни, которые не совсем в ладу между собой». Отсюда для нас ясна и методология изучения былины: былина должна быть изучена в связи с классовой борьбой древнего Новгорода. Далее, в истории Новгорода одним из решающих моментов было его отношение к Москве. Этот вопрос Белинский решает правильно; он понимает то, чего не понимали некоторые ученые, осуждавшие политику Грозного и видевшие в нем «завоевателя» Новгорода. «Если бы Москва допустила существование Новгорода, он пал бы сам собою и стал бы легкой добычей Польши или Швеции». Торговая развила в новгородцах особый дух молодечества, и Василий Буслаевич художественно выражает эту новгородскую русскую удаль, порожденную теми историческими

условиями, в которых находился Новгород. В Буслаеве есть «упоенные молодой жизнью». Он «разрывает, подобно паутине, слабую ткань общественной морали».

Такова вкратце точка зрения Белинского. Введенный в заблуждение материалом Кирпи Данилова, Белинский не до конца вскрыл значение образа Василия Буслаевича и кое в чем ошибался, но он показал ту методологию его изучения, которая должна лечь в основу современного изучения этой песни<sup>205</sup>.

Повествованию о борьбе Василия Буслаевича с новгородцами обычно предшествует упоминание о его отце. Его отцу в отдельных песнях посвящается не более двух-трех строк, но эти строки повторяются столь часто и упорно, что они, по-видимому, зачем-то нужны, несмотря на то, что отец Василия Буслаевича в дальнейшем повествовании не играет никакой роли. Для нас фигура отца важна потому, что ею определяется социальная среда, из которой происходит Василий Буслаевич.

По началу песни, а также по целому ряду рассеянных в песне деталей можно установить совершенно точно, что старый Буслай мыслится принадлежащим к самому зажиточному слою новгородского населения. Он весьма богат. Как создалось его богатство, об этом не говорится. Он никогда не называется купцом. В одном случае он назван князем. Есть глухие намеки на то, что свое состояние он не унаследовал, а нажил сам. «В твои годы отец без порток ходил» (Рыбн. 198), — так укоряет мать своего сына-бездельника. Но у него была дружина, и он составил себе богатство. Однако это указание в других вариантах не повторяется, хотя оно и не противоречит всему облику отца. Умирая, он оставляет своему сыну огромное богатство.

Оставалось его житье-бытье

И все именье дворянское. (К. Д. 10)

Ниже мы увидим, что Василий Буслаевич, его сын, всегда представляется богатым. Он, например, может собрать и один содержать на свои средства большую дружину.

Во всем остальном отец Василия на первый взгляд кажется фигурой совершенно бесцветной. Он в полном спокойствии доживает до глубокой старости — чаще всего до 90 лет — и мирно опочивает, оставив малолетнего сына на руках вдовы. Он рисуется смиренным старцем, который не вмешивается в политическую жизнь.

С Новым Городом не спаривал,

Со Псковом он не вздаривал,

А со матушкой Москвой не перечился. (Рыбн. 150)



Упоминание трех городов: Новгорода, Пскова и Москвы, — драгоценное историческое свидетельство и важный материал для понимания фигуры отца и для понимания всей былины. Слова «с Новым Городом не спаривал» означают, что он никогда не находился в оппозиции к правящей верхушке.

Буслай жил спокойно потому, что общественный строй Новгорода обеспечивал ему полное довольство. «Спорить» с Новгородом ему было не о чем.

Отношения между Новгородом и Псковом были весьма сложны. Оба города долго сохраняли независимость по отношению к Москве; до середины XIV века Псков входил в число «пригородов» Новгорода; Новгород присылал в Псков посадников и сажал в нем князей — кормленников<sup>26</sup>. Впоследствии (1348) Новгород вынужден был признать самостоятельность Пскова и назвать его своим «младшим братом». Слова «со Псковом он не вздаривал» отражают конкретное историческое прошлое. Отец Василия Буслаевича изображается стоящим в стороне от борьбы с Псковом. Приведенные строки позволяют датировать это место былины XIV веком.

Наконец, слова «со матушкой Москвой не перечился» являются откликом на борьбу Новгорода с Москвой. Буслай проявил покорность по отношению к Москве, подчиняясь необходимости. Как мы увидим, его сын окажется сторонником Москвы и врагом Новгорода, с которым он будет вести борьбу. Новгород потерял свою самостоятельность при Иване III (1471—1478). Никаких других упоминаний о Москве в былине нет, и события, воспеваемые в ней, не связаны с новгородско-московскими отношениями. События былины связаны с классовой борьбой внутри Новгорода. Формы, в которых она протекает, могут быть отнесены к XV веку.

Таким образом, те немногие строки, в которых говорится о Буслае, дают нам некоторый материал для хронологического приурочения. Они же дают многое для понимания облика героя. Он происходит из наиболее зажиточной и консервативной части новгородского населения.

После смерти отца Василий воспитывается своей матерью, Амефой Тимофеевной. В ее обрисовке можно заметить некоторую зависимость от былины о молодости и воспитании Добрыни.

Воспитание должно сделать из Василия такого же смиренного, не спорящего с Новгородом человека, каким представлен его отец. Ему дают религиозное воспитание. Его, например, обучают церковному пению, и из него выходит такой певец, какого в

Новгороде еще не было.

А и нет у нас такого певца.

(К Д 10)

Воспитанием Василия Буслаевича обычно руководит его мать, и Василий Буслаевич на всю жизнь всецело ей подчиняется. Он подчиняется только ей, и никаких других авторитетов для него не существует.

Мать — не единственное лицо, воспитывающее Василия. Из дальнейшего мы узнаем, что умершего отца до некоторой степени заменяет его крестный отец, принадлежащий к церковно-монастырской верхушке. Он видный монах, старец, иногда — настоятель Софийского собора. Фигура этого крестного отца выяснится позже. Он напоминает Василию о том, что

Я грамоте тебя учил,

На добрые дела наставлял.

(Григ. I, 39)

Нам это важно, потому что это показывает, в каком направлении воспитывался Василий Буслаевич.

Все старания его воспитателей проходят даром. Василий Буслаевич вырастает полной противоположностью своего отца и крестного. Дело здесь не в психологическом противопоставлении смиренного отца буйному сыну. Дело здесь в противопоставлении двух поколений с различным социальным сознанием. Сын богатого новгородца, находящийся в наилучших условиях, всем обеспеченный, он порывает с тем укладом, в котором он был воспитан, и объявляет ему борьбу не на жизнь, а на смерть.

Свой буйный нрав он проявляет уже очень рано. В некоторых вариантах Василий семи лет, играя с детьми новгородскими на улице, уродует их кого возьмет за руку, у того рука прочь, кого за ногу, у того нога прочь и т.д. Если бы мы имели только такую форму озорства, она свидетельствовала бы лишь о буйном и дурном нраве Василия. Однако мы имеем ряд текстов, которые заставляют нас смотреть на это озорство иначе.

Стал он по городу похаживать,

На княженецкий двор он загуливать,

Стал шутить он, пошучивать,

Шутить-то шуточки недобрые,

С боярскими детьми, с княженецкими.

(Рыбн. 150)

«Шутки» Василия Буслаевича направлены против боярских и княженецких детей, которых он ненавидит с детства. Что озорство Василия Буслаевича направлено именно против них, видно и по таким текстам, где об этом прямо не говорится. В тех случаях,

когда не говорится, над какими детьми он «пошучивает», мы можем это видеть не по детям, а по родителям их, которые приходят жаловаться и грозить его матери, Амелфе Тимофеевне. Жалуются *богатые* мужики.

А и мужики новгородские,  
Посадские, богатые,  
Привосили жалобу они великую  
Матерой вдове Амелфе Тимофеевне.  
(К Д 10)

Слово «посадские» более верно передает новгородскую обстановку, чем «боярские» и «княженицкие». Значение слова «посадский» менялось в течение ряда веков, но здесь оно употреблено в своем первоначальном смысле — «торговый».

В тексте сборника Кириши Данилова, где подчеркивается, что Василий Буслаевич обучается церковному пению, он, вопреки строгому церковному воспитанию, начинает пьянствовать.

С веселыми удалыми добрыми молодцы  
Допьяна уже стал напиватися.  
(К Д 10)

В пьяном виде он начинает озорничать, что вызывает жалобы посадских богатых людей.

Таким образом, сильный и удалый Василий Буслаевич, силе которого нет никакого применения и который обречен на праздность вследствие своего богатства, постепенно начинает ненавидеть воспитавшую его среду. Ненависть эта носит чисто инстинктивный, бессознательный характер. Лучший церковный певец Новгорода в пьяном виде дает волю своим скрытым чувствам.

Конфликт, следовательно, назревает медленно и постепенно. Никакой внешней завязки нет. Есть внутренний, скрытый, пока еще плохо осознаваемый антагонизм.

Борьба вступает в новую фазу развития, когда выросший Василий Буслаевич начинает набирать себе дружину. Дружина Василия Буслаевича носит совершенно иной характер, чем военные дружины старого киевского эпоса. При внутривосточной борьбе, которая велась в Новгороде, каждая политическая партия должна была иметь свою боевую организацию, свою вооруженную силу. Политическая борьба нередко принимала форму кровавых столкновений. Об этом мы знаем из исторических документов. Митрополит Иона (середина XV века) писал новгородскому архиепископу Евфимию: он жаловался на то, что в Новгороде имеются «некие междуусобные препирания, и раздоры, и убийства, и кровопролития, и сотворялись и сотворяются душе-

губства православному христианству; и на то злое и богомерзкое дело нанимали, нанимают с обеих сторон злорадных и хотящих кровопролитства, пьянчивых и о своих душах нерадящих злоторных людеи»<sup>207</sup>. Церковное поучение изображает эту борьбу в обличительной форме, народная песня изображает один из видов этой борьбы со стороны ее внутреннего смысла и направления.

Внешние поводы, по которым Василий Буслаевич набирает себе дружину, могут быть разнообразны. Так, он набирает дружину после того, как новгородцы пожаловались на него его матери и грозилась его утопить. Он набирает ее «с досадушки», но по существу уже видно, что эта дружина назначается для борьбы с новгородцами.

В некоторых случаях набрать дружину советует ему мать в таких, например, выражениях:

Прибирай-ка себе дружину хоробрую,  
Чтоб никто ти в Нове-граде не обидел.  
(Рыбн. 169)

В других случаях мать советует ему собрать дружину по примеру отца, который «без порток ходил», но при помощи дружины сколотил себе состояние (Рыбн. 148).

Чаще всего, однако, собирание дружины не мотивируется ничем. Дружина назначается для внутригородской политической борьбы. Набор дружины предвещает и подготавливает столкновение.

Собирание дружины — один из самых ярких и колоритных моментов в этой былинке. Обычно Василий Буслаевич зовет к себе на пир весь Новгород. Он разбрасывает по улицам или разметывает по дорогам, пускает на стрелочках скорописчатые ярыки.

Тот хочет пить и есть да из готового,  
Валися к Ваське на широкий двор,  
Тот пей и ешь готовое  
И носи платье разноцветное.  
(К Д. 10)

Этот призыв явно обращен к голи, к самой неимущей части населения.

Оказывается, что охотников пить и есть из готового, да еще и одеться в цветное платье в Новгороде имеется несметное количество.

В назначенный день

И собирались мужики новгородские увалами,  
Увалами собирались, перевалами,  
И пошли к Василию на почестен пир.  
(Рыбн. 169)

Нашло-то к ним силушки черным-черно,  
Черным-черно, как черна ворона.

(Рыбн. 17)

Это к Ваське поваилаа голь, беднота. Она готова на всякого рода действия, какие только от нее потребуются. Это люди отчаянные и решительные, люди, которым нечего терять, весьма опасные для обывателей и богачей.

Социальное лицо дружины можно определить очень точно: это уже не несколько неопределенные «толи кабацкие» киевских былин, это — представители цехового ремесленного труда в условиях феодального города, что более ясно будет видно ниже.

Идут-то шильники, мыльники, игольники,  
Всякие люди недобрые.

(Опч. 88)

Обычно в расчеты Василия Буслаевича вовсе не входило действительно напоить, накормить и одеть всю эту толпу. Толпа нужна ему, чтобы именно из нее выбрать себе дружину из тридцати достойнейших. Достоянейшие в глазах Василия Буслаевича — это самые смелые, сильные, выносливые и самые бесстрашные.

Пришедшая толпа узнает новое условие. На дворе стоит огромный чан вина в сорок бочек и чара в полтора ведра. Сам Василий Буслаевич стоит около чана с огромным вязом. На пир приглашаются только те, кто сумеет поднять и выпить чару и вынести удар по голове червленым вязом.

Кто изопьет чару зелена вина,  
Мерой чару полтора ведра,  
Весом чару полтора пуда,  
И кто истерпит червенный вяз,  
Тот ступай на почестный пир.

(Рыбн. 64)

Те, кто выдержат это испытание, попадают к Василию в его храбрую дружину и даже принимаются к нему в крестовые братья. Остальные могут уходить.

Таким образом, это уже не только наемные «недобрые люди», всегда готовые на любое кровопролитие. Это тесно спаянная общими интересами дружина, крестовые братья, готовые на борьбу и смерть и знающие, кто их враг. Из дальнейшего будет видно, что главный враг — это купеческий Новгород, и конфликт данной быliny есть конфликт между обездоленными людьми труда и людьми, разбогатевшими на торговле.

Охотников выдержать испытание находится, однако, немного. Шли больше ради дарового угощения. Мужики уходят с пира, очень выразительно ругая Василия Буслаевича.

Но уходят не все. Из толпы выделяются те, ради которых весь этот пир был созван.

Дружина обычно набирается из тридцати человек, из которых названы поименно и подробнее обрисовываются трое. Их имена для нас отнюдь не безразличны, так как они дают представление о том, из кого эта дружина состоит. Уже выше мы видели, что к Ваське идут «шилники, мыльники, игольники». Для нас не важно, подразумеваются ли под «шилниками» сапожники и под «игольниками» портные, или же это мастера, делающие шила и иглы. Здесь могли бы быть названы и другие ремесла. Для нас важно, что дружина составляется из людей ремесленного труда. То же показывает анализ имен членов дружины: это — Потанюшка Хроменький (Поташенька сутул-горбат, Данилушка сутул-горбат), Фома, «Толстый, сам ремесленный» (Фома Толстокожевников, Фома Ременников), Котельная Пригарина, Костя Новоторженин (Костя-Лостя Новоторщенин, Ванюшка Новоторжанин), Васька Белозерянин (Костя Белозерянин).

Эти имена показывают двоякую картину. С одной стороны, дружинники действительно состоят из людей ремесленного труда: Ременников, Кожевников, Толстоременников. Ясно, что речь идет о кожевниках и шорниках. В названии «Котельная Пригарина» мы узнаем котельника, получившего свое название от того, что от дыма он черен, как изготовляемые им котлы.

Такая картина характерна для развитых феодальных городов. Ремесло достигало в древних русских городах высокой степени развития и совершенства.

В 1583—1584 годах в древнем Новгороде было известно около двухсот ремесел. «Характерна большая дифференциация в ремесленном производстве. В производстве одежды имелись особые сарафанники, телогрейники, свитники, однорядочники, душегрейники, епанечники, кафтанники и т.д.»<sup>208</sup> Ту же картину дают другие ремесла. В производстве металлических изделий имелись булавочники, крестечники, пуговичники, в оружейном — лучники, сабельники, секирники и т.д. Для певца нет необходимости перечислять все те ремесла, которые представлены в дружине Василия Буслаевича. Упоминаются представители наиболее важных ремесел по производству одежды, кожаных изделий и изделий из металла.

С другой стороны, дружина состоит не из новгородцев, а из пришлых людей: эти люди не связаны своим происхождением с Новгородом. Ими руководят не местные, а более общие интересы. Костя Новоторженин — из Нового Торжка, Васька — из Белозерска и т.д.

Наконец, часть дружины состоит из людей с физическими недостатками. Потаня обычно изображается либо хроменьким, либо горбатеньким. Телесные недостатки по контрасту подчеркивают, выделяют необычайную физическую и моральную силу этих людей. Именно эти самые убогие и обездоленные люди полны величайшей силы, которая пока не находит себе применения, так же как и сила Василия Буслаевича.

Василий Буслаевич иногда не верит, что Потаня может выдержать удар его вяза. Но певцы иногда останавливаются подробно именно на Потане.

И схватил Васька черненный вяз,  
Бил Васька детину в буйну голову.  
Детина стоит — не ворохнется,  
На нем синь кафтан не колыхнется,  
Кудри черные не тряхнутся,  
Полна чарочка в руках не всплещется.  
(Кир. V, 8)

Идет-то Потанюшко Хроменький  
Ко Василию на широкий двор,  
Ко той ко чаре зелена вина.  
Брал тую чару одной рукой  
И выпил чару за единый дух.  
Как выскочит Василий со новых сеней,  
Хватал-то Василий черваеный вяз,  
Ударит Потанюшку по хромым ногам:  
Стоит Потанюшка — не крянется,  
На буйной голове кудри не ворохнутся.  
(Рыбн. 169)

Так Василий Буслаевич набирает дружину из 29 человек и зовет ее к себе в палаты «пить напитки сладкие».

Конфликт, уже давно созревший, выливается наружу. Дружина набирается для того, чтобы привести ее в действие. В этом конфликте более или менее ясен Василий Буслаевич, ясно лицо его дружины. Неясно другое — неясен противник, с которым он вступает в борьбу.

Чтобы определить противника, а тем самым понять и определить смысла, идею песни, необходимо изучить те внешние формы, в которые конфликт выливается. Эти формы могут быть различными и частично зависят от певца, от его мировоззрения и степени одаренности.

Одна из форм, которую принимает конфликт, состоит в том, что столкновение происходит во время пира братчины. «Братчина» в том смысле, в каком это слово употребляется в былинке, это пир, устраиваемый в складчину по церковным праздникам. У

Кирши Данилова братчина собирается в Николин день и называется «братчина Никольщина». Братчина имела своего старосту. У Кирши Данилова он назван церковным старостой. Братчины, устраивавшиеся в определенные дни церковного календаря, могли быть связаны с соответствующими храмами и храмовыми праздниками.

В братчину все вносили равные доли. Василий вносит пай за каждого из числа своей дружины по 5 рублей, но за себя он вносит 50. Состоятельные люди помимо пая могли вносить любые суммы для лучшего проведения пира:

За всякого брата по пяти рублей,

А за себя Василий дает пятьдесят рублей.

(К Д 10)

Доля могла вноситься зерном: «Насбирали они хлеба семнадцать мер» (Кир. V, 3).

Мужики-новгородчана,

На пиры они были завидные,

Никола Зиновьевич, Фома Родионович,

Вздумали они собирать братчины Никольщины;

Насбирали они двенадцать мер,

Наварили зелена вина.

(Кир. V, 8)

Никола Зиновьевич и Фома Родионович — имена старост; таковые имеются и в некоторых других вариантах.

Исторически братчины имели более широкие функции, чем те, которые описаны в былинах. Они имелись во всей России, но особо яркую и конкретную форму приняли в Новгороде.

«Братчинами» могли называться постоянные союзы, имевшие в некоторых случаях даже право судить своих членов. Они были связаны с ремеслами и имели место в городах, где были развиты ремесла. Они, по-видимому, представляли собой некоторую начальную форму цехового устройства<sup>209</sup>. В былинах эта сторона дела не отражена, но мы уже заметили, что толпа, которая валит на двор к Василию Буслаевичу, частично состоит из представителей различных ремесел.

Пиры братчины давали начало самым разнообразным конфликтам. В былинке о Василии Буслаевиче мы видим двоякую картину: недоразумение происходит между пирующими членами братчины и не принятыми в нее, которые тоже хотят пировать. Конфликт может также происходить между членами самой братчины. В обоих случаях конфликт носит социальный характер. Прием в братчину обуславливался внесением пая; многие, беднейшие, были не в состоянии это сделать. Мы видели, что за свою дружи-



ну пай вносит Василий Буслаевич. Таким образом, столкновение, происходящее между членами братчины и не членами ее, есть столкновение между ремесленной обеспеченной верхушкой и «голями».

В то же время и внутри братчины имелось неравенство. Староста братчины несомненно принадлежал к кругам, имеющим отношение к церкви и торговле. Столкновение происходит между старостой и его людьми и остальной массой членов братчины.

В тексте Кириши Данилова Василий Буслаевич принят в братчину. Но во время пира он уходит из нее и идет в царев кабак.

Внешних причин, по которым Василий Буслаевич уходит с пира братчины, нет никаких. Причина состоит в том, что в братчине Василию Буслаевичу не место. Он понимает суть дела лучше, чем его дружина, которая остается пировать с братчиной. Но когда он возвращается, он застаёт членов своей дружины уже в драке с членами братчины, хотя они и приняты в нее. Драка сперва носит полушуточный характер кулачного боя, но скоро переходит в серьезное столкновение.

А и будет день ко вечеру,  
От малого до старого,  
Начали уж ребята боротися,  
А в ином кругу в кулаки битися;  
От тое от борьбы от ребячия,  
От того бою от кулачного  
Началася драка великая.  
(К Д 10)

Василий начинает эту драку разнимать, но получает удар по щеке. С криком «Уже Ваську, меня, бьют» Василий зовет своих дружинников; начинается кровопролитная драка, которая принимает такие размеры, что искалеченные люди и трупы лежат на улицах Новгорода.

Тем не менее это только одна из форм начала конфликта. К концу песни конфликт примет форму уже не драки, а настоящего сражения, боя.

Таким образом, мы видим, что в тексте Кириши Данилова конфликт происходит между членами братчины, так как Василий Буслаевич и его дружина, будучи принятыми в нее, все же по существу к ней не принадлежат по своему социальному положению.

В других записях сам Василий Буслаевич, находясь на пиру братчины, начинает ссору. Напившись пьяным, он выливает из чана все вино и издевается над старостами.

Не боюсь я тебя, Никола Зиновьевич,  
Не боюсь я тебя, Фома Родионович,  
Не боюсь я всего Новгорода!  
(Кир. V, 3, 8)

В других случаях Василий Буслаевич вообще не состоит в братчине. Его не зовут на пир, но он идет незванный, сам.

Когда видят, что идет Василий Буслаевич со своей дружиной, от него крепко-накрепко закладывают ворота. Но Васыка Маленький влезает в щель или перелезает через тын и открывает ворота изнутри (Рыбн. 195, ср. Аст. 14).

Такова одна форма начала конфликта. Она донесла до нас отголоски жизни отдаленной эпохи Новгорода в чрезвычайно ярких и исторически верных формах.

Социальный характер конфликта совершенно ясен. Мы знаем, что Василий Буслаевич набрал свою дружину из «голей» ремесленного происхождения. Ремесленно-цеховой характер носит и братчина. Однако мы должны предполагать, что внутри ремесла имелась весьма существенная дифференциация. Ремесло было основной формой производства, и оно объединяло как состоятельных предпринимателей, так и рабочую силу. Из былинны видно, что «братчина» объединяла более состоятельных, что «старосты» таких братчин принадлежали к людям, имеющим власть и силу. Именно поэтому названы их имена. Они — знатные люди. Если это так, то становится понятным, почему Василий Буслаевич держится с ними вызывающе и заявляет, что он их не боится, почему Василия Буслаевича иногда даже не берут в братчину или не пускают на пир. Он со своей отчаянной дружиной представляет иную силу, чем братчина. Братчина была организацией, объединявшейся вокруг старосты — несомненно торговца и богача. Дружина же Василия Буслаевича представляет силу людей, при данной общественной организации оставшихся за бортом, людей, которым нечего терять, имеющих в лице Василия Буслаевича своего идейного вождя и свою материальную опору. Дело, следовательно, не в пьяной драке, как это иногда объясняется некоторыми исследователями, а в борьбе различных социальных сил.

Братчина — явление, характерное для XV—XVI веков. Что такое братчина, певцы стали забывать, и из многих вариантов братчина вообще уже исчезла. Она была заменена княжеским пиром: конфликт начинается не на братчине, а на княжеском пиру. Форма эта — несколько бесцветная, в ней нет уже ничего специфически новгородского. Но такая замена стала возможной потому, что певцы, забывая о братчине, не забывали и понимали

классовый характер столкновения. В этих вариантах первое столкновение происходит между Василием Буслаевым и новгородским князем. Форма эта напоминает нам былинную ссору Ильи и Владимира. Княжеский пир иногда противопоставляется тому пиру, который созывает Василий Буслаевич и на котором он набирает себе дружину. Новгородцы собирают пир

На многих князей, на бояр,  
На русских могучих богатырей.  
(Рыбн. 64)

«Русских могучих богатырей» в данном случае придется признать привнесенными механически. Пир — княжеский и боярский, и на поверку на нем ни одного богатыря не оказывается. На этот пир Василия Буслаевича не зовут. Но он идет на него сам. Его хотя и пускают, но сажают на самое последнее место, за дубовый стол. Конфликт здесь разыгрывается в формах, которые очень напоминают нам былинную ссору Владимира и Ильи.

Говорят тут гости званые:  
«Ай же ты, Василий Буслаевич!  
Хоть ты сядишь в большом углу,  
Ты есть гость незваный,  
А мы гости званые». —  
«Хоть я гость незваный,  
Куда посадят, там сажу,  
А что могу достать своей рукой, ем да пью».  
(Рыбн. 64)

В пудожской записи он, придя на княжеский пир незванным, садится на скамью в большой угол и начинает спихивать со скамейки гостей и выталкивать их в сени. Гости в страхе перед ним разбегаются (Рыбн. 169; ср. Марк. 52). Так Василий Буслаев разгоняет княжеский пир и сам занимает место пирующих. Открытой драки в этом случае не происходит.

Такова первая фаза конфликта. Вторая наступает немедленно вслед за первой. Находится ли Василий на пиру братчины, или на княжеском пиру, он не довольствуется теми крупными или мелкими стычками, которые происходят. Он вызывает на бой весь Новгород, причем бой этот обставляется договором о том, на каких основаниях он должен вестись. Если Василий вызывается «биться, драться на весь Новгород», то слова «весь Новгород» не должны пониматься буквально. Ясно, что, совершая сделку с князем или со старостами братчины, Василий имеет против себя не весь Новгород, а его верхушку и нанятую ею силу. Так как они держат в руках власть, они могут поднять на бой весьма значительные силы.

Противники Василия Буслаевича очень довольны: они думают,

что Василий вызывает их на неравный бой с пьяных глаз; они ловят его на слове, «кладут записи» или «бьются об заклад», то есть записывают условия боя и определяют ставку.

Бой должен происходить на Волховском мосту. Если Василия «свалят» еще до моста, или у моста, или посреди моста, —

Вести на казнь на смертную,  
Отрубить ему буйна голова;  
А уж как пройдет третью заставу,  
Тожно больше делать нечего.  
(Рыбн. 169)

Вся эта часть былины исторична в том смысле, что Волховский мост в древнем Новгороде был тем местом, где обычно происходила борьба. Здесь не только совершались потешные кулачные бои, но происходили схватки и иного характера. Новгород управлялся вече. Борьба на вече принимала иногда весьма острые формы. Иногда одновременно собиралось два веча: одно на Торговой стороне, другое на Софийской, и между участниками того и другого веча происходили кровавые столкновения на Волховском мосту<sup>210</sup>.

Сделка закрепляется ставкой. Противники Василия Буслаевича, как представители денежного богатства, обычно закладывают огромные суммы, до 200 000 рублей. Василий, как истый богатырь, закладывает свою голову.

И ударился Васька о велик заклад  
Не о ста рублях, не о тысяче,  
Ударился Васька о своей буйной голове:  
Заутро биться Ваське со всем Новгородом.  
(Кир. V, 8)

Мы видим, как мастерски изображается нарастание событий и напряженности конфликта. Решающий бой должен произойти на следующий день. Он действительно и происходит, но не так, как этого ожидает Василий Буслаевич, и не так, как этого хотят его противники.

После пира Василий обычно приходит домой и рассказывает о случившемся матери. Иногда, придя домой, он начинает догадываться, что на пиру он был взят врасплох и что бой предстоит неравный. В таких случаях он приходит домой кручинный. Теперь настал момент для действий его матери. Эпическая мать Василия Буслаевича — Амелфа Тимофеевна — представляет собой образ героической женщины и матери в русском эпосе. Во всем Новгороде нет никого сильнее ее буйного сына. Но Амелфа Тимофеевна обладает настолько сильным характером и таким авторитетом у своего сына, что она единственный человек во всем

Новгороде, кто может его укротить и справиться с ним.

Первое, что предпринимает мать для укрощения и спасения Василия Буслаевича, — она сажает его в «клеточку железную», за решетки и замки или в глубокую яму, в погреб под каменную плиту, заковывает его в кандалы, или приковывает к стене, или всего его окутывает шелковыми веревками. Его иногда сажают за 12 дверей с 12-ю замками.

После этого она бежит к старосте или к князю с богатыми подарками, чтобы вернуть записи, уничтожить условие. Однако такая попытка всегда встречает отказ.

Мне не надо миса злата, серебра,

Не надо другая скатна жемчуга,

Надо мне Васильева головушка.

(Гильф. 284)

Тожно прошу, когда голову срублю.

(Рыбн. 169)

Такой отказ показывает, до какой степени ожесточения дошел конфликт и насколько Василий Буслаевич опасен для новгородских князей и старост.

Князья не хотят отказаться от боя, так как этот бой судит им голову Василия, их политического противника, которого они таким путем стремятся устранить.

На следующее утро, согласно уговору, начинается бой. Бой, как и ожидали князья, совершается с неравными силами.

Василию идти со дружиною,

А мужикам идти биться всем Новым-градом. (Рыбн. 64)

Дружина Василия выходит на бой одна, без своего вождя. Василий Буслаевич находится в своей клеточке и спит мертвецким сном или под влиянием пирра, или от «забудущего» напитка, которым в некоторых (редких) случаях его опаивает мать.

Чтобы разбудить Василия Буслаевича, вводится новая, эпизодическая, но все же для нас очень важная фигура, фигура девки-чернавки, «верной служанки» Василия Буслаевича, которая делает всю черную работу: таскает воду, «опахивает» (т.е. подметает) палаты и т.д. Эта девушка, выйдя утром со своим коромыслом к Волхову, видит бой и видит также, что дело идет неладно. Дружина Буслаева сильно пострадала:

Молотами у них головы испроломаны,

Кушаками головы завязаны.

(Кир. V, 8)

Головки шалыгами прощелканы,

Платками руки перевязаны,

И ноги кушаками переверчены. (Рыбн. 150)

Эта «девка», рабыня Василия Буслаевича и его матери, оказывается, однако, им совершенно под стать. Она полная единомышленница Василия Буслаевича. Она бросается в бой и своим коромыслом укладывает несколько десятков людей. После этого она бежит домой, срыгает все замки, отодвигает решетки и будит Василия Буслаевича.

Такова эта девушка, по которой видно, что челядь для Василия Буслаевича не столько челядь, сколько та же дружина, выдающая в нем своего вождя. Эта девушка мало чем уступает удалым молодцам из дружины Василия Буслаевича.

Василий Буслаевич обычно сразу вскакивает и не оставляет себе даже времени вооружиться. Он хватается первый попавшийся вяз или тележную ось и спешит к мосту. Свою дружину он расталкивает и отстраняет, предлагая ей отдохнуть, а сам начинает помахивать шелапугой или дубиной по головам новгородцев. За час он расправляется со всеми новгородцами, вышедшими на бой с ним, а затем начинает уничтожать всех направо и налево; в некоторых вариантах он начинает уже разрушать городские здания.

Формы схватки на Волховском мосту, как мы видели, вполне историчны. Именно здесь, случалось, происходила бурная вечерая борьба; но между тем, что происходило в истории, и тем что происходит в былине, есть и различие. Василий Буслаевич возглавляет не тех, кто имел своих представителей в вече, а тех, кто их там не имел. Внутренняя борьба на вече шла между различными партиями одного класса. Борьба в былине происходит между людьми труда и людьми богатства. Она перерастает формы своеобразной новгородской «парламентской» борьбы и выливается в формы открытого восстания.

Новгородские летописи отмечают многочисленные случаи, когда неимущее новгородское население поднималось против боярской знати и крупного купечества. Особенно значительным было восстание в Новгороде в 1418 году, во время которого пострадали многие новгородские бояре и были разгромлены боярские житницы<sup>211</sup>. При таких восстаниях разрушались не только житницы, но и дворы. Именно так поступает Василий Буслаевич: он начинает разрушать дома, — конечно, не тех ремесленников, которые состоят в его дружине, а богачей. О подобном событии летопись сообщает: «И опять они взъярились, будто пьяные, на Ивана Иевлича, на Чуденцовой улице; и с ним разграбили много домов боярских, и монастырь св. Николы на поле разграбили, говоря: «Здесь житницы боярские»<sup>212</sup>.

Приблизительно так дело происходит и в былине. Видя, что Василий Буслаевич разрушает дома, новгородцы зовут на помощь крестового отца Василия Буслаевича. Иногда крестовый отец вызывается матерью Василия Буслаевича, но чаще всего он является сам, никем не званный, и теперь идет навстречу Василию Буслаевичу, чтобы его унять.

Эта являющаяся в конце былины фигура принадлежит к самым ярким образам, созданным русским эпосом.

Так как у Василия Буслаевича нет отца, его место заступает отец крестовый или крестный. Он глубокий старец. Обычно он монах Кирилловского или какого-либо другого монастыря. Часто он паломник или бывший паломник. Он именуется «старчище-пилигримище». Очень часто добавляется его имя: Игнатьище, Елизарище, Андронище, Угрюмище и т.д. Он согнулся от старости:

К земле Игнатьище поклапается,  
Костылем Игнатьище подпирается.  
(Кир. I, 3)

Тем не менее этот старец — могучий богатырь и силач. Его-то новгородцы и зовут на помощь, чтобы он своим авторитетом или силой унял Василия.

Но самое странное в этом старике — его одеяние. Его голова накрыта огромным церковным колоколом. Некоторые ученые видели в этом недоразумении: «колокол» будто бы есть испорченное византийское «кукула», то есть шапка земли греческой, имевшая форму конуса или колокола<sup>219</sup>.

Эта точка зрения не оправдывается материалами. Шапку земли греческой мы видели в былине о Добрыне-змеборце. Здесь же дело идет не о шапке, а именно о настоящем, тяжелом, крупном колоколе, надетом на голову. Колокол этот иногда с храма Софии. «Несет на голове Софеин большой колокол» (Рыбн. 64). Иногда старец по дороге к мосту снимает колокол с колокольни и надевает его себе на голову (Рыбн. 72). Вес этого колокола указывается различно — от тридцати до трех тысяч пудов. Что колокол здесь понимается не в переносном, а в самом буквальном смысле, видно еще по тому, что старец подпирается языком от колокола.

Он кляд на свою голову колокол монастырский,  
Который колокол был весу ровно три тысячи:  
Он идет-де, колокольным языком подпирается,  
Тут калинов мост да подгибается.  
(Гильф. 259)

Старчище-пилигримище как бы воплощает в своем лице тот старый Новгород, против которого Василий Буслаевич ведет борьбу. Когда с покорением Новгорода в Москву был увезен ве-

чевой колокол, это означало потерю независимости Новгорода от Москвы. Колокол — знак старого, торгового, независимого от Москвы Новгорода. Отнюдь не случайно, что этот колокол на голове старика иногда назван большим колоколом с Софийского собора. Это тот же символ в другом выражении.

Иногда старец обращается к Василию Буслаевичу с отеческим наставлением:

Ты послушай, да и тебе ведь отец крестный ведь,  
Я грамоте тебя учил, на добрые дела наставлял.  
(Григ. I, 39)

Однако доброта старика — мнимая и напускная, и Василий это понимает.

Когда ты меня учил, то тогда деньги брал.  
(Аст. 14)

К этим словам Василий прибавляет ругательство, которое певец не пропел, а произнес, как бы сам ругаясь от имени Василия Буслаевича.

Обычно старик исполнен злобы, презрения и ненависти. Его ведут князья (Рыбн. 158), за ним следует целая толпа (Рыбн. 17). Он идет, чтобы наказать Василия Буслаевича, и в некоторых случаях делает попытку его убить. Уговоры и укоры старика полны ругательств, злобы и презрения к Василию Буслаевичу. Он хочет с ним «похристосоваться», то есть вместо поцелуя его ударить.

Молодой куренок не прокуркивай,  
И малый щененок не пролайкивай,  
Где е у меня е любезный хрестницек,  
Василей сын Буслаевиц,  
И надо мне с ним похрестовкаться.  
(Милл. 93)

А стой, Васька, не попаркивай,  
Молодой глаздырь, не полетывай!  
(К Д. 10)

Молодой бобзун, не попаркивай,  
Да ты же у меня во ученье бы.  
(Милл. 14)

Старик укоряет Василия его молодостью (щененок, куренок, глаздырь, бобзун). Соответственно Василий в своих репликах издевается над его старостью.

Тебя черт-от несет, да крестный ты мой батюшка,  
Водяной тебя несет, да все не вовремя. (Марк. 52)

На ругательства старика он отвечает:

Не корись ты, старая шляя бросовая,  
Не корись ты, корзина дертюжная,  
Дертюжная корзина, вековалая! (Кир. V, 3)



Василий принимает вызов старика и со всего размаху ударяет тележной осью по колоколу.

Сколько я тебя крестным ни называл,  
На веку ты мне яичко не даывал;  
Теперь мы с тобой похристосуемся:  
Вот тебе красно яичко — Христос воскрес!  
(*Кир. V, 8*)

Чаще встречается такая реплика Василия на уговоры старика:

Ай же ты, крестовый мой батюшка!  
Не дано тебе у меня о Христове дни,  
А дам тебе яичко о Петрови дни.  
(*Рыбн. 17*)

От удара иногда колокол разбивается вдребезги. Иногда же старец выдерживает удар, но когда Василий заглядывает под колокол, он обнаруживает, что у старца от удара из орбит выскочили глаза<sup>214</sup>.

В одной записи глаза падают в Волхов и «плывут как голуби». Удар обычно убивает старца наповал.

И ударил своим вязиком черленьим  
По Софеину большому колоколу  
И убил старчица Андронигца,  
Своего крестового батюшка.  
(*Рыбн. 64*)

В одном случае Василий спихивает старца в Волхов; он идет вслед за ним под мост.

Там уж дядьки и живого нет,  
Задавило его языком колокольным.  
(*Рыбн. 72*)

Озлобление Василия так велико, что, покончив с своим крестным отцом, он издевается над его телом.

Еще сердце в нем не уходилося,  
Еще грает над телом Васька Буслаев сын:  
«Лежи ты здесь, сучище облезлое,  
Вот тебе яичко — Христос воскрес!»  
(*Кир. V, 3*)

Ясно, что встреча этих двух новгородцев знаменует встречу двух мировоззрений, двух укладов жизни. Белинский был прав, когда писал: «Этот старец-пилигримшесть есть поэтическая апофеоза Новгорода, поэтический символ его государственности». Борясь с ним не на жизнь, а на смерть, Василий Буслаевич вступает в борьбу со всей той системой, которая делит новгородцев на богатых гостей, князей и бояр, с одной стороны, и «черных людей», людей труда, из которых состоит его дружина, — с другой. Это показывает, что идея «господина великого Новгорода» в народ-

ном сознании давно поколеблена и уничтожена. Не Иван III и не Иван IV разбивают Софийский колокол, зная новгородской «вольности»; в народной песне его уничтожает новгородец во главе ремесленных людей.

Хотя в основном действие былины не связано с московско-новгородскими отношениями, эти отношения здесь все же просвечивают в восприятии народных низов.

В основном же борьба в этой былине идет не против Москвы, а против своих же новгородских и общерусских сильных людей. Что воплощением всей этой системы сделано лицо духовного звания — отнюдь не случайно. В старце можно узнать черты древнего новгородского «владыки», то есть архиепископа. Храм Софии обладал огромными земельными угодьями и денежными средствами. Новгородский архиепископ был одним из первых лиц республики. Он председательствовал в высшем суде, вел сношения с иностранными государствами, был посредником между Новгородом и немецким купечеством. Возглавляя церковь, «владыка» фактически мог держать в своих руках вече. Отсюда понятна та народная ненависть, которая окружает в былине «владыку». Недаром в некоторых случаях Василий Буслаевич, убив старца, продолжает бой уже не мечом и не копьём, а колокольным языком.

Так бой кончается полной победой Василия. Убив старика, он продолжает разрушать боярские и купеческие каменные хоромы.

И напустился тут Василий на дома на каменные.  
(Рыбн. 169)

Видя, что Василий Буслаевич разоряет дома, видя его полную победу, новгородские правители, «воевода» или «старшина» прибегают к последнему средству, чтобы унять его: они обращаются за помощью к его матери.

Мы уже знаем, что для русских богатырей мать — наиболее высокий, наиболее святой авторитет. Амеффа Тимофеевна уже однажды пыталась спасти своего сына от боя, но, как мы видели, это ей не удалось. Никакие железные решетки не могли его удержать.

Теперь она надеется не на решетки, а на свой материнский авторитет. С величайшей осторожностью, чтобы не попасть под его удар, она подходит к нему сзади и трогает его за плечо. Про нее поется, что она «пала к нему на плечо на могучее». Она уговаривает его «унять», «укрепить» свое сердце, «уходить» свои могучие плечи.

Василий взят врасплох. Он не оказывает своей матери ни ма-

лейшего сопротивления. Мать уводит его домой, и он беспрекословно ей повинуется.

И тут берет Василья родна матушка за ручки за белые,  
Ведет его во свои покои во любимые:

И стала тут Васильюшка кормить-поить,  
В покоях хоронить и весело с ним жить.

(Рыбн. 72)

Есть и такие варианты, в которых мать накрывает его шубой и приносит на своих руках домой, как малое дитя (Рыбн. 64). Иногда еще сообщается, что трупами завалены все улицы города и теперь их убирают.

Так кончается повествование. Легко заметить, что былина внутренне не закончена. На чьей стороне победа? Внешне победил Василий Буслаевич. Он уничтожил своих врагов, одержал верх в схватке с ними. Но победа не доведена до конца. Враг побежден, но не уничтожен. Враг не уничтожается в песне, так же как он не был уничтожен в современной былине истории. Былина рисует столкновение общественных сил, она показывает, на чьей стороне правда и на чьей стороне народ.

Мы и в данном случае имеем отражение характерной для более позднего эпоса поэтики, согласно которой правый герой не одерживает победу, а его противник не терпит поражения. Внутренняя правота героя, при внешнем его поражении, создает трагический образ героя, и Василий Буслаевич — образ именно трагический. Как таковой он возбуждает высшую степень сочувствия у слушателя. Трагическая трактовка героя еще больше подчеркивает правоту того дела, за которое он борется.

Есть несколько отдельных случаев, вариантов, в которых певцы не удовлетворяются тем, что Василий Буслаевич, выиграв борьбу, вновь уходит под опеку своей матери.

В этих вариантах победа доводится до полного конца. Однако в художественном отношении они выходят менее убедительными, в них нарушается историческая правда и действительность.

Есть варианты, в которых новгородцы предлагают Василию Буслаевичу *власть*. Так, в печорской версии поется:

Покорился-то весь да славный Новгород,  
Выдавали, отдавали золоты ключи.

(Оян. 94)

Такой конец означает, что власть, которая находилась в руках купцов, князей, бояр, воевод, теперь перешла в руки вождя обездоленных.

Такой же конец имеется в былине, записанной Гильфердингом в Петербурге от крестьянина из Новоладожского уезда:

Да уж как стал Василий Богуслаевич  
Владеть да всем Новым градом.  
(Тих. и Милл. 289)

Несомненно, что таковой конец — более позднее привнесение, результат творческой обработки сюжета. С другой стороны, есть и такие случаи, когда исход борьбы сводится к выигранному закладу, когда Василий Буслаевич начинает проводить жизнь в праздности и веселье — результат порчи и непонимания песни. Незавершенность исхода борьбы — исконная и исторически наиболее оправданная форма конца. Но эта же незавершенность влечет за собой и продолжение, в котором Василий Буслаевич переносит борьбу уже в иную область, в иную плоскость. Это — песня об отъезде Василия Буслаевича из Новгорода и о его смерти. Так одна песня с необходимостью вызывает другую, и многие певцы объединяют две былины о Василии Буслаевиче в одну.

## 2. СМЕРТЬ ВАСИЛИЯ БУСЛАЕВИЧА

Хотя песня о Василии Буслаевиче и новгородцах и песня о его смерти в большинстве случаев поются одна вслед за другой и часто соединяются в одну, мы все же должны признать былинную о смерти Василия Буслаевича совершенно самостоятельной, отдельной былинной. При контаминации этих двух песен в одну былина о смерти Василия Буслаевича всегда комкается, сокращается, трактуется как окончание песни о его бунте против Новгорода. Отдельные же песни о его смерти бывают красочнее, полнее, художественнее.

Наибольшей силы и высшей степени художественности песня достигает в тех случаях, когда певцы знают обе песни как самостоятельные и поют одну вслед за другой (Рыбн. I, 64 и 65; II, 150 и 151; Онч. 88 и 89; Аст. 14, I и 14, II).

Былина о столкновении с новгородцами и о поездке и смерти представляют собой две песни, а не одну.

Между событиями, воспеваемыми в этих двух песнях, должно истечь известное время, должен иметься перерыв. При контаминации этот перерыв исчезает, что ведет ко всякого рода натяжкам и несуразностям. Стремление к объединению вполне понятно и закономерно, но народное искусство еще не выработало средств для изображения событий, прерывающихся на продолжительный срок. Перерыв во времени по закономерности народной эстетики, как правило, избегается.

Мы видели, что конфликт в первой песне о Василии Буслаевиче не находит полного разрешения. Василий внешне одержал победу

над Новгородом, но победа эта оказалась бесплодной. Василий Буслаевич продолжает жить со своей матерью, как он жил с нею и до этого конфликта.

Василий либо должен смириться, либо он будет продолжать борьбу в новых и иных формах.

На первый взгляд может казаться, и так понимали дело большинство ученых, писавших об этой песне, что он полностью смирился. Былина обычно начинается с того, что Василий Буслаевич просит у своей матери отпустить его в Иерусалим.

Иди мне, Василию, в Ерусалим-град

Со всею дружиною хороброю,

Мне-ка господу помолитися,

Святой святыне приложитися,

Во Ердане-реке искупатися.

(К Д. 19)

Такова наиболее обычная форма, в какой выражается цель поездки. В некоторых случаях говорится о раскаянии, которым охвачен Василий.

Сделал я велико прегрешение,

Прибил много мужиков новгородских.

(Гильф. 141)

Таким образом, Василий Буслаевич как будто совершает традиционную покаянную поездку в Иерусалим, столь обычную в древнерусском быту.

Однако из покаяния Василия Буслаевича ничего не выходит. Смирение его мнимое. Можно назвать только один текст, в котором стремление покаяться в своих грехах несомненно составляет внутреннее содержание быliny. Это — текст Аграфены Матвеевны Крюковой, убежденной староверки.

Здесь Василий Буслаевич самым подробным образом перечисляет все свои грехи, а также все святыни Иерусалима, которые он хочет посетить. Пребывание в Иерусалиме описывается подробно и со вкусом. Смерть мешает Василию посетить величайшую из всех иерусалимских святынь — Преображенский собор (Марк. 52). Этот вариант — единственный из всех, в котором Василий действительно хочет покаяться в своих грехах. Во всех остальных смысла быliny не в том, что он кается, а в том, что, внешне отправляясь на покаяние, он по существу вступает в новую, еще более сложную и страшную борьбу.

Поездка в Иерусалим — только предлог. Это хорошо видно, например, по записи из сборника Кирши Данилова, где прозорливая мать не верит благочестивым намерениям своего беспокойного сына:

То коли ты пойдешь на добрые дела,  
Тебе дам благословение великое;  
То коли ты, дитя, на разбой пойдешь,  
И не дам благословения великого,  
А и не носи Василья сыра земля.  
(К Д 19)

Итак, мать допускает, что он ее обманывает, что ему нужно *вынудить благословение* и что он едет на разбой. Василий, как и вся древняя Русь, верит в силу родительского благословения и родительского проклятия. Выпрашивая благословение, он «как выюн около ее увивается». Мать догадывается, что он едет вовсе не с благочестивыми намерениями, но:

Камень от огня разгорается,  
А булат от жару растопляется,  
Материно сердце распускается:  
И дает она много свинцу, пороху,  
И дает Василью запасы хлебные,  
И дает оружие долгомерное:  
«Побереги ты, Василий, буйну голову свою».  
(Там же)

Противоречие между мирными целями паломника и воинственным снаряжением в путь с порохом, свинцом и оружием побудило И.Н. Жданова к предположению, что первоначально имелось две песни о двух поездках Василия Буслаевича: одной поездке ушкуйнической, поездке за добычей к покоренным Новгородом северным народам, другой — собственно в Иерусалим. Однако такое предположение решительно ничем не оправдывается. Противоречие здесь не между двумя поездками, а между формой поездки и ее внутренней целью. Поездка в Иерусалим совершается не с благочестивыми, а с какими-то совершенно иными целями.

Что не покаянная поездка в Иерусалим составляет содержание песни, видно по тому, что есть варианты, в которых вообще нет никакой поездки: основные приключения, характерные для данной былины (встреча с мертвой головой, наезд на камень), происходят в самом Новгороде (Рыбн. 17; Гильф. 54, 259, 284; Тих. и Милл. 63; Милл. 94); в других случаях Василий Буслаевич едет просто в «море Веряжское», и о Иерусалиме не упоминается (Гильф. 44 и др.). Эти случаи показывают, что Иерусалим из песни вообще сравнительно легко выпадает, так как он не связан с основным замыслом сюжета. Наоборот, приключения с мертвой головой или с камнем не могут выпасть, так как в них — основное содержание и основной смысл сюжета.

Мать иногда предупреждает Василия об ожидающих его опасностях.

Одна из них — Сорочинские горы, на которых живут долгопоялые сорочины. С ними Василий Буслаевич расправляется очень легко при помощи своего вяза (Григ. III, 86). В другом случае это три заставы: первая — из мужиков новотокмянских, станичников и коробичников, которые грабят конных и пеших. Эту заставу Василий со своей дружиной просто «пробегаёт», минует. Другая застава — «субой быстрый да вал густой», то есть быстрое течение и сильная волна. Эту заставу они преодолевают благополучно, так как дружина состоит из опытных моряков: Микитушка стоит у руля, Фома — около паруса, Потанюшка — на носу. Наконец, третья застава — это мертвая голова, о чем речь будет ниже.

Чрезвычайно характерные и интересные подробности мы находим в описании встречи Василия Буслаевича с разбойниками в сборнике Кириши Данилова. От встречных корабельщиков Василий узнает, что прямоезжий путь лежит через разбойничью заставу.

Не много, не мало их — три тысячи,  
Грабят бусы, галеры,  
Разбивают червленые корабли.  
(К Д 19)

Ответ, который дает Василий Буслаевич на это известие, чрезвычайно характерен: он показывает, что Василий Буслаевич весьма далек от обывательского благочестия.

А не верую я, Васенька, ни в сон, ни в чох,  
А и верую в свой червленый вяз.  
(К Д 19)

В этих словах ясно выражено, что Василий Буслаевич ни во что не верит. Как мы увидим, он не верит и в иерусалимские святыни.

Вражеские заставы, которые некогда играли в эпосе очень большую роль (Соловей-разбойник), здесь уже носят характер реликта. Не победа над встреченными на пути врагами составляет теперь содержание эпоса и данной песни. Оно гораздо сложнее. Василий Буслаевич не вступает с разбойниками ни в какую вражду. Разбойники смиряются при виде червленого вяза Васеньки. Он с ними пирует и в искусстве питья превосходит их всех. Они ему кланяются, подносят богатые дары и дают ему провожатого, который доводит его до Иерусалима.

Путь, по которому следует Василий Буслаевич, не может быть установлен точно. У Кириши Данилова он плывет по Волхову не вниз, а вверх, в Ильмень-озеро. Иногда он попадает в Каспийское

море, и здесь, на Куминском острове, встречает разбойничью заставу. Путь из Новгорода к Волге новгородцам был хорошо известен. Но каким образом из Каспийского моря можно попасть в Иерусалим, остается неясным. Путь этот необычен и для новгородцев незнаком. Этим объясняется, что Василий просит проводящего. Проезжая Каспийское море, они бросают якорь в Иордан-реке. Такая неясность и такое нарушение географической действительности свидетельствуют о том, что былина эта сложилась и пелась не в паломнической среде, где пути на Царьград и Иерусалим были очень хорошо известны.

Есть и такие былины, в которых Василий Буслаевич плывет не вверх, а вниз по Волхову, попадает в Ладогу и по Неве в Балтийское (Виранское) море (Григ. III, 86; Аст. 14). В огромном большинстве случаев, однако, путь вовсе не указывается: Василий Буслаевич отчаливает в Новгороде и причаливает в Иерусалиме.

На этом пути Василия ждут два приключения, которые и составляют главное содержание былины. Первое — встреча с мертвой головой, второе — наезд на камень.

В расположении этих приключений относительно друг друга и прибытия в Иерусалим невозможно установить никакого единства или закономерности.

Есть более десяти разных способов расположения этих приключений. Василий Буслаевич, например, видит голову на пути в Иерусалим, а камень на обратном пути. Этот случай встречается чаще других, и он наиболее логичен, хотя и другие способы расположения приключений могут быть оправданы. У Кириши Данилова Василий Буслаевич встречает и голову и камень на пути в Иерусалим, но приключение не доведено до конца и завершается уже при возвращении. Оба приключения могут иметь место на обратном пути и т.д.

Из этих двух приключений иногда выпадает или забывается приключение с головой. Приключение же с камнем не может выпасть, так как этот камень служит причиной смерти Василия.

Мы расположим приключения в том порядке, как это чаще всего делает сам народ, то есть рассмотрим сперва встречу с мертвой головой, затем пребывание в Иерусалиме, возвращение, наезд на камень и смерть.

Поездка Василия Буслаевича, как правило, совершается морем. Однако певцы представляют себе это плавание не как пересечение моря, а как плавание вдоль берегов.

Плавая так, Василий Буслаевич видит высокую гору, иногда с крестом на вершине, и приказывает «привернуть» к ней. Гора



именуется Сорочинской, Сион-горой, Фараон-горой (т.е. Фаворской горой), камнем Латырем. Что именно притягивает его к этой горе, не совсем ясно. Иногда его привлекает крутизна, иногда — крест. Есть и такие случаи, когда его корабль вдруг останавливается и двигается только после того, как Василий Буслаевич приказывает «привернуть» к горе. В этом случае явно использован эпизод с остановкой кораблей из былины о Садко, но самая возможность использования его показывает, что к этой горе Василия влечет какая-то еще не совсем ясная сила.

У этой горы, обычно внизу, у подножия, Василий ничего не находит, кроме лежащего на земле человеческого черепа.

Нашел Василий только сухую кость,  
Сушу голову, кость человеческу.  
(*Они.* 89)

Это зрелище вызывает в Василии Буслаевиче чувство презрения. Он обычно пинает голову ногой, далеко отбрасывая ее от себя, играет ею.

И стал он косточку попинывать  
По матушке по Сион-горе.  
(*Рыбн.* 65)  
Стаа головушку попинывать,  
Стаа над головушкой подшучивать.  
(*Тих. и Милл.* 62)

Реже он подбрасывает череп в воздух или стучит по нем тросточкой.

Череп есть образное олицетворение смерти. Пиная голову ногой, Василий Буслаевич выказывает свое полное пренебрежение к смерти.

Встречу с «мертвой головой» мы часто имеем в сказке. В сказке такая встреча представляет собой некоторое испытание героя. Герой сказки благочестиво хоронит череп и приобретает себе в лице мертвеца невидимого могущественного помощника. Так, в самарской сказке читаем: «Шел и запнулся за мертвую богатырскую голову. Взял да и толкнул ее ногой. Та и говорит: «Не толкай меня, Иван Турыгин! лучше схорони в песок» (Садовн. 2). Нечто подобное иногда имеется и в былине: голова предлагает Василию Буслаевичу похоронить ее. Но в отличие от сказочного героя Василий этого никогда не делает.

Ой ты ой еси, голова мертвецкая!  
Если ты русска голова, я тебя погребу,  
А неверна голова, так проклянну.  
(*Они.* 28)

Она оказывается «неверной», и Буслаев отплеивается и уходит.

Гора, на которой находится Василий Буслаевич, называется Спасской, Фаворской, Сионской и другими названиями библейского происхождения. Эти названия показывают, что Василий Буслаевич находится в священных местах. Но для него не существует ничего традиционно-священного.

Голова предрекает Василию Буслаевичу смерть.

Мертвец, череп которого Василий Буслаевич пинает ногой, при жизни был еще лучшим богатырем, чем Василий, но от смерти он не ушел. Так же не уйдет от смерти и Василий Буслаевич.

Ты бы хоть, Василий сын Буслаевич,

Меня бы, кости, не попинывал,

Меня бы, кости, не полягивал.

Тебе со мной лежать во товарищах.

(Гильф. 141)

Не в тебя я богатырь, да лежу на Фараон-горе,

А тебе со мной рядом лежать.

(Тих. и Милл. 62)

Я был молодец да не тебе верста,

Я лежу-то на горах на Сорочинских,

Да лежати-то тебе мою по праву руку.

(Онк. 74)

Другими словами, голова пугает его тем, что ему придется умереть, но Василий смерти совершенно не боится.

Пляюнул Васильюшко да и прочь пошел:

«Сама спала, себе сон видела».

(Гильф. 141)

Пляюнул Васьяка ей да оттуль прочь пошел.

(Онк. 28)

Мысль о тленности бытия, о силе смерти, о жизни, как подготовке к смерти, была одной из излюбленных мыслей церковно-поучительной литературы и усиленно насаждалась в народе. С Шамбинаго указывал на статью Синодика, озаглавленную «Видения преподобного отца нашего Феоктиста, инока обители Студитския». Первое видение — зрелище гниющего трупа, должностующее напомнить «непостоянство и суровство оусты человеческими». Второе видение — зрелище иссохших костей. Все кости после тления одинаковы, так что нельзя разобрать, кто нищ, кто богат, кто свят, «кто ли яко же аз грешный». Наконец, третье видение содержит зрелище ада и мук грешников<sup>215</sup>. Для нас ясно, что видения направлены к тому, чтобы вызывать презрение к земным благам и в том числе к богатству, а также к силе и власти, то есть ко всему, чего были лишены народные массы, а также к устремлению всех помыслов к будущей жизни и к смире-

нию в жизни настоящей. Лицевые Синодики снабжались миниатюрами, на которых изображался человеческий череп и змея с надписями, где имелись почти те же слова, что и в былине: «Аз убо бех, якоже ты, ты же будещи, яко же аз, сия голова сама о себе сказует и подобие свое нам показует»<sup>216</sup>. Подписи под картинками воспринимались, как вещание самой головы.

К Синодику восходили и дубочные картины с такими, например, подписями: «Зри, человече, и познавай, чия сия глава, по смерти твоей будет твоя такова. Глаголю сия зрящему на мя: аз убо бех, якоже ты, ты же будещи, якоже аз»<sup>217</sup>.

Былина показывает, как народ воспринимал такого рода поучения. Василий Буслаевич не только не умиляется, не плачет и не кается, но пинает голову ногой и отплевывается: «Сама спала, себе сон видела».

После приключения на Фавор-горе Василий Буслаевич беспрепятственно достигает Иерусалима.

В Иерусалиме он обычно совершает все полагающиеся для паломника обряды, то есть прежде всего прикладывается ко гробу господню, творит соответствующие молитвы и служит панихиды. Об этом повествуется весьма коротко, и есть только один вариант (Марк. 2), где Василий ведет себя как грешник, кающийся в своих грехах. В остальных он просто совершает все полагающиеся обряды и расплачивается за них с попами.

Никаких признаков покаяния Василий не проявляет; наоборот, мы сможем установить, что и здесь Василий Буслаевич «тому не верует». При посещении последней из святынь — реки Иордана, в которой якобы был крещен Христос, — Василий открыто проявляет свое «кощунственное» отношение к иерусалимским святыням.

В память крещения Христа верующие также окунаются в Иордан. Обычай требует, чтобы окунающиеся входили в реку одетыми, а не нагим. Вопреки этому обычаю, а также различным предостережениям, Василий входит в реку нагим, то есть просто купается в Иордане, как купаются в любой другой реке. Девушка Чернавушка, находящаяся на другом берегу реки, ему кричит:

Ай же Василий сын Буслаевич!  
Нагим телом в Ердань-реке не купаются,  
Нагим телом купался сам Иисус Христос!  
А кто купается, тот жив не бывает.  
(Гильф. 141)

Иногда подчеркивается, что эта девушка красива. Василий Бус-

лаевич через реку кричит ей циничный ответ (Тих. и Милл. 61). В другом варианте такой же ответ он посылает безобразной старухе, предупреждающей его о том же.

Василий Буслаевич вторично, как и в беседе с мертвой головой, играет со смертью, пренебрегает ею. С точки зрения верующих, которые приходят в Иерусалим, чтобы совершить обряды церковного благочестия, Василий совершает акт кощунственный.

Кощунственный характер этих действий понимал Горький, писавший, что «ушкуйник новгородский Васыка Буслай кощунствует»<sup>218</sup>, тогда как буржуазные ученые утверждали, что он кается.

О Василии Буслаевиче говорится: «Наш Василий тому не верует». Эти слова повторяются не раз у разных певцов после его приключений. «Не верует» есть основа мировоззрения Василия Буслаевича по отношению к традиционным святыням и предрассудкам.

На обратном пути Василий вновь приезжает к горе, где он «пощучивал» с мертвой головой. В тех случаях, когда события располагаются именно так, никакой мертвой головы уже нет, а есть камень. Если оба приключения стянуты вместе, голова лежит у подножия горы, а камень — на вершине, а еще выше — крест. Соединение черепа, камня и креста создает впечатление могилы. Камень есть другой образ смерти. Часто указывается его длина, ширина и высота, что говорит о правильности его формы. Это могильная плита.

Особенность камня состоит в том, что на нем имеется надпись.

Надпись эта весьма странная. В сборнике Кириши Данилова надпись носит запретительный характер: нельзя через этот камень прыгать, притом особо подчеркивается, что нельзя перепрыгивать через него вдоль:

А кто-де у камня станет тешиться,  
А и тешиться, забавляться,  
Вдоль скакать по каменю,  
Сломить будет буйну голову.  
(К Д 19)

Певец лаконически прибавляет:

Василий тому не верует.

Василий, конечно, прыгает через этот камень вдоль, но на этот раз шутка ему не сходит с рук: он ломает себе голову.

Большинство ученых видело в этом камне библейский «камень преткновения», то есть символический камень, о который, по библейскому учению, спотыкаются неверующие и находят себе смерть.

Аналогия с «камнем преткновения» — аналогия ложная. Биб-

лейский «камень преткновения» не связан ни с каким прыжком, тогда как Василий именно прыгает через этот камень. Вернее будет предположить, что этот камень — могильная плита и что под ним лежит покойник. По дохристианским верованиям мертвые имели силу увлекать за собой живых, поэтому нельзя было переступить через покойника или его могилу. В особенности опасно перешагнуть через могилу вдоль нее. Покойник всегда идет прямо и не может сворачивать в сторону. Тот, кто окажется на этом пути покойника, будет им схвачен и увлечен в царство смерти.

Если эти предположения верны, они объясняют нам случай, имеющийся у Кирши Данилова.

Дружина, забавляясь, прыгает поперек камня, и ей ничего не делается, Василий же прыгает вдоль него и ломает себе голову:

Захотелось Василию вдоль скакать,  
Разбежался, скочил вдоль по камению,  
И не доскочил только четверти,  
И тут убиася под каменем.  
(К. Д. 19)

Скачущие поперек камня всего только пересекают путь покойника, скачущие же вдоль него делают с покойником его путь и схвачены им.

Случай, имеющийся в сборнике Кирши Данилова, стоит несколько особняком. Мы должны его признать весьма архаичным. В преобладающем числе случаев через камень не запрещается прыгать: наоборот, надпись *предлагает* совершить скачок. В некоторых случаях эта надпись весьма лаконична:

Кто этот камень скочит да перескочит?  
(Тих. и Милл. 63)

В большинстве случаев надпись сулит тому, кто перепрыгнет, отпущение грехов (Милл. 94), благополучное достижение «образа Преображенского» (т.е. величайшей святыни на Фавор-горе, где, по преданию, происходило преображение, — Рыбн. II, 151) или благополучное возвращение в Новгород, увеличение сил вдвое (Тих. и Милл. 61), богатую жизнь (Гильф. 284). Наконец, от этого скачка может зависеть жизнь и смерть. Кто перескочит через этот белгорюч камень, тот будет жив, «А не скочет, не бывать живу» (Рыбн. I, 17). Очень часто надписи нет никакой, и Василий по собственному почину из озорства прыгает через камень.

Василий Буслаевич и в этом эпизоде находит способ показать свое насмешливое отношение к тому, чего другие благоговейно боятся. Надпись на камне есть как бы голос из загробного мира, безразлично, христианского или языческого. Этот голос Василий Буслаевич презирает так же, как он презирает все земные блага,

обещанные надписью на камне. Свое презрение он выказывает тем, что он не просто прыгает через камень, а прыгает через него *лицом назад*. Этим он издевается над мнимой святыней так же, как в Иерусалиме он издевался над Иорданом. В то время как его дружина прыгает прямо, ожидая от этого тех благ, которые обещает камень, Василий говорит:

А я буду прыгать назад лицом.

(Гильф. 259)

Василия не прельщают те блага, которые обещает надпись на камне: ему не нужны ни сила, ни богатство, он не верит в те святыни, которые находятся на Фавор-горе и которых можно достигнуть, перепрыгнув через камень.

Дружина скачет передом,

А он, Василий сын Буслаевич,

Скочил задом через бел-горюч камень.

(Рыбн. 65)

Прыжок этот всегда смертелен. Василий задевает за камень пяткой, не доскакивает на одну четверть, падает на камень и разбивается насмерть. Иногда камень этот оказывается «горючим», огненным, или заменяется огненной горой, и огонь его сжигает (Григ. III, 3, 18). В этом случае камень подымается на воздух вместе с ним и опалает его. Конец всегда очень короток:

Пришла тут Васильюшку горькая смерть.

(Гильф. 54)

Дружина хоронит его тут же. Иногда Василий умирает не сразу: но и тут он остается верен себе. Смерть побеждает его внешне, но сломить его она не может. Он велит передать матери, которая его когда-то хотела женить, что он «оженился на бел-горюч камне». Дружина прибывает в Новгород. Мать оплакивает сына и распускает дружину.

Такова эта замечательная по своей художественной силе и яркости былина. Замысел ее раскрывается из хода повествования. В первой былине Василий Буслаевич вступает в борьбу с окружающим его человеческим миром, с тем купеческим, богатым и богомольным Новгородом, в котором он родился. Во второй былине он вызывает на бой уже «нездешние» силы, предрассудки, в которые еще веруют его современники, тогда как «Васенька тому не верует». Здесь вспоминаются слова Белинского о том, что он как паутину разрывает слабую ткань современной ему общественной морали. Сила, с которой вступает в борьбу Василий Буслаевич в этой былине, — это сила церкви, «чистых» и «нечистых» нездешних сил, сила смерти. Как у него нет страха перед людьми, так у него нет страха ни перед богом, ни перед смертью. Он

пинает ногой мертвую голову, он перескакивает через могильную плиту пятками вперед, лицом назад.

В обеих песнях Василий Буслаевич терпит поражение, и это — несколько необычный случай в русском эпосе. Русский герой всегда должен побеждать, он не имеет права на гибель. Василий же Буслаевич представляет собой образ трагического героя. Он побежден не потому, что в своей борьбе он неправ. В своей борьбе он прав, и народ явно на его стороне. Он погибает потому, что он начинает борьбу слишком рано, тогда, когда исторический момент для победы еще не настал. Мы не раз видели, что эпос опережает историю, что он выражает стремления народа, выражает направление народной мысли и смотрит в будущее. Былина о Василии Буслаевиче отражает первые смутные проблески сознания того, что старый мир со всеми его порядками и со всеми его предрассудками должен быть разрушен. Таким разрушителем и является Василий Буслаевич.

## VII. БЫЛИНА-САТИРА XVI—XVII ВЕКОВ

### ДЮК СТЕПАНОВИЧ В СОСТЯЗАНИИ С ЧУРИЛОЙ

Мы уже не раз имели случай убедиться в том, что русский эпос пронизан элементами юмора и сатиры. Проявление юмора в эпосе часто относили за счет скоморохов. Несомненно, что скоморошье искусство в значительной степени было юмористическим. Можно проследить влияние его на былинный эпос, в большей степени на новеллистический, чем героический («Гость Терентий», «Чурило и неверная жена Бермяты», «Птицы», «Ловля филина» и др.). Однако нельзя преувеличивать это влияние. Чтобы смеяться, народ не нуждался обязательно в услугах скоморохов. Былина о Дюке Степановиче — яркий, колоритный образец народной сатиры, порожденной самой жизнью.

Ее художественным достоинствам соответствует и ее популярность. Былина о Дюке — одна из самых распространенных. Имеется свыше 70 записей ее<sup>219</sup>.

Научная литература, посвященная этой былине, достаточно богата. Основным вопросом в ее изучении считался вопрос о том, кто именно, какая историческая личность изображается в лице Дюка. Но так как на самом деле образ Дюка — художественный вымысел, созданный народной фантазией, ни один из многочисленных и противоречивых ответов на этот вопрос не может считаться правильным и убедительным. В поисках исторического прототипа ученые не заметили сатирического характера и замысла этой былины\*.

Особым путем шел Белинский, который, соответственно со своим методом, прежде всего рассматривал художественную сторону былины. Белинский единственный, кто видел в этой былине иронию, юмор и высокие художественные достоинства. Для него эта былина — «одна из примечательнейших», в особенности по «тону простодушной иронии». Белинский полностью понимал совершенно национальный характер былины: «Эта простодушная ирония есть один из основных элементов русского духа». Это положение Белинский иллюстрирует примерами из былины о Дюке и кончает свое рассуждение, приводя последние слова былины:

А добрым людям на послушание,  
Веселым молодцам на потешание<sup>220</sup>.

Наше рассмотрение подтвердит точку зрения Белинского. Былина о Дюке Степановиче — сатира, притом она — совершенно русское создание и ниоткуда не заимствована.

Точка зрения Белинского подтверждается уже на анализе имени Дюка. Имя это может считаться совершенно русским. Нет необходимости возводить имя Дюка к латинскому, западноевропейскому дукс (герцог, вождь) или к византийскому дукас, что означало титул, а затем стало родовым и собственным именем. Уже Халандский показал, что имя «Дюк» может быть увязано с украинским «дук», означающим «богач». Звук «у» при переходе с юга на север вполне мог превратиться в «ю». Это толкование правильно потому, что Дюк — не герцог, не военачальник и не рыцарь, а русский боярин и богач. Вся былина посвящена его сказочному богатству, и самое имя его означает «богач».

Дюк во всех вариантах былины неизменно изображается как боярский сын, и очень часто так и поется о нем: во Индии «жил молодой боярин Дюк Степанович» (Рыбн. 29 и др.).

Мы уже знаем, что былинные герои могут иметь различное социальное происхождение. Илья Муромец — крестьянский сын, Алеша — поповский, Добрыня — изредка княжеский и т. д. Но *боярский сын* нам еще не встречался, и мы не считали бы возможным, чтобы при той социальной борьбе, которая составляет фон и часто — содержание былинной поэзии, боярский сын мог бы стать героем песни. И действительно, как будет видно ниже, боярский сын Дюк подвергается осмеянию.

Как и подлинный герой эпоса, Дюк начинает свой жизненный путь с того, что выезжает из дому в Киев. Но в противоположность исконным героям, которые по происхождению крепко связаны с родной Рязанью, или с Ростовом, или с Муромом, Дюк появляется из самых разных земель, которые имеют между со-



бой общего только то, что это земли не русские.

Ученые ломали себе голову над тем, как примирить противоречия в упоминании о родине, месте рождения Дюка. Он как будто рождается в трех и даже больше местах сразу. В олонецкой былине он, например, выезжает

Из славного города из Галича,  
Из Волян-земли богатые,  
Да из той Карелы из упрямые,  
Да из той Сарачины из широкие,  
Из той Индии богатые.  
(Гильф. 225)

Ни логически, ни исторически совместить эти противоречия невозможно. Название Галича Волянского могло появиться только после того, как Галич, по мере падения Киева в своем значении в XII—XIII веках, стал возвышаться. Но вместе с тем, однако, Волян-земля с Галичем называются в одной плоскости с иноземной Карелой, Сарачиной и Индией. Волян-земля фигурирует как *иноземный* край, а это приводит нас не ко временам могущества Галича, а ко временам его падения и отторжения от русских земель. Волян и Галич здесь такая же былинно-литературная условность, как Индия или Сарачина. Индия упоминается даже чаще, чем Галич. Ниже будет видно, что под этими названиями кроется иносказание. В упоминании трех стран или городов одновременно мы имеем эпическое утроение, которое, однако, имеет совершенно определенный смысл: Дюк изображается как русский, который одновременно не является русским: он выходец из Индии, из Волини, из Сарачинской земли (южная трактовка его происхождения) или из карельской земли (привнесение северное). В противоположность Илье, Добрыне, Алеше Дюк — боярский сын, не связанный с родной землей.

Часто былина начинается с того, что Дюк выезжает на охоту. Охотится он для собственной забавы; охота — забава боярская. Выезд на охоту совершенно не связан с последующим повествованием, легко может выпасть из песни и, действительно, часто отсутствует. Охота здесь — не начало повествования, она служит для характеристики героя.

Основное качество Дюка состоит в том, что он «щап», щеголь. Таким же щапом в эпосе изображался Чурила. Все содержание былины состоит в том, что Дюк вступит в состязание с таким же, как он, «щапом» и приведет его к полному посрамлению.

Одно из главных качеств «щапа» заключается в том, чтобы иметь все самое дорогое, самое лучшее и, главное, такое, какого

ни у кого нет, по возможности заграничное, что трудно достать и чем можно хвастать.

Всеми этими качествами обладают стрелы, которыми Дюк стреляет. Самая охота его интересует меньше, чем блестящее, богатое снаряжение. В его стрелах все необычайно, начиная с оперения. Оперение это взято от редкого орла, который роняет свои «правильные перьяца» в Каменной земле. Эти перья были найдены гостями корабельными и привезены в Галич как величайшая редкость.

Не всякому эти перья доставались,  
Доставались эти перья  
Молодому Дюку Степановичу.  
(Рыбн. 106)

Другие рассказывают об этих перьях еще более удивительные истории: они взяты не от всем известного орла, который «летает во чистом поле», «а от того орла, который летает на синем море». Как только орел встрепенется, в море поднимаются волны, а в деревьях начинают петь петухи (Рыбн. I, 63). Это соединение величественного моря с прозаическими петухами выдает сатирическую цель певца.

Сами стрелы трехгранные и сделаны из колотой «морской трости». Они специально выструганы в Новгороде. Клеены они осетровым клеем. Они золоченые. Три отборные стрелы отличаются еще отборной отделкой: на них имеются самоцветные камешки, которые ночью сияют. Владелец таких стрел не знает заботы, как их искать, когда они перестреляны. Расстреляв их днем, Дюк без труда находит их ночью по их сиянию.

Многие певцы подробно описывают наряд Дюка. У Кириши Данилова весь наряд не только назван поштучно, но и оценен. Это своего рода оценочная опись в стихах. Переведенная на прозу, она имеет следующий вид: куяк и панцирь стоят 3 000 рублей, кольчуга (золотая) — 40 000, конь — 5 000, лук — 3 000, триста стрел по десять рублей стоят 3 000 рублей. На три стрелы с самоцветными камнями и «аравитским» золотом цены нет, так как они неоценимы (К. Д. 3). Эта опись приобретает свой настоящий смысл при молчаливом сравнении со снаряжением настоящих героев. Герои также иногда хвастают ценой своего коня. Но высокая цена коня есть выражение его высоких боевых качеств. Дюк же ценит дороговизну ради дороговизны. Кольчуга из золота не лучше, а хуже, чем кольчуга железная. Но Дюк носит кольчугу из золота, потому что никто другой такой кольчуги не носит и не может носить. Оттого, что кончики стрелы обвиты арабским зо-

лотом, их качество не улучшается, но возрастает их цена. Такое богатство требует блистания, поклонения, и Дюк стремится в Киев.

О настоящих целях своего выезда Дюк или певцы выражаются довольно туманно, но во всяком случае служить Владимиру Дюк не намерен.

Посмотреть хотит на князя Владимира  
И на русских на мотучих богатырей.  
(Рыбн. 16)

Иногда говорится, что он хочет ехать в Киев потому, что «Киев-град на красы стоит» (Рыбн. II, 144) и т.д. Эти и подобные слова скрывают его истинные намерения: ему надо показать себя в Киеве во всем блеске, поразить киевлян своим убором и богатством.

Этой цели соответствует и характер седлания и снаряжения в путь. Иногда это — обычное богатырское снаряжение коня, при котором герой имеет все самое лучшее «не для красы-басы, а для крепости». Но для Дюка это выражение не подходит, хотя оно иногда и применяется. Дюк седлает своего коня именно «для красы-басы». Так, о попоне его коня поется:

Строчена была попона в три строки:  
Перва строка была красна золота,  
Другая строка чиста серебра,  
Третья медью-казаркою,  
Которая медь подороже злата и серебра,  
Подороже скатного жемчуга;  
Дорога была попона во три тысячи.  
(Рыбн. 181)

Дюк кладет в тороки свое цветное платье и дорогие стрелы — больше ничего.

Орест Миллер находил, что «крута» Дюка описывается как западно-рыцарская; на самом деле в облачении Дюка нет ничего ни рыцарского, ни специфически западноевропейского. Снаряжение его не военное. Никогда не упоминается ни о шлеме, ни о мече или щите с гербом, ни вообще о вооружении, кроме дорогих стрел. Тем подробнее описывается убор коня:

Подпруги были шелковые,  
Шпеньки были все булатные,  
А пряжка у седла красна золота.  
Тогда шелк не рвется и булат не трется,  
Красно золото не ржавеет,  
Молодец на коне сидит, сам не стареет.  
(Рыбн. 29)

Впрочем, конь, как мы еще увидим, обладает прекрасными дос-

тоинствами, хотя скорее спортивными, чем военными. Он замечательно быстро бегает и делает огромные скачки.

Истинная цель выезда хотя и не высказывается прямо, но становится ясной из сцены прощания Дюка с матерью. Эпические матери бывают очень мудры и прозорливы. Такова и мать Дюка. Она видит сына насквозь. Его отъезд ей вовсе не по душе. Как истая русская купчиха или боярыня, она скрывает размеры своего состояния. Она понимает, что Дюк едет хвастаться, и боится огласки своего богатства.

Если случит бог во граде во Киеве,  
Ты не хвастай животинками сиротскими,  
Сиротскими животинками, вдовиными.  
(Рыбн. 29)

Дюк едет в Киев. Мы уже видели, что город, из которого он выезжает, носит несколько фантастический характер. От Киева он отделен тоже фантастическими препятствиями, а именно тремя заставами: толкучими горами, клевучими птицами и «змеем горынищем» (очень подробно — Рыбн. I, 29). Дюк никогда не вступает в бой с ними. Он спасается бегством, быстротой своего превосходного и дорогого коня.

Таково первое дорожное приключение Дюка. Сам по себе мотив заставы с чудовищными животными — весьма древний и восходит к догосударственным временам русского эпоса. Здесь же он использован весьма реалистически, как средство обрисовки характера Дюка.

Этим же целям подчинено второе приключение Дюка по дороге в Киев. Он наезжает на шатер и видит спящего в нем богатыря. В русском эпосе такая встреча очень обычна для былин, предметом которых служит единоборство двух героев. Один застаёт другого спящим, затем они вступают в бой и, наконец, братаются (единоборство Ильи и Добрыни, Добрыни и Алеши и т.д.). Но Дюк отнюдь не стремится к бою. В одной из лучших записей этой быliny (от Сорокина) Дюк в смущении стоит перед шатром, где спит могучий богатырь, как впоследствии оказывается — Илья Муромец. Положение Дюка щекотливое. Войти в шатер — значит рисковать быть убитым, бежать — значит быть постигнутым:

Теперь-то мне на уезд как поехать — не уехать,  
Как в шатер идти — так убьет меня богатырь.  
(Рыбн. 131)

Мысль о бое Дюку вообще не приходит на ум, он думает только об опасности и бегстве. В этом затруднительном положении он решает испытать судьбу гаданием: если конь Ильи допустит

Дюкова коня есть с ним пшеницу белояровую — это добрый знак, тогда он войдет в шатер и избежит боя. Если же нет — он пустится в бегство.

Ежели кони станут смирно есть ту пшеницу белоярову,  
То пойду в шатер, — меня не тронет богатырь;  
Ежели кони драться станут у той пшеницы  
белояровой, —  
Я посду на узда, ежели могу уехати.  
(Рыбн. 131)

Кони мирно едят пшеницу, и Дюк входит в палату. Илья просыпается разъяренный, ругает его и зовет в поле драться.

Ты на что меня будишь от крепкого сна богатырского?  
Аль тебя бьют во чистом поле мурзы-татары поганые,  
Аль самому тебе хочется съездить во чисто поле,  
На дело на ратное, на побоище смертное,  
Кто из нас повynesет из чиста поля буйны головы?  
(Рыбн. 131)

Теперь Дюк не уповаet на свою золотую кольчугу или стрелочки с самоцветными камушками. Он пускает в ход лесть. Он сразу же отказывается от боя, потому что Илья — такой знаменитый и сильный герой, с которым бой невозможен.

Ай же ты, удамый добрый молодец!  
Нету с тобой да супротивника  
По матушке по святой Руси:  
Один у нас богатырь по святой Руси —  
Старый казак Илья Муромец:  
Некому с тобой да ведь боротися.  
(Рыбн. 144)

В записи от Сорокина Дюк пускается на другую хитрость: он слезно плачет и уверяет Илью, что он приехал для того, чтобы поучиться у него «богатырской поездки».

Простодушный Илья верит всем словам Дюка, принимает его лесть за чистую монету, берет его в ученики и обещает ему всякое содействие.

Так Дюк минует опасность быть побитым Ильей Муромцем и завоевывает себе в нем друга. Впрочем, былины никогда не сообщают о том, как шла богатырская выучка Дюка. После встречи с Ильей Дюк едет дальше, в Киев, и благополучно в него прибывает. С этого момента начинается главная часть повествования, тогда как все, что предшествует прибытию в Киев, носит вводный характер.

Достаточно вспомнить выезд в Киев Ильи Муромца и его дорожные приключения с осажденным Черниговом и Соловьем-разбойником, чтобы ясно ощутить отличие былины о Дюке от

собственно героических былин. Подорожные приключения Дюка отнюдь не обязательны и встречаются довольно редко.

Прибыв в Киев, Дюк прямо отправляется ко двору Владимира, где сидят князь и бояре. Здесь он приводит присутствующих в изумление своим странным видом.

Тут сидят князья, бояра,  
Скочили все на резвы ноги  
И гаядят на молодца, дивуются.  
(К Д 3)

Его принимают за иностранца:

И тут видит князь молодца незнакомого,  
Из других земель приезжего.  
(Рыбн. 63)

Чаще, однако, Дюк во дворе никого не застаёт: он приезжает в воскресный день, и Владимир находится в церкви. Туда же спешит и Дюк.

Чтобы понять дальнейшее, необходимо иметь в виду, что церковь в старину была не только местом богослужения, но и местом встреч и бесед. На церковную службу обращалось не очень большое внимание. Церковь заменяла своего рода клуб.

Придя в церковь, Дюк сразу же становится на самое лучшее, самое видное место в церкви, а именно рядом с Владимиром.

Около Владимира находится его свита. Кто именно его окружает, об этом былина умалчивает, за одним лишь исключением, и это исключение весьма важно. По правую руку Владимира стоит Чурила, а по левую теперь становится Дюк.

Чтобы понять все значение этой сцены, а также и смысла всего дальнейшего, нужно знать, какие ассоциации, какие воспоминания возникают у слушателей, когда они слышат имя Чурилы. Имя и фигура Чурилы в данной песне предполагаются известными. Без ясного понимания того, что представляет собой Чурила, теряется вся соль этой быliny. Дюк и Чурила — антагонисты в этой быline.

О Чуриле имеются две песни. Одна из них повествует о том, каким образом Чурила появляется при дворе Владимира и принят им на службу. Вкратце дело сводится к тому, что к Владимиру прибегают его работники или же просто киевские мужики с жалобой. Они промышляли зверя, но все их силки и капканы изорваны и изломаны, все лисицы пойловлены, а у самих пробиты головы. Они являютсЯ к Владимиру с повязанными головами. Все эти бесчинства творили люди, именовавшие себя дружиной Чурилы. Прибегает вторая и третья толпа избитых жалобщиков — это рыболовы и охотники. Иногда дружина доходит до

самого Киева, топчет огороды с капустой, луком и чесноком, калечит старух и срамит молодых.

О Чуриле рассказывают чудеса: он проживает недалеко от Киева, где-нибудь на Почай-реке или на реке Сурого и т.д. Он несметно богат и необычайно хорош собой. Владимир отправляется к Чуриле, причем не всегда бывает ясно, едет ли он судить его или полюбоваться на его красоту и богатство. Иногда он берет с собой и Апраксу. Владимира встречает отец Чурилы — старый Пленко. Он показывает ему свои сказочно красивые и богатые палаты. Сравнений с Киевом не делается, но все же ясно, что Пленко и Чурила живут богаче, чем Владимир. Устраивается пир с изысканными блюдами. Тем временем со своей многочисленной дружиной, одетой в золото и серебро, появляется и Чурила. Владимир принимает его за иноземного короля. О суде над Чурилой уже нет и помину. Чурила богато одаривает Владимира: шубой или соболями, которые выносятся в драгоценных ларях. Апраксии он дарит золотую камку. Очарованный Владимир зовет его с собой в Киев, и Чурила едет.

В Киеве у Владимира Чурила занимает разнообразные должности. Он служит в стоальниках. Он так хорош собой, что сама Апракса заглядывается на его красоту. Разрезая блюдо, она смотрит на Чурилу и ранит себе палец. К великому смущению и неудовольствию Владимира, она просит его дать Чуриле должность постельничего. Эту должность ему обычно не дают, а делают его «ласковым зазывателем» или «позовщиком». Он должен зазывать гостей на пир. Эту должность он и исполняет. Чурила так хорош собой и так хорошо одет (наряд его описывается подробно), что в Киеве, когда он идет зазывать гостей, на него из-за заборов заглядываются девушки, а из окон — молодухи. Когда он проходит мимо старух, старухи грызут зубами свои костыли<sup>21</sup>.

Такова эта замечательно яркая, веселая, богатая бытовыми подробностями былина. В чем состоит связь этой былины с былинной о Дюке, мы увидим ниже. Связь эта — самая непосредственная.

Былина о приглашении Чурилы лишь условно может быть отнесена к героическому эпосу. Она не содержит никакой борьбы, не обнаруживает она также сатирических целей и по существу должна быть отнесена к песням балладного типа.

Другая песня о Чуриле представляет собой уже чистую балладу. Чурила забирается в дом старого купца Бермяты и, пока купец в церкви, забавляется с его женой. Конец этой песни иногда бывает трагическим, но в целом песня скорее напоминает веселую скоморошину, чем былинку. Песня эта дополняет образ Чурилы,

щеголя, красавца и соблазнителя женщин.

Белинский восхищался образом Чурилы. Сравнивая его с Дунаем или Иваном Гоудиновичем, которые жестоко казнят своих жен, он отмечает рыцарское отношение к женщинам со стороны Чурилы, видит в нем образ гуманный. В его отношении к женщинам нет ничего грубого, былины о нем отличаются сдержанностью тона. «А между тем он не неженка, не сентиментальный воздыхатель, а сильный могучий богатырь, удамый предводитель дружины храброй»<sup>222</sup>.

Теперь мы знаем, кого в церкви рядом с Владимиром встречает Дюк. Чурила же в лице Дюка встречает соперника.

Состояние и чувства Чурилы никогда не описываются, так как былина вообще никогда не останавливается на чувствах своих героев. Но совершенно очевидно, и это становится ясным из дальнейшего, что Чурила уязвлен чувством ревности. Появился «щап», который явно превосходит его, Чурилу, занимавшего первенство по Киеву. Поэтому он пытается *оклеветать* Дюка. Чурила замечает (это замечают и другие), что Дюк все время поглядывает на свое платье или на свои сапожки. Отсюда Чурила заключает, что он их мог украсть, что он одет в чужое, и эту мысль он пытается нашептать Владимиру.

Он убил купца либо боярина,  
Надел платьев детина не выдаючи,  
Все он, детина, на платье поглядывает.

(Рыбн. 29)

Он идет, на сапожки поглядывает.

(Рыбн. 131)

Есть (он) не молодой боярин Дюк Степанович,

Есть-то халуина боярская:

От боярина уехал — коня угнал,

Угнал коня и шубу увес.

(Рыбн. 172)

Но Владимир не придает словам Чурилы никакого значения. Они вместе с Дюком выходят из церкви. У церкви уже толпятся киевляне и глазекот на необычайного коня Дюка и на его убор.

Еще идя в церковь, Дюк присматривался к Киеву, и на обратном пути он беседует с Владимиром о городе.

Все ему в Киеве не нравится. Все нехорошо, потому что для Дюка слишком просто и недостаточно изысканно. Киев, о котором говорили, будто он «на красы стоит», совершенно разочаровывает Дюка. Картина Киева, которая рисуется из разговора Дюка с Владимиром, полна глубочайшего интереса. Картина города, которая постепенно вырисовывается в былинке, даже в мелких



деталей отражает московский городской быт XVI—XVII веков. Это устанавливается сравнительным изучением источников, как будет видно ниже.

Видя киевские порядки, Дюк качает головой. Это качание головой начинается еще в церкви.

И столько богу не молился,  
Сколько по церкви посматривает,  
И посматривает и сам почамкивает,  
А на князя Владимира взглянет, —  
Только головой пошатает,  
На Апраксию-королевичну взглянет, —  
И рукой махнет.  
(Рыбн. 197)

Оказывается, что и Владимир и Евпраксия одеты совсем просто. Он, Дюк, одет гораздо лучше их.

И у тебя, Владимир-князь стольно-киевский,  
Платье как у нас у самого бедного.  
Но и у тебя супруга Апраксия-королевична,  
Так у нас этак бедная женщина средится.  
(Рыбн. 197)

На улицах Дюка поражает, что все в городе деревянное. Деревянные церкви Киева не вызывают восхищения Дюка.

Я слышал от родителя от батюшки,  
Что Киев-град очень красив, добр есть,  
Ажно в Киеве да не по-нашему,  
Церкви-ты у вас все деревянные,  
У вас маковки на церквях всё осиновые.  
(Рыбн. 29)

Его поражают простые деревянные, не резные ворота, а также и состояние дворов.

У вас ворота ты сосновые,  
А на дворе хоть медведь ногу сломи.  
(Рыбн. 63)

Коновязи во дворах представляют собой простые деревянные столбы с лужеными кольцами, даже во дворе Владимира.

Но самое ужасное в Киеве — это состояние мостовых. Упомянутся три вида мостовых: земляные, деревянные, кирпичные. Ни один из них ему не нравится.

А мостовые у вас черною землею засыпаны,  
Подмыло их водою дождевою-ди,  
Сделалась грязь-то по колена-ди,  
Замарал я сапожки ты зелен сафьян.  
(Рыбн. 29)

Когда бывает дождь, на улицах образуются ручьи и жидкая

грязь, так что Дюк приходит в церковь в забрызганном платье и замаранных сапожках зеленого сафьяна.

Но даже в тех случаях, когда настланы деревянные мостки, о них можно сломать себе ноги.

А твои мосты, сударь, неровные,  
Неровные, всё сосновые.  
(Рыбн. 181)

В Киеве Дюка не удовлетворяют даже кирпичные мостовые, хотя в иных случаях он хвастает, что дома, в Индии, у них настилаются «мосточки кирпичные».

Еще в Киеве у вас все не по-нашему:  
У вас настланы мосточки кирпичные  
И порученки положены каиновые;  
Пойдешь по мосточикам кирпичным,  
Медное гвоздь-то приуцуплется,  
Цветное-то платье призабрызжется.  
(Рыбн. 16)

В таких разговорах они приближаются к палатам Владимира, куда Дюк приглашен отобедать.

Дюк не только худит и поносит Киев, но и противопоставляет ему свою родную Индию или Воынь. Однако картина Индии более полно выяснится позднее, когда туда будут отправлены послы из Киева, и соответственно она может быть рассмотрена позднее.

В палатах у Владимира тоже все «не по-нашему». Все поражает Дюка своей убожеством.

У вас мосты сосновые,  
Стены и потолки у вас не расписаны.  
Столы у вас дубовые,  
Скатерти забраные.  
(Рыбн. 63)

Лестница сделана из простого черного камня и не устлана никакими коврами или сукнами (Рыбн. 63).

Вся эта картина Киева дается Дюком с целью самовосхваления и самовозвеличения. Он мнит себя выше этой киевской простоты.

Чванство Дюка достигает своего предела за столом. Простота угощения за столом Владимира соответствует простоте всей обстановки. Оно состоит из калачиков, лебедей и вина.

Ни одно из этих угощений Дюк не может есть. Калачики — не для него. Раньше, чем их отведать, он их нюхает; понюхав такой калачик, он надкусывает верхнюю корочку и кладет ее обратно на стол, а нижнюю корочку бросает под стол собакам. Он ест

только середину, но иногда даже и ее не ест.

Калачик ест, а другой под стол мечет,  
А с иного верхнюю корочку вырежет, на стол кладет,  
Середочку сам он съест,  
А нижнюю корочку под стол кинет.  
(Рыбн. 131)

На вопрос Владимира:

Что ты, Дюк, чем чванишься?  
Верхнюю корочку отламывашь,  
А нижнюю прочь откладывашь?  
(К. Д. 3)

Дюк разъясняет, что он не может есть киевских калачиков потому, что они дурно пахнут, причем корочка верхняя и корочка нижняя издают запахи разные, но одинаково для Дюка невыносимые. Снизу калачики пахнут кирпичной печью, в которой они пеклись, а также углями от сосновых дров, а сверху они пахнут хвоей, так как их обрызгивали с помела из сосновых веток.

Сверху пахнут на фюю сосновую,  
А снизу на глину на кирпичную.

Дюк настолько утончен, что киевских калачиков он есть не может.

Эта деталь очень часто разрабатывается весьма подробно. Слово «помелушко» может иметь разное значение. С одной стороны, этим помелушком «пашут» печи, то есть метут, обмахивают их, с другой стороны, ими обрызгивают калачики сверху водой, когда они пекутся.

У вас печечки все каменные,  
Помялики у вас сосновые,  
Пахнут калачики крупивчаты  
На тую ль на серу на сосновую,  
На сосновую серу на капучуло;  
Не могу я есть калачиков крупивчатых.  
(Рыбн. 29)

Также не может Дюк и пить киевского вина, так как оно отдает бочкой:

Не могу пить зелена вина,  
Пахнет на бочки на дубовы,  
На обручи на словы.  
(Рыбн. 106)

Мало того: это вино пахнет затхлыми погребями.

А твое, сударь, горькое зелено вино  
Пахнет на затохаль великую.  
(Рыбн. 181)

Вино невозможно пить, так как в погребе, где оно стоит, не

сделана вентиляция.

Не могу я пить ваших напитокочков сладких,  
Потому что ваши напитокочки сладкие,  
Меды да стоялые  
Повешены в погреба глубокие,  
Туда не ходят вольные воздуха, —  
Они там заткнулись<sup>223</sup>.  
Потому и не могу я пить ваших сладких напитокочков.  
(Гильф. 131)

В некоторых вариантах Дюк выплескивает вино на пол. Он привык к виноградным винам, а не к хлебному вину.

У нас вина пьют виноградные—  
У вас все не по-нашему:  
У вас вина-ты хлебные,  
Меды-ты у вас кислые,  
А у нас меды-ты стоялые.  
(Рыбн. 63)

Дюк вызывает особое возмущение Владимира тем, что он не только чванится и хулит все киевское, но при этом еще превозносит свою родную Индию, или Карелу, или Вольть с Галичем.

Описание, которое дает Дюк своему родному краю, имеет для нас первостепенное значение, так как оно вскрывает весь замысел песни. На этом описании мы остановимся ниже, так как в песне оно дается вторично, когда на родину Дюка посылаются Добрыня и воочию убеждается в Дюковом богатстве.

Противопоставляя бедность Киева и богатство Индии, Дюк явно издевается над Киевом. Свое хвастовство он кончает словами:

Эта хвальба да не похвальба:  
Есть насыпано двенадцать погребов все глубоких  
Красного золота, чистого серебра, мелкого скатного  
жемчуга:  
На один я на погреб — на красное на золото —  
Скуплю и спродам ваш город Киев.  
(Рыбн. 131)

Эти слова завершают выходы Дюка. Дальше Владимир терпеть уже не может. Он должен принять какие-то меры, и ему сразу ясно, что надо сделать. Владимир распоряжается послать кого-нибудь в Индию, чтобы «обценить» Дюково добро, то есть сделать опись его богатству и убедиться, так ли он богат, как он рассказывает. С этого момента начинается новая и, собственно, основная часть песни.

Тут солнышку князю речи не прилюбилися:  
«Какого нам послать обценщика,  
Обценить животы все Дюковы?» (Рыбн. 131)

Это не значит, что Владимир приказывает описать имущество с тем, чтобы его конфисковать. Об этом нет речи. Оценщик должен описать это имущество, чтобы осрамить Дюка, уличить его во лжи и привести к торжеству Владимира. Иногда, однако, Владимир приказывает посадить Дюка до поры до времени в погреб. Оценщиком обычно посылаются Добрыня. Он уезжает в Индию и воочию убеждается, что Дюк хвастал не зря и что его богатство и роскошь еще гораздо больше, чем ожидали оценщики.

Поездка Добрыни на родину Дюка напоминает поездку Владимира к Чуриле Пленковичу. О Чуриле певец как будто забыл. После появления Дюка в церкви и во время пира он молчит. Чурила никогда не доходит до такой тонкости, чтобы отказываться от калачиков или хлебного вина. В этом отношении Дюк его превосходит. Теперь посол отправляется проверить богатство Дюка, как некогда Владимир проверял богатство Чурилы. Описание палат Дюка ведется в том же стиле, иногда даже с дословным совпадением в деталях, что и описание палат Чурилы. Чурила ждет своего торжества, но эта поездка приводит к торжеству Дюка.

Все увиденное Добрыней и его спутниками совершенно необычайно и настолько великолепно, что Добрыня не верит своим глазам и не может понять, что перед ним открывается.

Необычайное начинается с того момента, когда Добрыня со своим провожатым подъезжают к границам «индейского царства».

Подъезжая к индейскому царству и смотря на него с горы вниз, они думают, что Индия горит:

Вся Индея, что ли, нас да перепадаси (т.е. испугалась),

Вся Индея вдут да загореласи?

(Гильф. 9)

Но это не пожар. Это золотые маковки Индии — «золоченые кровельки». «Крыши как огонь горят».

В описании богатств Дюка в Галиче или Индии и состоит весь смысл былины. Описания эти реалистичны во всех деталях. Как показали исследования Халанского и Шамбинаго, в них изображена боярская Москва XVI—XVII веков. Но былина не просто изображает боярский быт, а изображает его сатирически, смотрит на него глазами народа, то есть прежде всего крестьянства.

Как мы далее увидим, здесь не выдумана ни одна деталь, хотя некоторые из них в целях сатиры описываются гиперболически.

Прежде всего описывается боярский двор. Словом «двор» обозначалось боярское жилище. Это были именно дворы в настоящем смысле слова. Они представляли собой усадьбы, перенесенные в условия города.

Такой двор поража́л своими размерами, совершенно несовместимыми с условиями города. Постоянный эпитет двора в былине — «широкий».

Ай ведь был-то у его да все широкий двор,  
Как широкий его двор да на семи верстах.  
(Марк 15)

Этот двор обнес оградой, но не простой, деревянной, из обыкновенных сосновых столбов, как в Киеве: здесь столбы резные, точеные и покрыты позолотой.

Широкий двор на семи верстах,  
И около заборы позолочены.  
(Гильф. 180)  
Еще все столбы источены,  
Еще все столбы позолочены.  
(Милл. 56)

Ограда часто называется тыном, и иногда этот тын булатный. В одном случае ограда состоит из 400 золоченых столбов, 300 серебряных, а медным и числа нет.

Столбы украшены не только резьбой, но «маковками», о которых в одном случае сообщается, что они имеют форму венчика.

Столбики были точеные,  
А маковки были золоченые.  
(Рыби. 202)  
По той по ограде булатные  
Сажены были венчики красна золота.  
(Тих. и Милл. 49)

Уже в описании тына сказывается черта, характерная для описания и других частей двора и построек: это — страсть к золоту, к позолоте; позолота применяется решительно везде.

Двор у Дюка на семи верстах,  
Да кругом двора да все булатный тын,  
Столбики были точеные,  
Да точеные да золоченые,  
Да на каждом столбичке по маковке,  
Маковки ты были медные,  
Дорогою меди всё казарские;  
Да пекут лучи да солнечные  
По тому по городу по Галичу,  
Да по той Волянь-земле богатой.  
(Гильф. 243)

Об этой страсти к позолоте поется без всякого восхищения. Добрыня или другие богатыри, посланные Владимиром в Индию, видят ее с горы и недоумевают, не пожар ли случился, не зажег ли Дюк Индию или Галич из страха перед оценщиками. Сатири-

ческий умысел становится ясным, когда богатыри видят всю эту золотую мишуру вблизи.

В огромные боярские дворы всегда вело несколько ворот, но в былинах говорится только об одних воротах. Эпитет их всегда — «широкие». Другой эпитет — «решетчатые» и «валящатые». Ворота обычно изображаются как резные, роскошно отделанные. Мы не можем себе сейчас представить точно, в чем состояла роскошь этой отделки. В былинах верей (перекладины, засовы) изображаются как хрустальные, подворотни бывают рыбьего зуба, надворотни — серебряные. Эти роскошные решетчатые ворота с отделкой из кости, хрусталя и серебра противопоставляются воротам и всему двору у Владимира:

Кругом нашего двора булатный тын,  
Наведено медью яровицкою.  
Столбики были точеные,  
А маковки были золоченые,  
Двери-то были решетчатые,  
Подворотенки были серебряные,  
А у тя просто-запросто, пусто-запусто.  
(*Рыбн.* 202)

В какой степени эти детали соответствовали действительности или гиперболизированы, трудно сказать, но что они верно передают то впечатление, которое производил такой двор на простого человека, это несомненно. Былина сообщает также, и это несомненно соответствует действительности, что на воротах имелись иконы. Как во всех остальных деталях, так и в отношении этой, в Киеве все очень просто: над воротами у Владимира висит простая икона — и только. У Дюка расточительность распространяется и на иконы. Иконы, украшенные золотом и жемчугами, представляли огромную материальную ценность.

Да еще у Дюка у Степанова  
Над воротами да над широкими  
Да стоят у Дюка чудны образы,  
Да горят свечи неугасимые.  
(*Гильф.* 243)  
Да у моей-то сударыни у матушки  
Над воротами было рам до семидесяти.  
А у Владимира того-де не случилось,  
Да одна-та икона была местная.  
(*Гильф.* 225)

Когда богатырям приходится въезжать во двор, то первое, о чем они думают, это кони, которых надо поставить, привязать и накормить. У Дюка во дворе есть столбы с кольцами для привязывания лошадей. Иногда кольца приделаны к столбикам тына.

Как у нас-то во дворе во Галиче,  
Да у моей сударыни у матушки,  
На дворе стояли столбы все серебряны,  
Да продернуты кольца позолочены,  
Разоставлена сыта медвяная,  
Да насыпано пшены-то белоярые,  
Да е что добрым коням пить, есть-кушати,  
А у тебя, Владимир, того-де не случилось.  
(Гильф. 225)

У Владимира во дворе столбов вообще нет, коней привязывают прямо к ограде, или столбы — простые, деревянные; лошадей у Владимира кормят обыкновенным овсом, а не пшеном или пшеницей.

Внутри двора находятся службы. Это — типичный двор хозяина-феодала. Здесь все свое. Упоминаются в различных вариантах «бойни-кузницы», «амбары мугазенные», «жюпошни стоялые», с неезженными жеребцами, «банечки», винные погреба; основные богатства, золото и драгоценности, хранятся под землей в особых погребах.

Внутри двора, согласно былине, находится не один жилой дом, а всегда несколько. Это в точности соответствует действительности. «Древнее жилище, — говорит Шамбинаго, — по внешнему виду представляло из себя целый ряд отдельных маленьких зданий, соединенных переходами, крышами, сенями»<sup>224</sup>. Здания строились на некотором расстоянии одно от другого, соединяясь крытыми переходами и галереями. Так как строительство в Москве, окруженной лесами, было деревянное, подобного рода постройки тех времен не сохранились. Единственное, что сохранилось до нашего времени, это планы и чертежи так называемого Коломенского дворца, сделанные еще в XVIII веке, до сношения дворца за его ветхостью<sup>225</sup>. Это был царский загородный дворец постройки второй половины XVII века.

Дворец представлял собой пеструю массу зданий разной величины, высоты и формы, с разными видами крыш. Собственно фасада в нашем смысле этого слова дворец не имел. Этому разнообразию форм соответствовало и разнообразие окраски: дворец был многокрасочен и производил впечатление яркой пестроты. Царский дворец был только наиболее пышной, наиболее выразительной формой старых русских боярских построек.

Каждый знатный и богатый боярин стремился иметь такой же дворец, хотя бы в меньших масштабах; такие дворы и дворцы в былине и описываются.

Эти постройки представляли собой весьма интересные памят-



ники древнерусского гражданского зодчества. Однако искусство их к XVII веку уже было упадочным. Это упадочное, узкоклассовое искусство не имеет ничего общего с великими памятниками московского зодчества, каким являются, например, Кремль или некоторые храмы.

Добрыня видит в Дюковом дворе всегда *несколько* построек, обычно соединенных вместе, но в то же время совершенно разных.

Да нашел он три высоких три терема,  
Не видели теремов таких на сем свете.  
(Гильф. 225)

Как у меня в Волынце-то в городе во Галиче,  
У моей-то желанной у родителя у матушки,  
Построены тридцать три терема златоверхие,  
И в сени зайдешь во решетчатые,  
В други зайдешь частоберчатые,  
А в третьи зайдешь во стекольчатые.  
(Рыбн. 144)

Простого человека в этих теремах должны были поражать, во-первых, высота их, многоэтажность, и, во-вторых, многокрасочность отделки, пестрота.

Домики у нас да стоят медные,  
Крыши у нас да все серебряны,  
Шоломы, потоки золочены,<sup>226</sup>  
Шарики самоцветные камешки,  
Домики стоят да быдто жар горят.

В этих высоких теремах жили только наверху. Нижний этаж представляя собой «подклеть» или, по-былинному, — «клеть»; здесь находились некоторые службы, склады и мастерские.

На верхний этаж ведет лестница, находящаяся не внутри здания, а в особой пристройке, именуемой «крыльцом». Соответственно своему назначению такое крыльцо всегда именуется «крутое». Лестницы действительно бывали довольно круты.

Для XVII века большой роскошью было стекло; стекло в то время было импортное. Первые стекольные заводы появились только при царе Алексее. Стекло в бытине всегда называется хрусталем.

Крылечко у Дюка хрустальное,  
Дворцы у Дюка хрустальные.  
(Тих. и Милл. 49)

Особо упоминаются хрустальные окна. Эпитет окон «косивчатые» указывает на то, что окна были с косяками, в противоположность простым прорубленным окнам построек того времени, заложенным слюдой или пузырями.

Хрусталь в песнях упоминается даже там, где он совсем неуме-

стен, например — для отделки ворот:

Подворотенки были хрустальные,  
Надворотенки да дорог рыбий зуб.  
(Гильф. 243)

По такой лестнице послы Владимира поднимаются наверх, в палаты Дюковой матушки. Лестница — тоже не простая и совсем не похожая на киевскую во дворце Владимира. У Владимира лестница простая, каменная. Здесь не то.

А у нас ступеньки кости слоновые,  
А подостланы ковры да шелковые,  
Порученки точеные и вовсе золоченые.  
(Рыбн. 63)

Уже на лестнице приезжий видит какие-то необыкновенные затеи: к ним относятся заморские птицы и невиданные рыбы.

Терема стоят да златоглавые,  
Мосточки да каленые,  
Перила у них да золоченые,  
А сидят-то тут птицы царские,  
И поют они да песни райские.  
(Пар. и Сойм. 10)

В одной из палат послы видят стеклянные половицы, под ними ходит вода и плавают рыбы. «Им половицы во полу стеклянные, под ними вода течет, во в воде играют рыбки разноцветные; а хлестнет рыбка хвостом — половица точно треснет» (Рыбн. I, 88). В других вариантах рыбок держат во дворе, и рыбки эти золотые.

Течет реченька да серебряная,  
А в ней рыбки играют золоченые.  
(Пар. и Сойм. 10)

На дворе течет какая-то не совсем понятная «струйка». Возможно, что под этим подразумевается фонтан (см. Рыбн. I, 29; Гильф. 9, 159; Марк. 15). Струйка или речка эта обычно именуется золотой. Так или иначе, во дворе играет искусственно проведенная сюда вода.

Послы проходят через несколько комнат, которые существуют только для того, чтобы через них проходить. В каждой из этих комнат сидит кто-нибудь из дворовых людей. Комнаты застланы и увешаны коврами и мехами, стены сверкают росписью и позолотой; печки — изразцовые, карнизы — золоченые.

У нас во гриднях во столовых  
Мосты-ты все кленовые,  
Стены-потоаки все расписаны,  
У нас столы кости слоновой,  
Скатерти у нас на столах шелковые,  
А по углам висят кисти золоченые. (Рыбн. 63)

По разысканиям Шамбинаго, столы из моржовой или слоновой кости с инкрустациями известны со второй половины XVII века. Столы покрывались шелковыми скатертями с золотыми кистями по углам. Но самое поразительное для послов — это палата, в которой сидит сама матушка Дюка. На потолке этой палаты выведен небесный свод с солнцем, луной и светилами.

Как в ее было палате белокаменной,

Надведено же над ей-то было красно солнышко,

Надведено над ей ведь был да млад светел месляц,

Еще зори-ты были, звезды частые,

Вся луна над ей да поднебесная.

(Марк. 15)

В литературе неоднократно указывалось, что этот мотив заимствован, и указывалось даже на «Повесть об Индии богатой», как на его источник. Но в сказании имеется всего только следующее: «... пять ден ити около двора моего, в нем же суть палаты многи златыя, и серебряныя, и древяни, изнутри крашены, аки небо звездами»<sup>227</sup>. В другом месте говорится, что есть особая палата для ученых; эта палата вращается; купол имеет подобие небесного свода. С былиной все это не имеет ничего общего.

Между тем еще Халанский привел материалы, не оставляющие никаких сомнений в том, что мы здесь имеем отражение подлинной старорусской подволочной живописи. «В царской столовой избе, построенной царем Алексеем в 1662 году, в подволоке написано было звездочетное небесное движение, двенадцать месяцев и беги небесные». Эта роспись пользовалась широкой известностью, и ее, как модную в то время, спешили завести у себя князья и бояре. Такую роспись завел себе в 1689 году князь Голицын. «В каменных хоромах князя Голицына и в большой столовой палате в подволоке были также изображены небесные беги: в середине подволоки солнце с лучами вызолочено сусальным золотом; круг солнца беги небесные с зодиями и с планеты писаны живописью»<sup>228</sup>.

Картина роскоши, как она дана в былине, вполне соответствует тем изменениям, которые происходили в боярском быту во второй половине XVII века. Боярство отчасти здесь подражало Западной Европе, заводя себе зеркала, ковры, дорогую посуду, клетки с попугаями и т.д. Когда в былине неоднократно повторяется, что все, что видят послы, «не по-нашему», это можно понять двояко: не по-русски и не по вкусам певцов.

Всей этой роскоши и расточительности соответствует и многочисленность дворни и слуг, из которых каждый ведал каким-

нибудь одним порученным ему делом. Так, былина упоминает специальную должность рукомоиницы. Обычно, однако, каждую такую должность занимает не один, а несколько, притом даже много человек. Дюк хвастает, что у него 50 калачниц, 50 портомойниц, 50 мукосейниц (Милл. 57). В былине четко можно разделить должности женские, — это весь персонал, обслуживающий боярыню, Дюкову матушку, и ее помещение, — и мужские — персонал, обслуживающий двор. В былине о Дюке в числе других названы служаночки, нянюшки, горничные, сенные девушки, ключницы, столыницы, чашницы, постельницы, рукомоиницы, — это по части палат. По части кухни — мукосейницы, калачницы, хлебницы, пирожницы. Наиболее презираемая должность — это портомойницы. На дворе работают дворники, конюхи, коровницы, кузнецы, лопатники, метельщики, суконщики (настилают сукна). Все эти люди имеют только одну заботу — обслужить особу самой боярыни. Но так как один человек не может занять собой всю эту прислугу, то эта прислуга ничего не делает. В былине Дюк хвастает именно безделием своих людей:

Конюхи, дворники по двору гуляют,  
В бабки и шашки играют.

Или:

Дворники да слуги в шашки да в бабки играют,  
В красных рубахах гуляют.  
(Гильф. 115)

Дворовые люди у Дюка лучше одеты, чем Апраксия в Киеве. В Киеве Дюк принимает ее за портомойницу и тем вызывает ее гнев. В Галиче или Индии происходит обратное: Добрыня принимает портомойницу или другую работницу за Дюкову матушку:

Тут сидит жена да стара матера,  
Не много шелку ведь, вся в золоте.  
(Гильф. 230)

Но это, оказывается, еще не Дюкова матушка, а только ее калачница. От этой важной калачницы Добрыня обычно узнает, что Дюковой матушки вообще нет в доме: Добрыня попадает в Галич в воскресный день, так же как Дюк приезжал в воскресный день в Киев. Дюкова матушка находится в церкви, куда и отсылают Добрыню. Тут оказывается, что доступ к Дюковой матушке более труден, чем доступ к Владимиру в Киеве. В Киеве Дюк свободно мог войти в церковь и встать рядом с Владимиром. Здесь не то. Дюкова мать ходит не в общую, а в свою домовую церковь, каких на ее дворе имеется несколько. Наличие на боярских дворах своих церквей — факт вполне достоверный. В церковь вдовы До-

брыня попасть не может, туда никого не пускают. Он должен стоять на паперти и ждать вместе с нищими выхода боярыни (Гильф. 230). Приезжие, если они имеют к ней надобность, должны ожидать ее на коленях, а бумагу с полномочиями должны положить себе на голову (Гильф. 213).

Выход боярыни из церкви — это сложный церемониал. Появление боярыни предвещает толпа лопатников, которые выравнивают дорогу, метельщиков, которые ее подметают, и подстельников или суконщиков, которые подстилают под ноги красные, «багровые» сукна.

Но боярыня выходит не первой. Первыми выходят толпы вдов, то есть, надо думать, — приживалок (Рыбн. 181). За этой толпой

Ведут стару старуху, старо-матеру

Под руку пять девиц и под другую пять девиц.

(Рыбн. 131)

Добрыня принимает ее за Дюкову матушку, но она ему отвечает:

Я не Дюкова матушка,

Я Дюкова холуйница,

Дюкова матушка назади идет.

(Там же)

За этой старухой идет еще рукомоица, которую ведут по десять девиц, постельница, которую ведут по двадцать девиц, и только за нею идет уже Дюкова матушка, которую ведут по тридцать девиц с каждой стороны (Рыбн. II, 131). От нее идет такое сияние, что оно видно во всем городе.

Идет Дюкова матушка вся в золоте,

Идет Дюкова матушка вся в серебре.

Около Дюковой да ведь тут матушки

Золотые кисти и серебряны,

А от Дюковой матушки да лучи пекут

По всему по городу по Галичу.

(Гильф. 213)

По разным вариантам она вся в золоте, бархате, парче, «вся в каменных драгоценных» (Рыбн. 192; «на ней платье не погнется». Онч. 24)

А у матушки нижняя одежда дорогой камки,

Верхняя одежда золотой парчи.

На головушке шляпа из крупного жемчуга,

Спереди положен камень самоцветный.

Лапотики на ножках плетеные,

Плетеные из семи щелков да шемаханских,

А в носики вставлено по славному по камению по

яхонту. (Рыбн. 63)

Некоторые певцы усиливают комизм ее появления описанием

различных затей. Одна из таких затей, которая должна была казаться особенно комичной простому русскому человеку XVII века, это «подсолнечник», который несут для защиты лица боярыни от солнца. Это — огромный зонтик, или скорее всего — багдахин, который несут множество людей.

Старую старуху, старо-матеру  
Под руку ведут тридцать девиц,  
И под другую тридцать девиц.  
Над ней несут подсолнечник,  
Чтобы от красного солнца  
Не запекалось ее лицо белое.  
Впереди стелют сукна одинцовые,  
Сзади сукна убирают.  
(Рыбн. 131)

Некоторые певцы прибавляют, что ее платье расшито так же, как потолок в ее палате: на нем изображены солнце, луна и звезды.

У ней надето платье цветное:  
На платье подведена луна поднебесная,  
Пекет красное солнышко  
И светит светел месяц,  
Рассыпаются частые мелкие звездочки.  
(Там же)

Другие заставляют ее носить такое украшение на головном уборе (Тих и Милл. 51).

Что багдахины отнюдь не выдумка и не книжное заимствование, видно по тому, что у Мейерберга есть два рисунка, изображающих вход в церковь царицы и, вероятно, знатных боярынь. «Впереди нее идут четыре девицы с зажженными свечами и две сзади царицы с солнечником»<sup>229</sup>. В былинах о «подсолнечнике» упоминается не часто. Он упоминается не более пяти-шести раз на все записи этой былины. Имеются курьезные случаи, указывающие на то, что подсолнечник забыт и непонятен. «Подсолнечник» превратился в «надсолнечник».

Несут над ней надсолнечники,  
Позади нее надмесячники,  
По бокам несут от частых звездочек.  
(Милл. 55)

В пудожской былине матушка, сидит под подсолнечником в горнице (Пар. и Сойм. 60).

То, чего так опасалась Дюкова матушка, когда она отпускала своего хвастливого сына в Киев, действительно случилось: Владимир узнал о ее богатстве. Тем не менее она принимает высоких послов милостиво, так как ей ничего другого не остается делать.

Свое настоящее отношение к Владимиру она обнаружит позднее, когда будет посллов отпускать.

Матушка всегда очень милостиво встречает посллов, подымает их с колен и расспрашивает. Прочитав грамоту и узнав, что они из Киева и знают ее сына, она зовет их к себе откушать.

За столом Добрыня и его товарищи имеют случай сравнить киевское угощение с галичским. В Киеве печки глиняные и кирпичные, дрова сосновые, помело хвойное, вода болотная. В Галиче печи муравлены, дрова дубовые или даже кипарисовые, помело — шелковое, и брызжут с него медовой водой. Соответственно выходят и калачики. Еще лучше вино. Им угощают гостей, а впоследствии Добрыне показывают погреба. В Киеве бочки дубовые, обручи сосновые, отчего вино пахнет деревом. Бочки стоят прямо на земле, а подвалы наглухо закрыты, поэтому вино начинает пахнуть плесенью. В Галиче бочки серебряные, обручи золотые, бочки подвешены, и в погреба с моря или с полей подведены трубы, чтобы воздух в погребах был чистый.

У моей родители у матушки,  
У честной вдовы Настасьи у Васильевны,  
Сделаны-то бочечки серебряные  
И обручки набиты золоченые.

(Рыбн. 16)

Как водочки сладкие, меда стоялые  
Повешены в погреба глубокие в бочках-сороковках.  
Бочки висят на цепях на железных,  
Туда подведены ветры буйные:  
Повеют ветры буйные в чистом поле,  
Пойдут как воздухи по погребам, —  
И загогочут бочки как лебеди,  
Как лебеди на тихих на заводях.

(Рыбн. 131)

Соответственно и вино не такое, как в Киеве.

Чарочку выпьют — губы сапаются,  
А другую выпьют — по третьей душа горит,  
А четверта чарочка с ума вон нейдет. (Рыбн. 16)

Матушка нисколько не возражает, чтобы описали ее «кивотинки сиротские», так как она знает, что ее богатство настолько велико, что сделать его опись невозможно.

Невозможность оценки становится ясной при первой же попытке произвести ее.

Эта попытка описывается по-разному. Мать Дюка ведет приехавших в какую-нибудь «клеть», то есть в одно из нижних помещений для хранения хозяйственного инвентаря. В «сапожной

клетке» столько сапог (притом новых, а не держанных), в «седельной клетке» столько седел (притом новых, каждое по 500 рублей), а в конюшне столько жеребцов, что Добрыня не только не может всего этого пересчитать, но даже и «глазами переглядеть» (Гильф. 230). Обычно Добрыня начинает производить опись со сбури, но через некоторый срок (от трех дней до трех лет) убеждается, что сделать это совершенно невозможно. Иногда Добрыню ведут в подземный погреб, где хранятся драгоценности. Такой погреб открывается золотым ключом, который так велик, что его несут на коромысле (Тих. и Милл. 52). Тут в засеках, наподобие пшеницы, или в бочках хранится золото, серебро и жемчуга. Добрыня убеждается, что этого богатства никогда не описать, и мать Дюка с насмешкой отсылает его в Киев. Она пишет Владимиру:

Ты, славный Владимир стольно-киевский!

Продай-ка свой стольно Киев-град

На эти на бумаги на гербовые,

Да на чернилах перья продай еще Чернигов-град,

Тогда можешь Дюково имение описывать. (Рыбн. 16)

Добрыня возвращается в Киев, и Дюка выпускают из погреба.

На этом кончается та часть песни, которая повествует о посольстве Добрыни, и начинается последняя, завершающая ее часть.

Сходство песни о Дюке с песней о Чуриле бросается в глаза сразу же, и об этом упоминалось выше. Владимир когда-то ездил к Чуриле и был восхищен его богатством. Теперь же Чурила должен чувствовать себя полностью посрамленным тем, что Добрыня видел у Дюка. Чурила потерпел первое поражение.

Но сходство не исключает отличий, а отличия эти очень существенны: в былине о Чуриле совершенно нет того общественно-сатирического элемента, который составляет основное содержание песни о Дюке. Мы можем высказать предположение, что былина о Дюке создавалась в XVI—XVII веках, многое заимствовав из былины о Чуриле, но придав сюжету новое, общественно-сатирическое звучание.

Такое предположение хорошо вяжется с наблюдением развития сатирической литературы именно в XVII веке, причем эта литература своими корнями уходит в народно-поэтическую повествовательную литературу<sup>200</sup>.

В былине не говорится о том, что поездка Добрыни ведет к посражению Чурилы. Былина временно молчит о Чуриле. Но теперь, после возвращения Добрыни из Галича, Чурила вновь выступает на сцену.



Чурила, главный киевский «щап» и богач, никак не может примириться со своим посрамлением, с тем, что кто-то его превзошел. Он вызывает Дюка на состязание, предлагает «ударить об заклад», что каждый из них в течение трех лет будет носить ежедневно по новому платью и — иногда — выезжать каждый день на другом коне. Они будут стараться друг друга «перещапить». Судьей должен быть сам народ, и в последний день они оба пойдут в церковь, где народ и выскажет свое суждение. Закладывают или большие суммы, или, чаще, голову. За Чурилу ручается весь город Киев, за Дюка некому поручиться. Тут Дюк вспоминает об Илье Муромце и зовет его на помощь. В таких случаях поручителем за Дюка выступает Илья.

Дюк иногда посылает своего коня с письмом в седле к матери, чтобы она выслала ему одежды на три года, что мать всегда выполняет.

Если Чурилу можно было превзойти богатством, то превзойти его красотой одежды не так легко. У некоторых певцов Чурила, у других Дюк превосходят своего соперника. Оба изошряются в необычайных выдумках. Описание их одежды является злой сатирой на мужские моды XVII века. Былина особенно много говорит об обуви и о головных уборах. Принцип описания всегда один: преувеличивается какая-нибудь частность, и этим создается впечатление нелепости и карикатурности. Впрочем, преувеличения былины очень близки к истине.

Да наложил он шапку черну мурманку,  
Да ушисту, пушисту и завесисту.  
Спереди-то не видно ясных очей,  
А сзади не видно шеи белые.  
(Гильф. 225)

Так как мех дорог, то щеголи на отделку шапки берут как можно больше меха, так что мех застилает глаза и мешает видеть.

О меховых шапках того времени действительно известно, что они покрывали не только головы, но половину лба и шеи<sup>231</sup>.

Реже и менее ярко описывается кафтан «с прозументами»; зато с тем большими подробностями былина останавливается на обуви. Необычайность обуви состоит в чрезвычайно высоких каблуках и в длинных, острых носках.

Обувал сапожки он зелен сафьян,  
Да нос-от шилом, и пята востра. (Гильф. 230)

Иногда говорится, что между носком и каблуком может пролететь воробей.

Под пяту воробеюшки летят,  
Воробеюшки летят, перепархивают. (Рыбн. 144)

Обычно так описывается обувь Чурилы. Дюк, приехав в Киев, также носит сапоги из зеленого сафьяна. Эти сапоги у него обиты золотыми гвоздиками. Он жалуется на то, что в Киеве, с его кирпичными мостовыми, он портит себе эти золотые гвозди.

Для соперничества с Чурилой Дюк надевает не сапоги, а совсем другую обувь, а именно *лапти*, но, конечно, не крестьянские, а лапти, плетеные из семи шелков и с самоцветным камнем. Самое необыкновенное в этих лаптях, однако, состоит в том, что они со *свистом*, и этим он посрамляет Чурилу и устанавливает свое торжество над ним (Гильф. 213).

Все это весьма близко к истине, и гиперболизация даже не очень сильна. Так, об обуви москвичей того времени имеется следующее известие Олеария: «Все русские носят короткие сапоги с длинными, острыми носками из кофты или персидского сафьяну». Мы легко узнаем сапоги Чурилы из зеленого сафьяна с острыми, как шило, носками. Далее Олеарий сообщает, что женщины, особенно девицы, носят башмаки с весьма высокими, в четверть локтя, каблуками, подбитыми снизу кругом маленькими красивыми гвоздиками; в таких башмаках они не могут ходить много, потому что должны ступать только на носочки, едва касаясь земли передком башмака. Из других источников мы знаем, что и мужчины в XVI веке носили сапоги на очень высоких каблуках, достигавших трех вершков<sup>232</sup>.

Менее ярко описывается самая одежда. Упоминается кафтан с позументами, соболиная шуба не русского, а заморского соболя, говорится, что драгоценная одежда вся выстрочена золотом и серебром.

Самое замечательное, однако, не столько сам кафтан, сколько совсем необыкновенные пуговицы на нем. Пуговицы эти литые, и на них изображены молодцы и девушки. Точнее — на пуговках вылиты молодцы, а «в петельки вплетено по красной по девице». Когда такую пуговицу застегивают, то получается, что девица обнимает молодца (Рыбн. I, 16 и др.). Пуговицы могут быть и на другой сюжет: при застегивании девица подносит молодцу чашечку (Рыбн. II, 131 и др.).

Но если у Дюка лапти со свистом, то у Чурилы — пуговицы с *музыкой*. Стоит дотронуться до таких пуговиц, и

Добры молодцы играют в гусли яровчаты,  
Развеселяют красных девушек.  
(Рыбн. 131)

Такие пуговицы характерны для Чурилы, у Дюка их никогда не бывает. Для того чтобы пуговицы звенели, надо, чтобы они коснулись

одна другой, то есть они представляют собой нечто вроде бубенцов.

Он стал пуговку о пуговку позванивать.

(Рыбн. 29)

В других случаях по пуговкам надо провести рукой или даже ударить по ним, и тогда они издадут приятный звук. Чурилла уверен в победе. Кроме всего прочего, его пуговки могут издавать соловьиное пение.

Так молодцы «шапчат» в течение трех лет, и все киевляне уверены в победе Чурилы. Но в последний день и час Дюк выкидывает в церкви такую штуку, что победа остается за ним: его пуговки уже не только звенят и поют, но издают такой страшный звериный и змеиный рев, что все киевляне падают навзничь.

Он стал пуговку о пуговку позванивать,

Вдруг запели птицы певучие,

Закричали зверьки все рыкучие.

(Рыбн. 29)

Мало того: Дюк ухитряется воочию показать народу зверей, заключенных в его пуговицах. Они у него не литые, как у Чурилы, а самые настоящие.

Налетели тут птицы клевучие,

Наскакали тут звери рыкучие,

А тут в церкви все да оземь пали,

Оземь пали, да ины обмерли.

(Гильф. 159)

Киевляне молят Дюка перестать и признают своего ставленника Чурилу побежденным.

Дюк выигрывает огромный заклад или получает право отрубить Чуриле голову. Илья Муромец предлагает Дюку простить Чурилу в его «первой вине», и Дюк его великодушно прощает.

Ученые чрезвычайно много бились, чтобы доказать либо мифологическое, либо иноземное происхождение замечательных пуговиц Чурилы и Дюка. Иногда это делается вопреки здравому смыслу и имеющимся материалам.

Так, Лященко, в соответствии со своей теорией венгерского происхождения сюжета, видит в парных пуговицах и нашивных петлях венгерку. Увлеченный своей венгерской теорией, Лященко недооценивает им же открытые и приведенные материалы, свидетельствующие о том, что и в этой детали былина отражает русский быт. Лященко привел археологические материалы по работам И. Толстого и Н. Кондакова. Н.П. Кондаков проследил так называемый «звериный стиль» на древнерусской утвари и уборах, в том числе он останавливается и на пуговицах Дюка. Рассмотрение украшений на одеждах, а также изучение монист, которые

ценились за то, что при движении издавали звон, приводит к выводу, что «полые колокольчики, металлические бляшки производили тот эффект шума, который как бы соответствовал изображенным на пуговицах птицам и зверям»<sup>295</sup>.

Из подобных материалов вполне можно сделать вывод, что полые литые пуговицы, издававшие звон, если их ударить одну о другую, или прикоснуться к ним рукой, или ударить по ним (в былинах Дюк ударяет по ним плеткой), — так же реальны, как и все остальные детали этой былины. Звон и звук гиперболизируются до чудовищных размеров, так же как подсолнечник, который несут сорок человек. Звук этот так силен, что от него падают люди. Тем самым пуговицы приобретают сатирическую окраску, служат насмешкой над модниками и франтами XVI—XVII веков. Пуговицы игривого характера, которыми хвастает Чурила, могут быть и художественным вымыслом: от такого вымысла реалистический характер былины отнюдь не страдает.

Былина кончается кратко рассказанным полным посрамлением Чурилы. Чурила все еще не признает себя окончательно побежденным. Он предлагает Дюку новое состязание: прыгнуть на коне через Пучай-реку. Такое предложение означает соперничество в конях и их качестве: иметь наилучшего коня составляло предмет гордости настоящего «щапа».

Но и здесь Чурила терпит полное поражение. Он падает в воду. Дюков конь неизменно лучше коня Чурилы. Дюк перескакивает через реку и вытаскивает из воды Чурилу за волосы. Теперь Дюк желает воспользоваться своим правом и отрубить Чуриле голову, но тут за него вступаются киевские бабы, а с ними за него вступается и Владимир. Дюк и на этот раз щадит Чурилу и отпускает его с такими словами:

Ай же ты, Чурилушка Пленкович!  
А пусть ты князем Владимиром упрощенный,  
А киевскими бабами уплаканный!  
Ты не ездит-о с нами, со бурлаками,  
Ты не ездит во чисто поле поляковать,  
А живи ты во граде во Киеве,  
В Киеве во граде между бабами.  
(Гильф. 159)

Дюк возвращается к себе в Галич или Индию, и тем песня кончается. Подробное ознакомление с былинной вскрывает ее смысл. Она представляет собой сатиру на московское боярство XVII века. На это указывает вся бытовая обстановка, которая обрисована в этой былинке с исключительной яркостью.

## ЧАСТЬ ПЯТАЯ СУДЬБА ЭПОСА ПРИ КАПИТАЛИЗМЕ

### 1. ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМА

Мы рассмотрели песни, которые с некоторой долей вероятности можно было отнести к эпохе феодализма. Оказалось, что к этой эпохе может быть отнесено все, что народом в области эпоса было создано наиболее замечательного и великого. Русский эпос в основном есть создание русской феодальной эпохи.

При капитализме активное развитие эпоса прекращается. Прекращение это происходит не сразу, а постепенно. Некоторое время эпос в новых условиях еще продолжает свое существование, чтобы затем начать медленно, но все ускоряющимся темпом исчезать из обихода.

Первым, кто говорил о невозможности эпоса при капитализме, был К. Маркс.

Правда, Маркс говорил только об античном эпосе, созданном при рабовладельческом строе. Этот эпос создан на основе мифологии и не может возникнуть вновь в капиталистическую эпоху, так как с исчезновением мифологии исчезла одна из предпосылок существования и развития этого эпоса. Применимы ли взгляды Маркса к русскому эпосу? Русский эпос создан не при рабовладельческом, а при феодальном строе. Он создан не на мифологической основе, а путем преодоления мифологии и общения реально-исторического опыта. И тем не менее положение Маркса, что эпос при капитализме не может возникнуть вновь, правильно и для русского эпоса. На материале античного эпоса Маркс установил общий закон развития и отмирания эпоса в связи с развитием и отмиранием определенных общественных формаций. В этом смысле в учении Маркса даны теоретические предпосылки для изучения русского эпоса и его исторических судеб. Эпос должен изучаться относительно того общественного строя, которым он был создан.

Маркс совершенно точно указал, что следует понимать под отмиранием эпоса: под этим подразумевается не прекращение его существования в сознании людей последующих эпох, а его неповторимость в новых социально-экономических условиях. В новых условиях эпос не может быть создан заново, как не могут быть созданы заново и другие великие произведения культуры прошлого. Но он может продолжать свое существование в совершенно новых формах.

Античный эпос продолжает жить в поэмах Гомера как литературный памятник мирового значения; они «продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца»<sup>234</sup>.

Вопрос о том, в каких формах продолжалась жизнь или начиналось увядание русского эпоса в эпоху капитализма, может быть решен только путем конкретного изучения самого материала.

Необходимо подчеркнуть, что взгляды Маркса не имеют ничего общего с теорией последовательной и постоянной деградации эпоса, которая проповедовалась последователями так называемой исторической школы. По этой теории эпос начал разлагаться при самом своем возникновении, а именно при предполагаемом переходе из одной социальной среды, военной феодальной аристократии («дружинный эпос»), в другую среду — крестьянство. Этот переход якобы совершился очень давно, и с тех пор эпос деградирует безотносительно к эпохам исторического развития народа. Всеволод Миллер писал: «Если эти эпические песни, княжеские и дружинные, и доходили до низшего слоя народа, до земледельцев, смердов и рабов, то могли только искажаться в этой темной среде, подобно тому как искажаются в олонецком и архангельском простонародье современные былины, попавшие к нему из среды профессиональных петарей, исполнявших их ранее для более богатого и культурного класса»<sup>235</sup>. Каждое слово этого утверждения проникнуто пренебрежением к «темной среде», «смердам» и «рабам», способным только исказить творчество аристократов.

В то же время не может быть названа марксистской и теория последовательного развития, по которой эпос, как создание трудового народа, все время только развивался и совершенствовался безотносительно к сменам исторических эпох. Эта теория противопоставлялась теории Всеволода Миллера и имела некоторое распространение в советскую эпоху, хотя она, как будет видно ниже, не соответствует фактам. Вопрос должен быть решен путем рассмотрения фактического материала.

## **2. ВОПРОС О ГЕОГРАФИЧЕСКОМ РАСПРОСТРАНЕНИИ БЫЛИН В XIX—XX ВЕКАХ**

Губительное влияние капитализма прежде всего прослеживается на постепенном сужении географического распространения былин. Некогда эпос был распространен повсеместно. Не было такого русского уголка, где бы не знали и не пели русских былин. Киреевский и его корреспонденты в 30—40 годах находили бы-

лины там, где впоследствии они уже не были найдены. Эпос стал исчезать с Юга и центральных областей.

Так называемый вопрос о «географическом распространении былин» есть вопрос не географического порядка, а исторического. Во второй половине XIX века, когда стали записывать былины, русский эпос оказался сохранившимся в основном на Севере. Более или менее значительные следы его зафиксированы в Сибири, в Среднем и Нижнем Поволжье, а также среди казачьего населения на Дону, Тереке и Урале. В остальных местах, где были записаны былины (районы, примыкающие к Москве, Туле, Калуге, Орау, Смоленску, Новгороду, Ленинграду и т.д.), эти записи исчисляются единицами.

Вопрос о том, почему эпос сохранился на Севере, не может решаться вне связи с вопросом о том, почему он исчез в центральных областях и на Юге. Это произошло потому, что на Юге, богатом хлебом, эксплуатация крестьян помещиками достигала таких размеров, каких она не достигала нигде в других местах; впоследствии к ней присоединилась и эксплуатация капиталистическая. Там, где эксплуатация была сильнее, в промышленных центрах и тяготеющих к ним районах, а также в хлеботорных губерниях, вымирание эпоса шло быстрее. Там, где она не обещала больших выгод и потому была относительно слабее, вымирание шло медленнее. К таким местам принадлежал Север.

В свете изложенного можно установить неправильность решений вопроса о географическом распространении былин, дававшихся в науке XIX века. Последователи В. Миллера недоумевали, каким образом эпос «попал» на Север, и, наконец, пришли к выводу, что эпос туда занесли скomorохи. Мы сейчас знаем, что эпос вообще не был «занесен» на Север, а что русские крестьяне, постепенно заселяя Север, сами принесли туда и свой эпос. Что дело происходило именно так, было ясно уже ранним зарубежным исследователям русского эпоса<sup>235</sup>. Взгляд на скomorохов, как на основных носителей эпоса, справедливо отвергнут советской наукой<sup>237</sup>.

Вопрос о том, почему эпос на Севере сохранился, разрешался различно. Гильфердинг писал: «Этих причин две, и необходимо было их совместное действие: эти причины — свобода и глушь»<sup>238</sup>. Эти утверждения Гильфердинга с разными поправками и оговорками были приняты всей официальной наукой. Они представляли господствующую, общепринятую точку зрения. Между тем эта точка зрения ошибочна. Под «свободой» Гильфердинг подразумевал принадлежность крестьян не к помещичь-

им крестьянам, а к государственным. На этом основании Гильфердинг утверждает: «Народ здесь оставался всегда свободным от крепостного рабства. Ощущая себя свободным человеком, русский крестьянин Заонежья не терял сочувствия к идеалам свободной силы, воспеваемым в старинных рапсодиях. Напротив того, что могло бы остаться сродного в типе эпического богатыря человеку, чувствовавшему себя рабом?»<sup>29</sup> В этом утверждении верно лишь то, что северный крестьянин не знал над собой непосредственной личной власти помещика, собственность которого он бы представлял. Этот фактор несомненно оказал благотворное влияние на сохранение художественной культуры северного крестьянина. Во всем же остальном утверждения Гильфердинга не верны.

Гильфердинг рисует идиллическую картину крестьянства, живущего на свободе, бедного, но трудолюбивого, бескорыстного, набожного, кроткого, счастливого и обладающего замечательным эпосом. Есть только одно, что омрачает эту жизнь: бюрократический характер чиновничьей опеки над крестьянами. Чиновники насильно взимают подати, запрещают расчищать под пашню лес и тем обрекают крестьян на голод, не позволяют молиться в раскольничьих часовнях. Причина, таким образом, не в системе, а в плохих исполнителях.

Как на самом деле выглядит восхваляемая Гильфердингом свобода, видно из его же слов, когда он говорит о необычайном трудолюбии северных крестьян: «Крестьянин этих мест рад и доволен, если совокупными усилиями семьи он, по тамошнему выражению, «огорюет» как-нибудь подати и не умрет с голоду. Это — народ-труженик в полном смысле слова».

Что представляла собой «бюрократическая опека» со стороны мировых посредников уже после реформы и как их деятельность воспринималась народом, видно хотя бы по знаменитому плачу Федосовой, посвященному старосте, который таким посредником был посажен под арест и в результате этого умер<sup>30</sup>.

Мироеды мировы эти посредники,  
Разорители крестьянам православным,  
В темном лесе быдто звери то съедучии,  
В чистом поле быдто змеи то клевузичии,  
Как наедут ведь голодные, холодные,  
Они рады мужичонка во котле варить,  
Они рады ведь живого во землю вкопать,  
Они так-то ведь над има изъезжаются,  
До подошвы они всех да разоряют.

О таких фактах Гильфердинг умалчивает, так как они противо-



речат идиллической картине, которую он рисует. Гильфердинг отрицает также, что эпос на Севере угасает. Так как эпос, по мнению Гильфердинга, связан со свободой народа, он угасать не может, поскольку эту свободу у народа якобы никто не отнимает. Гильфердинг считает, что угасание эпической традиции характерно только для некоторых районов, тяготеющих к Петербургу. Эта традиция убивается школой, грамотностью и фабричной промышленностью.

Гильфердинг не понимает, что не школа и не грамотность убивает эпическую традицию, а капиталистическая система производства и связанные с нею общественные отношения и противоречия. Наличие этих противоречий он отрицает.

Если же эпос в других районах сохранился, то это якобы произошло потому, что эти районы представляют собой «глушь», что туда не достигает культура. Таким образом, Гильфердинг утверждает, что эпос несовместим с культурой. На самом деле мы наблюдаем обратное: эпическая традиция связана не с некультурностью и неграмотностью, как утверждал Гильфердинг, она, наоборот, связана со всей богатой художественной народной культурой Севера. Высокая народная поэзия Севера — одно из проявлений общей высокой художественной культуры этого края, выражающейся в замечательном деревянном зодчестве как храмовом, так и гражданском, в резьбе на кости и дереве, в медном литье, в нарядах, кружевах, вышивках.

Таким образом, теория Гильфердинга, будто эпос сохранился на Севере потому, что Север — это «глушь», в которой царил «свобода», должна быть оставлена. Народная культура на Севере вымирала более медленно, чем в других местах, потому, что вследствие бедности края капиталистическая эксплуатация туда проникала менее быстро, чем в другие места.

В последние годы была выдвинута новая теория, объясняющая причину, по которой эпос сохранился на Севере. Это будто бы произошло потому, что до основания Петербурга вся иноземная торговля шла через Архангельск. Север был транзитным путем для товаров, шедших за границу или в Россию, и это будто бы способствовало сохранению героического эпоса<sup>241</sup>. В настоящее время вряд ли найдется хоть один сторонник этой теории.

К специфически северным особенностям, способствовавшим сохранению здесь эпоса, относится характер промыслов. Искусство Севера теснейшим образом связано с трудом. Гильфердинг записал следующее показание самих крестьян: «Сами крестьяне не раз объясняли мне, что, сидя долгие часы на месте, за однооб-

разною работою шитья или плетения сетей, приходит охота петь «старины», и они тогда легко усваиваются: напротив того, «крестьянство» (то есть земледелие) и другие тяжелые работы не только не оставляют к тому времени, но заглушают в памяти даже то, что прежде помнилось и певалось». Гильфердинг пытается ограничить значение этого показания, так как оно противоречит его теории; в частности, он утверждает, что «звериный промысел, лесные работы, извозничество и т.п. не оставляют досуга для рапсодий». Советские ученые, побывавшие на Севере, выяснили, что это не так. А.М. Астахова указывает на то, что именно во время зверобойного, рыбного, охотничьего и лесного промыслов «выдавались такие моменты, когда промышленники самыми условиями промысла были обречены на бездействие. Эти промежутки промышленники заполняли рассказами, сказками, песнями. Артельщиками высоко ценилось мастерство сказочника и сказителя-былинщика». Ею же указаны случаи, когда артельщики приглашали в артель на правах пайщика сказочников и былинщиков только для исполнения песен и сказок.

Таким образом, наряду с причинами общеисторического характера, по которым эпос исчез на Юге и в центральных областях, но некоторое время еще сохранялся на Севере, имеются частные причины, относящиеся к специфическим северным условиям труда крестьянства в связи с природными особенностями русского Севера.

### **3. ИСПОЛНИТЕЛИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В XIX—XX ВЕКАХ**

Вопрос о географическом распространении былин тесно связан с вопросом об исполнителях, о тех реальных людях, которые создавали и хранили эпос.

Былины исполнялись, пелись во все эпохи существования эпоса. Но только начиная с XIX века, точнее — только с выступления в науке Рыбникова с его замечательными «Песнями» (1861—1867), мы имеем представление о том, кем и как исполнялись былины. Вопрос о том, кем и в каких формах былины исполнялись в более давние времена, может решаться лишь предположительно. Материалы мы имеем только для XIX—XX веков.

Правильное решение вопроса о том, какую роль в деле создания и хранения эпоса играют отдельные лица и какую народ, было намечено уже Белинским.

«Какие бы ни были причины этого явления, но автором рус-

ской народной поэзии является сам русский народ, а не отдельные его лица»<sup>242</sup>. Такая точка зрения Белинского вытекала из всей системы его взглядов на народ, как на создателя своей истории. Подобную же мысль высказывали и другие передовые мыслители. «Литература сказителей, — и это необходимо особенно подчеркнуть, — говорит Лафарг, — есть произведение не отдельных индивидов, но массы в ее совокупности»<sup>243</sup>.

На этой же точке зрения стоял Горький. В статье «Разрушение личности» он выразил эту мысль следующим образом: «Только при условии сплошного мышления всего народа возможно создать столь широкие обобщения, гениальные символы, каковы Прометей, Сатана, Святогор, Илья, Микула и сотни других гигантских обобщений жизненного опыта народа»<sup>244</sup>.

Исторически-конкретное понимание народа у мыслителей-революционеров не имеет ничего общего с реакционно-романтическим и позднее — славянофильским пониманием народа как слепой, безличной массы, коллективно создавшей эпос в доисторические «эпические» времена и хранящей его как «священное предание предков потомкам».

В противоположность взглядам революционной науки, буржуазные русские теоретики и собиратели второй половины XIX и начала XX веков утверждали, что создают эпос отдельные люди и что «народ» — несуществующее явление, романтическая иллюзия, ложно-научная фикция.

Гильфердинг располагает материал по исполнителям, и в этом за ним следовали все позднейшие собиратели.

Изучение эпоса по исполнителям по существу снимало проблему собственно народной поэзии, поставленную Белинским, и заменяло ее задачей изучения индивидуального творчества, хотя одна сторона не исключает другой. Народа же ни у Гильфердинга, ни у последующих собирателей мы не видим.

Располагая быliny по исполнителям, Гильфердинг о каждом из них дает краткие сведения. Такой способ расположения и изучения произведений народной поэзии долгое время считался у нас единственно научным, чуть ли не революционным, считался «вкладом русской школы в мировую фольклористику»<sup>245</sup>. Утверждалось, что так завещал изучать и собирать народную песню Добролюбов, хотя Добролюбов никогда не выдвигал и не мог выдвигать на первый план личность исполнителя. Несомненно, что советская наука, дорожа каждым человеком, каждым талантом, будет изучать и каждого человека и особенности его таланта. Но объяснение народного искусства мы будем искать не в биографиях и ха-

рактических исполнителей, а в исторических судьбах, в социальном и материальном положении русского крестьянства и в его исторических стремлениях.

Если с этой точки зрения изучить те краткие сведения, которые даются собирателями об исполнителях, легко заметить, что способ изучения и характеристики исполнителей не выдерживают научной критики, так как не поставлен и не решен вопрос, что, собственно, надо знать об исполнителях, какие сведения о них надо давать, чтобы получить правильную картину жизни эпоса на Севере. Так, например, Гильфердинг утверждает: «Знание былин составляет как бы преимущество наиболее исправной части крестьянского населения». Этим он хочет сказать, что эпос хранится зажиточными, богатыми крестьянами, а не беднейшими. Такое утверждение стоит в связи с теорией Гильфердинга, будто для человека, чувствовавшего себя рабом, в эпосе нет ничего, что могло бы задеть его за живое. «Что могло бы остаться сродного в типе эпического богатыря человеку, чувствовавшему себя рабом?» — спрашивает себя Гильфердинг. С этой точки зрения главным образом и приводятся краткие биографические сведения и даются характеристики. О самом важном для нас — о материальном положении — не говорится почти ничего, а то, что говорится, не всегда внушает доверие. Гильфердинг записал всего 71 певца. О каждом что-нибудь сообщается. Так, о певце Калинине говорится: «43 лет, среднего роста, с черными волосами, небольшой черной бородкой и голубыми глазами, странно неповоротливый и неуклюжий». Мы не будем приводить других примеров. Несомненно, что нарисовать портрет исполнителя действительно необходимо. Такие портреты сближают читателя с народным поэтом, они дают живое, ясное о нем представление. Однако научная проблема такими данными не решается. Основные же сведения даются без всякой системы. В одних случаях говорится о репертуаре певцов, в других — об их голосе и манере исполнения, в третьих — об их семейном положении, об их отношении к религии и т.д. Только один вопрос занимал Гильфердинга более других — это вопрос о том, от кого перенял певец свои былины, от кого научился их петь.

Но даже сквозь несистематические, отрывочные, случайные, непродуманные сведения, даваемые Гильфердингом, истина проступает наружу. Мнение, будто исполнение былин есть преимущество зажиточных, ошибочно. Как уже указывалось, в огромном большинстве случаев о материальном положении певцов не сообщается ничего. Тем не менее о крайней бедности говорится 4

раза, кроме того в 5 случаях указывается, что певцы побирались или жили на попечении мира. Таким образом, 9 певцов из 71 находились на грани нищенства или нищенствовали в буквальном смысле слова. Среди этих беднейших имеются такие замечательные мастера, как Фелонов или Кузьма Романов.

О богатстве исполнителей говорится 5 раз. Кто же эти богачи, каков их репертуар и степень их мастерства? Домна Коконова, мать богатых крестьян-торговцев, помнила одну былинку. Иногда пела ее в качестве колыбельной песни. От ее сыновей-купцов не записано ничего. Старик Койбин, «самый зажиточный из крестьян на масельском перевале», знал одну историческую песню о Грозном. Старик 84 лет Завал (коновал, «имеет некоторый достаток») знал одну былинку («Королевичи из Крякова») и шуточную песню о большом быке. Курников, «зжиточный и уважаемый домохозяин», знал песню о женитьбе Грозного («Кострюк»), и только крестьянин и рыботорговец Швецов знал 9 былин. На поверку, однако, оказывается, что Швецов научился былинам тогда, когда в ранней юности ездил с дедом ловить рыбу, «потому что дед во время рыбной ловли почти всегда певал».

Иногда Гильфердинг стремился изобразить как состоятельных лучших, крупных мастеров. Так, о Рябинине говорится: «Он считается весьма исправным домохозяином, хотя не из самых зажиточных». Более объективно точные сведения о нем дает Рыбников. «По хозяйству Рябинин «полномочный крестьянин»: у него хороший участок земли; но главный его промысел — рыболовство, доходами от которого он уплачивает подати и кормит большую семью, которой на год недоставало бы своего хлеба при скудных северных урожаях». Семья Рябинина не терпит физического голода, он в состоянии уплатить все подати, и это уже дает основание говорить о «зжиточности», хотя бы и с оговоркой.

С материальным положением певцов тесно связана их профессия. Труд певцов — один из важнейших факторов в бытовании народной поэзии. Между тем по данным Гильфердинга нельзя установить, какую роль играет ремесло или промысел в жизни и бытовании эпоса, так как профессия, род занятий исполнителя интересовали собирателя очень мало. Так, земледельцы упомянуты 25 раз (часто с упоминанием, что они одновременно рыболовы), от двух до пяти раз упоминаются портные, плетельщики и починщики сетей, сапожники, каменотесы, батраки и по одному разу коновал, перевозчик на лодке, лесной стражник, делатель гребней. В большинстве случаев певцы знали и перепробовали не одну профессию, лишь бы не впасть в крайнюю бедность и не голодать.

Такая скудость и случайность сведений, сквозь которую все же можно узнать действительное положение вещей, характерна не только для Гильфердинга, но для всей русской дореволюционной работы таких собирателей, как Марков, Ончуков, Григорьев, которые именно не руководствовались принципами Добролюбова, требовавшего записывать обстановку, в которой бытует народная поэзия. По совокупности собранных материалов все же видно, что былина исполнялась *трудовым* крестьянством; это вполне соответствует идейному содержанию эпоса.

В этой связи стоит также вопрос о том, какую роль эпос играл в культурной жизни северного крестьянства. Из данных, приводимых собирателями, этого не видно. Но все же и без таких данных можно сказать, что в ту эпоху, когда эпос уже не создавался вновь, он все же оставался одним из самых ярких и значительных проявлений народной культуры и что исполнители и слушатели это понимали и дорожили своим искусством, так как оно отвечало их идейно-художественным запросам, которые были очень высоки. Хорошие мастера пользовались широкой известностью и славой.

При ближайшем изучении рушится также представление о русском крестьянине и певце былин как о кротком, богобоязненном, незлобивом и во всех случаях жизни учтивом существе. Такой характер крестьянина прежде всего противоречит данным самого эпоса с его бесстрашным Ильей Муромцем, буйным Василием Буслаевичем, насмешливым Алешей Поповичем и многими другими. В них народ изобразил самого себя. По разбросанным и случайным сведениям, даваемым собирателями, можно установить, что бесстрашие, бодрое состояние духа и склонность к остроумию, упорство, умение преодолевать любые препятствия, спокойная сила и уверенность в себе, то, что мы назвали бы силой характера, твердостью воли, составляют основные качества северного крестьянина, характерный для него психический склад.

Таков был, например, прославленный Трофим Григорьевич Рябинин. «В его суровом взгляде, осанке, поклоне, поступи, во всей его наружности с первого взгляда была заметна спокойная сила и сдержанность», — пишет о нем Рыбников. Он говорит также о его «гордом и неподатливом характере». Рыбников несомненно вообще лучше понимал и видел народ, чем все последующие собиратели.

Нет возможности и необходимости останавливаться на всех или даже на многих из исполнителей. Укажем в качестве примера еще на слепого Иова Еремеева, о котором Гильфердинг пишет:

«Ему 56 лет от роду, но по глубоким морщинам его лица он имеет вид древнего старика, хотя обладает железными мышцами и страшною силою. Трех лет от роду у него от оспы вытекли глаза; оставшись в малолетстве сиротою, он был призрен добрыми людьми, но как скоро подрос, начал кормиться собственной работою. «Своими трудами праведными» (кавычки Гильфердинга. — В. П.) Еремеев устроил себе с течением времени дом и хозяйство; несмотря на слепоту, постоянно ездит на рыбную ловлю, правит лодкою и всем распоряжается сам, без чужой помощи; знает так хорошо места в озере, что к нему обращаются за советами, как к опытному лоцману». Этот слепой лоцман, к которому обращаются зрячие, — яркий пример той силы духа и воли, которые так характерны для северных крестьян и для героев эпоса.

Более правильную картину бытования эпоса в среде певцов мы найдем в трудах советских ученых. Так, А.М. Астахова в своих «Былинах Севера» дает ряд весьма обстоятельных и вдумчивых характеристик, всесторонне освещающих условия жизни, особенности таланта и характеров изученных ею певцов. В качестве примера можно указать на характеристику Максима Григорьевича Антонова, который, будучи моряком, объездил весь мир, но вернулся на свою родную Мезень, в родные леса, несмотря на выгодное предложение остаться навсегда в Кронштадте. Он был одарен не только необычайной силой характера, но и глубоким поэтическим чутьем. «Как снега весной сойдут, лес как с тобой заговорит». Только чтобы быть всегда с природой, он нанялся в пастухи и жил в землянке.

На несколько иной путь характеристики певцов встали молодые собиратели — Г.Н. Парилова и А.Д. Соймонов. Не давая никаких «характеристик», они предоставляют слово самим исполнителям, записывая под диктовку их автобиографии — бесхитростные, но полные драматизма рассказы о своей жизни. Эти рассказы ярче всяких характеристик раскрывают нам и внутренний мир поэтов и дают верную картину их жизни, быта и борьбы. Вся их жизнь — неустанный труд. «Ходил грузил суда в Шалы, пилил дрова, по осеням плотничал, пилил тесовой пилой. Жизнь вот какая была» (Фофанов). Это отцы тех, кто позже отстаивал революцию в гражданскую войну и помогал советской власти в создании новой жизни. «Сын ушел в Красную Армию, нуль уже командиром находится» (Ремизов). «Один сын в Красной Армии, второй сын в трактористах» (Кигачев). Но и сами старики и старухи не отстают от молодых. «Работаю в колхозе «Красный самолет» Авдеевского сельсовета. Заработала за год на трудовни много

и являюсь при колхозе стахановкой» (Фадеева). «Всего попытал, только теперь жить можно стало. Теперь можно и советску власть поблагодарить» (Фофанов).

Вопрос об исполнителях былин требует коренного пересмотра. В советской науке сделано немало для правильного решения этого вопроса, но специальных трудов, посвященных ему, нет. Самое важное — определение степени и характера талантливости певца. Можно установить, что Север обладает большим количеством людей с выдающейся поэтической одаренностью. В иных условиях многие из них могли бы стать замечательными поэтами или писателями. Как вид общенародного эпического искусства, эпос был изображен нами на предыдущих страницах. Из этого рассмотрения вытекает направление для всестороннего, а не индивидуально-психологического или формалистического изучения творчества отдельных исполнителей. Подробное изучение творчества отдельных лиц вышло бы за рамки наших задач.

#### *4. ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК БЫЛИН*

Вопрос об эпосе как коллективном создании народа тесно связан с вопросом о языке былин как о средстве художественной образности. Этот вопрос неоднократно рассматривался, но эстетическая ценность народного языка в былинах недостаточно понята и оценена.

Язык произведений народной поэзии, как и язык любых других литературно-художественных произведений, служит не только средством общения, но средством художественного способа выражения мирозерцания их создателей.

Поэтический язык былин настолько богат и разнообразен, что здесь могут быть указаны только наиболее общие и важные признаки его, разработка же их должна стать предметом специальных трудов. В данном случае будет рассмотрен поэтический язык былин в той его форме, в какой он известен русскому читателю из сборников былин, начиная со сборника Кириши Данилова и кончая современными записями. Изучение более ранних периодов в развитии эпического языка представляет собой особую, весьма сложную задачу, которая требует специальных изысканий, так как мы не обладаем никакими непосредственными материалами, относящимися к периоду до второй половины XVIII века. Более ранние материалы представляют собой памятники не устной, а книжной речи. Раньше чем решать задачу изучения развития поэтического языка путем реконструкций более раннего со-



става из более позднего, необходимо рассмотреть, что представляет собой этот более поздний материал в его законченной, сложившейся форме, богато представленной материалами.

Исходя из указанного, необходимо в первую очередь установить специфические отличия поэтического языка эпоса от языка других видов народной поэзии.

Поэтическая система эпоса коренным образом отличается от поэтической системы народной лирики. Один из основных приемов художественной выразительности народной лирики (включая все виды ее, в том числе свадебные и похоронные причитания) состоит в метафоричности. Под «метафорой» обычно понимается «перенесение признаков с одного предмета на другой». Возможно, что такое определение метафоры окажется плодотворным для изысканий собственно лингвистических; для целей же изучения художественного языка оно непригодно. Творческий акт создания художественного образа не состоит в перенесении признаков. Такое определение исходит не из анализа творческого акта художественного образа, а из этимологии унаследованного еще от Аристотеля термина, который означает «перенесение». Здесь нет возможности пересмотреть этот вопрос. Для изучения народной поэзии понятие «перенесения признаков» оказывается бесплодным. Более плодотворным окажется определение метафоричности народной поэзии, как некоторого вида *иносказания*, как замены одного зрительного образа другим. Так, образ плачущей девушки может быть сам по себе поэтическим, но может им и не быть. Но если образ плачущей девушки будет заменен образом березы, опустившей ветки к воде, он будет восприниматься поэтически. В этом смысле русская народная лирика метафорична в высшей степени, причем большинство образов почерпнуто из окружающей певцов природы.

Если с этой точки зрения подойти к поэтическому языку былин, окажется, что язык эпоса почти полностью лишен метафоричности. Это не значит, что певец не владеет искусством иносказания. Отсутствие в эпосе метафор не недостаток, а показатель иной системы. И метафоры и сравнения в эпосе есть, но они встречаются весьма редко и не составляют основного художественного принципа эпоса.

Действительно, можно прослушать или просмотреть несколько десятков песен, не найдя ни одного метафорического оборота. Такие выражения, как мать сыра земля, Волга-матушка, ясные соколы и другие, принадлежат общенародной, а не только героической поэзии, но и эти обороты встречаются редко. Только в

эпосе Владимир назван красным солнышком. Там же, где повествование перемежается с местами *лирического* характера, появляются и метафоры. В былине о набеге литовцев имеется лирическое сегование героя на свою старость, которое выражено следующими прекрасными стихами с применением иносказаний:

Ах ты, молодость, ты молодецкая!  
Улетела моя молодость в чисто поле,  
Во чисто поле да ясным соколом;  
Прилетела ко мне старость во чиста поля,  
Со чиста поля да черным вороном,  
А садилась на плеча да богатырские!

Но старость не может сломить героя. Герой отправляется против литовцев, несмотря на свою старость, и певец (Т.Г. Рябинин) замечает, что «сердце в нем не ржавеет». В былине об Илье, Ермаке и царе Калине рассказывается о том, как молодой Ермак первым бросается в бой, без товарищей. Остальные герои подпевают позже и обращаются к Ермаку с такими словами: «Ты, Ермак, позавтракал, оставь-ко нам пообедати», называя завтраком начало боя, а обедом его разгар. В этом случае метафорический оборот воспринимается как шутка.

Все эти примеры представляют собой отдельные места на фоне огромного количества строк, совершенно лишенных подобных оборотов. Метафора в эпосе — редкое явление.

Наиболее яркое использование метафор наблюдается в тех случаях, когда выражается резкое негодование. Так, наступающий на Киев Калин именуется собакой. Илья Муромец ругает своего коня, когда он отказывается перескочить через ров, — «волчья сыть, травяной мешок». Василий Буслаевич ругает своего крестного отца такими словами, как «корзина дертюзная», «шлея бросовая» и другими.

Идолище Поганое изображается в следующих весьма ярких образах:

Голова-то у его сильный пивной котел,  
Кабы усища у его как царски блюдища,  
Кабы глазища у его как сильны чашщица,  
Кабы ручища у его как будто граблища,  
Уж бы ножища у его сильны кичинища.

Таким образом, метафора в эпосе имеет ограниченное хождение, применяется преимущественно в лирических местах, или для выражения гнева, негодования, осуждения, или она носит шуточный характер, но и в этих случаях применяется редко.

Чем же можно объяснить такое ограниченное применение метафоричности в эпосе, тогда как лирическая поэзия насквозь пронизана метафорой?

Предметом лирики служат явления обыденной, чаще всего личной жизни. Индивидуальные переживания отдельных лиц сами по себе, хотя они и могут вызвать глубокое сочувствие, обладают лишь ограниченным общим интересом. Интерес в значительной степени определяется формой их выражения. Так, любовь, разлука, смерть близкого человека в первую очередь затрагивают тех, кого они непосредственно касаются. Подобные чувства могут приобрести более широкий общечеловеческий интерес лишь тогда, если силой поэзии им будет придан обобщающий характер; иносказательность, метафоричность как один из способов поэтизации придает событиям личного порядка общечеловеческое значение, придает им глубокий интерес, вызывает сочувствие.

С эпосом дело обстоит иначе. Те предметы, те явления жизни, которые в нем воспеваются, созданные им герои и изображаемые им события настолько высоки, совершенны и прекрасны, обладают сами по себе настолько широким общенародным интересом, что не нуждаются ни в какой метафоричности. Они не требуют никакой подстановки, замены, соотношения их с образами из других областей жизни, например — из природы. Наоборот, как будет видно, вся поэтическая система эпоса направлена к тому, чтобы из всего окружающего мира выделить и определить нужное с совершенной четкостью и точностью, так, чтобы созданный поэтическим воображением образ предстал перед слушателем во всей его зрительной конкретности. Если в лирической песне слушатель вместо плачущей девушки видит березу, опустившую ветки к воде, то в эпосе подобного рода замена невозможна и не нужна.

Несколько большее распространение, чем метафора, имеет *сравнение*. Сравнение весьма близко к метафоре. При метафоре один образ заменяется другим, при сравнении исходный образ сохраняется, но сближается с другим по сходству. Илья «на коне сидит подобно как столетний дуб». Такое сравнение, хотя оно и весьма красочно, совершенно не в духе эпоса. Оно — индивидуальное создание певца, вариантов к нему нет. Образ дуба *заслоняет* образ Ильи, народ же знает и любит образ Ильи таким, каков он есть. Сравнение не представляет собой явления, специфического для эпоса, хотя в нем и можно найти целый ряд прекрасных сравнений. Через сравнение, например, абстрактное превращается в конкретное, вернее — приобретает видимость. Певцы знают средства, чтобы в видимых образах представить, например, течение времени.

Опять день за днем — будто дождь дождит,  
Неделя за неделей — как трава растет,  
А год за годом — как река бежит.

Сравнение применяется при описании женской красоты:

Лицо белое, будто белый снег,  
Щечки, будто маков цвет,  
Походочка у ней павиная,  
Речь-то у ней лебединая.

Очи сравниваются с глазами сокола, брови — с черными соболями, походочка у ней белой лани и т.д. В данном случае сравнение не достигает той степени художественного совершенства, как при сравнении времени с дождем или рекой. Вряд ли глаза русской красавицы могут быть сравнимы с глазами сокола или тем более ее голос с голосом лебедя, которого певец, вероятно, даже не слышал. Более удачно применение образа сокола для таких сравнений, как «Все-то корабли как соколы летят», или: «Его конь бежит, как сокол летит». Сокол — один из любимейших образов для обозначения молодости, смелости, подвижности, красоты и независимости, хотя и этот образ более развит в лирике, чем в эпосе.

То относительно второстепенное положение, которое в поэтике былинны занимает сравнение, объясняется тем, что вся система поэтической выразительности эпоса направлена, как это будет видно, не на сближение по сходству, а на дифференциацию по отланию.

Если это наблюдение верно, оно объясняет один из характерных приемов эпоса, известный и в других видах народной поэзии, одно из его поэтических достижений, а именно отрицательное сравнение.

Тут не грозна туча подымалася,  
Тут не оболочко обкаталася  
Подымалася собака злодей Калин-царь.

Отрицательное сравнение содержит сближение, но вместе с тем вносит и дифференциацию. Войско татар сравнивается с грозной тучей, с надвигающимся темным облаком, но вместе с тем это не туча и не облако — это реальные татары.

Отрицательное сравнение отвечает всем наиболее строгим требованиям народной эстетики. Оно содержит иносказательную образность, но при этом сохраняет соответствие действительности. Может быть, поэтому оно — один из излюбленных приемов фольклора, и в частности эпоса, и применяется в наиболее ответственных, драматических местах повествования. Так, выезд героя из дома описывается следующим образом:

Не беда заря занималась,  
Не красно солнце выкатаюся,  
Выезжал тут добрый молодец,  
Добрый молодец Илья Муромец  
На своем коне богатырским.

Седая борода Ильи Муромца сравнивается со снегом:

Не белые-то снежки забелелися,  
Забелелася у старого седая борода.

Сын, выезжающий в поле и просящий у родителей благословения, сравнивается с молодым дубом, который клонится к земле; но это не дуб, это — молодец.

Отрицательное сравнение принадлежит к наиболее характерным и типичным поэтическим приемам русского героического эпоса. Оно в одном приеме соединяет образность с высшей степенью реалистичности описания. Изобразить жизнь так, с такой точностью и жизненностью, чтобы воображаемое предстало как действительное, чтобы его можно было увидеть, чтобы можно было следить за развивающимися событиями, как если бы они разыгрывались перед глазами, — в этом состоит основное стремление певца.

При таком отношении к изображаемому слово приобретает совершенно особое значение. Слово — есть средство отчеканки образа, и певец им дорожит в высшей степени. Этому стремлению к точности отвечает другой прием художественной изобразительности, а именно *эпитет*. Можно сказать, что эпитет есть одно из основных изобразительных средств эпоса. В то время как метафорические обороты представляют редкое явление, эпитетами обильно пересыпана художественная речь решительно всех певцов.

Здесь опять необходимо внести терминологическое уточнение. Мнение, будто поэтический эпитет служит «украшению» речи, не может быть принято советским исследователем. Распространенное учение об эпитетах сводится к тому, что признается в основном два главных вида эпитетов. Один — это так называемые *украшающие* эпитеты; они же признаются собственно поэтическими. Эти эпитеты не устанавливают для определяемого предмета нового признака, а фиксируют признак, который входит в понятие предмета (синее небо, быстрый бег, темный лес и т.д.). Другой род — *определяющие* или *необходимые*, сообщающие о предмете нечто, не входящее в его понятие (молодая яблоня, прямая дорога и т.д.). Признается целый ряд промежуточных видов, но в целом это деление лежит в основе даже современных теоретических пособий.

Можно утверждать, что такое деление насквозь ошибочно; оно

по существу приводит нас к учению о синтетических и аналитических суждениях Канта, с той лишь разницей, что здесь к атрибуту применено то, что у Канта говорится о предикате. Такое деление не признает за искусством познавательных целей и функций, оставляя за ним «чисто эстетические» функции. Термин «украшающий» не выдерживает никакой критики и должен быть окончательно оставлен.

Изучение эпитетов народной поэзии приводит к заключению, что эпитет *во всех случаях* есть средство уточнения, хотя и предметы и цели уточнения могут быть весьма различны. Эпитет придает существительному точную зрительную или иную определенность, заставляя слушателя или читателя видеть или воспринимать предмет так, как этого хочет певец, как это нужно для данного повествования.

Эпитеты свойственны не только одному героическому эпосу. Как доказала А.П. Евгеньева, ими чрезвычайно богаты похоронные причитания<sup>246</sup>. Но подбор эпитетов, выражаемое ими мировоззрение или эмоции для каждого из жанров будут совершенно различны. Большинство эпитетов причитаний совершенно невозможно в эпосе и наоборот.

Зла, несносная тоска неутасимая

Все долит мою несчастную утробушку. (Барсов.

Причитания Северного края, I, 1872, стр. 61)

Эпитеты «злой», «несносный», «бессчастный» и т.д. совершенно невозможны в героическом эпосе, тем более в применении к таким существительным, как «тоска» или «утробушка». Таким образом, хотя эпитеты не являются отличительным признаком эпоса, их содержание отличается от эпитетов других жанров.

С точки зрения логической эпитет представляет собой определение. Одно из назначений определения состоит в том, чтобы выделить предмет из ему подобных. Так, слово «двор» может иметь десятки разных значений, в зависимости от определяющего эпитета. Но когда говорится «посольский двор», двор выделен из всех возможных дворов и в данном случае обозначен со стороны его назначения. Эпитеты, *определяющие предметы относительно других предметов того же рода или вида*, встречаются чрезвычайно часто не только в поэтических произведениях, но и в прозаической, обыденной деловой или научной речи. Эпос чрезвычайно ими богат: одежда запасная, одежда дорожная, шальга подорожная, грамота посыльная, грамота повинная, улица стрелецкая, дорога прямоезжая, дорога окольная, пивной стакан и т.д. Опущение подобных эпитетов в иных случаях могло бы привести к

недоразумению или даже к бессмыслице. Эти эпитеты основаны на обозначении путем некоего избирательного акта. *Перемена эпитета обозначала бы уже иной предмет.* Дорога прямоезжая и окольная — разные дороги, а не одна и та же.

Хотя подобного рода эпитеты и не являются особенностью поэтической речи, они в эпосе выполняют определенную художественную функцию, функцию точного обозначения.

Характерна, например, та устойчивость, с которой в эпосе употребляется эпитет «правый». «Ступил своей ножкой правую да во славную в гридню княженецкую»; Добрыня отстегивает лук «от правого от стремени булатного»; Илья привязывает Соловья-разбойника «ко правому ко стремени булатному»; на разведке герой «припадал к земле да ухом правым»; оскорбленный на пиру, он «повесил буйну голову а на ту на правую сторону». Хотя можно было бы обойтись без такого точного обозначения, певец без него обойтись не может; он так ясно, так точно и отчетливо видит изображаемые им события и изображенных им людей, что не только видит факт привязывания Ильей Соловья-разбойника к стремени, но видит, *как* он это делает, видит, что он привязывает его к правому, а не к левому стремени, и так и передает событие.

Еще шире в эпосе представлены эпитеты, основанные не на избирательном акте (в ответ на вопрос «который»), а на *определении качества* («какой»). *При перемене эпитета тот же предмет предстал бы в другом виде.* Этот вид эпитетов выполняет самые разнообразные функции.

Многие из таких эпитетов имеют целью превратить неопределенное, аморфное представление в определенный зрительный образ. Когда говорят: камень, небо, цветы, зверь, ворон, лицо, кудри, коса, палаты, стул и т.д., то это — общие представления. Если же придать им, например, *окраску*, они превращаются в яркие зрительные образы: синенький камень, ясное небо, лазоревые цветы, черный ворон, румяное лицо, желтые кудри, русая коса, белые палаты, золотой стул. Мир вещей ожил и стал ярким и красочным. Одно дело сказать «ехал сутки», другое —

А и ехал он день до вечера,

А и темную ночь до бела света.

Мы не только узнаем, сколько времени герой был в пути, но и видим темноту ночи и свет утра.

Другой способ достижения тех же целей состоит в том, что указывается *материал*, из которого предмет сделан: кинжалнице булатное, плеточка шелковая, кунья шубочка, соболя шапочка;

столы всегда бывают дубовые, печки — кирпичные, паруса — полотняные и т.д. Иногда создаются слова, сразу обозначающие и материал и окраску: столики белодубовые, палаты белокаменные, шатер белополотняный (русский) или чернobarхатный (татарский) и т.д.

Эпитеты определяют предмет не только со стороны его окраски и материала, но со стороны любых других ярких отличительных признаков, приведение которых способствует мгновенному чувственному восприятию предмета: матушка сыра земля, ясное поле, раздольице чисто поле, пашни хлебородные, вешние заводи, у тоя у березы у покляпяя (то есть наклонной), повыше дерева шарового (то есть широкого вверху), темный лес, сырой дуб, рысчужий волк, пролетный ясный сокол, окатиста гора, рассыпной песок, мелки реченьки, болота дыбучие, облако ходячее, вешним долгим денечком и т.д.

Подобные эпитеты, приложенные к явлениям природы, показывают, как тонко певец чувствует природу. Описаний природы в русском эпосе нет. Но певцу достаточно сказать два-три слова, и мы, как живую, видим перед собой русскую природу с ее бесконечными просторами, извилистыми реками, темными лесами, мягкими возвышенностями, хлебородными пашнями.

Подобными же меткими эпитетами характеризуется не только природа, но все, что окружает певца: люди, постройки, вся обстановка жизни, вплоть до таких деталей, как скамейки, окна, замки, полотенца и т.д. Перечисление подобных эпитетов заняло бы целые страницы. Списки эпитетов и формальная классификация эпитетов существуют, но такого рода списки мало дают для понимания их художественного значения, которое состоит, как выразился молодой Добролюбов в одной из своих наиболее ранних статей, в «стремлении к изобразительности и живости впечатления»<sup>247</sup>.

Но эпитет не только заставляет видеть предмет во всей его яркости. Художественный эпитет дает возможность выразить, например, чувства действующих лиц, их отношение друг к другу и тем самым характеризовать их. Так, например, в русском эпосе члены семьи всегда выражают свои нежные чувства по отношению друг к другу; сын скажет, обращаясь к матери: «свет ты, родимая матушка», родители говорят о своих детях «детушки родные», муж скажет о жене «любимая семеюшка», жена о муже — «любимая державушка»; соответственно: «любимый мой племянничек», «дядюшка мой родной» и т.д.

Эпитет выражает *мировоззрение* народа, его отношение к миру,



его оценку окружающего. Народ или любит, или ненавидит. Средних чувств в его поэзии не бывает.

Соответственно эпос знает только или ярко положительных героев, воплощающих наиболее высокие идеалы народа, его мужество, стойкость, любовь к родине, правдивость, выдержанность, жизнерадостность, или героев ярко отрицательных — врагов родины, захватчиков, насильников, поработителей; к отрицательным типам относятся также враги социального порядка, как князья, бояре, попы, купцы. Соответственно есть правда и неправда или кривда, в широком понимании этого слова. Ничего среднего между правдой и кривдой также нет. Своих героев народ любит восторженной любовью и уважает их, своих врагов он ненавидит активной ненавистью и всегда готов вступить с ними в решительную борьбу не на жизнь, а на смерть. Борьба в эпосе всегда приводит к победе или вскрывает правоту одних и моральную несостоятельность других. В этом — одно из выражений жизненной силы народа, его веры в непремennую победу правого, народного дела.

Соответственно все, что певец в жизни любит и принимает, изображается как превосходное и лучшее; соответствующая группа эпитетов, которые можно назвать эпитетами оценочными, чрезвычайно богата. Свою родину, Русь, певец обозначает не иначе, как святая. Ее герои — святорусские могучие богатыри. Герой обладает великой силой, физической и моральной; о его сердце говорится, что у него сердце богатырское, неуимчивое; у него «ретивое сердечушко». Он поводит могучими плечами, вскакивает на резвые ноги, у него буйная головушка. Характерен эпитет «добрый», прилагаемый к слову «молодец», что означает не доброту, а совокупность всех тех качеств, которыми должен обладать истинный герой. Такие сочетания, как «удаленький дородный добрый молодец», «дружинушка добрая, хоробрая», ясно показывают, что понимается под словом «добрый».

Соответственно у героя всегда самое лучшее вооружение: у него черкасское седло, седло кованое, причем седлание обычно описывается очень подробно: все принадлежности самого высокого и изысканного качества, но не для «красы-басы», а для крепости. У героя всегда острая сабля, тугой, разрывчатый лук с шелковой тетивой и калеными стрелами; у него крепкие доспехи, богатырский конь, которого он кормит «белояровой пшенией». Впрочем, соответственно всей эстетике русского эпоса, по которой важна не внешняя, показная сторона, конь не отличается величиной или красотой. У Ильи — малый, косматый бурушко. Внешняя

невзрачность контрастирует с невидимыми для глаза высокими качествами. У Микуды Селяниновича соловая кобылка, обыкновенная крестьянская лошадь, которая, однако, обгоняет коня князя Вольги. По противоположному принципу иногда описана соха Микуды: рогачики на ней рыбьего зуба, присошечки красна золота и т.д.

О вещах и о людях, воспеваемых в эпосе, всегда сообщается все самое лучшее. Предметы и люди рисуются такими, какими они должны быть в идеале. Девушка всегда красавица, красная девица; иных в эпосе не бывает. Платье всегда цветное, а не какое-нибудь бесцветное, ягоды — сладкие, напитки стоябые, подарки — богатые, слова разумные, речь умильная и т.д. Если герой моется, то всегда только чистой, холодной, ключевой водой, и вытирается только чистым, а не каким-нибудь забраным полотенцем.

В этом отношении характерен эпитет «славный». Этим эпитетом обозначается совокупность тех качеств общественного порядка, которые влекут за собой всенародное признание, славу. Отсюда частый конец песен — «славу поют». Славными называются богатыри все вообще и каждый в отдельности; этим словом обозначается застава («на славной на московской на заставе»); этим словом могут быть названы русские реки («у славненькой у речки у Смородины»), или отдельные города, как Муром, родина Ильи Муромца, или столица Руси — Киев («во славном городе во Киеве»).

Неизмеримо беднее подбор эпитетов, которыми обозначаются явления отрицательного порядка. На них певец долго останавливаться не любит. Есть только одно неизменное и постоянное слово, которым певец обозначает и врагов своей родины и свое отношение к ним. Это слово — «поганый». Татары наделяются только одним этим постоянным эпитетом. Им же обозначается Литва, когда она замышляет поход на Русь (в остальных случаях она «хоробрая»). «Поганым» называется также Идолище. Можно найти в отдельных случаях и некоторые другие эпитеты, но в целом отношение ко всякого рода врагам героя и народа выражено не столько эпитетами, сколько метафорическими обозначениями ругательного порядка, образцы которых приведены выше.

Враги социального порядка точно так же характеризуются эпитетами, которые одновременно являются и оценочными и характеризующими. Так, когда бояре названы «голостобрюхими», то слушатель не только видит фигуру такого боярина перед глазами, но и разделяет чувства ненависти и насмешки, влагаемые певцами в это слово.

Особо должен быть освещен вопрос о так называемых «постоянных», а также «окаменевших» эпитетах. Оба эти термина должны быть признаны неудачными. Они внушают представление, будто запас эпитетов создан раз навсегда и будто народ пользуется ими без особого разбора и смысла.

Этими эпитетами особенно дорожил Всев. Миллер, так как они на первый взгляд подтверждают его теорию творческого бессилия певцов. Он пишет: «Очевидно, что эпитет уже потерял свою первоначальную свежесть, образность, и ходит в школе певцов как ходячая монета, иногда расходуемая кстати, иногда зря, машинально». Всев. Миллер считает несуразностью, что лица в эпосе не изменяются в возрасте. Илья Муромец постоянно называется старым, даже когда после исцеления выезжает из дому. Добрыня всегда молодой, даже после того, как 12 лет прослужил в Киеве. Он после этого возвращается к своей молодой жене, которая не стареет.

«Этих примеров достаточно, чтобы показать механическое употребление постоянных эпитетов, встречающихся как в нашем, так и в других эпосах»<sup>248</sup>.

В действительности дело обстоит иначе. Что лица в эпосе и сказке не стареют, связано с особой концепцией времени в фольклоре, о чем здесь не может быть речи. Девушка же в эпосе всегда будет названа «красная девица», а молодец — «добрый молодец» не потому, что эпитет застыл, а потому, что, согласно народной эстетике, никакой молодец, кроме доброго, не может быть воспет. Постоянный эпитет применяется для признаков, которые народ считает постоянными и необходимыми и которые он повторяет не вследствие творческого бессилия, а потому, что вне данного признака предмет для эпической поэзии невозможен. Там же, где этого требования нет, возможны, как мы видели, самые разнообразные эпитеты.

Несколько иначе обстоит дело с так называемыми окаменевшими эпитетами, которые применяются там, где их применение, с точки зрения современных литературных требований, было бы неуместно. Такая неуместность опять не признак «окаменения» или творческого бессилия. Народ считает все определяемые им признаки не своими субъективными мнениями или впечатлениями, а признаками, объективно присущими определяемым предметам, лицам и явлениям. Так, честная вдова Амелфа Тимофеевна объективно, то есть во всех случаях жизни и всегда, есть честная вдова, и никакой другой она быть не может. Иного отношения к ней или иного изображения ее певец не допускает и

представить себе не может, так как он не допускает никаких нарушений истины. Поэтому Добрыня называет свою мать не только «матушка родимая», но и «честная вдова Амелфа Тимофеевна». С другой стороны, татары могут быть только погаными и никакими другими ни в каких случаях. Встать на татарскую точку зрения для русского певца совершенно невозможно. Поэтому для певца вполне естественно, чтобы татарский царь Калин обрадовался к своим подчиненным со словами:

Ай же вы, мои татары,

Ай же вы, мои поганые.

По тем же причинам Маринка в разговоре с Добрыней сама именует себя курвой и отравщицей.

Несомненно, что в этом сказывается известная ограниченность горизонта, характерная вообще для крестьян, но отнюдь не творческое бессилие. Такого рода применение эпитетов вытекает из неспособности народа к какому бы то ни было компромиссу в своих мнениях и в своей оценке.

Приведенные материалы и наблюдения показывают, насколько богато и разнообразно в русском эпосе применение эпитетов. Эпитет выделяет предмет из ему подобных и тем его определяет. Эпитет способствует точному и четкому обозначению. Он создает яркие зрительные образы путем выделения отличительных качеств. Эпитет отвечает одному из основных стремлений языкового искусства эпоса, которое состоит в том, чтобы придать словам надлежащий вес и звучание, чтобы слова и выраженные ими образы врезались, запечатлевались. Наконец, эпитет выражает отношение народа к окружающему его миру, выражает народное мнение, его суд и оценку.

Легко заметить, что эти же цели могут быть достигнуты и иными средствами, не только эпитетами. Так, русский язык дает широкие возможности выразить свое отношение — положительное или отрицательное — путем применения уменьшительных, ласкательных или, наоборот, уничижительных форм.

Обилие ласкательных выражает необычайную доброту народа по отношению ко всему, что достойно любви, признания, расположения. Вероятно, ни один язык мира не обладает таким богатством и такой гибкостью и выразительностью ласкательных или уменьшительных форм, как язык русский. В эпосе это сказывается чрезвычайно ярко. Народ называет ласкательными именами всех основных положительных героев: Алешенька, Добрынюшка, реже — Илеюшка или Ильюшенька, Дунаюшка, Васенька Буслаевич, Иванушка Гоудинович. У героя молодецкая головушка, он

думает думушку крепкую или великую, он встает ранешенько, одевается скорешенько, умывается белешенько.

Кунью шубочку накинула на одно плечо,  
Шапочку соболью на одно ушко,  
Хватила палочку булатную под пазушку.

Здесь в трех строках (от Т.Г. Рябина) имеется пять уменьшительных. Отправляясь в путь-дороженьку, Добрыня просит у матери благословеньица; он под седельшко подкладывает потничек, берет стрелочки каленые и т.д. Илья Муромец на заставе надевает свои сапожки и берет трубочку подозрную.

Обилие ласкательных и уменьшительных — одно из проявлений народного гуманизма, способности к мягким и добрым чувствам по отношению к тем, кто эти чувства заслуживает.

Соответственно гнев народа, его неодобрение, ненависть и насмешку выражают уничтожительные формы, возможности которых в русском языке также достаточно богаты и красочны.

Васеньке Буслаевичу противопоставляется его крестный отец, старчище-пилигримище, Угрюмище, Андронище или Игнатьище. Батый именуется царище Батуище, Тугарин — Угарище поганое, коварный советчик Владимира зовется Васька Торокашко. У Идола ручища, как граблища, и ушища, как блюдища.

Изучение эпитета показало, что каждому слову придается определенность и вес. Стремлением увеличить удельный вес каждого слова можно объяснить одну из особенностей поэтического языка былин, которая на первый взгляд как будто не имеет художественного значения, но которая на самом деле встречается только в художественной стихотворной речи, преимущественно в эпосе. Эта особенность состоит в отличном от прозаического языка применении предлогов. В эпосе предлог может стоять не только перед всей группой слов, к которой он относится, но нередко повторяется перед каждым словом в отдельности. Дунай «на все на три, на четыре сторонушки поклоняется». Постоянно применяются такие сочетания, как: «ко славу ко городу ко Киеву, ко ласкову ко князю ко Владимиру»; «на многих князей, на бояр, на русских могучих богатырей» (созывается пир); «во славном во городе во Муроме, во селе Карачарове»; «кто бы нам сказал про старое, про старое, про бывалое, про того ли Илью про Муромца?»

Это — не отдельные случаи, характерные для отдельных певцов или местностей, это — общий закон былинного стиля. Предлог в этих случаях перестает играть роль только предлога. Как предлог он был бы нужен только один раз, и тот же певец в прозе не бу-

дет повторять предлогов так упорно и систематически, как это делается в стихах. Всмотриваясь в эти случаи ближе, можно установить, что предлоги здесь выполняют разделительную функцию. Предлог отделяет определение от определяемого, разделяет два-три определения одно от другого и т.д. Короче, повторение предлогов разделяет слова между собой. Этим достигается известная разрядка слов и тем повышается удельный вес каждого из слов в отдельности.

Было выдвинуто объяснение, что повторное применение предлогов будто бы продиктовано стремлением к замедленной речи, но такое объяснение сомнительно. Почему замедленная речь более художественна, чем обычная или ускоренная? Темп сам по себе не есть признак художественности, данный же прием встречается только в художественной речи.

В книге М.П. Штокмара по поводу повторения предлогов говорится следующее: «Очень заметную роль играют в народно-поэтической речи разнообразные повторы служебных слов и частиц, которые не несут самостоятельного ударения, вследствие чего такие повторы оказываются одним из факторов многосложности народного языка. Среди них в первую очередь необходимо отметить повторение предлогов»<sup>249</sup>. Что лишнее количество предлогов увеличивает количество слогов, это бесспорно, как и бесспорно то, что это увеличение сказывается на ритме. Но это еще ничего не объясняет.

Когда говорится: «брала его за рученьки за белые, за его за перстни за злаченные», то в таком сочетании белизна изнеженных рук с золотыми перстнями выступает более резко и рельефно, чем при простом установлении в прозе: брала его за белые руки с золотыми перстнями. Для констатации факта достаточно одного предлога, для выделения красочных, ярких подробностей они отделяются одна от другой, благодаря чему выступают во всем их значении. В строках «кто бы нам сказал про старое, про бывалое» и т.д. разделение слов подчеркивает, что речь пойдет не о ком-нибудь, а об Илье Муромце; что все, о чем будет петься, действительно было; что это было не теперь, а в стародавние времена. Разделительная функция предлога соответствует тому, как певец видит, разделяет и подчеркивает, выделяет явления мира.

Все сказанное приводит к наблюдению, что удельный вес слова в эпосе чрезвычайно велик, что певцы взвешивают слова и дорожат ими. С этой точки зрения могут быть рассмотрены те приемы, которыми в эпосе вводится *прямая речь*. «Говорил Хотинушка таковы слова». Это — постоянная форма введения прямой ре-

чи. Этими словами не только вводится прямая речь; в них содержится та мысль, что каждое слово этой речи будет иметь значение. «Пословечно стал он выговаривать». Но «пословечно» говорят не только действующие лица песни, так говорит и сам певец, и в этом — одна из основ эстетики эпоса. Слово подобно резцу, которым ваятель заставляет выступить каждую деталь изображаемого, превращая аморфное и неразделенное в оформленное и отработанное.

Один из способов подчеркнуть значение слова состоит в том, что нужное слово или группа их повторяется. Певцы широко пользуются этим приемом: «выезжает тут старый казак, стар-старый казак Илья Муромец». Старость Ильи, очень важная для облика героя и характерная для него черта, здесь выделена и подчеркнута тем, что слово «старый» повторяется три раза. Другой пример: торжество Маринки, сжигающей землю из-под следа Добрыни, чтобы приворожить его своими любовными чарами, выражено строкой: «загорались, загорались дубовые дрова».

Этот прием, раз выработавшись, может иногда применяться и там, где по существу он не нужен: «из-за лесу, лесу темного». Никакого особенного значения по ходу действия лес именно как лес не имеет; но повторение — характерный прием былинного стиля, и применение его не нарушает художественности даже там, где, строго рассуждая, можно было бы обойтись и без него.

Буквальное повторение одного и того же слова (тавтология) встречается сравнительно редко. От одного и того же корня образуются разные слова, и певцы с большим искусством пользуются этим приемом. Когда Илья с городской стены или с холма наблюдает приближение татар, он видит, что их «черным черно, как черна ворона». Здесь обозначение черноты дано в трех разных формах, повторение подчеркивает несметное количество приближающихся татар. Сюда относятся также такие сочетания, как крепко-накрепко, туго-натуго, скоро-наскоро, на веки вечные.

Конь стоит наубел-белый,  
Хвост-грива научерн-черна.

Повторение усиливает значение и вес слова, придает резкость обозначенному через повторение качеству или свойству. «Крепко-накрепко» означает полную ненарушимость данному слову при всех обстоятельствах жизни без всяких исключений; «на веки вечные» звучит сильнее, чем «навек» или «навсегда», означает, что конца не будет никогда.

Повторение приобретает особую силу, когда повторяемые слова или группы их разделены по разным строкам. Конец строки соз-

дает естественную паузу, и, таким образом, между повторяемыми словами или словесными сочетаниями создается небольшая оставка. Повторяющиеся сочетания могут стоять в конце одной строки и начале следующей (так называемая палилогия), или оба повторяемых элемента стоят в начале строки (анафора). Повторение в конце строк (эпифора) как художественный прием русскому эпосу неизвестно.

Ты не бей меня по белу лицу,  
По белу лицу, по румяному.

Разделение по двум строкам усиливает резкость выкрика: недопустимость биться по лицу в богатырском бою.

Было у него едино чадо,  
Едино чадо да единёное.

Повторение слов «едино чадо» в двух строках подчеркивает все значение того факта, что сын был единственный.

Да есть у меня сабелька-то новая,  
Да новая-то сабелька, не точеная,  
Не точеная сабелька, не кровавлена.

Этой саблей Скурла хочет убить пленного Василия Игнатьевича и тщетно пытается запугать его тем, что сабля его не кровавлена и что об его голову она будет обновлена.

Запечалился наш Владимир-хнязь,  
Запечалился, закручинился.

В этом случае повторяемые элементы стоят в начале строк. Этот вид повторения по своему художественному значению не отличается от повторения в конце одной и начале следующей строки. В данном случае этим приемом подчеркнута сила отчаяния Владимира.

Особый случай повторения имеется тогда, когда один раз признак приводится в его положительной форме, другой — через отрицание его противоположности. В прозаической речи утверждение через отрицание противоположности (литотес) может служить как для ослабления утверждения, так и для усиления его: «совершил небольшую ошибку» воспринимается как ослабленная форма от «большую ошибку». Наоборот: «совершил немалую ошибку» представляет собой усиленную форму от «малая ошибка», означает, что ошибка по существу совершена большая.

В народной речи данный прием применяется только для усиления. Когда говорится «за великую досаду, не за малую», то отрицание «не за малую» подчеркивает значение слова «великую», усиливает утверждение. Еще резче:

Только видели чудышко немалое,  
Как немалое чудо, превеликое.



Отрицание противоположного усиливает утверждение:

Наливал он чару зелена вина

Немалую чару, полтора ведра.

Этот же прием может служить для контрастного противопоставления:

Не для красоты, для ужоества, —

Для ради крепости богатырския.

Все это показывает, с каким искусством народ владеет приемами выделения и характеристики, как велико разнообразие художественных средств.

В тех случаях, когда речь идет не о предмете или качестве, а об отдельном действующем лице, повторяется не имя, а заменяющее его местоимение:

Он, Дунаюшка, во послах бывал,

Он, Дунай, много земель знавал.

Двукратное повторение слова «он» при имени Дуная должно подчеркнуть, что именно Дунай, а не кто-нибудь другой может быть послан в чужие земли за невестой для Владимира.

Местоимение может принимать сокращенную форму, и тогда оно по существу представляет собой артикль. «Как Угарин-от сидит, на него взглядывает». «Угарин-от» есть сокращенное «Угарин тот» или «этот», то есть упомянутый, указанный. Это — недоразвившийся определенный артикль, неупотребительный в современной литературной прозе, но выполняющий в эпосе художественную функцию выделения, подчеркивания при вторичном упоминании; такое усиление выделения отвечает одному из основных эстетических требований эпоса, состоящему в точности обозначения выделяемых предметов. Примеры чрезвычайно многочисленны: «Молодец-от был на то да ухватливый», «Пир-от идет о полупире», «Как день-от идет ко вечеру».

Я приехал посватать на Аннушке,

Как на той же на Аннушке Путятичной.

В последнем примере полная форма местоимения резче подчеркивает точность обозначения и выделения (Аннушка Путятична, а не какая-нибудь другая), чем сокращенная форма его «от».

От повторений, имеющих целью усилить удельный вес слова, следует отличать сочетания и соединения из слов, близких по значению или даже восходящих к одному корню, но имеющих уже иную цель.

Одна из разновидностей таких сочетаний состоит в том, что к глаголу добавляется дополнение одинакового с ним корня: думу думать, зиму зимовать, сослужить службу, шутки шутить, завещать завет, торг торговать и т.д. Цель таких сочетаний состоит не

в том, чтобы усилить значение слова, а в том, чтобы придать ему точность. «Думать», «шутить», «служить», «зимовать» и подобные им глаголы для народной поэтики недостаточно конкретны и чеканны, невыразительны и расплывчаты. «Думать» не то же самое, что «думать думу». Через дополнение глагол получает определенность. К дополнению часто добавляется эпитет, и тогда достигается та полнота и ясность выражения, которые так характерны для языка эпоса: думать думушку крепкую, сослужить службу немалую, шутить шутки негораздые.

Другой тип подобного рода сочетаний состоит в том, что к слову прибавляется другое, весьма близкое к нему по значению: в тую пору-времечко, закручинился и запечалился, с того со горя со кручинушки, без стыда-без сорому, знаю-ведаю, идет путем да и дорогою, и другие. Такие сочетания очень характерны для эпоса и весьма многочисленны и разнообразны.

Обычно полагают, что такие сочетания вызваны стремлением к медлительности речи. Объясняли их также требованиями ритмики стиха. Оба эти объяснения должны быть признаны неправильными. Никакого нарочитого стремления к замедленной речи нет. Все наблюдения над поэзией былин говорят, наоборот, о чрезвычайной экономичности языковых средств, о сжатости, немногословности, четкости. Равным образом действие всегда развивается быстро, энергично, полно страстного напряжения и беспощадной борьбы. «Эпическое спокойствие» существует только в малоудачных теориях. Нельзя также признать, что эти обороты продиктованы требованиями ритма: система музыкального и система стихотворного ритма находятся в таком соотношении, что они не препятствуют одна другой, а находятся в гармоническом сочетании. В тех случаях, когда музыкальный ритм требует такта, слога, а текст его не дает, певец растягивает гласные, как это показывают нотные записи с точной подтекстовкой. В тех же случаях, когда по ходу или характеру музыкальной фразы гласный звук не может быть растянут, в текст вставляются слова с ослабленной семантической функцией, но поддерживающие ритм, как «а», «а и», «ай», «да», «то», «оке», «ли», «ведь», «всё». Такие слова принято называть энклитиками. Чтобы народный поэт мог пользоваться в качестве энклитик для заполнения ритма словами, имеющими определенный ярко выраженный смысл, так же маловероятно, как в литературных стихотворениях использование слов ради рифмы, а не ради смысла. Если такие случаи и есть, они свидетельствуют о малой одаренности поэта или певца, об упадке поэзии, но они не могут быть определены как характерная для эпоса система.

В науке подобного рода сочетания обычно именуется синонимическими. На этом построена теория А.П. Евгеньевой. Все без исключения подобного рода сочетания она считает синонимическими и в выводах говорит: «Синонимия служит усилению значения, акцентуации отдельных слов, синтагм, стихов, на которые падает основная смысловая нагрузка». Таким образом, синонимия рассматривается как разновидность тавтологии, которая также должна подчеркнуть значение, вес выделяемых слов.

Такую точку зрения нельзя признать правильной. В народной речи одной и той же местности абсолютных синонимов, как правило, вообще не существует; они возможны только как редкий случай; то, что наблюдателю на первый взгляд представляется синонимами, на самом деле выражает очень тонкую, но для певца-поэта весьма существенную и ощутимую разницу. Дело как раз в том, что подобного рода обороты и сочетания именно не синонимичны. Пора и время, путь и дорога, кручиниться и печалиться, стыд и срам и т.д. с точки зрения певца и на самом деле разные понятия. Они взаимно дополняют одно другое. Они вызваны не медлительностью речи и не стремлением к усилению значения, а так же, как и эпитеты, свидетельствуют о стремлений к величайшей точности выражения, к тончайшей дифференцированности в придаваемом словам значении. Так, слово «стыд» выражает чувство по отношению к говорящему (стыд — стыдиться), срам — по отношению к окружающей среде (срам — осрамиться). «Путь» означает факт передвижения вообще безотносительно к формам его осуществления, «дорога» означает конкретно те места по земле, ту линию, по которой следует передвигающийся. Можно отправиться в путь по местам, где нет дороги, можно проложить путь и построить дороги. Подобные же отличия могут быть установлены во всех случаях таких сочетаний.

В тех случаях, когда в конце строк повторяются не только слова, но синонимические *группы слов*, мы имеем уже не только явление смыслового порядка, но порядка организации стихотворной речи. Ритмика и метрика былинного стиха здесь не могут быть изучаемы. Они составляют предмет особой дисциплины. Но некоторые отдельные явления, связанные с ритмическим употреблением слов, все же необходимо кратко рассмотреть.

На повторение словесных групп в конце строк обратил внимание Белинский и дал им иное и более правильное толкование, чем это впоследствии было сделано в трудах некоторых ученых («психологический параллелизм» Веселовского). Белинский чрезвычайно смело и убедительно отвес их к области *рифмы* и ис-

толковал их как *смысловые рифмы*. Он пишет: «В русской народной поэзии большую роль играет рифма не слов, а смысла: русский человек не гонится за рифмою — он полагает ее не в созвучии, а в кадансе, и полубогатые рифмы как бы предпочитает богатым; но настоящая его рифма есть рифма смысла: мы разумеем под этим словом двойственность стихов, из которых второй рифмует с первым по смыслу. Отсюда эти частые и, по-видимому, ненужные повторения слов, выражений и целых стихов; отсюда же эти отрицательные подобия, которыми, так сказать, *оттеняется настоящий предмет речи*»<sup>250</sup>.

Последние слова показывают, что Белинский рассматривал явления стихосложения в связи со смысловой стороной стиха. Приведем некоторые примеры:

Как ясен сокол вон вылетывал,  
Как бы белый кречет вон выпархивал.

Было пированье, почестной пир,  
Было столованье, почестной стол.

Тут ему за беду стало,  
За великую досаду показалось.

Все вы в Киеве переженены,  
Только я, Владимир-князь, холост хожу,  
А и холост хожу, неженат гуляю.

Рифма не есть явление, связанное только со звучанием. Рифма четко обозначает конец строфы и вносит вместе с ритмом в речь принцип некоторой организованности ее, создает некоторый словесный рисунок. Пара рифм создает некоторую симметрию. Такую же и более совершенную и полную симметрию создают приведенные параллелизмы, названные Белинским смысловой рифмой; закон симметрии есть один из законов народного искусства. Симметричностью пронизано народное изобразительное искусство, как вышивки, кружева, наличники и пр.; симметричны крестьянские постройки, как гражданские, так и церковные. Можно говорить о симметрии речи, как об одном из художественных приемов народного стиха.

Все приведенные примеры и наблюдения говорят об одном: о наличии совершенно определенных и очень строгих требований, о наличии ярко выраженной народной эстетики. Одно из основных требований этой эстетики состоит в таком выборе слова или сочетания слов, который давал бы максимально ясный и четкий зрительный образ. Здесь все требует величайшей, тончайшей от-

делки. На эпосе можно видеть, какое значение придается в народном искусстве деталям. Вне этих деталей певец не мыслит себе своего искусства.

Основные особенности поэтического языка былин относятся к области лексики. Это и понятно, так как именно слово есть тот строительный материал, из которого создается и человеческая речь и художественное произведение.

Но художественное значение имеют в эпосе не только явления лексики, но и некоторые явления морфологии и синтаксиса.

Так, например, обращает на себя внимание та свобода, с которой певцы обращаются с глагольными видами и временами.

Можно заметить, что в эпосе предпочитается несовершенный вид, и употребляется он там, где в общерусской речи или в прозе требовался бы вид совершенный. Несовершенный вид выражает не только незаконченность действия, но и его повторяемость, а также и длительность его. Однако законченность или незаконченность, единичность или многократность не имеют в эпосе того решающего значения, какое имеет длительность, протяженность (дуративность) действия. Несовершенный вид применяется для явно однократных и законченных действий, если только действие изображается как длительное.

*Налагал* он стрелочку каленую,

*Натянул* тетивочку пелковеньку.

В современном литературном языке такое употребление видов было бы невозможно. Требовалось бы в обоих случаях применить одинаковый вид, притом совершенный: *наложил* стрелочку, *натянул* тетиву. Но певец распоряжается иначе: «*налагал*» обозначает некоторую длительность действия, «*натянул*» — мгновенность его.

Такие случаи показывают, что виды употребляются не с точки зрения завершенности или незавершенности действия; можно наблюдать, что предпочитается вид несовершенный. Постоянно говорится: «сам говорил таковы слова» (вместо «сказал»), «поезжал жениться» (вместо «поехал»), «садилась Василиса Микулична на добра коня» (вместо «села»), «что же будешь брать с собой» (вместо «возьмешь») и т.д.

Несовершенный вид предпочитается потому, что он лучше соответствует всей эстетике эпической поэзии, чем совершенный. «Сказал», «вошел», «сел», «положил» и т.д. представляют собой простую констатацию факта; наоборот: «говорил», «входил», «садилась», «налагал» не только устанавливают факт, но *рисуют* его. Изображенное как длительное, действие лучше представляется воображению, чем краткое, оборванное, однократное, закон-

ченное. Такие стихи, как «а писал ярлык, скоро написывал» полностью выдают художественные стремления певца. Одно устаревание действия путем применения слова «писал» не удовлетворяет еще художественным требованиям. Певцу видит пишущего перед глазами, причем его, как неграмотного, поражает быстрота, с которой пишут грамотные. Поэтому к бесстрастной констатации факта «писал» прибавляется картина этого письма: «скоро написывал».

В сцене поражения Тугарина Алешей все моменты схватки даны в несовершенном виде, факт же его приканчивания — в совершенном.

Он на улицу-де скоро нонь выскакивал,  
Кабы на пол Югарища не уранивал,  
На подаетике его да нонь подхватывал, —  
На одну его ногу ступил, другу оторвал.

Несовершенный вид применяется даже в настоящем времени с такими глаголами, которые его обычно не образуют: «да встает Добрынюшка Никитич млад», «они взяли вина, подают тут удау добру молодцу».

Относительную свободу можно также наблюдать в употреблении времен. Певец, конечно, понимает, что события песни относятся к прошлому. Об этом свидетельствует то, что народ называет такие песни «старинами», об этом свидетельствуют такие начала, как «кто бы нам сказал про старое, про бывалое», и преобладание в песнях прошедшего времени. Тем не менее вопрос этот не так прост, как это может казаться на первый взгляд. Искусство эпоса до некоторой степени родственно искусству драматическому. Когда зритель смотрит на сцену, он, конечно, знает, что изображаемые на сцене события в преобладающем большинстве случаев относятся к прошлому. Воспринимаются же они как события, происходящие перед нашими глазами в настоящем.

Нечто сходное имеется и в эпической поэзии. Относя воспеваемые события к прошлому, певец вместе с тем видит их перед глазами. Они для него совершаются в настоящем. Этим можно объяснить, что прошедшее время перемежается в былинах с настоящим.

Стаа он по чисту полю поезживатьь,  
Сердце в нем разгорается,  
Кровь-то в нем распыхалаася.

В описании прибытия корабля Соловья Будимировича в исполнении Криволеновой мы имеем такую последовательность времен: *бежит, выбегает* тридцать насадов (кораблей); *опускали* паруса; *сходенки мечут*; *пришел* Соловей; *берет* подарки; *пришел*

к Киеву. В дальнейшем сцена одаривания дается в настоящем времени, постройка терема и выход к теремам Запавы рассказывается сплошь в прошедшем; в дальнейшем повествовании времени перемежаются с преобладанием времени прошедшего.

Это показывает, что певец не делает принципиальной разницы между повествованием и описанием. Повествование трактуется как описание. Время выражает не только временные, но и пространственные отношения. Благодаря применению настоящего времени события, относящиеся к прошлому, переносятся в то пространство, которое раскидывается перед умственным взором слушателя в настоящем. Слушатель *видит* происходящие события.

Это перенесение событий из прошлого в временно-пространственное настоящее сказывается не только в применении и чередовании времен. Можно наблюдать, что в повествование вносятся такие слова, как «нонче», «нынь», «тут», «теперь», «вот». Все эти слова обозначают либо настоящее время, либо наличие перед глазами. Для отдельных местностей характерны отдельные слова («нонче» характерно для Печоры), но суть дела от этого не меняется: «вот заходят они да на червлен корабль», «вот прощаются на четыре дальни стороны», «да пошла она теперече наугад домой», «говорил-де тут да таково слово», «наливала тут Авдотья да зелена вина», «он схватил нонче ножичек за черешок, он до ся нонче ножик недопускавал». Певцы иногда даже злоупотребляют этим приемом:

Они стали молодца *нонче* побуживать,

Кабы стали молодца *нонь* потрясати *нонь*.

В отнесении действия к прошлому или настоящему можно наблюдать интереснейшее противоречие. Перенесение действия в настоящее способствует изображению художественного вымысла как реальности. Но певец не отождествляет реальность художественного вымысла с реальностью эмпирически его окружающей жизни. Выдавая вымысел за действительность, певец вместе с тем ставит этому известные границы. Этим можно объяснить, что, например, на Печоре текст песен пересыпается словом «кабы», которое в этих случаях служит не союзом, а наречием. Примеры чрезвычайно многочисленны.

У ласкова князя у Владимира

Кабы было пиrowанье-столованье.

Обычно слово «кабы» стоит вначале строки.

В былине о Василии Игнатьевиче кабатчик по приказанию Владимира возвращает без выкупа заложенное вооружение, после

чего Василий снаряжается в бой.

Кабы отдали все Васеньке безденежно,  
Кабы стал-то Василий снаряжатися,  
Кабы стал-то Василий сподобятися,  
Кабы седлал он, уздал-де коня доброго,  
Как тугой-от-де лук да принатыгивал.

В других местностях предпочитается «де», сокращенное «дескать», чем выражается характер модальности действия: «Забежали во тихи во гавани, опускали-де паруса полотняные»; «Он клаал-де ведь сходни да концом на землю». В такой же функции выступает слово «ле»: «Выходил ле народ да вон на улицу».

Противоречие состоит в том, что к словам, обозначающим модальность действия (кабы, ли), прибавляются слова, обозначающие его реальность (нонь, тут). Сочетание этих слов показывает, что вымысел, оставаясь вымыслом, вместе с тем понимается как реальность: «Кабы тут молодец да пробуждается»; «Они взяли кабы тут нонь зелена вина».

Как во том ле было прежде городе Муроме,  
Кабы жил, кабы бы тут нонь стар казак,  
Кабы стар, пишут, казак Илья Муромец.

В первой строке значит, что все это было «прежде», во второй оно происходит «нонь». Оно происходит «кабы», об этом пишут, но вместе с тем оно совершается «тут».

Пушкин прекрасно чувствовал художественное значение подобных сочетаний и, пользуясь народным поэтическим языком, начал свою песнь о вещем Олеге словами:

Как ныне собирается вещей Олег.

Этим выражается единство вымысла (кабы, как) и действительности (ныне, тут), прошлого и настоящего, искусства и жизни.

## 5. ОСНОВНЫЕ ПРОЦЕССЫ ЖИЗНИ И УМИРАНИЯ ЭПОСА В УСЛОВИЯХ КАПИТАЛИЗМА

Выше мы видели, какие замечательные люди, какие огромные таланты создавали и хранили русский эпос. Но отдельный человек не может изменить законов исторического развития или противостоять им. Исчезновение эпоса совершается не сразу, оно происходит постепенно.

Какие же внутренние процессы происходят в жизни эпоса в рассматриваемую нами эпоху?

Исчерпывающий ответ на этот вопрос мы найдем в не раз



упоминавшейся книге советской исследовательницы А.М. Астаховой о русском былинном эпосе на Севере. Здесь с большой научной пронизательностью и несомненно правильно установлены эти процессы. В установлении фактов — крупная заслуга исследовательницы. Не всегда лишь можно согласиться с тем толкованием, которое этим фактам придается. А.М. Астахова хотела бы видеть прогресс и развитие там, где, по нашим данным, следует говорить о явлениях регрессивного порядка.

В рассматриваемую нами эпоху новые сюжеты, которые могли бы быть отнесены к героическому эпосу, уже не создаются. Есть только одна былина, возникновение которой можно отнести к XVIII веку, — былина о Бутмане. Эта былина отражает нарождающиеся капиталистические отношения. Для исследователя она представляет несомненный интерес, но художественные качества ее посредственны; она не идет ни в какое сравнение с классическими былинами прошлого\*.

К новым былинам можно отнести также песню о Рахте Рагнозерском. Однако она относится не к эпосу, а представляет собой местное предание в форме былинного стиха\*. Эти две былины не могут служить доказательством того, что развитие эпоса продолжается.

Новые былины возникают также путем переложения на былинные стихи волшебных и иных сказок. Уже раньше мы могли наблюдать тесную связь былины со сказкою. Но вместе с тем мы видели, что между сказкой и былиной имеется принципиальная разница, которую сам народ очень хорошо понимает и определяет. Теперь в сознании некоторых певцов эта разница начинает стираться. Певцы пытаются перелагать обычные, общеизвестные сказки на былинные стихи и распевать их. Успеха это обычно не имеет; такие былины не создают вариантов и в большинстве случаев записаны по одному разу. Появление таких былин означает, что реальная действительность перестает быть почвой для эпического искусства. Это — один из признаков его упадка в капиталистическую эпоху. Вместо того чтобы черпать из окружающей жизни, из течения исторической жизни и ее борьбы, оно начинает черпать из других видов народного искусства, из которых на первом месте стоит сказка, и именно сказка волшебная. Сказка не вымирает, не деградирует, и эпос некоторое время находит в ней свою опору.

Относящийся сюда материал полностью приведен в упомянутом исследовании А.М. Астаховой по былинному эпосу на Севере<sup>21</sup>. Проф. Астахова устанавливает, что сказка перепевается не

механически, что, превращаясь в былинку, она приобретает новые черты. Тем не менее перепевание сказки в былинку не может считаться прогрессивным явлением в развитии эпоса. Сам народ такую форму художественной деятельности отклоняет, и такие былины не получают никакого распространения. Для образца можно остановиться на известной сказке «Нерассказанный сон». Эта сказка была пропета в форме былины замечательным певцом из деревни Кижи Чуковым (Рыбн. I, 35). В этой былине-сказке младший сын боярина видит сон, будто его отец выпивает воду, в которой сын мыл ноги. Этот сон он никому не рассказывает, даже царю, и из-за этого терпит всякого рода злоключения и муки и даже попадает в тюрьму. Как это обычно имеет место в волшебной сказке, герой добывает себе волшебные предметы. При помощи этих предметов он помогает жениться царю и женится сам на прекрасной царевне. На свадебном пиру отец ночью по ошибке выпивает воду, в которой сын мыл ноги, и таким образом сон сбывается<sup>252</sup>.

Сказка имеет свою специфику, свою особую поэтику и прелесть. Данная сказка также имеет свой смысл и свою привлекательность, но содержание ее невозможно для эпоса. Боярский сын, при помощи волшебных предметов добывающий себе жену-царевну, никак не может стать героем эпоса. Герой эпоса никогда не действует при помощи волшебных предметов, женитьба же героя в эпосе, как правило, отнюдь не воспевается, а чаще осуждается. Короче говоря, распевание сказки в форме былины есть *нарушение* художественных норм героической эпической поэзии, вырабатывавшихся народом в течение столетий.

Когда певец Сорокин в утуду Рыбникову стал распевать в форме былины сказку, он это очень скоро оставил, так как у него ничего не получалось. Это не признак творческого бессилия. Как раз наоборот. Это означает, что певец инстинктивно чувствует художественную форму эпоса настолько сильно, что ломать эти нормы для него невозможно, хотя именно Сорокин принадлежит к числу певцов, обращающихся с былинным материалом свободно и талантливо. Вспомним единственный в своем роде, прекрасный записанный от него текст былины о Садко. Менее одаренные певцы, когда их репертуар был исчерпан, легче пели сказки, чем певцы одаренные. Так возникают былины-сказки «Подсолнечное царство» (Рыбн. I, 36), «Купеческая дочь и царь» (Марк. 56), «Ванька удовкин сын», известная в 15 сказочных записях и только в одной былинной (Рыбн. 126, Андр. 329), и некоторые другие.

Другой источник, из которого начинают черпать певцы, — это книга.

Тяга крестьянства к книге была чрезвычайно велика, и зарегистрированы случаи, когда певцы перелагали на былины эпизоды из прочитанных ими книг. Григорьев встретил на Мезени певца Аникиева, который пропел ему совершенно новую и очень странную былинку о женитьбе Владимира. На проверку оказалось, что Аникиев читал книгу по русской истории, где его поразила рассказ о женитьбе Владимира. Об этом он и пропел былинку (Григ. III, 45).

Факт этот очень знаменателен. Он показывает, что народ относится к эпосу как к своей истории, истории своей родины. Для него факты истории не безразличны. История для народа прежде всего — *героическая* история. И тем не менее былина о женитьбе Владимира, созданная на основе исторических фактов, почерпнутых из книги, не может быть признана удачной. Это — изложенные в форме былинного стиха исторические факты с привнесением былинных подробностей, но не былина. Значение фактов не раскрыто, не осмыслено, факты не приведены в такую систему, которая заставила бы относиться к этой песне как к художественному произведению.

Видя, что форма былинного стиха начинает применяться для преданий, сказок и разного рода литературных произведений, мы приходим к заключению, что здесь нарушено органическое единство формы и содержания, что внешняя форма абстрагировалась от содержания и начинает применяться к любому содержанию. Об одной из пинежских исполнительниц Григорьев пишет: «Из ее манеры петь я вывел заключение, что она слышала много старин, но так как давно не пела, то позабыла их и дополняет их из собственной фантазии. Она настолько освоилась со складом старин, что так и кажется, что она может сочинить и пропеть о чем угодно»<sup>253</sup>. О мезенских певцах Григорьев пишет: «Здесь хорошие певцы настолько хорошо владеют эпическим стихом, что готовы переложить в стихи переводную сказку об Еруслане»<sup>254</sup>. Еруслан в форме былины впоследствии действительно был записан в онежском крае экспедицией Соколовых (Сок. 31).

Как относиться к такого рода фактам? Говорят ли они о живучести эпического искусства, о высоком техническом мастерстве, об обогащении и расширении репертуара? С нашей точки зрения, пение былин «о чем угодно» есть фактор не

прогрессивный, а, наоборот, регрессивный, один из признаков распада старого эпоса в эпоху капитализма.

Об этом же говорят процессы, совершающиеся в пределах сюжетного содержания эпоса. Мы остановимся лишь на некоторых, наиболее показательных из таких фактов.

Былины начинают контаминироваться, соединяться в большие эпические песни. Как уже указывалось, можно предполагать, что некогда былины обособились в отдельные песни из чрезвычайно длинных, больших песен, свойственных эпосу на ранних ступенях его развития. Теперь как бы наступает обратный процесс. Изучение контаминаций показывает, что при слиянии песен в одну страдает художественная полнота, полнокровность одной из былин за счет другой или обеих за счет их соединения. Иногда соединяются такие песни, между которыми нет ничего общего. Склонностью к подобному механическому соединению отличался певец Щеголенок. Его былины не обладают высокими художественными достоинствами.

Начинает теряться граница между отдельными былинами и их героями. В одни былины вносятся части из других былин. В киевский цикл начинают вовлекаться герои новгородских былин — Садко и Василий Буслаевич. Они сидят на пиру у Владимира. С сыном борется уже не Илья Муромец, а Добрыня, сестру освобождает уже не Козарин, а Алеша Попович, в роли Василия Казимировича выступает Ставр и т.д.

Трагические концы старых былин заменяются благополучными. Илья Муромец уже не убивает своего сына, Алеша мирится с братьями Збродовичами, Иван Годинович не убивает своей неверной жены, Данило Ловчанин остается в живых, и Владимир раскаивается в своем злом умысле и т.д. Такое избегание трагических конфликтов свидетельствует о непонимании исконного смысла былин.

Личные, семейные интересы начинают преобладать над общегосударственными, народными. Певцы как бы по-человечески начинают жалеть действующих лиц и щадить их.

С этим стоит в связи и растущий интерес к песням балладного характера («Дмитрий и Домна», «Оклеветанная жена» и многие другие) в ущерб интересу к песням собственно героическим. Чем позднее сборник, тем больше в нем балладных песен и тем меньше героических былин. Правда, здесь многое зависит и от собирателя и от района записи, но тем не менее общая тенденция очевидна. В сборнике Григорьева (1904—1910) балладные песни преобладают над былинными, тогда

как в сборниках Рыбникова и Гильфердинга, собранных примерно на 50 лет раньше, мы имеем обратное отношение.

Мы не будем приводить других фактов и наблюдений, свидетельствующих о том, что при капитализме героический эпос начинает хиреть и агонизировать. При тех нечеловеческих условиях, в которых находилось крестьянство при капитализме, нет ничего удивительного в том, что эпос стал забываться. Удивляться следует другому: тому, что русский народ, несмотря на нечеловеческие условия своего существования, все же сохранил эпос в такой степени и в таком совершенстве, что мы можем полностью его изучить во всей его грандиозности, во всей его глубине и полноте.

Эпос вымирает не потому, что народ стал менее талантлив и уже не способен понимать, ценить и развивать им же созданное искусство. Эпос исчезает потоку, что новая эпоха требует новых песен. Мы видели, что можно говорить о двух основных, руководящих идеях или стремлениях, выраженных эпосом: это идея защиты отечества от внешних врагов и идея социальной борьбы. Эти идеи в новую эпоху находят свое художественное воплощение в новых видах народной поэзии. Защита отечества воспевается в исторических песнях уже иного типа, чем эпос, в песнях о походах Грозного, о Минине и Пожарском, о Полтавском бое, о войнах XVIII века и взятии русскими Берлина, о Суворове, Кутузове и других. К ним, на новой ступени, примыкают песни гражданской и впоследствии Великой Отечественной войны. С другой стороны, социальная борьба и подъем революционных сил выражены в поэзии крестьянских войн — в песнях о Разине, Пугачеве, позднее — в революционной поэзии рабочих. Так, с одной стороны, военно-историческая песня, с другой — песня революционно-историческая берут на себя функции старого героического эпоса; этот процесс — не регрессивный, а наоборот: он является показателем растущих народных сил, требующих в новую эпоху новых форм своего художественного воплощения.

## ЧАСТЬ ШЕСТАЯ СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ЭПОСА

### 1. ТРАДИЦИОННЫЙ ЭПОС ЧА СОВРЕМЕННОМ СЕВЕРЕ

В нашу великую эпоху все виды национальной культуры вступили в состояние расцвета. Как в этом отношении обстоит дело с героическим эпосом?

Если мы будем представлять себе расцвет эпоса как возврат его к тому состоянию, какое было характерно для эпохи феодализма, мы жестоко ошибемся. Возврата ко временам феодализма быть не может, но может быть и действительно имеется переход к новым формам существования эпоса при отмирании старых. Это относится как к содержанию и форме песен, так и к формам их бытования в народной среде. Современный исследователь должен изучить оба процесса — процесс отмирания и процесс возрождения в новых формах.

Говоря о судьбе эпоса в современности, следует отличать две стороны: судьбу его на местах и судьбу его в общекультурной жизни страны.

Чтобы судить о том, что происходит на местах, где народный эпос существует по наши дни, то есть на Севере, необходимо изучить материалы экспедиций советского времени. Из этих экспедиций по богатству и тщательности собранных материалов выделяются следующие:

1. Экспедиция, снаряженная Государственной Академией художественных наук в 1926—1928 годах, возглавлявшаяся братьями Соколовыми и шедшая под лозунгом «По следам Рыбникова и Гильфердинга». Материалы экспедиции были опубликованы в 1948 году<sup>255</sup>. Эта экспедиция привезла 280 текстов.

2. Экспедиции, возглавлявшиеся А.М. Астаховой, совершенные в 1926—1933 годах по поручению Государственного института истории искусств, Института этнографии Академии наук и Карельского научно-исследовательского института (ныне филиал Академии наук). Эти экспедиции охватили части прионежского, пинежского, мезенского и печорского районов бытования былин. Из материалов этих экспедиций опубликовано около 240 текстов<sup>256</sup>.

3. Экспедиция, организованная Фольклорной секцией Карело-Финского научно-исследовательского института культуры в Пет-

розаводске в 1938—1939 годах и охватившая пудожский район. Материалы этой экспедиции опубликованы Г.Н. Париловой и А.Д. Соймоновым. Опубликовано 72 текста<sup>257</sup>.

4. В 1937 году по поручению Государственного литературного музея была начата систематическая запись всех былин, известных беломорской сказительнице Марфе Семеновне Крюковой. Фольклористы Э. Бородина и Р. Липец записали от нее 157 былин, из которых опубликовано 129. Кроме того, ряд произведений Крюковой был опубликован отдельными изданиями<sup>258</sup>.

5. Аналогичная запись была произведена в 1936—1939 годах по заданию Карельского института культуры от Петра Ивановича Рябинина-Андреева, прямого наследника в четвертом поколении эпической традиции, идущей от записанного Рыбниковым и Гильфердингом знаменитого Трофима Григорьевича Рябинина. Всего от него было записано и опубликовано В.Г. Базановым 15 текстов<sup>259</sup>.

Имелись и более мелкие экспедиции и публикации<sup>260</sup>, но и данных материалов совершенно достаточно, чтобы иметь суждение о том, что совершается с традиционным эпосом в наши дни.

Обилие материалов, привезенных советскими экспедициями, как будто бы подтверждает теорию, что героический эпос продолжает существовать в старых формах и условиях. Однако такой вывод был бы преждевременным.

Фактический материал, собранный советскими учеными, очень велик. С этой стороны существование эпоса на современном Севере изучено превосходно. Но собрать факты еще недостаточно. Факты должны быть правильно освещены. В этом отношении у советских исследователей нет единства мнений.

А.М. Астахова в отчетной статье о своей первой экспедиции на Шуньгский полуостров писала о том, что она наблюдала картину распада эпоса в этом районе<sup>261</sup>. Она останавливается на незначительности репертуара отдельных сказителей, краткости в изложении содержания, отсутствии интереса к былинам у молодой аудитории.

Братья Соколовы наблюдали картину распада старого эпоса в более широко охваченном ими прионежском районе в целом. Подводя итоги экспедиции «По следам Рыбникова и Гильфердинга», Борис Соколов с цифрами в руках показывает измельчание репертуара у отдельных певцов. В Кижском районе исчезло двенадцать сюжетов, в Кенозерском — тринадцать и т.д.

Чрезвычайно обстоятельные данные о состоянии эпоса имеют-

ся в работе А.М. Астаховой «Былины Севера», где в вводной статье дана широкая картина существования эпоса по наблюдениям собирательницы. При всех колебаниях и отличиях для отдельных районов картина получается сходная для Прионежья, Поморья, Пинеги, Мезени и Печоры. Приводимые авторами цифры могли бы ничего не означать, если бы исчезали наименее значительные художественные песни, но распространялись бы песни наиболее значительные. Однако этого нет. В одном только Прионежье (где убыль наименее значительна) исчезли в числе других такие былины, как поход Вольги, Иван Годинович, Иван Гостиный сын, Илья Муромец и сын, Соловей Будимирович, Хотен Баудович. Но и те песни, которые еще поются, обнаруживают признаки плохой сохранности. В сборнике Астаховой имеется наряду с прекрасно исполненными песнями большое число полузабытых песен, избилующих различными искажениями и недоразумениями.

Несмотря на эти факты, А.М. Астахова теперь утверждает, что наблюдавшееся ею ранее вымирание — местное явление, характерное только для некоторых районов, в том числе для Шуньгского полуострова, где эпическая традиция и раньше не была сильна, и что эти прежние ее наблюдения нельзя обобщать. «В нашем собрании не один десяток текстов свидетельствует о том, что чувство эпического стиля не угасло, что народные эпические образы продолжают жить полноценной, полнокровной жизнью»<sup>262</sup>.

Более осторожен другой советский исследователь, В.Г. Базанов, который пишет: «Процесс угасания былинного эпоса оказался значительно сложнее, нежели предполагал Рыбников. Но он все же происходит»<sup>263</sup>. В своей более поздней работе, посвященной былинам на Севере, А.М. Астахова также выражается более осторожно, чем в предыдущих работах. Она признает ослабление эпической традиции на Севере, но считает, что и в теперешних формах она достаточно прекрасна и богата<sup>264</sup>.

Как уже указывалось, угасание традиции на Севере есть только одна сторона жизни эпоса в современности. Чтобы решить вопрос о жизни эпоса в наше время, мы должны ставить вопрос не в масштабе Севера, а в масштабе всего Союза. Рассмотрение же материалов современных экспедиций пока дает нам право только на частное, но совершенно бесспорное утверждение: в тех формах, в каких русский эпос существовал на Севере в течение ряда столетий, он постепенно свое существование прекращает.



## 2. МАРФА СЕМЕНОВНА КРЮКОВА И ПРОБЛЕМА НОВОГО БЫЛИННОГО ЭПОСА

Сделанные нами выводы об угасании традиционного эпоса на Севере требуют некоторых поправок, оговорок и уточнений. Угасание происходит не столь прямолинейно и последовательно, как это может казаться на первый взгляд.

Мы рассмотрели только часть экспедиционных материалов. Если бы угасание традиционной формы существования эпоса было единственным явлением в жизни старого эпоса, необъяснимо было бы появление такой значительной фигуры, как Марфа Семеновна Крюкова.

Впервые Крюкова была записана еще в 1899 году Марковым. Марфе Семеновне тогда было 23 года. В семье Крюковых издавна процветало искусство пения былин. Из 116 былин, записанных Марковым, 86 были записаны от членов семьи Крюковых; в том числе от Марфы Семеновны было записано 5 былин, но Марков отметил, что она знает их больше. Он подчеркнул ее грамотность, любовь к книге, широкое знание всех видов народных песен и мастерское исполнение лирических песен. Марков состоял с ней в переписке, подбадривал ее, советовал ей учиться, но по существу ничем ей не помог. О подлинных размерах и качествах ее таланта он не имел никакого представления.

Только после Великой Октябрьской социалистической революции Марфа Крюкова стала известной всенародно и была оценена по достоинству. В 1934 году собиратель В.П. Чужимов по совету проф. Астаховой вновь обследовал селение Зимнюю Золотицу на Белом море, где записывал былины Марков, и здесь обнаружил чрезвычайно развившийся за время революции талант Марфы Семеновны Крюковой. Ей тогда было 58 лет, и она находилась в расцвете своих творческих сил.

С тех пор и до ее кончины советскими фольклористами не прекращалась запись от нее все новых и новых былин и их изучение.

К 1941 году от М.С. Крюковой было записано свыше 150 былин. Такой размах показывает, что в данные, почерпнутые нами из рассмотрения материалов братьев Соколовых и А.М. Астаховой, надо внести некоторые поправки.

То, что эпическая традиция теряет в массовом распространении (о чем говорилось выше), она выигрывает в исполнении крупных, мастеров, сознательно посвящающих себя своему искусству. Нечто подобное мы имеем и в области сказки. Сказка более гибка, распространена и жизнеспособна, чем эпос, но и

здесь народное искусство начинает концентрироваться на выдающихся талантах (Сороковиков, Коргуев, Барышникова, Господарев и другие). Только после революции творчество этих замечательных самородков могло получить настоящее развитие, всенародную оценку и признание. Крюкову знает вся страна. В 1938 году она была принята в Союз советских писателей. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 31. января 1939 года М.С. Крюкова за выдающиеся успехи и достижения в развитии советской художественной литературы была награждена орденом Трудового Красного Знамени.

Все это показывает, что народная поэзия окружена у нас заботой и вниманием партии, правительства и всего народа. До революции появление таких фигур, как Марфа Крюкова, было бы невозможно. Марфа Крюкова — новый тип исполнителя. Она относится к своему творчеству совершенно сознательно. Появление Марфы Крюковой в такой же степени вытекает из всей великой традиции жизни русского героического эпоса, как и из форм нашей социалистической культуры.

Когда стало известно о существовании такой замечательной поэтессы и исполнительницы, как Крюкова, многим казалось, что фигура Крюковой доказывает живучесть старого эпоса в прежних формах.

Между тем эта точка зрения в такой форме ошибочна. Сама Крюкова не удовлетворялась тем, что она знает и хранит достояние старины. Она не только хранила созданное народом, но и создавала новые былины. Из 157 записанных от нее былин, по подсчетам А.М. Астаховой, — 78 былин новых, до этого бывших неизвестными<sup>265</sup>.

Это явление требует более пристального изучения. Мы должны будем определить, не являются ли эти былины тем новым героическим эпосом, который отражает нашу героическую эпоху. Мы знаем, что народ уже давно перестал создавать новые былины. Если теперь создаются новые песни, не означает ли это новый подъем старого героического эпоса в советское время?

Чтобы решить этот вопрос, мы должны изучить новые былины Крюковой, ознакомиться с их содержанием, с их сюжетами и идеологией. Мы должны будем установить степень их художественного мастерства. Необходимо также установить, подхватываются ли эти песни народом, вызывают ли они варианты или нет. Необходимо установить и то, из каких источников черпала Крюкова материал при создании своих новых былин.

Решение всех этих вопросов важно, так как Крюкова — вели-

чайший народный мастер эпоса современности, и то, что относится к ней, можно отнести к эпосу вообще.

Рассмотрение источников, из которых черпала Крюкова, показывает, что источники эти очень разнообразны и что соответственно разнообразны и сами былины. В настоящее время в советской науке источники Крюковой установлены полностью.

Часть новых былин представляет собой новые сюжетные комбинации на материале старых эпических песен. Так, у Ильи Муромца уже не один сын, а два. Он посещает свою бывшую жену, бабу Латынгорку, и беседует с ней о воспитании их детей. Илья хочет взять своих детей и воспитывать их сам, но Латынгорка ему в этом отказывает. Таким образом, героическая былина начинает приобретать окраску семейного романа (Крюк I, 13). Впоследствии Илья Муромец женит своего старшего сына Михаила на дочери персидского шаха (Крюк I, 15). Другой пример: Костя Новоторженин (известный нам из былины о Василии Буслаевиче) вместе со своей дружиной, голью кабацкой, освобождает осажденный Киев от царя арабского (Крюк II, 76). Таких былин у Крюковой немало.

Уже приведенных примеров достаточно, чтобы установить, что в художественном отношении эти новые былины, созданные на основе старых, далеко уступают классическому русскому героическому эпосу.

Другой источник, из которого черпала Крюкова, — это сказка. Выше уже указывалось на то, что поэтика сказки и поэтика былины несовместимы. Так, например, сказка о том, как ведьма подражает голосу матери мальчика, заманивает его к себе, хочет его изжарить, но сама попадает в печь, очень хороша как детская сказка. Переложенная на былинные стихи, она не выигрывает, а проигрывает<sup>266</sup>.

Третий источник, из которого черпает Крюкова, — это художественная литература. Из летописи почерпнуто предание о жемчужине Владимира на Рогнеде (I, 42), из лубочной литературы заимствован сюжет Ждана-царевича (II, 92) и другие. Былина «Святослав, сын князя Владимира» представляет собой переложение повести Жуковского «Три посла» (II, 97). На былинную перелажается баллада А. Толстого «Сватовство» (I, 55). «Старина про Ермака Тимофеевича» имеет своим источником «Князя Серебряного» (II, 108). Из советской литературы на былинную перекалываются эпизоды из романа о Петре I А.Н. Толстого «Старина про князя Меншикова» (II, 124).

Этот выборочный перечень показывает, что попытки Крюковой создать новый эпос не могут быть признаны удачными. Можно

не входить в разбор этих произведений, так как этот разбор уже дан в упомянутой книге проф. Астаховой. Произведения Крюковой данного типа не были и не могли быть подхвачены народом, не вызвали вариантов.

На вопрос о том, являются ли подобные переложения на былинный стих произведениями народной поэзии или нет, необходимо ответить, что, поскольку эти произведения созданы певцом из народной среды, прекрасно владеющим всем классическим наследием, они с несомненностью должны быть отнесены к области фольклора, а не литературы. Такие случаи наблюдались и раньше, но никому не приходило в голову отрицать их принадлежность к области народной поэзии (былины «Нерассказанный сон», «Царство подсолнечное» и др.). Если же эти и подобные им песни не были подхвачены, не создали вариантов, не повторяются и не воспроизводятся, то это происходит потому, что народ в целом обладает прекрасным художественным чутьем и высокими требованиями, данные же песни художественно неудачны. Причины этой неудачи несомненно весьма талантливого поэта лежат, как мы увидим, в порочности самого метода.

Четвертый источник, из которого черпает Крюкова, — это книги, но книги не художественно-литературные, а научно-популярные, а также газетные и журнальные статьи, освещающие современную жизнь. Такие песни для нас особенно интересны тем, что предметом их является советская современность.

Что Марфа Крюкова стала воспевать современность, в этом ее несомненная заслуга. Эпическая замкнутость старого эпоса оказалась взорванной. Средствами старой традиции Крюкова в отдельных случаях создавала произведения, которые принадлежат к лучшим и наиболее прославленным в советской поэзии. В 1937 году Крюкова побывала в Москве. Посещение Мавзолея Ленина произвело на нее настолько сильное впечатление, что она создала свой знаменитый плач о Ленине «Каменная Москва вся проплакала». Когда в 30-е годы на фоне затухания эпической поэзии неожиданно обнаружилась певица, которая не только превосходно знает и исполняет старые эпические песни, но слагает новые песни, песни о великих вождях и деятелях Октябрьской революции, о героях советской земли, это событие нашло широчайший общественный отклик и было встречено с энтузиазмом. Когда Крюкова впервые запела о новой жизни, это было огромным шагом вперед в развитии народной поэзии, в приближении ее к животрепещущим требованиям современной великой эпохи.

Творчество Крюковой, при всех его отдельных неудачах, во многих

отношениях представляет собой большое достижение в развитии русского эпоса. Одна из заслуг Крюковой состоит в сохранении классического наследия, другая в обращении к современности.

Но это не значит, что развитие народной поэзии, и в частности эпоса, должно остановиться на той ступени, которая достигнута в творчестве Крюковой. Как бы мы ни расценивали произведения Крюковой, посвященные современности, мы не можем сказать, что здесь достигнута некая вершина, на которую мы смогли бы ориентировать исполнителей и впредь. Современность Крюкова стала воспевать в привычной для нее форме старых былин. Это было закономерно для 20-х и даже для 30-х годов, но в настоящее время такое направление в народной поэзии не может быть поддерживаемо, так как оно не соответствует принципам марксистско-ленинской эстетики.

Одно из основных требований этой эстетики состоит в том, что к высокохудожественным произведениям мы причисляем только такие, в которых содержание гармонирует с формой. Но такая гармония — не только результат таланта автора, она обусловлена и эпохой. Могут быть эпохи, когда форма отстает от содержания, когда новое содержание вливается в привычные, старые формы.

Облечение нового в старую форму есть, таким образом, исторически обусловленное и поэтому закономерно-необходимое, но вместе с тем и временное явление.

Фольклористы и писатели, которые в 30-х годах побуждали Крюкову создавать былины с новым содержанием, поддерживали естественный процесс. В настоящее время такая поддержка была бы ошибкой, так как она вела бы нас не вперед, а возвращала бы к прошлому.

Сама Крюкова несомненно ощущала конфликт между старой формой и новым содержанием. Поэтому песни о новой жизни она называет уже не «старинами», а «новинами». Но такое переименование все же не спасает положения. Былинная форма, которая когда-то служила прекрасным средством художественного выражения народного исторического сознания, выработанная веками и помогавшая творчеству, облегчавшая его, то есть бывшая когда-то фактором развития эпоса, в настоящее время становится тормозом этого развития и должна быть преодолена.

Современность уже не может быть художественно убедительно воспета в старых былинных формах. Форма и содержание не могут быть разорваны, они должны находиться в соответствии. «Форма есть существенная часть эпической мысли», — говорил Горь-

кий. Оторванная от своего содержания и приложенная к другому содержанию, форма окажется либо мертвой, либо неизбежно будет влиять на содержание и искажать его.

В качестве примера, подтверждающего эти положения, можно привести былинку Крюковой о Ломоносове. В этой былинке сообщается, что Ломоносов бежал из родного дома якобы не для того, чтобы учиться, а от злой мачехи явно сказочного происхождения. Для придания сюжету правдоподобности автор прибегает к натуралистической детализации («в эту ночь его отец громко храпел», и пр.). Отец, проснувшись, пускается в погоню, которая опять напоминает нам сказочную погоню. Прячется Ломоносов так, как в сказке прячется преследуемая девушка: в воз с грузом, покрытым рухлядью. Нет необходимости воспроизводить весь ход былинного повествования. Нам важен художественный принцип, и этот принцип для наших дней несомненно порочен и не может быть продолжен. Он принадлежит прошлому. Былинное творчество в таком виде оторвано от жизни, несмотря на актуальность тематики.

Ни из «старин», ни из «новин» Крюковой мы почти ничего не узнаем о жизни современного Севера. Эта жизнь достаточно богата и колоритна, чтобы заполнить творчество не одного писателя и певца. Собиратели, фольклористы, писатели, критики, навещавшие Крюкову и консультировавшие ее, ориентировали ее на книги, к чему она и сама имела склонность. Эти книги уже не были плохими сборниками былин или лубочными повестями XVIII века и т.д., это были жизнеописания великих русских людей, классическая и современная советская литература, газеты и журналы. Все это Крюкова жадно впитывала, так как она — человек одаренный и современный. Все это — правильное начало воспитания нового человека и народного певца. Но когда в ней поддерживалось стремление все прочитанное перелгать на былинны, то ее консультанты и руководители стояли, не выше народа, а ниже него, так как сам народ уже давно, уже начиная с XVI—XVII веков, переставал складывать новые былины, а искал и находил иные художественные формы для выражения своего исторического сознания. Такого рода былины будут неудачны не потому, что предмет их неинтересен. Предмет их таков, что будет волновать всякого современного советского человека. Они неудачны вследствие несоответствия между старой формой и новым содержанием.

Мы остановились на Крюковой как на наиболее типичном и характерном образце современного исполнителя эпоса. То, что

сказано о Крюковой, в равной мере относится и к некоторым другим. Так, Петр Иванович Рябинин-Андреев для нас интересен как хранитель традиции, идущей от знаменитого Трофима Григорьевича Рябинина. Но его попытки откликнуться в форме былины на современность интересны для нас только как явление переходного характера, как один из фазисов в поисках современных форм народной поэзии.

Что же должна сделать наука, чтобы избежать ошибок и неудач, имевших место в недавнем прошлом? Среди источников, из которых черпает Крюкова, нет одного, притом самого главного источника, из которого прежде всего черпает всякое здоровое искусство, — нет окружающей певца жизни, наблюдаемой не из книг, а собственными глазами. Что мы узнаем из творчества Крюковой о современном Севере, живущем совершенно новой жизнью? Мы не видим в ее песнях морских промыслов и рыболовецких колхозов, всей своеобразной романтики Севера, не видим новых форм труда в преодолении тех тяжелых условий, в которые поставлен здесь человек: не видим, как преодолевается полярная ночь, как продвигается на Север земледелие. Если в форме былины не может быть воспета современная жизнь во всем многообразии ее творческих достижений, то форму былины надо смело отбросить и перейти на новые формы. Народ сам к этому стремится, но в этом ему надо помогать и в этом направлении ориентировать его.

Но не означает ли это, что героическому эпосу настал конец?

Это конец не эпоса, а старой былинной формы его. Необходимо ориентировать певцов, поскольку это в наших силах, на создание не новых *былин*, а новых *песен*, внутренний ритм которых соответствовал бы ритму современности. Былинный же эпос угасает исторически закономерно и необходимо.

Но изучением судьбы эпоса на местах решается только часть проблемы современного состояния эпоса.

Мы не будем жалеть о том, что эпос исчезает на Севере. Он прекращает свое существование на Севере, но становится известным во всем Союзе, становится всенародным достоянием. Мы не будем также жалеть о том, что он исчезает из устного обращения. Через книгу, печать, радио, школы, вузы и академии эпосы народов СССР становятся всеобщим народным достоянием и будут существовать в таких формах, в каких это было невозможно до революции, когда эпос только вымирал и был объектом замкнутого академического изучения, когда на выступлениях певцов в городах на эстраде смотрели как на редкое зрели-

ше. Эпос входит в нашу социалистическую культуру так же, как в нее входит все великое, когда-либо созданное русским народом в его историческом развитии, как входит в нее классическая русская литература. Это относится не только к русскому народу, но и ко всем народам СССР, создающим в национальных формах единую социалистическую культуру. В развитие этой культуры народы СССР вносят из своих национальных культур все ценное, прогрессивное, что было в прошлом в их искусстве, национальном эпосе, литературе, музыке, архитектуре.

Эпос продолжает свое существование не только в форме книг наравне с лучшими памятниками русской литературы. Лучшее, что было достигнуто эпосом, в новой форме, выкованной нашей социалистической действительностью, входит в современную народную поэзию. Содержанием новой народной поэзии служит современная народная жизнь. Эта жизнь не укладывается в формы поэзии, выработанной дореволюционной борьбой и жизнью. Наша новая культура есть культура социалистическая. Эта культура едина для всех народов СССР, но форма ее совершенно национальна для каждого из народов. Национальна и форма русской народной поэзии. Но это не значит, что сохраняются в неприкосновенности старые формы этой поэзии. Одним из характерных признаков старой поэзии является ее жанровая раздробленность. Единство нашей жизни и культуры приводит к тому, что пестрота и дробность, присущие народной поэзии до революции, начинают исчезать. Это не значит, что теряется многообразие художественных форм. Но это значит, что целеустремленность нашей жизни налагает свою печать на народную поэзию. Это сказывается в том, что в целом ряде случаев границы между жанрами начинают стираться. Так, например, песни о Великой Отечественной войне не могут быть названы ни собственно лирическими, ни собственно эпическими. В них всегда повествуется о каком-нибудь событии, имеющем к нам самое непосредственное отношение, и они эпичны. Но вместе с тем события не просто фиксируются, а служат выражением глубочайших, сильнейших чувств, и потому такие песни одновременно являются лирическими песнями. По форме они связаны уже не с эпосом, а с лирической поэзией и с литературными стихотворениями. В них нет никакого застывшего единообразия. Они столь же разнообразны, как разнообразна сама жизнь. В современной жизни нет противоречия между личным и общественным, и поэтому в наших условиях невозможна, например, баллада, содержанием которой обычно служат события личной и семейной жизни, по-



ставленные в рамки классовой морали господствующего класса, даушающей личное счастье. Наши песни о личной жизни и личном счастье всегда, вместе с тем, прямо или косвенно являются песнями о нашей великой эпохе, о строительстве новой жизни, о счастье всего народа.

Мы видели, что в развитии русской народной поэзии создавалась и развивалась историческая песня. Историческая песня представляла собой совершенно особый жанр. В наши дни эта обособленность исчезает. Современные песни могут быть названы не только эпическими и лирическими, но и историческими в полном смысле этого слова. Если от старой лирической песни новая песня впитала гибкость, музыкальность, задушевность, выразительность языка, красочность образов, многообразие ритмов, то развитие исторической песни издавна приучило певцов-художников к чрезвычайной конкретности, четкости, реалистичности в изображении событий, в которых певец, создатель песни, участвовал. Это особенно относится к песням эпохи гражданской войны и к песням Великой Отечественной войны. Эти песни по праву могут быть названы историческими песнями на совершенно новом этапе.

Наконец, эти же песни могут быть названы и новым героическим эпосом, так как они на новой исторической ступени выражают все то, что уже выражалось в русском героическом эпосе: беззаветную любовь к своей родине, готовность отдать за нее свою жизнь, не знающую пределов отвагу, решительность и мужество в сочетании с организованностью и выдержкой, умение быстро ориентироваться в любом положении и находить смелый выход из, казалось бы, самых неодолимых трудностей, ум, сметку, находчивость, наконец беспощадную ненависть к врагу, с которым герои эпоса никогда не вступают ни в какие соглашения. Эти и многие другие качества русского народа, воспитанные в нем его героической историей, составляют основные моральные черты героев эпоса. Воспевая таких героев, народ тем самым воспитывает эти качества в себе. Все эти качества — качества и советского человека, выражающие его любовь к родине, его патриотизм. Разница между старым эпосом и новой народной поэзией состоит в том, что до Октябрьской революции патриоты любили родину истерзанную и угнетенную и стремились к тому, чтобы сделать ее свободной, а советские люди любят родину счастливую и свободную и отдают все свои силы на то, чтобы укрепить и отстоять завоеванную свободу. Эпос помогает воспитывать эти стремления. В этом состоит великое значение героической поэзии на сегодняшний день.

Приводимые в настоящих примечаниях ссылки на литературу по отдельным былинам не преследуют ни историографических, ни библиографических целей. Богатый библиографический материал собран в работах А.М. Лободы (Русский богатырский эпос. Опыт критико-библиографического обзора. Киев, 1896), А.П. Скафтымова (Поэтика и генезис былин. Саратов, 1924) и А.М. Астаховой (Былины Севера. Т. I. М.—А., 1938). Настоящие примечания составляют необходимое звено исследования как научного построения. Положительные достижения фольклористов, литературоведов, этнографов и историков, изучавших былинку, на которые может опереться современный исследователь, использованы в основной части работы. Ошибочные же мнения, требующие отвода, в основной текст исследования, как правило, не включаются, — изложение их вынесено в настоящие примечания. Отвод взглядов противников — существенная часть всякой научной аргументации и способствует установлению правильных суждений. Здесь это осуществляется не путем критики в каждом отдельном случае (что потребовало бы более обстоятельного рассмотрения, чем это возможно в рамках данной книги), а путем самого сжатого изложения этих взглядов. Ошибочность их определяется несовместимостью с точкой зрения, высказанной в основной части. Читатель имеет возможность, сопоставляя изложенные взгляды, сам судить о возможной правильности или ошибочности как взглядов, изложенных в приложении, так и взглядов автора, приводимых в основной части.

Таким образом, примечания в основном преследуют полемические цели. Приводятся не все имеющиеся точки зрения, а только наиболее характерные и распространенные. Указать на ошибочность некоторых из них важно еще и потому, что многие имеют хождение по сегодняшней день как в научно-исследовательской, так и в учебной литературе.

Примечания используются также для того, чтобы вкратце указать на тот былинный материал, который не был включен в книгу во избежание ее загромождения.

В примечаниях следующие труды указываются сокращенно:

*Андреев Н.П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. А., 1929.

*Буслаев Ф.И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Том I. Народная поэзия. СПб., 1861; он же. Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887.

*Веселовский А.Н.* Южнорусские былины. X. Алексей Попович и Тугарин. Илья Муромец и Идолище // Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук. Т. XXVI, №3. СПб., 1884, стр. 341—380; XI. Алеша — «бабий пересмешник» и сюжет Цимбелина // Там же, стр. 381—401.

*Дашкевич Н.* К вопросу о происхождении русских былин. Былины об Алеше Поповиче и о том, как перевелись богатыри на святой Руси // Киевские университетские известия. 1883, №3, стр. 155—183; №5, стр.

*Жданов И.Н.* Русский былевой эпос. Исследования и материалы. СПб., 1895; он же. Сочинения. Т. I. СПб., 1904; т. II. СПб., 1907.

ИКАР см. Робинсон.

*Кайев А.А.* Русская литература. Учебник для учительских институтов. Ч. I. М., 1953.

*Лихачев Д.С.* Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности — до татаро-монгольского нашествия (XII — начало XIII века) // Русское народное поэтическое творчество. Т. I: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков. Изд. АН СССР, 1953, стр. 217—248.

*Майков А.Н.* О былинах Владимирова цикла. СПб., 1863.

*Миллер Вс.Ф.* Очерки русской народной словесности. Т. I. М., 1897; т. II. М., 1910; т. III. М., 1924.

*Миллер Орест.* Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869.

*Померанцева Э.В.* Фольклор // Очерки истории СССР. Период феодализма IX—XV вв. Ч. I. Изд. АН СССР, 1953, стр. 206—214; ч. II, 1953, стр. 334—340.

РНПТ см. Лихачев, Скрипиаль.

*Робинсон А.Н.* Фольклор // История культуры древней Руси. Т. II / Под ред. Н.Н. Воронина и М.К. Картера. М., 1951, стр. 139—162.

*Рыстенко А.В.* Легенда о святом Георгии в византийской и славянской русской литературе. Одесса, 1909.

*Скрипиаль М.О.* Народное поэтическое творчество периода феодальной раздробленности и создания централизованного русского государства (XV—XVI вв.) // Русское народное поэтическое творчество. Т. I: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков. Изд. АН СССР, 1953, стр. 248—301.

*Соколов Б.М.* Непра-река в русском эпосе // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. Т. XVII, кн. 3. 1912.

*Стасов В.В.* Происхождение русских былин // Собрание сочинений. Т. III. СПб., 1894, стр. 947—1259.

*Халанский М.* Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885; он же. Южнославянские сказания о кравеиче Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса. I—IV. Варшава, 1893—1896.

*Чичеров В.И.* Об этапах развития русского исторического эпоса // Историко-литературный сборник. М., 1947, стр. 3—60.

### К стр. 69. ТЕОРИЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ КНЯЖЕСКОЙ ДРУЖИНЫ

Мнение, будто дружина князей носила демократический характер и поэтому могла быть создательницей русского героического эпоса, изложено Д.С. Лихачевым в первом томе РНПТ, стр. 169 и сл., 186 и сл. Здесь имеется ряд фактических ошибок. Важнейшая состоит в том, что «богатыри едут в Киев из другого города и здесь вступают в дружину киевского князя». Этого нет ни в одном былинном тексте. Киевский

князь Владимир в эпосе никогда не имеет и не может иметь дружину. Он окружен князьями и боярами. В былине дружину имеют Волх, Вольга, Соловей Будимирович, Садко, Василий Буслаевич, но у этих дружин нет ничего общего с летописной княжеской дружиной. См. также статью Д.С. Лихачева «Эпическое время русских былин» (Сб. «К 70-летию акад. Б.Д. Грекова». М., 1952). Эта теория повторена А.Н. Робинсоном (ИКАР, стр. 149) и Э.В. Померанцевой (Очерки истории СССР. Т. I, стр. 211 и сл.).

### К стр. 70. ВОЛХ ВСЕСЛАВЬЕВИЧ

Количество работ, посвященных этой былине, очень велико. Большинство ученых возводило образ Волха к историческому Олегу. Основные аргументы следующие: сходство имен, слава Олега как мудреца-хитреца (что будто бы соответствует мудрости Волха, умеющего превращаться в животных). Легендарный поход Олега на Царьград сопоставлялся с эпическим походом Волха на Индию. Смерть Олега от змеи сопоставлялась с рождением Волха от змея и т.д. Ни один из этих аргументов не выдерживает критики. Другие ученые видели в нем фигуру не историческую, а мифическую. Так, Ф.И. Буслаев отождествляет его со змеем, по новгородскому преданию засевающим в Волхове и преградившим речной путь; от этого змея и река будто бы названа Волховом, а до этого она называлась Мутной (Историч. соч., I, стр. 8; Народн. поэзия, стр. 32—35, 268). Орест Миллер видит в Волхе одновременно и исторического Олега и индоевропейское божество; он сопоставляет его с Индрой. Волх рассматривается как божество охоты (Илья Муром., стр. 188 и сл.). Некоторые искали происхождение образа Вольги на Западе. Веселовский сближает его с германским Ортнитом на том основании, что Ортнит — сверхъестественного происхождения и тайно проникает в город, где находит его невеста, хотя Вольга ни к какой невесте не проникает (Мелкие заметки к былинам, XV // Журн. мин. нар. просв. 1890, III, стр. 24—26). И.Н. Жданов возводит образ Волха к новгородскому апокрифическому сказанию о Симоне-волхве. «Сравнение новгородского сказания с апокрифической легендой о Симоне-волхве дает основание догадываться, что наш Волх — Волхв, одно из превращений Симона-мага». По Жданову, Волх, совершающий поход на Индию, — другой герой. Этот герой возводится к западноевропейскому Роберту-Дьяволу, к которому Жданов возводит и Василия Буслаевича (Русский былевой эпос, стр. 404—424). М. Халанский подробно сопоставил все летописные сказания о Вещем Олеге и все данные эпоса о Вольге и пришел к выводу об их соответствии. Аналоги, приводимые Халанским, весьма искусственны. Так, призывание Миклулы Вольгой приравнивается к призыванию варягов и т.д. (К истории поэтических сказаний об Олеге Вещем // Журн. мин. нар. просв. 1902, №8; 1903, №11). С.К. Шамбинаго находит, что в образе былинного Вольги ассимилировались образы Олега и Ольги. Шамбинаго пытается установить существующие редакции былин, но делает это формалистически. По его мнению, Вольга — не оборотень. Былинные строки об обо-

ротничестве Вольги Шамбинаго понимает как поэтическое сравнение (К былинной истории о Вольге-Волхе Всеславьевиче // Журн. мин. нар. просв. 1905, XI). Н.И. Коробка возводит былинного Вольгу к летописной Ольге; образ этот, однако, по мнению Коробки, создан не в Киеве, а представляет собой киевское приурочение международных «поэтических формул» (Сказания об урочищах Овручского уезда и быliny о Вольге Святославиче // Изв. Отд. русск. яз. и слов. АН. 1908, I).

В советское время утверждение, что былинный Волх — исторический Олег, повторил А.Н. Робинсон. Он считает, что образ Волха «отразил некоторые особенности исторического облика Олега «вещего» и, возможно, осложнился впоследствии легендарными чертами князя «чародея» Всеслава Полоцкого» (ИКДР II, стр. 149). Такого же мнения держится Д.С. Лихачев. В образе Вольги он видит князя-кудесника. «К таким князьям-кудесникам в сравнительно уже позднюю эпоху причислялись двое князей — Олег Вещий в X веке и Вселав Полоцкий во второй половине XI века. Их обоих, а может быть и еще кого-нибудь третьего, и соединил в своем образе былинный Вольга» (РНПТ I, стр. 200—201). С нашей точки зрения таким механическим соединением художественные образы не создаются.

### К стр. 76. СВЯТОГОР

Кроме рассмотренных сюжетов, о Святогоре имеется еще ряд других, приуроченных к его имени и к имени Самсона в более позднее время и имеющих новеллистический, сказочный или фарсовый характер. Они восходят к иноземным и книжным источникам, известны лишь в небольшом количестве записей, не входят в основной состав русского героического эпоса и здесь не могут быть рассмотрены (Илья Муромец у отца Святогора, женитьба Святогора, Святогор и его неверная жена, сюжет Самсона и Далилы и некоторые другие).

Литература о Святогоре небогата. Имеется лишь небольшое количество попутно высказанных мелких замечаний, носящих характер догадок. Наиболее обстоятельное и интересное исследование принадлежит И.Н. Жданову. Жданов разыскивает многочисленные параллели из области библейско-апокрифической литературы и сказки. Книжное происхождение некоторых из сюжетов о Святогоре не подлежит сомнению и доказано вполне убедительно. Былинный рассказ о потере силы, имеющийся в ветхом завете, восходит не к Библии, а к палее. Рассказ о женитьбе Святогора имеет многочисленные сказочные соответствия и несомненно пришел в эпос из сказки. К такому же источнику восходит рассказ о неверной жене Святогора. (Он широко известен, например, по «1001 ночи»<sup>267</sup>.) Менее убедительны доводы Жданова, когда для быliny о Святогоре в гробу он приводит рассказ Паутарха о смерти Осириса и мусульманские и еврейские апокрифические сказания о смерти Аарона (Аарон и Моисей приходят в пещеру. Здесь Аарон находит гроб, он ему впору, Аарон в него ложится и умирает). Примеривание гроба нередко также встречается в сказках всех народов. Еще менее удовлетворительны до-

ды Жданова, когда сюжет о сумочке он сопоставляет с легендой о Христофоре. Христофор переносит через реку ребенка-Христа, не зная, кого он несет. Ребенок делается все тяжелее, под его тяжестью Христофор погружается в воду и таким образом принимает крещение от самого Христа (К литературной истории русской былевой поэзии. 1881. Соч., I, стр. 611—686). Впоследствии Жданов в другой работе расширил материал для изучения былины о неверной жене Святогора, но ни к каким выводам не пришел (Повесть о королевиче Велтасаре и былина о Самсоне-Святогоре, 1901. Соч., I, стр. 842—869). В настоящее время этот материал можно было бы очень значительно расширить. С.К. Шамбинаго сопоставил образ Святогора с образом эстонского Калевипоэга. Ряд частных совпадений (под Калевипоэгом гнется земля, он часто изображается спящим, он кладет человека себе в сумку и т.д.) приводит Шамбинаго к выводу, будто русский Святогор есть не кто иной, как перешедший в русский эпос и обрусевший Калевипоэг. Хотя некоторые точки соприкосновения несомненно имеются, вопрос должен быть разработан в ином направлении, чем это сделано у Шамбинаго (Старина о Святогоре и эстонская поэма о Калевипоэге // Журн. мин. нар. проsv. 1902, №1). Точка зрения Шамбинаго неоднократно подвергалась критике.

#### К стр. 89. САДКО

Мы рассмотрим высказывания только наиболее известных ученых. Ф.И. Буслаев сопоставляя золотую рыбку, которую вылавливал Садко, с кладом Нибелунгов и с карело-финским Сампо. Рыбка золотые перья, по его мнению, «соответствует кладу Нибелунгов, который прежде хранился в водопаде у карлика Андвари, жившего в воде в образе щуки; соответствует также и финскому Сампо, сокровищу быта охотников, моряков и земледельцев». Плавание на плоту и прибытие к морскому царю будто бы ведет свое начало из житий святых. Когда епископ Иоанн был посажен на плот и пущен по Волхову, то плот поплыл вверх по течению и приплыл к Юрьеву монастырю; «Так и Садко, с гусями в руках, поплыл по волнам на дубовой доске и очутился в палатах морского царя Водяника». Мы не будем приводить других высказываний Буслаева: они столь же фантастичны. Так, он утверждает, что обручение Садко соответствует обряду обручения венецианских дождей с Адриатическим морем, при котором в воду бросалось обручальное кольцо, хотя на самом деле ничего даже отдаленно похожего в былинах нет (Народная поэзия, стр. 24—27). Халанский также ищет источники нашей былины в таких житиях святых, где святые благодаря молитве спасаются от бури (Чудо Михаила Клопского, Чудо Исидора, юродивого ростовского и др. См.: Великорусск. былины, стр. 69—74). А.Н. Веселовский ищет соответствий в западноевропейской литературе и находит их в старофранцузском романе о Тристане де Леонуа. Здесь некоего убийцу, носящего древнееврейское имя Садок, сбрасывают с корабля в море, так как корабль из-за его грехов остановился посреди моря. После этого корабль опять трогается, а убийца попадает на скалистый остров, где три года спасает свою душу у от-

пельника. К этому роману будто бы восходит и наша былина, но не непосредственно, а через древнейший, не дошедший до нас прототип его. Пускается в ход огромная эрудиция, чтобы доказать, что новгородская былина создавалась в Западной Европе. Хотя сходство недостаточно, чтобы доказать заимствование, что вынужден признать и Веселовский, он все же пытается спасти свою концепцию висящим в воздухе «не дошедшим до нас прототипом» (Былина о Садко // Журн. мин. нар. просв. 1886, №12). *Всеv. Миллер*, следуя методам исторической школы, ищет в Садко историческое лицо. Былинный Садко в некоторых вариантах кончает свои приключения тем, что выстраивает храм в честь Николы. Этот факт *Всеv. Миллер* кладет в основу своих исследований. Прототип былинного Садко *Миллер* видит в лице упоминаемого в некоторых новгородских летописях купца Садко (Сотко), выстроившего храм Борису и Глебу. Таким образом, в лице Садко будто бы воспеваеся раскаявшийся купец, на старости пытающийся спасти свою душу тем, что он строит церковь. Правда, такое объяснение плохо вяжется с тем, что этот исторический купец спускается в подводное царство. По мнению *Всеv. Миллера*, это объясняется воздействием карело-финского эпоса. Садко — не кто иной, как *Вейнемейнен*, а слушающий его игру морской царь — финский *Ахти*, бог моря. По мнению *Всеv. Миллера*, в морском царе нет ни одной русской черты. Приводя некоторые другие материалы (восточные сказки), *Всеv. Миллер* приходит к выводу, что былина о Садко «не что иное, как бродячие сказочные мотивы, прикрепившиеся к историческому имени купца XII века» (Очерки, I, стр. 283—304). Так глава исторической школы отрицает историчность этой новгородской былины. *Миллеру* возражал *И. Манделъштам*, доказавший, что *Миллер* попался впросак, приняв *Леннротовские* добавления в «*Калевале*» за подлинно народную мифологию. Аналогия, утверждаемая *Миллером*, полностью рушится (Садко — *Вейнемейнен* // Журн. мин. нар. просв. 1898, февраль, стр. 328—338). Другой представитель исторической школы, *А.В. Марков*, так же как и *Всеv. Миллер*, исходит из факта постройки в былине храма в честь Николы. Такой храм действительно был выстроен князем *Мстиславом Георгием* в 1113 году. На этом основании *Марков* полагает, что былина о Садко возникла в среде, близкой к церкви и духовенству (Поэзия великого Новгорода и ее остатки в северной России. Харьков, 1906). В советское время отождествление исторического купца Садко с былинным повторил *А.Н. Робинсон* (ИКАР II, стр. 154). Эту же точку зрения высказал *Д.С. Лихачев* (РНПТ I, стр. 230). «Сотко летописи и Садко былины — одно и то же лицо». В постройке церкви заключается «первоначальное зерно былины», хотя Садко и «отнюдь не купец». *А.А. Кайев* утверждает, что в былине о Садко будто бы «прежде всего выражена мечта о чудесном богатстве» (Русск. литер., стр. 127).

### К стр. 113. ПОТЫК

Песня эта неоднократно была предметом научного рассмотрения, однако для выяснения сложных вопросов, связанных с ее происхождением,

историей и толкованием, сделано очень мало. Литература о ней очень велика, мы выделим лишь главнейшие труды. *Ф.И. Буслаев* ограничился кратким пересказом, чтобы показать, что Лебедь белая есть мифическое воплощение водяной стихии, в чем он, как показывает анализ былины, ошибается (Народная поэзия, стр. 94—97). *Стасов* возводит эпизод совместного захоронения к индийской «Махабхарате», а измену жены Потыка к монгольскому «Гесер-Хану» (Соч., III, стр. 1023—1033). *Орест Миллер* отводит взгляды Стасова, подробно останавливаясь на его материалах и его аргументации, сам же выдвигает взгляд, уже высказанный Буслаевым, будто лебедь-дева — «мифологическая лебедь-дева, сродная юго-славянской виле и германской валькирии». Она олицетворяет собой водную стихию. Гроб, в который она сходит, это — «образ тучи», живая вода, которой Потык ее оживляет, это будто бы дождь и т.д. (Илья Муром., стр. 387—414, 463—477). *А.Н. Веселовский* писал о нашей былине дважды. В одной из этих работ (Разыскания в области русск. духовного стиха. IX. Праведный Михаил из Потуки // Сборн. Отдел. русск. яз. и слов. АН. Т. XXXII, №4. 1883, стр. 355—367) Веселовский связывал эту былину с древнеболгарским житием Михаила из Потуки. Такое сближение надо признать полностью несостоятельным. Основная аналогия, на которой строит свои выводы Веселовский, а именно наличие здесь и там змеборства, — аналогия ложная, не говоря уже о том, что быллинный Потык нисколько не похож на святого. В житии змеборство происходит у воды, и герой спасает девушку от змея, в былине же змеборство происходит под землей: змей наслан коварной девушкой, желающей извести героя. В другой работе (Былина о Потоке и о сорока каликах со каликою // Журн. мин. нар. просв. 1905, V, стр. 303—313) Веселовский привлекает духовный стих позднего происхождения — о 40 каликах — для восстановления предполагаемой древнейшей и первичной формы былины о Потыке. Все, что не подходит под его схему, Веселовский просто объявляет более поздним, чуждым, занесенным извне. *Всеv. Миллер* отрицает связь между болгарским житием и былиной, которую утверждал Веселовский, но все же считает возможным допустить, что имя Михаила Потока (впоследствии Потыка) восходит к указанному житию Михаила из Потуки, чему будто бы способствовало перенесение его мощей из Потуки в Трнов, происшедшее в 1206 г. Он видит в былине сказку, сходную как с европейскими, так и азиатскими сказками и занимающую промежуточное положение. Основная цель *Всеv. Миллера* состоит в том, чтобы доказать юго-западное происхождение этой былины. К такому выводу *Всеv. Миллер* приходит путем анализа географических названий в былине. В ней упоминаются Подолия, Литва, Волинь, что, по мнению автора, доказывает юго-западное происхождение всей песни (Очерки, I, стр. 122—128; III, стр. 51—52). *Г.Н. Потанин* в двух статьях, подробно разбирая былину, находит многочисленные соответствия в мелочах между нашей былиной и монгольскими сказками. «В одной редакции они (то есть разрозненные черты. — В.П.) укрепились все вместе, и эта редакция зашла в Россию под видом былины о Марье ле-



беди белой» (Этногр. обозр. 1892, №1, стр. 38—69, №2—3, стр. 1—22). Чисто эклектически подходит к вопросу А.М. Лобода (Русские былины о сватовстве. Киев, 1905, стр. 85—119). Он не отвергает взглядов его предшественников (например, о связи былины с житием Михаила из Потуки), собственный же взгляд Лободы состоит в том, что образ Марии лебеди белой идет из свадебной поэзии. В свадебной поэзии этот образ — символ, в былине же лебедь становится человеком, действующим лицом. В большой монографии, посвященной змееборству, А.В. Рыстенко пытается свести нашу былинку к сказаниям о змееборстве Георгия (Легенда о св. Георгии, стр. 364—385). Он совершает ту же ошибку, что и Веселовский, рассматривая один эпизод в отрыве от целого и его смысла и руководствуясь чисто внешней и притом ложной аналогией. Потык никакою девушкой от змея не освобождает. Наоборот, девушка в былине сама имеет змеиную природу. «Борьба Потыка в могиле со змеем есть слабый, видоизмененный вид борьбы Георгиевской формулы» (стр. 374). Следует еще упомянуть о двух работах Б.И. Ярхо (см.: Этногр. обозр. 1910, №3—4, стр. 49—79; Русск. филологич. вестн. 1913, №2, стр. 442—446). В первой из них Ярхо утверждает, что «былина о Потыке сложилась из совершенно разнородных мотивов, сцепившихся благодаря случайно сходственным чертам» (стр. 50). Так Б.И. Ярхо представляет себе процесс народного творчества. Ярхо разбивает всю былинку на мелкие и мельчайшие части и возводит каждую из них к какому-нибудь первоисточнику (сказка, Эда, Нибелунги, Тидрек-сага и др.). Во второй из своих работ автор объявляет главным источником былины Сигурдов дика. Специальную работу «О житийных и апокрифических мотивах в былинах» написал Б.М. Соколов (см.: Русск. филологич. вестн. 1916, №3). Здесь он повторяет теорию житийного происхождения былины, введенную в оборот Веселовским. В противоположность русским ученым, видевшим в Потыке святого, польский ученый Брюкнер нашел в былине о Потыке не религиозную легенду, а веселую скоморошину, фabelю. Сюжет ее объявляется сказочным; древнейшая форма ее якобы имеется в одной из польских хроник второй половины XIV века (Michajlo Potyk und der wahre Sinn der Bylinen // Zeitschr. f. slav. Phil. Bd. III, Heft 3—4. 1926). На других, более мелких работах мы останавливаться не будем.

### К стр. 129. ИВАН ГОДИНОВИЧ

Орест Миллер сближает отчество «Годинович» с именем «Хотен» и считает былины о Хотене и Иване Годиновиче родственными, причем былинку о Хотене он признает более древней. Как видно из анализа самих былин, Миллер ошибается. По ходу пересказа он делает ряд сближений с германским и скандинавским эпосом (Авдотья — Гильда в Тидрек-саге). Смысл же былины сводится к мифической борьбе светлого (мужского) с темным (женским) началом (Илья Муром, стр. 369—379). По мнению М. Халаанского, былина сложилась у южных славян и перешла к нам через посредство украинской поэзии. Халаанский пытается доказать, что, проникая к нам, былина подвергалась порче и обесмысли-

ванию. «По мере поднятия с юга на север реальность и естественность мотивов сменяются натянутостью и сказочностью» (Великорусск. былины, стр. 111—126. Южнославянские сказания о кравеиче Марке в связи с произведениями русск. былевого эпоса. Т. II. Варшава, 1894, стр. 594—607). А.М. Лобода выделяет некоторые подробности, связанные, по его мнению, со свадебной поэзией и обрядностью (дружи́на Ивана Годиновича рассматривается как дружина поезжан). В остальном же Лобода развил и детализировал точку зрения Хаанского, но сопоставляя былинку об Иване Годиновиче также с германским сказанием о Вальтере Аквитанском, с индийским Сомадевой, а также с русскими сказками. Вывод: сюжет пришел с Востока через посредство Византии и южных славян (Русские былины о сватовстве, стр. 203—231). Связь былины со сказанием о Вальтере Аквитанском пытается утвердить А.И. Казаковский (Сказание о Вальтере Аквитанском. Киев, 1902, стр. 108—127, 145—158).

### К стр. 137. ДУНАЙ

Для *Ореста Миллера* женитьба Владимира — общеэпический мотив, такой же, как женитьба короля Ротера, Ортнита, женитьба сказочных героев или многочисленные случаи сватовства в Тидрек-саге. «В самой же основе всех подобных сказаний сравнительными исследователями народной поэзии уже принято видеть миф о браке одного, светлого, благотворного существа (мужского) с другим (женским), отнимаемым у темной, заовредной силы». Весь сюжет подробно рассматривается с этой точки зрения (Илья Муром., стр. 331—358). *Всеv. Миллер* ставил вопрос об отношении былины к летописному рассказу о женитьбе Владимира. О женитьбе Владимира в летописи упоминается дважды. Этот рассказ несомненно очень близок к былинке. Однако столь же несомненным оказалось, что былина не восходит к летописи. Миллер приводит текст летописи по Лаврентьевскому списку и далее говорит: «В подробностях нет сходства, и я привел летописное предание не с целью доказать, что именно летописная его редакция была переработана в былинку». Мнение Миллера о независимости былины от летописи правильно. Что касается формы былины, то Миллер пытается доказать, что былина о Дунае механически складывается из двух: из песни о женитьбе Дуная и песни о женитьбе Владимира. Он категорически утверждает: «Былина о Дунае с двумя действующими лицами — богатырями сложена чисто механически из двух былин». Соответственно Миллер рассматривает эти былины раздельно. Чтобы все же приблизить былинку о сватовстве Владимира к летописи, он объявляет героем первой песни не Дуная, а Добрыню, помогающего Дунаю, но, по мнению Всеv. Миллера, играющего главную роль. Отсюда вывод: «В Добрыне-свите можно видеть глухой отголосок исторического Добрыни, как добывателя жены для исторического Владимира». С другой стороны, Дунай также объявляется историческим лицом: такое имя носил воевода владими́ро-волы́нского князя XIII века Владимира Васильковича, к которому будто бы и восходит эпический Дунай данной былины. Хотя Миллер и знает, что исторический воевода,

носивший широко распространенное в древней Руси имя Дунай, никогда не добывал для своего господина жены, это все же не удерживает его от утверждения, что в данной былине в какой-то степени отражен исторический Дунай. Женидьба же былинного Дуная, по Миллеру, — сюжет ничем не интересный и не оригинальный. «Сюжет, прикрепленный к имени Дуная, то есть добывание невесты, не отличается оригинальностью». Таково мнение об этой былине исторической школы в лице Всева Миллера: былина состоит из механического соединения двух песен о женидьбе двух героев, частично она представляет собой смутное, искаженное изложение второстепенных исторических событий, в тех же частях, которые представляют собой чистый вымысел, она бедна и неоригинальна (Очерки, I, стр. 128—142, 148—153). А.М. Лобода более осторожен, чем Всева Миллер. В вопросе об отношении былины к летописи он склонен полагать, что не былина восходит к летописи, а наоборот, летопись черпала из устного предания, из фольклора, хотя Лобода и не высказывает этой мысли прямо и без обиняков. «Летописное повествование о Владимире и Рогнеде представляет не вполне достоверное изложение известных событий, не в том самом виде, как они происходили, а лишь отражение того, что рассказывалось или пелось некогда об этих событиях и весьма близко во многих отношениях к ныне известным былинам о сватовстве Владимира». В остальном же былина эта, по мнению Лободы, состоит из ряда общих мест, свойственных эпосу многих народов. Общность некоторых мотивов, и в том числе основного — сватовства короля, с эпосами других народов объявляется Лободой результатом «единства человеческой природы и творчества духа». Для Лободы центральный сюжет былины — женидьба Владимира, «а все остальное находится в довольно отдаленной связи с ней и является в значительной степени смутным распространением и дополнением основной темы» (Русские былины о сватовстве, стр. 283—284). Мнение о неоригинальности и слабых художественных качествах этой былины с иных позиций утверждали миграционисты. «Наша былина представляет ничем не объяснимую смесь грубости, нелепости и чудовищности», — пишет В.В. Стасов и пытается объяснить эти «нелепости» как искажение различных восточных оригиналов, из которых она будто бы заимствована и которые в русском эпосе обесмыслены (Соч., III, стр. 675—687). На смену восточной ориентации приходит западноевропейская. М. Халанский сопоставляя сюжет былины о Дунае с женидьбой Аттилы на Эрке в Тидрек-саге и Эпцеля на Кримгильде в Нибелунгах и пришел к выводу о подражании русской былины немецкому эпосу (Южнославянские сказания, II, стр. 397 и сл.). Несостоятельность сопоставлений Халанского показал Всева Миллер, которому эта критика была необходима, так как он пытался путем опровержения Халанского подкрепить свои собственные взгляды. Впоследствии взгляд на данный сюжет как на заимствованный из Западной Европы вновь утверждался Борисом Соколовым. Б.М. Соколов создает целое родословное дерево. Тем не менее и для него ясно, что русский материал никак не может быть сведен к немецкому. Чтобы все

же спасти свою концепцию, Соколов прибегает к обычному в таких случаях приему: он возводит и русской и немецкий материал к гипотетическому не дошедшему до нас немецкому первоисточнику (о германорусских отношениях в области эпоса см.: Ученые записки Саратов. университета. Т. I, вып. 3. 1923; Новейшие труды иностранных ученых по русскому эпосу // Художественный фольклор. №2/3. М., 1927, стр. 34—58). Еще ранее Соколов утверждал, что река из крови Дуная восходит к книжным источникам, в частности к повести о Мамаевом побоище. Однако на самом деле в этих повестях говорится о том, что кровь из ран бойцов текла ручьями, что она смачивала траву и что «Дон-река три дня кровью текла», а не о том, что река берет свое начало от крови. Точка зрения Соколова ошибочна (Непра-река в русском эпосе).

Былиной о Дунае активно интересовались советские ученые, но точка зрения Всев. Миллера, будто былина о Дунае — испорченная историческая песня, в искаженном виде повествующая о женитьбе Владимира, не подвергалась сомнению. «Несомненно, в основе былинного рассказа прежде всего лежит исторический факт сватовства и женитьба Владимира на греческой царевне Анне, но не исключена возможность, что в народной памяти соединились два исторических факта: женитьба на Анне и на Рогнеде» (В.И. Чичеров, Историко-литературный сборник, стр. 14). Двойную женитьбу в этой былине В.И. Чичеров рассматривает как простое дублирование. Другие кладут в основу былины только женитьбу на Рогнеде; эпический Добрыня отождествляется с историческим ядрей Владимира, носившим имя Добрыни. В этих соответствиях усматривается основное значение былины (А.Н. Робинсон, ИКДР II, стр. 150; Э.В. Померанцева, Очерки ист. СССР, стр. 211; Д.С. Лихачев, РНПТ I, стр. 190, 192 и сл.).

### К стр. 156. КОЗАРИН

Литература о Козарине очень незначительна. Орест Миллер (Илья Муром., стр. 710—715) считает былинку киевской: «Былина о Михаиле Казаринине представляет нам повесть из частного быта времен татарщины». Древнейшая ее основа будто бы — сюжет о кровосмешении. А.С. Якуб (см.: Этногр. обозр. 1905, №2—3, стр. 96—127) утверждает, что в основе лежит частое производившееся татарами похищение женщин. Все остальное в ней — приращение. Дележ добычи объявляется «общеепическим мотивом». Из свадебной поэзии заимствована фигура ворона, а также и причитания девушки. Любовные отношения между похищенной девушкой и ее спасителем возводятся к сказке. Всев. Миллер (Очерки, II, стр. 1—31) так же, как и Орест Миллер, считает былинку собственно киевской. В ее основе якобы лежит исторический факт разгрома половцев тремя воеводами, Яном и Иваном Захарьиными и Козариным, при Заречье в 1106 году. Татарское приурочение — более позднее. Введение сестры сделано «для эпического интереса». Предположение, будто первоначальной основой данной былины служит разгром половцев, возможно было сделать только при условии предположения, что народ в

эпосе искажает исторические события до полной их неузнаваемости, так как в данной былине нет никаких полочцев и нет их разгрома. Всев. Миллер считает, что воинский сюжет для народа недостаточно интересен и что «для интереса» внесено романтическое приключение, — суждение, которое свидетельствует о полном непонимании исторического содержания русского эпоса и о направлении его развития.

### К стр. 171. СОЛОВЕЙ БУДИМИРОВИЧ

Мы остановимся лишь на наиболее показательных работах. Образ героя рассматривался обычно как не русский. По Ф.И. Буслаеву, Соловей Будимирович — варяг, «норманнский пират», хотя он несколько на пирата не похож, а, наоборот, отличается самым мирным нравом (Народная поэзия, стр. 159—160). Л.Н. Майков видит в нем итальянского архитектора на том основании, что он за ночь выстраивает терем в саду племянницы Владимира. Он «знаменитый строитель», «из Италии, а именно из Венеции» (О былинах Владимирова цикла, стр. 159 и сл.). В.В. Стасов видел в нем слияние двух древних индийских героев (стр. 1047—1058, 1167—1169). Веселовский, не определяя точнее характера иноземности героя, приходит к выводу, что «в основе — это былина о брачной поездке какого-то заморского молодца, прельщающего свою невесту роскошными диковинками» (Южнорусские былины, II, стр. 60—78). Только один М. Халанский в 1885 году утверждал о Соловье Будимировиче: «Этот эпический образ, как в целом, так и в частности, вполне туземный, русский; в нем народ выразил конкретно свои идеальные воззрения на жениха» (Великорусск. былины, стр. 165). Этот взгляд обосновывается чрезвычайно обстоятельно и убедительно путем сопоставления былины со свадебной поэзией. Все основные образы былины (приезд жениха из-за моря на кораблях, жених-иноземец, постройка «сеней» или «герема», изображение жениха как соловья в саду невесты, жених-гусляр, приход невесты в золотоверхие палаты жениха и т.д.) богато представлены в русской свадебной поэзии. По этому же пути пошел и А.М. Лобода (Русские былины о сватовстве, стр. 127—168). Однако нельзя все же признать, что былина о Соловье Будимировиче была эпическим выражением свадебной обрядовой поэзии, так как эпос вообще возникает не из обрядовой поэзии, тем более не из свадебной. Впоследствии Халанский отказался от своего взгляда на эту былинку как исконно русскую. Он сравнил ее с повестью «О Василии златоверхом, королевиче чешской земли» и пришел к выводу, что повесть и былина будто бы восходят к одному, неизвестному нам западноевропейскому сказанию (Южнославянские сказания, II, стр. 327—336). Этот взгляд был поддержан Всев. Миллером (Очерки, II, стр. 201—219). Лященко возвел былинку о Соловье Будимировиче к историческому факту сватовства Гаральда, впоследствии норвежского короля, женившегося на дочери Ярослава Елизавете (Былина о Соловье Будимировиче и сага о Гаральде // *Sertum bibliologicum* в честь проф. Малеева. 1922, стр. 94—137). Столь же неясным, как вопрос о герое, остается вопрос о месте и времени возникновения сюжета. Ранние исследователи, и

в том числе Майков, а позже Лященко, считали его исконно киевским. Халаанский относит возникновение былины к московской Руси XVI века, а Всеволод Миллер считал ее новгородской и относил ее возникновение к XV—XVI вв. Остальные считали былинку заимствованной. В 1951 году утверждение Лященко, будто Соловей Будимирович не кто иной, как норвежский король Гараальд, повторил А.Н. Робинсон (ИКАР II, стр. 153).

### К стр. 183. ДОБРЫНЯ И ЗМЕЙ

Литература, посвященная этой былине, чрезвычайно обширна. Тем не менее ни один из вопросов, связанных с изучением ее, не получил общепризнанного решения. В.В. Стасов (Происх. былины, стр. 998—1013) возводил змеборство Добрыни к борьбе индийского бога Кришны с черным Калием, царем змеев в «Гариванзе» (древнеиндийский эпос, дополняющий «Махабхарату»). Орест Миллер полагал, что «пещера, гора и сам змей — все это только различные мифы одного и того же — тучи, обитающей средь небесных вод и летающей по небесным водам». Кровь, вытекающая из змеи, — это дождь, вытекающий из тучи, и т.д. Орест Миллер отождествлял Добрыню с змеборцем Егорием в духовных стихах. Эту ошибку повторяли почти все ученые, впоследствии писавшие о Добрыне-змеборце. Сверх того, Миллер отождествлял Добрыню с Аполлоном, Гераклом, Фрейром и другими змеборцами «арийской древности». Ор. Миллер считал, что первоначальная пощадка змея Добрыней — «благородная сострадательность» (Илья Муром., стр. 426—438). Всеволод Миллер писал о нашей былине трижды (Экспурсы. М., 1892, стр. 32—54; Очерки, I, стр. 144—148; III, стр. 23—34). Он создал теорию, которая затем на разные лады повторялась другими учеными. По Всев. Миллеру, Добрыня — историческое лицо, а именно — дядя Владимира Якимовская летопись, переданная Татищевым, приписывает ему совместно с воеводой Путяткой крещение Новгорода, о чем в Новгороде сложилась поговорка: «Путята крестит мечом, а Добрыня огнем», так как Путята занял город, а Добрыня его сжег. Это событие будто бы и отражено в былине, хотя в ней нет ни Новгорода, ни военных действий, ни сожжения городов, ни крещения. Но Всев. Миллера это не останавливает. Купание Добрыни в реке «означает» крещение; название реки, Пучай-река, возводится к реке Почайне, в которой, по преданию, была крещена Русь. Что в Почайне были крещены киевляне, а не новгородцы — это для Всев. Миллера несущественно. Имя Путяты будто бы сохранилось в отчестве Путятишны и т.д. На таких зыбких основаниях зиждется все построение Миллера. Один из главных его аргументов состоит в аналогии с духовным стихом о Георгии. Георгий, победив змея, вводит христианство. Но почему Добрыня ни в одной из всех 60 записей не вводит христианства и какая разница между эпосом и духовным стихом — этого вопроса Миллер не ставит. Идеиное содержание героической былины подменяется идейным содержанием духовного стиха. А.В. Марков повторил и «уточнил» теорию Миллера. По его мнению, змей — символ дьявола, ада и язычества. Марков еще расширил круг тех религи-

озных произведений, с которыми сопоставляется былина о Добрыне. По мнению Маркова, первая половина песни означает крещение не Новгорода, а Киева: купаясь, Добрыня сам принимает крещение. Зато вторая половина действительно отражает крещение Новгорода. Такого «уточнение», внесенное Марковым. В остальном же доказывается, что былина близка к духовным стихам и к агиографической литературе Византии (Из истории былевого эпоса, IV. // Этногр. обозр. 1905, №4; V. // Этногр. обозр. 1906, №3—4). А.М. Лобода точно так же ищет источники нашей былины в духовной литературе, в частности в апокрифе и духовных стихах о Федоре Тироне, а также в сказках, в которых герой освобождает от змея девушку и женится на ней. То, что Добрыня на освобожденной им девушке именно не женится, Лобода не считает существенным (Русские былины о сватовстве, стр. 53—59). С. Шувалов отрицает какую-либо связь между Добрыней и Федором Тироном и Георгием, в чем он несомненно прав. Змеесборство — дохристианский мотив большой древности, что также несомненно правильно. К сожалению, работа Шувалова не напечатана, а только отмечена как доложенная («Беседа». Сборн. О-ва истории лит-ры в Москве. 1915. Т. 1. М., стр. 57—58). Утверждение, будто роль Добрыни сводится к введению христианского вероучения, а также уподобление его Федору Тирону и Георгию Победоносцу повторялось и в советское время (В.И. Чичеров. Историко-литературный сборник, стр. 16). Д.С. Лихачев отвергает эту теорию и считает змея символом внешнего врага (РНПТ I, стр. 196 и сл.). Если бы это утверждение было правильным, оно означало бы, что народ мифологизует свою историю.

### К стр. 212. АЛЕША И ТУГАРИН

Литература, посвященная этой былине, отражает общее состояние русской дореволюционной фольклористики. Образ героического Алеши остался невыясненным. Ф.И. Буслаев обо всей этой былине находит сказать только то, что Алеша убивает Тутарина нечестно, врасплох (Народная поэзия, стр. 173). Буквально то же утверждает Орест Миллер. Правда, он понимает, что в этой былине Алеша «один относится чисто презрительно к темной силе и, наконец, избавляет Владимира от двойного позора: поступиться княжеством и поступиться женой». В остальном же он порицает Алешу за убийство врага «из-за угла». Он видит в Алеше двойственную природу, «мифическую двоякость нрава», подобно тому как бывает свет и тьма (Илья Муром, стр. 439—445). Н. Дашкевич пишет буквально следующее: «Судя по незначительному количеству былин о змеесборстве Алеши, можно думать, что на Алешу был просто перенесен подвиг Добрыни». Стоит хоть немного задуматься в предпосылки и выводы такого утверждения (так как былина записана мало, в ней повторен подвиг Добрыни), чтобы убедиться в ошибочности такого силогизма (К вопросу о происхождении русских былин. Былины о Алеше Поповиче и о том, как перевелись богатыри на святой Руси // Киевские университетские известия. 1883, №5, стр. 237). А.Н. Веселовский утвер-

ждал, что первый бой Алеши восходит к бою Иаля с сыном, а второй — к бою Иаля с Идолищем. По мнению Веселовского, мы имеем простую замену имен. Обе былины — бой Иаля с Идолищем и бой Алеши с Тугариным — будто бы представляют собой результат переработки более древнего сказания, отраженного в «Сказании о киевских богатырях» (Южнорусские былины, X). На самом же деле сказание — более поздний чисто литературный памятник. Несостоятельность мнения Веселовского настолько очевидна, что оно не было принято даже непосредственными последователями Веселовского. Между былинами и «сказанием» нет ничего общего, кроме имен и некоторых деталей, заимствованных сказанием из былин, а не наоборот. В советской науке было доказано, что «сказание» само восходит к былине (см.: А.В. Позднеев. Сказание о хождении киевских богатырей в Царьград // Старинная русская повесть. 1941, стр. 135—197). Рыстенко резко критикует всех своих предшественников, особенно Веселовского; собственная же точка зрения Рыстенко сводится к тому, что «Тугарин» не представляет собой исторического имени, а выводится из древнерусского «туга», что означает «беда». Тугарин — «враг вообще», который «лишь потом, под влиянием змееборства Добрыни... принял черты змеинные». В этом утверждении сказался ученик Веселовского: эпос будто бы превращает историю в мифологию (А.В. Рыстенко. Легенда о св. Георгии, стр. 386—407). Всев. Миллер пытался возвести события и действующих лиц данной былины к историческим событиям и лицам (Очерки, II, стр. 87—168). По его мнению, имя Тугарина восходит к имени исторического половецкого хана Тугоркана. Такую этимологию надо признать весьма вероятной. Но когда Всев. Миллер утверждает, что исторический Тугоркан превращен народом в змея, то это явно расходится с действительностью. Эпос никогда не мифологизирует историю. В своем развитии эпос, наоборот, преодолевает и отбрасывает пережитки мифологии. Всев. Миллер утверждает, что бой Алеши с Тугариным отражает поражение половцев, нанесенное им русскими в 1096 году. С этим также нельзя согласиться. Киевский князь Святополк Изяславович, после заключения мира с Тугорканом в 1094 году, с целью обезопасить свои области от дальнейших половецких набегов, женился на дочери Тугоркана. Но эта мера не помогла. Русские князья пользовались услугами половцев для своих междоусобных войн. Мы не будем излагать всех частных этой борьбы. Упомянем только, что Тугоркан в 1096 году осадил Переяславль, где тогда княжил Владимир Мономах. Половцы стали подниматься по Днепру и подходили к Киеву. Они уже разоряли окрестные киевские монастыри и опустошили Печерскую обитель. Тогда Святополк объединился с Мономахом, и половцы под Переяславлем были разбиты наголову и бежали. При этом Тугоркан был убит. Святополк приказал похоронить Тугоркана «как тыся своего и врага» (Лаврентьевская летопись) близ Киева. Это событие, по мнению Всев. Миллера, и составляет предмет былины. Мы не будем приводить всех тех натяжек, при помощи которых Всев. Миллер превращает змееборство Алеши в историческую битву. Святополк будто бы заменен Вла-



димиром, хотя Владимир в былине не сражается, Переяславль заменен Киевом, Тугоркан заменен змеем и т.д. Таким приемом можно, конечно, доказать все, что угодно. Тем не менее былина не случайно сохранила имя Тугоркана. Она отражает не отдельные *события*, а *обстановку* того времени, что видно из анализа песни.

### К стр. 228. ИЛЬЯ МУРОМЕЦ И ИДОЛИЩЕ

*Орест Миллер* утверждал, что под «Идолищем» подразумевается язычество. Илья — это «изначально православный богатырь», который борется против язычества за торжество христианской религии (Илья Муром., стр. 739—763). *М. Халанский* резко возражает против такого взгляда и видит в Идолище исторических татар. Каковы аргументы Халанского, можно судить по следующим примерам: русские вынуждены были содержать татарских послов, по Халанскому, это привело к созданию образа обжираловуемого Идолища. Татары презирали нищих, и отсюда запрет нищенства, изданный Идолищем и т.д. (Великорусск. былины, стр. 88—93). *А.Н. Веселовский* почти полностью отождествляет былинку об Идолище и Тугарине и обе возводит к «Сказанию о киевских богатырях» (Южнорусск. былины, X, стр. 341—380), о чем говорилось выше. *А.М. Лобода* отождествляет Идолище данной былины с Идолищем былины о сватовстве Идолища (о ней см. ниже), что является несомненной ошибкой. *Всеф. Миллер* основной интерес сосредоточивает на вопросе о том, какая версия древнее — киевская или царьградская. Этот вопрос решается Миллером в пользу царьградской версии. По нашим данным, дело обстоит как раз наоборот. Идолище для Миллера — басурманство, турки. Он говорит: «Итак, мы предполагаем, что первый слагатель былины имел в виду украсить национального богатыря самым славным «христианнейшим» подвигом: Илья Муромец спас славный Царьград, город царя Константина и благоверная царицы Елены, от басурманства, убил Идолище поганое, обнасиллившее царя, восстановил веру православную и ее атрибуты: петье-чтье церковное и звон колокольный. Что можно было придумать лучшего, более говорящего сердцу русскому, чем этот подвиг народного богатыря?» (Очерки, II, стр. 96). Итак, какой-то «первый слагатель», чтобы «украсить» подвиг Ильи, который без этого украшения недостаточно интересен, заставил Илью спасти святых Константина и Елену и восстановить в Константинополе церковное пение. Не лучше и объяснение, данное *Б. Соколовым*. По его мнению, подвиг Ильи действительно есть подвиг «христианнейший», но «Идолище» не турки, а языческий идол в самом буквальном смысле этого слова. Соколов даже уточняет, какой идол здесь повергается: это идол Велеса, который, по житию Авраамия Ростовского XV века, был свергнут этим ростовским святым (Былина об Идолище поганом // Журн. мин. нар. проsv. 1916, май, стр. 1—31).

### К стр. 247. ИЛЬЯ МУРОМЕЦ И СОЛОВЕЙ-РАЗБОЙНИК

Главное внимание было обращено не на Илью Муромца, а на Соловья-разбойника. *В.В. Стасов* утверждал, что наш Соловей восходит к

среднеазиатскому Иельбегену. Одной головой он играет на дудочке, другой — поет, третьей свистит и т.д. (Соч, III, стр. 1111 и сл.). Орест Миллер усматривал в посвисте Соловья вихрь, грозу, бурю, а его самого, его гнездо и дом определял как тучу, заслоняющую солнце, то есть Владимира красное солнышко (Илья Муром, стр. 254—306). Ф.И. Буслаев находит, что Орест Миллер в своих мифологических толкованиях зашел слишком далеко и что образ Соловья-разбойника объясняется гораздо проще. Соловей не что иное, как бортник, то есть «древозазец», промышляющий дикий мед (Народная поэзия, стр. 275—279). М. Халанский утверждает, что «все черты русской былины об Илье Муромце и Соловье-разбойнике покрываются соответствующими чертами сказания Тидрексаги о Тетлейфе» (Южнославянские сказания, I, стр. 104). Янич возводил Соловья к Соломону на том основании, что Соломон «възгроди себе град в древесех плетеных вельми мудро» (см.: Archiv für slawische Philologie. I. 1876). А.А. Потембня высказал мнение, что Соловей-разбойник действительно разбойник, но не простой, а из ряда вон выходящий. Сиденье на трех дубах и свист — поэтическая гипербола (см.: Живая старина. 1891, III, стр. 125—126). Всев. Миллер был твердо убежден, что былина о Соловье-разбойнике складывается из двух песен: одной об освобождении Чернигова, другой о встрече Ильи с Соловьем. На основании рукописной традиции Всев. Миллер считает возможным утверждать, что под Черниговом понимается не Чернигов, а Себеж, так как в «повестях» речь идет именно об освобождении Себежа. Миллер приводит и исторические данные. В 1535 году Себеж подвергся нападению со стороны поляков и литовцев. Их двадцатитысячное войско было разбито и частично утонуло подо льдом Себежского озера. В былине, правда, нет ни поляков, ни литовцев, ни сражения, нет также и озера, нет даже и города Себежа, но это для Миллера не существенно, так как он стоит на точке зрения, что исторические события в эпосе всегда искажаются (Очерки, I, стр. 391—401). Позднее Миллер истолковал так же эпизод встречи Ильи Муромца с Соловьем. По его мнению, Соловей — обыкновенный древнерусский разбойник. Его имя есть просто воровская кличка, данная ему за умение хорошо по-разбойничьи свистеть. Отчество же свое былинный Соловей получил от татар. Его отчество «Рахматович», «Рахмантевич», «Рахманов» и т.д. получилось, по Миллеру, из «вор Ахматович». Этот Ахмат в 1480 году ходил на Москву, долго стоял на реке Угре, был разбит и бежал. От него Соловей-разбойник будто бы и получил свое отчество. Исторический прототип Соловья — это упоминаемый в летописи разбойник Могула, который был пойман, приведен к Владимиру, где он, «воскрича зело и многи слезы испущая из очию», поклялся покаяться. Этот крик кающегося разбойника в былине соответствует свисту. Такова теория Всев. Миллера (Очерки, III, стр. 91—135). Н.И. Коробка (Чудесное дерево и вещая птица // Живая старина. 1910, III, стр. 189—214) видит в птице на дереве, и в том числе в Соловье-разбойнике, символ смерти. Река, у которой находится Соловей, — это река смерти, а Соловей-

разбойник уподобляется античному Харону, сидящему у перевоза и отвозящему души в Аид.

К рационалистическому толкованию Соловья как разбойника в советское время примкнул В.И. Чичеров (былина «Илья и Соловей» рассказывает о борьбе с разбоем; см.: Историко-литературный сборник, стр. 27). На такой же точке зрения стоит А.Н. Робинсон (ИКАР II, стр. 151).

### К стр. 260. БЫЛИНА И СКАЗКА

Число былин сказочного характера довольно велико (см., например, Глеб Володьевич, Сватовство Идолища, Соломан и Василий Окулович, Ставр Гоудинович, Иван Гостиный сын и др.). Они здесь не рассматриваются за недостатком места. Кроме того, в былинном репертуаре обрабатывается некоторое количество сказок в собственном смысле слова, о чем подробнее см. стр. 540 и след. настоящей книги.

### К стр. 293. БУНТ ИЛЬИ ПРОТИВ ВЛАДИМИРА

Характерно, что русская дореволюционная наука совершенно не интересовалась этим сюжетом. Нет ни одной специально посвященной ему работы. Указывалось, что народ изображает Владимира склонным к самодурству, но каков политический смысл такого изображения — этот вопрос не ставился. Всев. Миллер считал, что Илья Муромец данной быliny — дикий, разнузданный казак. Это дает Миллеру основание датировать былину XVII веком (Отголоски смутного времени в былинах // Очерки, II, стр. 265—355). Оба утверждения, как показывает подробный анализ, ошибочны. Миллер посвятил также небольшую заметку стрельбе Ильи по церквам. По мнению Миллера, этот поступок никак не вяжется с «заведомым благочестием Ильи». Источником этой стрельбы Миллер считает летописный рассказ об осаде Новгорода Андреем Боголюбским. Один из князей, стреляя в город, попал в икону, отчего все воины будто бы ослепли. Стрелявший назван муромцем, то есть из Мурома. Миллер считает, что этот эпизод с соответствующими изменениями был перенесен на Илью Муромца (см.: Этногр. обзор. 1911, №3/4, стр. 177—179). На самом деле стрельба Ильи по церквам идейно связана со всем повествованием и с образом Ильи.

### К стр. 305. ИЛЬЯ МУРОМЕЦ И КАЛИН-ЦАРЬ

Литература быliny о Калине сравнительно очень незначительна. Об этой быline написано меньше, чем, например, о «Потыке». Из цикла былин о Калине наибольшим вниманием пользовалась версия, озаглавленная «Камское» или «Мамаево» побоище или «О том, как перевелись витязи на Руси». Такой преимущественный интерес объясняется тем, что былина в этой версии подверглась воздействию церковно-аскетического мировоззрения и учения. Это мировоззрение выдавалось за народное. Впервые эту былину в записи Мея издал в своей «Истории русской литературы» Шевырев (1846) с целью показать, что для русского народа важна и дорога сила «духовная», а не «телесная». Христианская вера

важнее воинских подвигов — вот, по Шевыреву, основной смысл былины о татарщине. Последующие ученые недалеко ушли от Шевырева. *Орест Миллер* ограничился пересказом всех известных ему текстов. По существу эти пересказы представляют собой окарикатуривание былины. Попутно указывается на южнославянские и романо-германские аналогии, правомерность же восточных аналогий, приводившихся Стасовым, отвергается (Илья Муром, стр. 686—722). *А.Н. Веселовский* посвятил былине «Как перевелись витязи» специальный очерк. Он полагает, что былина повествует о поражении русских при Калке в 1242 году. «Нездешние» враги, о которых говорится в былине, — это, по Веселовскому, «неведомые» враги, то есть татары. Песня эта — песнь покаяния. «Поражение было судом Божиим над православным людом за его грехи и гордыню» (Южнорусские былины, VII, стр. 278). Так, по Веселовскому, определяется смысл песен о татарщине. Теория Веселовского в основном была повторена *Н. Дашкевичем*, даже с той же аргументацией («нездешние» — «неведомые» враги). Наряду с этим Дашкевич приводит и свои собственные аргументы. Он сопоставил былину с летописным рассказом о битве при Калке, искусственно подчеркивая и усиливая общее сходство: так, и в былине и в летописи битва длится долго, князья выражают самонадеянность и верят в победу и т.д. Эта вера в победу будто бы соответствует хвастовству в былине, за которым следует кара Божия. Поражение русских было карой за самонадеянность и хвастовство — так в изображении Дашкевича выглядит народная мысль летописи и эпоса (К вопросу о происхождении былин // Киевские универс. известия. 1883, №3, стр. 155—183). *М. Халанский* в своей монографии «Великорусские былины Киевского цикла» одну главу посвятил Илье Муромцу. В ней, однако, никакой оценки или характеристики народного героя нет. Халанский останавливается только на тех песнях, которые, по его мнению, связаны с легендарно-житийной литературой. Для былины «О том, как перевелись витязи» такую связь установить не удалось. Происхождение этой былины с житийной литературой не связано. Ни в каких житиях никаких следов святого Ильи Муромца нет. Халанский приходит к правильному выводу, что в народном сознании Илья — не святой, а защитник от татар. Если же в некоторых вариантах говорится о моллах Ильи, то это, по мнению Халанского, — позднее, книжное привнесение (Великорусск. былины, стр. 94—105). Неоднократно писал о нашей былине *Всеv. Миллер*. В «Экскурсах» (стр. 75—77) он возводил имя Калина к имени Калуна из «Шах-наме». От этого мнения он отказался в статье «О былинном царе Калине», которая, однако, не столько касается образа царя Калина, сколько его имени. Всеv. Миллер правильно выделил группы былин с Ермаком и с Самсоном, правильно также определил, что отличие версии «Отчего перевелись витязи» от былин об Илье и Калине — только в трактовке конца. Основной Всеv. Миллер считает версию «Отчего перевелись витязи», что, как показывает анализ, глубоко ошибочно. Всеv. Миллер повторяет мнение, что эта былина изображает битву при Калке. От «калкинского» побоища будто бы произошло имя царя Кали-

на (Очерки, II, стр. 60—68). Против Всеволода Миллера выступил А. В. Марков, который пытался доказать, что событие, изображаемое в былине о «Камском побоище», есть неудачный поход новгородцев на Югру в целях покорения Югры и взимания дани. Четвертая новгородская летопись повествует об этом под 1357 годом. С обычными для его школы натяжками Марков сопоставляет летописный рассказ с былиной, стремясь доказать, что эти рассказы совпадают. Таким образом, по утверждениям Маркова, ничтожное событие новгородской истории, связанное с взиманием дани, стало предметом национального эпоса. Марков, как и другие, считает основной былину о Камском побоище (Беломорская былина о походе новгородцев в Югру в XIV веке // Юбил. сборн. в честь Всев. Миллера. М., 1900, стр. 150—182). Всев. Миллер возражал Маркову, вновь подтверждая и пытаясь дополнительно доказать свою точку зрения на былину о Камском побоище, как на отражение битвы при Калке. Особенное значение приписывается тому, что в летописях упоминается о гибели «храбра» (то есть витязя) Александра Поповича, что, по мнению Миллера, дает основание утверждать, что исконный, древнейший текст песни содержал рассказ о гибели богатырей (Очерки, II, стр. 32—59). В очерке «Былина о Батые» Всев. Миллер останавливается на былине о Василии Игнатьевиче. Миллер заметил несоответствие между заповем о турах, предвещающим гибель Киеву, и концом песни, завершающейся изгнанием татар. Из этого правильного наблюдения делается неправильный вывод, будто содержанием песни первоначально было поражение русских и что когда-то начало соответствовало концу. Когда же сознание непобедимости татар было поколеблено, трагический конец былины был заменен счастливым. Героем был сделан кабацкий пьяница, который с величайшей легкостью побивает татар. «Ожидавшаяся драма разрешилась фарсом». Былина, по мнению Миллера, создавалась в чаду винных испарений и отражает низкие, кабацкие вкусы народа (Очерки, I, стр. 305—327). Наконец Б. М. Соколов находит, что былина о гибели богатырей — замечательный пример «идейного сживания светских воинских идеалов с идеалами церковно-религиозными» (О житийных и апокрифических мотивах в былинах // Русск. филологич. вестник. 1916, №3). Мнение, будто исходным моментом для создания былин была битва при Калке и первоначальное поражение русских, перешло и в советскую науку. «Самое поражение и разгром русских нашли свое воплощение в монументальных образах окаменевших богатырей» (М. О. Скрипиль, РНПТ I, стр. 265).

### К стр. 356. ДОБРЫНЯ И ВАСИЛИЙ КАЗИМИРОВИЧ

Дореволюционная наука игнорировала историческое и патристическое содержание былины. Главным вопросом считался вопрос о времени ее возникновения. Орест Миллер основное внимание обратил на стрельбу Добрыни из тяжелого лука. Такая стрельба имеется в древнеиндийском эпосе («Гариванза», «Махабхарата», «Рамаяна»), в эпосе античном («Одиссея»), из чего Орест Миллер заключает об индоевропейской древ-

ности этого мотива (Илья Муром, стр. 503—520). А.В. Марков (Бытовые черты русских былин // Этногр. обозр. 1904, стр. 58—59) отождествлял Василия Казимировича нашей быliny с летописным новгородским воеводой Василием Казимиром, упоминаемым в летописях под 1471—1481 гг. Тот был сторонником новгородского сепаратизма и вел двурушническую политику по отношению к Москве. О нем известно, что он возил дары великому князю московскому Ивану III от Новгорода. Эти поездки с «данью» будто бы и положили, по мнению Маркова, начало быline, в которой русский герой отвозит дань Батыю. Таким образом, Иван III, при котором татарскому игу был нанесен решительный удар, в народном эпосе будто бы превратился в Батыя. Ошибочность точки зрения Маркова была ясна *Всеv. Миллеру*. Он пишет: «Перелицовка Московского великого князя в татарского царя Батыя мне представляется маловероятной». Всеv. Миллер правильно определил, что основным героем быliny является не Василий Казимирович, а Добрыня. Так как былина воспевает освобождение от татарского ига, Всеv. Миллер полагает, что она сложилась после княжения Ивана III. Он допускает, что Владимир этой быliny — Иван Грозный. Наличие новгородского имени — Василия Казимира, по мнению Всеv. Миллера, указывает на новгородский район сложения этой быliny (Очерки, II, стр. 186—210).

#### К стр. 368. НЕКОТОРЫЕ ПОЗДНЕЙШИЕ БЫЛИНЫ ОБ ОТРАЖЕНИИ ТАТАРЩИНЫ

Можно предполагать, что число песен об отражении татар было больше, чем мы знаем. Сохранились только те песни, которые в идейном отношении наиболее значительны и в художественном наиболее удачны. Наряду с многими удачными и неоднократно записанными песнями имеется некоторое число менее удачных, но все же весьма интересных и показательных песен, имеющих лишь в единичных записях. Сейчас не всегда можно решить, какие из них относятся к временам татарщины и какие созданы позднее. Некоторые из таких песен представляют собой переработку или развитие отдельных эпизодов из классических песен, другие несомненно сами весьма древнего происхождения, но по тем или иным причинам не удержались в большом количестве, а дошли лишь в отрывках и имеются в единичных записях.

*Данила Игнатъевич и его сын.* Данила Игнатъевич на старости уходит в монастырь и вместо себя выставляет своего 12-летнего сына Михаила на службу Владимиру. Владимир недоволен. Враги не должны знать, что «на Руси богатыри во старости постригаются». На Киев наступает Кудреванко (Калин) с татарами или другие враги. Михаил отправляется на бой, но предварительно заезжает в монастырь к своему старому отцу. Отец призывает его не давать своему сердцу воли и быть осторожным. Михаил забывает о завете отца; он вместе с конем падает в выкопанную татарами яму и попадает в плен, но не сдается и продолжает биться. Конь без седока прибегает в монастырь. Могучий старик бросается на татар. В пылу боя он принимает сына за татарина, но сын называет себя,

и боя между отцом и сыном не происходит. Владимир на пиру богато награждает Михаила (См.: Кир. III, 39, 41; Рыбн. II, 104; Гильф. 192; Марк. 12, 76; Сох. Белоз. 6; Григ. II, 19, 46, 77, 81, III, 343, 385; Онч. 72, 96; Тих. и Милл. 21, VI, стр. 61—67; Милл. 43, 44, 45, 46; Крюк. I, 36, 37.) Древнейшим мы должны признать мотив замены старика отца молодым сыном. Этот мотив был притянут к былинам об отражении татар. Некоторые эпизоды (наступление татар, герой в плену и др.) переносятся почти дословно из былин о Калине. Былина не содержит антагонизма между богатырями и Владимиром. Связь этой быliny с циклом былин о Калине рассмотрена в работе В.И. Чичерова «Об этапах развития русского исторического эпоса» (Историко-литературный сборник. М., 1947, стр. 3—60).

*Алеша Попович и Илья Муромец.* Алеша из Ростова отправляется в Киев. Не доезжая до города, он видит, что Киев осажден «неверной ордой». Алеша со своей дружиной напускается на врагов и сметает их. Он мечтает, что слава о нем дойдет до Ильи Муромца: этой славой он дорожит. В Киеве Владимир его расспрашивает, но не зовет Алешу за почетен стол. Алеша уезжает из Киева обратно в Ростов. Слава об Алеше действительно доходит до старого Ильи. Илья едет в Киев и заставляет Владимира вернуть Алешу в Киев и устроить в его честь пир. Владимир это делает и вместе с Апраксой принимает и чествует Алешу. Песня эта известна только в одной записи (Тих. и Милл. 31). Она представляет собой переделку быliny «Алеша и Тугарин». Здесь тот же выезд, то же распутье и камень на нем. Но вместо того, чтобы заставить Алешу совершить подвиг змеборства, певец заставляет его совершить более важный и важный подвиг — подвиг освобождения Киева от татар. Былина явно вызвана стремлением возвысить образ Алешы.

*Братья Дородовичи* (Королевичи из Крякова). Михаил Дородович видит в поле шатер и входит в него. В шатре лежит тяжелораненый молодец. Молодец рассказывает о том, как порвалась тетива его лука, распалось копье, сломалась сабля. Михайло смотрит в подзорную трубу и видит несметное количество татар. Он бросается на татар и побивает всех до единого. Михаил возвращается к шатру и выспрашивает раненого об отце-матери, чтобы отвезти им поклон. В раненом он узнает старшего брата, Федора. Федор умирает от ран. Михаил предает его тело земле и привозит родителям поклон (Аст. II, стр. 772; Гильф. 247, 252 и др.). Широкого наступления татар на русскую землю в этой быline нет; центр тяжести ее — в узнавании братьев. Этим определяются балладный характер быliny.

*Алеша и Добрыня.* Алеша с Добрыней ночуют в шатре. Проезжает татарин. Добрыня не будит Алешу, а выезжает против татарина один. Но татарин его одолевает и убивает. Утром Алеша видит коня Добрыни без седока. Алеша разыскивает татарина и одолевает его, а Добрыню оживляет при помощи живой и мертвой воды от пролетающего мимо ворона. Добрыня на всю жизнь обещает Алеше благодарность (Марк. 63. См. также: Крюк. I, 31; Марк. Богосл. I, 6). Такого рода песни, в которых бо-

гатыри встречают не войско, а отдельных бродящих татар, несомненно историчны и отражают своего рода партизанскую борьбу против наильников.

*Татарский полон.* Песен, в которых девушка оказывается в татарском плену, чрезвычайно много, но они относятся не к области эпоса, а к области лирической песни и баллады и здесь не могут быть рассмотрены.

#### К стр. 374. МИКУЛА И ВОЛЬГА

Главное внимание уделялось не Микуле, а Вольге. Литература о нем указана выше (стр. 560). *Орест Миллер*, рассматривая Вольгу как божество охоты, видит в Микуле не реального пахаря, а божество земледелия (Илья Муром, стр. 188 и сл.). *А.В. Марков* видел в нем не языческое божество, а христианского святого — Николая или Миколу (Микола Угодник и святой Николай. СПб., 1892). *Всеv. Миллер* отказывается рассматривать фэбулу, а ограничивается вопросом о месте сложения этой былины. Он считает ее новгородской (Очерки, I, стр. 166—186). В более поздней работе *Всеv. Миллер* искал происхождение сюжета на Востоке. Он находит источник его в «Александрии», подвергшейся обработке в поэме Низами «Счастье Искандера». Здесь Искандер встречается с прекрасным юношей, пашущим землю. Искандер зовет его с собой, но юноша отказывается (Очерки, I, стр. 443 и сл.). Более широко возможные литературные источники рассмотрены в статье проф. *А. Мазона* (*Andrè Mazon. Mikula, le prodigieux laboureur // Revue des études slaves. Tome XI. 1931, p. 149—170*). К возможности зарубежных заимствований проф. Мазон относится скептически. Былину о Микуле он сопоставляет с апокрифическими легендами «Как Христос плугом орал» и «Как Пров-царь Христа братом назвал», текст которых он публикует. В советское время образ Микулы часто также толковался неправильно (см.: *Б.М. Соколов. Русский фольклор. Вып. 1. 1931, стр. 35*. Здесь Микула рассматривается как кулак). В академическом издании «Русское народное поэтическое творчество» Микула и Вольга рассматриваются не как антагонисты, а как союзники. «Вольга Всеславьевич действует в союзе с Микулой Селяниновичем» (РНПТ I, стр. 202). Былина о Микуле рисует «представителя народа на службе у князя» (там же, стр. 189). «Вольга с Микулой благополучно собирают «получку», и Вольга награждает Микулу» (там же, стр. 199). Такое утверждение искажает идейно-художественный смысл былины. Крестьянин изображен как соучастник князя в деле угнетения крестьян.

#### К стр. 388. СУХМАН

Литература, посвященная этой былине, показывает обычную картину поисков в ложном направлении. Искали прежде всего источники и видели их либо в литературных произведениях, которым былина будто бы подражала, либо в исторических событиях, искаженно представленных в былине. *Орест Миллер* определил позднее происхождение этой былины по боярской вотчинно-поместной обстановке, окружающей Владимира. Владимира он сближает с Грозным, видя в нем черты самодурства (Илья



Муром, стр. 617—619). *М. Халанский* (Великорусск. былины, стр. 50—57) сопоставляет былинну о Сухмане с летописным рассказом о смерти Демьяна Куденевича, который один совершал чудеса храбрости в борьбе с половцами под Переяславлем, но был убит в бою и оплакан князем и народом. Халанский предполагает общий источник для обоих памятников. На самом деле этот рассказ представляет собой совершенно другой сюжет. Демьян Куденевиич не кончает самоубийством и не имеет никаких причин для этого. На несостоятельность взглядов Халанского впервые указал П.В. *Владимиров* (Введ. в ист. русск. литер. Киев, 1896, стр. 228—229). К мнению Халанского примкнула А.С. *Якуб* (К былине о Сухмане // Этногр. обозр. 1904, №1, стр. 43—67). Все, что не совпадает с летописным рассказом, автор считает общеэпическими местами и «позднейшими наслоениями». Эту же точку зрения поддержал П.П. *Миңдалев*, сблизивший летописную повесть о Демьяне Куденевииче и былинну о Сухмане с повестью о Меркурии Смоленском (Повесть о Меркурии Смоленском и былевой эпос. Казань, 1913. Оттиск из сборника статей, посвященного Д.А. Корсакову). С.К. *Шамбинаго* (Исторические переживания в старинах о Сухмане // Сборн. статей, посвященный В.О. Ключевскому. М., 1909, стр. 503—516) полностью отрицает теорию Халанского и Якуб. Шамбинаго возводит сибирскую редакцию (представленную одной записью) к литературному источнику, а именно к приказу повестей о Мамаевом побоище, героем которых является Дмитрий Донской. В основе же всех остальных вариантов лежит мотив опалы победителя. Шамбинаго сблизает Сухмана с историческим победителем крымских татар Михаилом Воротынским, который был сожжен Грозным по подозрению в измене. С нашей точки зрения сибирский вариант — вариант дефектный: в нем отсутствует основной конфликт — конфликт между князем и героем. Сухман этой былины нисколько не походит на Дмитрия Донского. Каким образом этот же Дмитрий Донской в других вариантах, по Шамбинаго, оказывается Михаилом Воротынским, остается неясным. Теорию Шамбинаго, утверждавшего связь былины с повестями о Мамаевом побоище, поддержал *Борис Соколов* (Непра-река в русском эпосе), обосновав ее приведением некоторых текстуальных совпадений (разлив реки и др.). Однако эти совпадения доказывают обратное: они проникли из эпоса в литературу, а не наоборот, так как народное содержание повести требовало и народного стиля. *Всеv. Миллер* в отчестве Сухмана «Довмонтъевич» видит следы воспоминаний о псковском князе-герое XIII века Доманте. В остальном же он примыкает к мнению тех, кто относит эту былинну к эпохе Грозного (Очерки, III, стр. 159—173). Подробно история изучения былины о Сухмане изложена в кн. В.И. Малышева «Повесть о Сухмане» (1956).

#### К стр. 398. ДАНИЛО ЛОВЧАНИН

*Орест Миллер* (Илья Муром, стр. 619—626, 646—648) отмечает поздний характер былины. Однако это не мешает ему видеть во Владимире данной былины солнце, только не сияющее, ласковое, а «жгучее, злобное,

паяцее» (стр. 647). Пассивную месть Настасьи он противопоставляет активной мести Кримгильды и отдает в этом отношении предпочтение немецкому эпосу перед русским, не понимая подлинного величия женского образа былины. *М. Каланский* (Великорусск. былины, стр. 80 и сл.) сопоставил нашу былинку с «Повестью о приходе Батыевой рати на Рязань». В этой повести Батый требует себе жену посла рязанского князя Феодора Юрьевича. За отказ он его убивает. При известии об этом жена посла Евпраксия вместе с ребенком бросается с терема. Как мы видим, эта героическая повесть не имеет ничего общего с былинкой. Повесть — литературный памятник борьбы с татарщиной, в былинке же о Даниле Ловчанине татары вообще не фигурируют. *Всев. Миллер* (Очерки, I, стр. 158) сопоставляет нашу былинку с библейским сказанием о царе Давиде, отсылающем на войну Урию, чтобы овладеть его женой Вирсавией. В более поздней работе *Всев. Миллер* поддержал и развил теорию Халаанского (там же, стр. 316 и сл.). Еще позднее *Всев. Миллер* (Очерки, II, стр. 27—30) возводил Мишату к тысяцкому и советнику Святополака II, Путятю Вышатичу, весьма непопулярному в среде киевской «черни». В 1113 году его двор был разграблен возмущенным народом. Не говоря уже о том, что убийство исторического Путятю народом ни с какой стороны не похоже на казнь эпического Мишаты Владимиром (которая в песне производится лишь в очень редких случаях), изучение былины как целого показывает, что она не могла сложиться в XII веке; она должна была сложиться много позднее. *Борис Соколов* (Исторические элементы в былинке о Даниле Ловчанине // Русск. филологич. вестн. 1910, XVI) сближает Владимира нашей былины с Грозным. Опала на Данилу сопоставляется с опалой на бояр, хотя Данила Ловчанин и не боярин. Сюжет былины будто бы отражает женитьбу Грозного на вдове Василисе Мелентьевой, муж которой был убит опричником, а также брак с Марьей Долгорукой, казненной Грозным на другой день после брака. Образ Василисы Никуличны будто бы возник из смешения образов двух жен Грозного с придачей ей эпического отчества Никуличны. Точно так же, путем смешения, возник образ Мишаты. В нем будто бы отражен, с одной стороны, дьяк Меньшик Путятя, советник Василия III и молодого Ивана IV, а с другой — Малюта Скуратов. Указывается также влияние сказки (поручение убить опасного зверя). Все остальное в былинке — эпические «формулы».

### К стр. 408. НАЕЗД ЛИТОВЦЕВ

Былина эта была предметом изучения главным образом со стороны представителей так называемой исторической школы. Основным считался вопрос о том, кто тот Роман, которого народ здесь изображает. Как мы уже знаем, такая постановка вопроса была бы правомерна по отношению к историческим песням, но она неправомерна по отношению к эпосу, поэтому на данный вопрос не был и не мог быть найден убедительный ответ. Ответ в основном давался двоякий. *И.Н. Жданов* (Русский былевой эпос, стр. 425—523) считает историческим прототипом былинного Романа князя Романа Мстиславовича (конец XII века), жизнь кото-

рого он в своем исследовании подробно излагает. Но именно этот рассказ совершенно ясно показывает, что между обстоятельствами жизни Романа Мстиславовича и содержанием былины нет буквально ничего общего, и сам Жданов эту связь не разрабатывает. Чтобы все же спасти свою концепцию, Жданов объявляет все элементы, указывающие на Москву, поздними и наносными. Точно также он выделяет, как наносные, все элементы, имеющиеся в других литературных и фольклорных памятниках. Для Жданова данная былина и другие, в которых главный герой назван Романом («Князь Роман жену терял», «Князь Роман и Марья Юрьевна»), являются песнями об одном и том же лице, хотя песни эти совершенно различны по своему содержанию и смыслу. Другую точку зрения выдвинул А.В. Марков (Историческая основа былины о князе Романе и литовских королевичах // Этногр. обозрение. 1905, кн. XI—XII, стр. 6—30). Марков считает историческим прототипом былинного Романа брянского князя Романа, воевавшего с литовцами в 1263 году. Путем каких натяжек это доказывается, показано в книге проф. А.П. Скафтымова «Поэтика и генезис былины» (Саратов, 1924, стр. 22—24). Былина эта не может относиться ни к XII веку, как утверждает Жданов, ни к XIII, как утверждает Марков. Ярко выраженные в ней московские элементы — не наносные и чуждые, а исконные и характерные для этой былины.

#### К стр. 419. АЛЕША И ЕЛЕНА ПЕТРОВИЧНА

Литература, посвященная этой былине, очень скудна. Как мы уже видели при разборе былины об Алеше и Тугарине, буржуазные ученые исходили из предвзятой и ложной предпосылки, будто образ Алешы постепенно деградировал, снижался и что Алеша — отрицательный тип героя. Былина об Алеше и Елене Петровичне привлекалась в подтверждение теории «отрицательного» характера Алешы. В данной былине он будто бы соблазняет, обещает девушку и смеется над ней, тогда как на самом деле, как видно из детального изучения былины, дело обстоит совершенно иначе. Орест Миллер пытается этой былиной иллюстрировать «непохвальный нрав» Алешы (Илья Муром., стр. 445—447). Н. Дашкевич пишет о нашей былине следующее: «В нелестной обрисовке предстает Алеша в былине о коротком знакомстве с сестрой Збродовичей, которые были опозорены призванием в том Алешы на одном пиру, когда похвастали благонаравием своей сестры». Это все, что об этой былине говорил Дашкевич (К вопросу о происхождении русских былин). Специальный очерк посвятил нашей былине А.Н. Веселовский (Южнорусские былины, XI). Он сопоставил сюжет этой былины с сюжетом Цимбелина, и сопоставил неправильно, совершив довольно элементарную ошибку. Сказочные материалы, почти не привлеченные Веселовским, не оставляют никакого сомнения в том, что сюжеты эти различные, что между ними нет ничего общего (см.: Андреев 382). Для Веселовского данная былина — поздняя, новеллистическая, и облик Алешы в ней не вяжется с его героическим обликом в других былинах. «Смелый, зарывчивый, дерзкий

Алеша старых песен очутился в позднеишем развитии нашего эпоса «бабым пересмешником», злостным наветчиком женской чести и неудачливым ловеласом. Как совершилось это вырождение — трудно сказать». Итак, данный сюжет, по мнению Веселовского, есть результат вырождения, но как, собственно, совершилось это вырождение, Веселовский сказать не может. Алеша данной былины «неудачливый ловелас». *Лобода* ограничился тем, что сопоставил один из мотивов этого сюжета, а именно мотив девушки, содержащейся взаперти в тереме, с аналогичным мотивом в былине о подсолнечном царстве. Он приводит несколько примеров этого мотива из западноевропейских материалов, не делая никаких выводов, а в остальном соглашается с Веселовским в оценке Алеша как ловеласа (А.М. *Лобода*. Русские былины о сватовстве, стр. 75—84). Наконец, М. *Сперанский* считает эту былину первоначально анонимной, впоследствии прикрепившейся к имени Алеша, как «бабьего прелестника» (Былины. Т. I. М., 1916, стр. 98; Русская устная словесность. М., 1917, стр. 266).

#### К стр. 427. ХОТЕН БАУДОВИЧ

Социальная борьба, составляющая главное содержание этой былины, игнорировалась всеми исследователями, писавшими о ней. Главным вопросом считался вопрос о хронологическом и локальном приурочении былины. *Орест Миллер* (Илья Муром, стр. 358—369) считал ее очень древней, исконно киевской. М. *Халанский*, наоборот, считал ее поздней, московской. «Былина о Хотене переносит нас в среду чванного и спесивого московского боярства с его вечными пустыми спорами о местничестве» (Беликорусск. былины, стр. 144). Еще до Халанского эту же мысль высказывал *Бессонов* в своих примечаниях к песням Киреевского (IV, стр. 55 и сл.). Единственная работа, целиком посвященная этой былине, принадлежит *Всеv. Миллеру*. Всеv. Миллер безоговорочно относит былину о Хотене к Новгороду, делая ряд ложных сближений (Хотен сравнивается с Василием Буслаевичем и т.д.). По его мнению, в основе мог лежать действительно имевший место факт, а именно какой-либо скандал в знатном доме. «Один из таких городских скандалов, в котором фигурировали представители выдающихся фамилий, почему-либо наделал много шума и в свое время был рассказан песнью». Таков беспомощный итог работы Всеv. Миллера (Очерки, I, стр. 220—232). А.М. *Лобода*, наоборот, считал, что никакая реальная действительность не лежит в основе этой былины и она вся состоит из переработок общих мест свадебной поэзии, что доказывается сопоставлением отдельных мест былины с отрывками из свадебных песен (Русские былины о сватовстве, стр. 169—202).

#### К стр. 443. ВАСИЛИЙ БУСЛАЕВИЧ

Былинам о Василии Буслаевиче посвящена очень большая литература, но сам герой этой песни, Василий Буслаевич, остался неизученным. *Орест Миллер* никакой социальной борьбы в этой былине не видел. Он увидел в Василии Буслаевиче индивидуалиста типа немецкого Зигфрида.

По его мнению, Василий Буслаевич — это «настоящая личная сила, существующая лично для себя самой и других вокруг себя собирающая на личную нужду себе» (Илья Муром., стр. 785—787). Иной точки зрения придерживался Ф.И. Буслаев. Ф.И. Буслаев, принадлежавший к мифологической школе, несмотря на это, правильно понял смысл былин о Василии Буслаевиче, в этих былинах он видел отражение борьбы партий древнего Новгорода. Ф.И. Буслаев понимал также, что Василий Буслаевич ведет борьбу против князя. Об этом говорится очень коротко, но все же важна сама мысль. Однако эта мысль не выдерживается до конца. Ошибка точки зрения Буслаева сказывается в том, что, по его мнению, такая борьба в глазах народа будто бы является преступлением. Во второй былине герой якобы искупает свои грехи раскаянием и поездкой в Иерусалим (Народная поэзия, стр. 194—199). Былина обратила на себя внимание историков. С.М. Соловьев (История России, III, гл. I) определял Василия Буслаевича как ушкуйника. Отряды ушкуйников (от названия особого вида лодок — ушкуй) совершали далекие походы на север и восток с целью покорения народов, плативших дань Новгороду пушшиной, составлявшей один из главнейших предметов новгородской торговли. Ушкуйники выжимали эту дань для Новгорода, но выступали и самостоятельно. Им случалось грабить и русские города. Так, ими были разграблены Ярославль и Кострома (1370—1371). Как мы видим, взгляд на Василия Буслаевича как на ушкуйника совершенно неправилен, хотя он неоднократно повторялся. Н. Костомаров в своей работе «Северно-русские народоправства» (I—II, 1863) посвящает особый раздел Василию Буслаевичу, озаглавленный «Новгородский удалец по народному воззрению» (II, стр. 125—149). Костомаров подробно пересказывает сюжет по Кирише Данилову и полутно рисует образ анархического, вольного, свободного молодца идеализированной Костомаровым новгородской вольницы. Самое крупное, систематическое исследование этой былины принадлежит И.Н. Жданову (Русский былевой эпос, стр. 193—424). Жданов дал обстоятельный пересказ сюжета с учетом вариантов. Он установил и охарактеризовал целый ряд древненовгородских исторических черт, отраженных в былине. В частности, им собраны материалы по происходившим в древнем Новгороде бунтам; в работе Жданова обстоятельно освещен вопрос о древненовгородских братчинах. Мы ожидали бы, что былина о Василии Буслаевиче будет соответственно этим данным рассмотрена как создание исторического Новгорода, а Василий Буслаевич — как борец-бунтарь. Вместо этого И.Н. Жданов утверждает, что новгородские элементы привнесены в сюжет извне. Сюжет первой песни Жданов возводит к западноевропейским легендам о Роберте-Дьяволе. Такая точка зрения не выдерживает никакой критики и была отвергнута уже современниками Жданова. Историческим субстратом второй песни, по мнению Жданова, служит ушкуйничество. Жданов предполагает, что Василий Буслаевич первоначально совершал две поездки — одну в целях разбоя и грабежа, другую в Иерусалим, в целях спасения души, и что в позднейшей традиции эти две песни слились в одну. Жданов вынужден

признать, что никакого раскаяния в песне нет, но это он приписывает скоморошьей обработке этой песни. Совершенно иную «историческую» теорию выдвинул С.К. Шамбинаго. В двух больших работах (вторая, по существу, есть перепечатка первой) автор доказывает, что Василий Буслаевич, этот «упьянсаивый хвастун», не кто иной, как Иван Грозный; его бой с новгородцами — это «покорение» Новгорода Грозным в 1570 году. Эта мысль доказывается детальным сопоставлением истории и песни, причем ни один из приведенных автором аргументов не может быть принят всерьез. Василий Буслаевич назван Василием будто бы по отчеству Ивана Грозного — Васильевича, «нераскаянная» смерть Василия Буслаевича приравнивается к смерти Грозного и т.д. (Песни-памфлеты XVI века. М., 1913, стр. 115—216; Песни времени царя Ивана Грозного. Сергиев посад, 1914, стр. 98—252). *Всев. Миллер* в обстоятельной рецензии по пунктам и в целом опровергал теорию Шамбинаго (см.: Вести. Европы. 1913, V, стр. 370—380). В.А. Брим (Былина о Василии Буслаеве в исландской саге // Язык и литература. 1926, I, стр. 311—322) на основании очень отдаленных черт сходства ставит вопрос о том, что две песни о Василии Буслаевиче могли отразиться в исландской саге о Боси, викинге, совершавшем легендарные поездки в легендарную Биармию (Пермский край). Точка зрения В.А. Брима весьма интересна и заслуживает внимания, но приведенных данных все же слишком мало, чтобы утверждать эту связь положительно, и сам автор выставляет свою точку зрения только как возможную гипотезу. В советской науке преобладает понимание Василия Буслаевича как ушкуйника и индивидуалистического анархиста, в чем будто бы сказывается его широкая русская натура; в его образе воплощается будто бы новгородская вольница, то есть повторяется точка зрения Костомарова (см.: А.Н. Робинсон, ИКДР II, стр. 154). Былины о Садко и о Василии Буслаевиче считаются одновременными (РНПТ I, стр. 231). В лице Василия Буслаевича воспевается «бесшабашная удаля» (там же, стр. 233). *Богомолов* в вводной статье к изданию былин в малой серии «Библиотеки поэта» утверждает, что борьба Василия лишена смысла. В учебной литературе утверждается, что народ осуждает (частично или полностью) Василия Буслаевича за его «беспечность» и даже «разбой», за то, что он «преступает всякие обычаи» (Ю.М. Соколов. Русский фольклор. 1938, стр. 251; А.А. Кайев. Русская литература, стр. 128). Сочувственное отношение народа к этому ушкуйнику привносится будто бы позднее и рисуется как весьма сдержанное или противоречивое.

#### К стр. 475. ДЮК СТЕПАНОВИЧ

Литература о «Дюке» чрезвычайно велика. Однако ни один из исследователей этой былины не заметил в ней юмора и сатиры, и вопрос об идейных и политических тенденциях ее вообще не ставился. Ставились все обычные вопросы, которые бывали по отношению к эпосу вообще, причем давались самые противоречивые и исключающие один другой ответы. Представители самых разных направлений прилагали все усилия,

чтобы доказать иноземное происхождение образа Дюка и сюжета о нем. Орест Миллер (Илья Муром, стр. 587—616) считал Дюка западноевропейским герцогом, что доказывается рассмотрением его дорогих доспехов и анализом его имени (Дюк = dux). Орест Миллер считал возможным утверждать, что этот немецкий герцог является одновременно поборником народных, демократических идеалов: он посрамляет Чурилу, воплощающего в своем лице богатство. И.Н. Жданов (Былина о Дюке Степановиче и сказания о Дигенисе Акрите // Соч., I, стр. 730—738) возводит нашу былину к византийскому первоисточнику, а именно к поэме о Дигенисе. Сближение делается на том основании, что целая глава поэмы посвящена богатству Дигениса. Отсюда будто бы заимствовано описание богатств Дюка, хотя легко убедиться, что описание богатств ведется совершенно по-разному. Имя Дюка возводится не к латинскому первоисточнику, как у Миллера, а к греческому, именно к названию рода Дуков, из которого происходит Дигенис. К иному, тоже византийскому источнику, возводил былину о Дюке А.Н. Веселовский (Дюк Степанович и западные параллели к песням о нем // Южнорусск. быль, VI, стр. 125—254). Веселовский возводит эту былину к «Посланию» пресвитера Иоанна к греческому царю Мануилу. В этом послании Иоанн в ответ на посольство Мануила описывает чудеса и богатства своей страны. (Исследование этого памятника см.: М.Н. Сперанский. Сказание об индейском царстве // Изв. Отд. русск. яз. и словесн. АН СССР. Т. III, кн. 2. 1936, стр. 359—465.) Подобное сближение является такой же натяжкой, как и сближение, сделанное Ждановым. Богатство Иоанна нисколько не напоминает богатств Дюка. У Иоанна, например, огромное войско, с ним обедают и прислуживают ему 12 патриархов, 10 царей, 12 митрополитов и т.д. Индия наполнена чудесами: там есть рогатые, трехногие, четверорукие люди, великаны, люди с глазами и ртом на груди и т.д. Все это не имеет решительно ничего общего с былиной. В тех немногих случаях, когда имеется действительное совпадение (Иоанн предлагает Мануилу продать свое царство на бумагу, чтобы описать его богатство, что соответствует предложению Дюковой матушки послам Владимира), Веселовский вынужден признать, что эта деталь попала в сказание из фольклора, а не наоборот. В другой работе (Разыскания в области русского духовного стиха III—V // Сборн. Отделения русск. яз. и словесности Академии наук Т. XXVIII, №2. СПб., 1881) Веселовский сопоставляет чудесные пуговицы на кафтане Дюка с целым рядом западноевропейских диковинок вроде поющих искусственных птиц и т.д. М. Халанский касался нашей былины дважды. В более ранней работе (Великорусск. былины, стр. 187—210) он обращает внимание на «поразительное обилие в ней чисто русских, туземных, московских бытовых черт». Эта точка зрения Халанского совершенно правильна, равно как и его утверждение, что в былине изображена Москва XVI—XVII веков. Наблюдения Халанского должны быть признаны правильными и для его времени чрезвычайно свежими и оригинальными. Однако никаких выводов из им же собранных прекрасных материалов Халанский не делает. Вопреки очевидности

он повторяет точку зрения Веселовского: «Несмотря на обилие туземных, русских черт, в общем, однако, мы находим невозможным признать былинку о Дюке Степановиче произведением самостоятельным русским». Аргумент: сюжет слишком необычен (то есть русские могут создавать только обычные, трафаретные сюжеты, стр. 207). Вопрос о самом сюжете и его смысле вообще не ставится. В другой небольшой работе (см.: Русск. филологич. вестник. 1891, №4, стр. 165—172) Халанский возводит чудесные пуговицы Дюка к сербским песням, которые в свою очередь отражают сербский народный костюм. *Всеv. Миллер* (Очерки, I, стр. 97—142) пытается доказать галицко-волынское происхождение былинки. Даются исторические справки о галицких князьях и об их отношении к Византии. Так как галицкое княжество процветало в XII веке, былина о Дюке, по мнению Миллера, сложилась в XII веке. Первоисточник ее, однако, не русский, а византийский. Это — все то же послание пресвитера Иоанна. По *Всеv. Миллеру*, Владимир — это византийский император Мануил, Дюк — благочестивый и могущественный пресвитер и индийский король Иоанн. Имя свое он заимствовал от византийских Дукасов (которых *Всеv. Миллер* приводит несколько), а отчество — от венгерского короля Стефана. Так как некоторое сходство с «Посланием» имеет только средняя часть былинки (описание чудес и богатств индийской земли), *Всеv. Миллер* объявляет всю первую часть былинки присочиненной, а о последней части ее (соперничество с Чурилой) умалчивает совсем, как будто бы ее не существовало. В целом *Всеv. Миллер* только развивает теорию Веселовского. Более ценной представляется для нас работа, посвященная не эпосу, но привлекающая эпос как иллюстративный материал. Это — работа *С.К. Шамбинаго* «Древнерусское жилище по былинам» (см.: Юбил. сборн. в честь *Всеv. Миллера*, стр. 129—150). *Шамбинаго* привлекает былинку наравне с историческими документами о древнерусском жилище. Он приходит к тому же выводу, что и Халанский, а именно, что здесь отражена Москва XVI—XVII веков. Хотя вопрос об идейно-художественном содержании здесь тоже не ставится, но работа *Шамбинаго* ценна своими материалами. Следует упомянуть еще о работе *Н.И. Коробки* (Чудесное дерево и вешая пугица // Живая старина. 1910, III, стр. 189—203), который пытается доказать, что свистящие пуговицы Дюка, подобно свисту Соловья-разбойника, имеют мифическое значение и происхождение. Уже в советское время *А.И. Лященко* продолжал традиции исторической школы, но выдвинул совершенно иную теорию, отменяющую все предыдущие, и все же не продвигающую нас вперед в понимании былинки (Былина о Дюке Степановиче // Изв. Отд. русск. яз. и словесн. АН СССР. Т. XXX. 1925, стр. 45—142). По мнению *Лященко*, Дюк — не кто иной, как венгерский король, дук Стефан IV, что *Лященко* пытается доказать сопоставлением ряда мелочей (Стефан IV был хвастлив и любил вино, и таким же описан Дюк; в пуговицах и петлях Дюкова кафтана *Лященко* видит венгерку и т.д.). В советское время *А.Н. Робинсон* утверждал, будто приезд в Киев богача Дюка отражает посещение Галича в 1165 году двоюродным братом ви-



зантийского императора Мануила Андроником (ИКДР II, стр. 154). Вопрос о том, почему народ должен был воспеть такое посещение и почему песня держалась в течение столетий, не ставится. Мысль о посещении Галича Андроником как об исторической основе былины высказывалась еще В.А. Келтуялой (Курс истории русской литературы. Ч. I, кн. 1. 1913, стр. 982—983). Д.С. Лихачев также относит возникновение былины о Дюке к XII—XIII векам. Она отражает богатства Галича, что доказывается, однако, не разбором былины, а исторической справкой о богатстве и значении Галича в XII—XIII веках. Идейный смысл былины состоит в том, что в «образе Дюка на первый план выступает мечта народа о богатой жизни и стремление унижить княжескую власть» (РНПТ I, стр. 285). Ошибочность такой точки зрения может быть доказана подробным разбором самой песни. Из советских ученых только А.М. Астахова отметила, что тема этой былины — «внутренние общественные отношения» и что она принадлежит «к лучшим созданиям данного былинного жанра». Однако замечание это осталось неразработанным и затеряно в комментариях к сборнику «Былины Севера» (II, стр. 741).

### К стр. 541. БУТМАН

Былина о Бутмане известна в количестве пяти записей. Все записи были сделаны на Печоре (Онч. 14, 16; Аст. 54, 56, 58; ср.: Сок. 114; см.: А.М. Астахова. Былины Севера, I, стр. 556). Эти записи не дают возможности более или менее четкого и вразумительного изложения фабулы. Ясно выступает противоярская тенденция. В двух случаях царь назван Петром. Бутман похваляется, что силой и сметкой он превосходит царя. Эти слова выражают весь смысл былины. Крестьянин считает себя сильнее и умнее царя, притом царя не сказочного, а реального. Так же, как в былине о бунте Иаби против Владимира, «придворные люди, губернаторы», заменившие прежних бояр, доносят о похвале героя царю. Царь с гневом вызывает его к себе. Но когда Бутман к нему является, царь вынужден укротить свой гнев. Бутман напоминает ему о случае, который доказывает превосходство Бутмана над царем. В обрисовке этого случая нет полной ясности, и в этом существенный художественный недостаток былины. Бутман говорит намеками, которые, может быть, были понятны слушателю и по ходу действия должны быть понятны царю, но которые остаются непонятными современному читателю. Оказывается, что когда-то Бутман выручил царя из какой-то беды и спас ему жизнь. Беда эта произошла с царем в «Проклятой Орде» или в Турции:

Уж ты был во Орде да во поганой,  
Уж кто ли тебя там повыкупил,  
Кто тебя оттуль повыручил?  
(Аст. 56)

Более ясного изложения мы не найдем ни в одном из вариантов. Повидимому, певцы в этом и не нуждаются. Данных строк совершенно достаточно, чтобы показать, что крестьянин Бутман действительно и сильнее и умнее царя. Царь не только не решается засадить Бутмана за

каменные стены, как он было собирался, но предлагает награду городами и деревнями, от которой Бутман отказывается, предпочитая этой награде свободу пить по всем кабакам. *Всеф. Миллер* предполагает, что в лице Бутмана выведен владелец заонежских чугунных и меднолитейных заводов времен Петра I, Бутенант фон Розенбуш, лично известный Петру (Очерки, II, стр. 385—405). Исторический Бутенант известен тем, что он получил от правительства лицензии на земли. В частности, к его заводам был приписан Кижский погост. Крестьян этого погоста принуждали выполнять работы для завода. Бутенант захватывал крестьянские земли, прибегал к кабальным формам найма и добился приписки крестьян к заводам для выполнения заводских работ. Это вело к крестьянским волнениям. В 1684 году крестьяне совершили вооруженное нападение на завод. Аналогичные события происходили в 1687 году в Фоймогубской волости. Посланные от правительства поняты и стрельцы были встречены с оружием, что привело к сыску и жестокой расправе кнутом и батогами. Крестьяне разбегались, и борьба принимала упорный, затяжной характер (см.: В. *Машезерский*. Волнения крестьян в Заонежье в конце XVII века // Карелия. Альманах. 1940, кн. 5, стр. 120—125). Совершенно очевидно, что этот ненавистный народу заводчик никак не мог служить прототипом былинного народного героя, крестьянина, спасающего и посрамляющего царя. Некоторое сходство между именами Бутмана и Бутенанта не может служить объяснением сюжета. К тому же все записи сделаны не на Онеге, где находились заводы Бутенанта, а на Печоре.

Имя Бутмана встречается и в одной записи в Кижях, сделанной экспедицией *Соколовых*. Здесь Бутман действительно назван заводчиком, но сюжет этого отрывка (семь строк прозой) не имеет ничего общего с пещорской былиной о Бутмане. Здесь рассказывается, что у Бутмана на заводе крестьяне должны были отработывать три дня в неделю. Приезжает Петр, узнает, что все мужики на работе у Бутмана, и наказывает его. «Петр первый его и решил, и завод, и все». Происхождение этого рассказа мы можем себе представить только как ответ певца на вопросы членов экспедиции, не знает ли он песни про заводчика Бутмана и царя Петра. Певец тут же сочинил бесхитростную историю, весьма типичную и характерную для крестьянской психологии. Слово «заводчик» сразу же вызывает представление о мучителе людей. Царь вмешивается в дела этого мучителя и наказывает его. *А.М. Астахова* напрасно утверждает, что мы здесь имеем «позднейшее занесение былины в олонецкий край». Данный текст не имеет ничего общего с былиной о Бутмане и лишний раз подтверждает, что сюжет былины о Бутмане в онежском крае неизвестен, точнее — что данный певец этой былины не знал.

### К стр. 541. РАХТА РАГНОЗЕРСКИЙ

Былина о Рахте Рагнозерском в настоящее время опубликована в семи записях (Гильф. 11; Пар. и Сойм. 41, 42; Сок. 32, 194, 197, 202. В. *Базанов*. Былина о Рахте Рагнозерском // На рубеже. 1940, №1. См. также: *Астахова А.М.* Русский былинный эпос на Севере. Пет-

розоводск, 1948, стр. 272—275 и указанную там литературу). Эти записи не дают правильного представления о характере и распространённости сюжета. Ещё Гильфердинг слышал о том, что в Рагнозере имеется не былина, а предание о местном силаче Рахте. В Рагнозере побывала экспедиция Соколовых, и там были сделаны три записи. Все остальные записи падают на места, близкие к Рагнозеру. В настоящее время имеется достаточное количество архивных материалов, чтобы совершенно по-новому поставить вопрос об этой былинке. Рахта (Ракка, Рахкой) изображается как пришелец, поселившийся в Рагнозере. Он прекрасный охотник и прежде всего рыболов; занимается он также лесным промыслом. О его силе сообщаются анекдотические случаи. Он везет сани без лошади, подымает дом, чтобы спрятать под него лыжи, и т.д. Слава о его силе доходит до Москвы, и великий князь или Иван Грозный зовет его в Москву, чтобы он там состязался с княжескими борцами. Иногда Москве угрожает враг, который требует себе поединщика и грозит разорить Москву. Рахта побеждает всех борцов или, в других вариантах, побеждает нахвальщика. В качестве награды он требует, чтобы «на нашем было на озерушке не ловили да мелкою там рыбушки, а без нашего да дозволенница» (Гильф. 11).

Это место понимают различно. Правильнее всего будет понимать это место так, что рагнозерцы сами хотят стать хозяевами своего озера, что оно из «царского, государского» превращается в общественное. Слово «наше»—«мы» здесь означает односельчан Рахты, рагнозерцев. Если же понимать слово «мы» как относящееся к Рахте, это означало бы, что он выхлопотал привилегию для себя лично, и тогда было бы непонятно, за что он, собственно, воспевается. Мы уже видели из наблюдений Гильфердинга, что правительство запрещало, например, вырубать леса на пашни и тем обрекало население на голод. Какие-то запрещения могли касаться и лова рыбы. Рахта в Москве добивается для рагнозерцев права собственного контроля над рыбной ловлей. Лов мелкой, недоросшей рыбы запрещается им же как хищнический.

Кроме данного сюжета, о Рахте имеется другой, менее для нас интересный. Оба сюжета обычно объединяются в одну песню. Жена Рахты изменяет ему с атаманом разбойников. Она выведывает у Рахты тайну его силы. Тайна эта состоит в том, что Рахта теряет силу при общении с женой, и только купание в Рагнозере восстанавливает его силу. Озеро, таким образом, служит источником его силы. Жена учит своего любовника одолеть Рахту до купания, когда он бессилён. Любовник так и поступает. Рахту привязывают к столбу (ситуация, напоминающая нам Потыка и Ивана Годиновича), но малолетний сын Рахты перерезает веревки и спасает отца. Рахта возвращает себе силу и убивает жену и разбойника.

Тексты былин приводятся в современной орфографии, без сохранения элементов фонетической транскрипции, в некоторых случаях применяемой собирателями. Так, вместо бутто, племянница, уезжали, веть и т.д. пишется будто, племянница, уезжали, ведь. Равным образом, местные или индивидуальные особенности произношения заменяются фонетическими нормами общерусского языка. Вместо Владимир, тотарин, колачик, жона, жанитьсе, тоби, тибя, всих, есён, ёна, ёраки, винно, кось, руський, ише, ишшо, ишше, оше и т.д. всюду пишется: Владимир, татарин, калачик, жена, жениться, тебе, тебя, всех, ясен, она, яраки, видно, кость, русский, еше и т.д. От этого принципа делается отступление только в тех случаях, если бы такая замена нарушила ритм стиха; сохраняются такие обороты, как: горючми слезми, никто ей не знает, русска голова, камень самоцветный и т.д.

<sup>1</sup> Ценные данные о музыке былин и ее месте в творчестве русских композиторов см.: Ямук Н.Я. О музыке былин в связи с историей их изучения // Былины. Т. II. / Под ред. М. Сперанского. М., 1919, стр. 527—563.

<sup>2</sup> Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. СПб., 1909, стр. 318. См. также: Советская музыка. 1948, №1, где собраны высказывания классиков русской музыки о музыке народной.

<sup>3</sup> См.: Штокмар М.П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.

<sup>4</sup> «Стихи не составляют самобытного создания русского народа, но принесены к нам первоначально из Греции и остались чуждыми народу» (Добролюбов Н.А. Полное собрание соч. в 6 томах. Т. I. 1934, стр. 219).

<sup>5</sup> Подробнее о балладе см.: Андреев Н.П. и Чернышев В.И. Русская баллада. «Библиотека поэта». М.—Л., 1936.

<sup>6</sup> Подробнее об этом см. стр. 376 и сл.

<sup>7</sup> См.: Аф. III, №308 и сл. Библиография там же, стр. 412 и сл.

<sup>8</sup> Издания былинных повестей: Тих. и Мила; Соколов Б.М. Былины старинной записи // Этнография. 1926, №1—2; 1927, №1—2; Ширяева П.Г., Кравчинская В.А. Две былины в записях конца XVII—XVIII вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. VI. 1948, стр. 339—372; Голубев И.Ф. Повесть об Илье Муромце и Соловье-разбойнике // Труды Инст. этногр. АН СССР. Нов. сер. Т. XIII: «Славянский фольклор». М., 1951, стр. 241—251; Мальшиев В.И. Повесть о Сухане. Из истории русской повести XVII века. Изд. АН СССР, 1956.

<sup>9</sup> См.: Добролюбов Н.А. Заметки и дополнения к сборнику русских пословиц г. Буслаева; Народные русские сказки Афанасьева // Полн. собр. соч., т. I, стр. 496—522, 429—434; Чернышевский Н.Г. Poleмические красоты // Полное собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. VII. 1950, стр. 740—752.

<sup>10</sup> См.: Схафтымов А.П. Поэтика и генезис былин. Саратов, 1924.

- <sup>11</sup> См.: *Дмитраков И.П.* Теория аристократического происхождения фольклора и ее реакционная сущность // Советская этнография. 1950, №1.
- <sup>12</sup> См.: *Добролюбов Н.А.* О степени участия народности в развитии русской литературы // Полн. собр. соч., т. I, стр. 215.
- <sup>13</sup> *Ленин В.И.* «Крестьянская реформа» и пролетарская революция // Соч., т. 17, стр. 96.
- <sup>14</sup> *Чернышевский Н.Г.* Рецензия на «Песни разных народов» Н. Берга // Полн. собр. соч., т. II, стр. 295.
- <sup>15</sup> РНПГ I—II; Очерки народно-поэтического творчества советской эпохи. Изд. АН СССР, 1952.
- <sup>16</sup> *Andrejev N.P.* Die Legende von den zwei Erzstündern // FFC. №54. Helsingfors, 1924, стр. 23, 59.
- <sup>17</sup> *Никифоров А.И.* Финская школа перед кризисом // Советская этнография. 1934, №4.
- <sup>18</sup> *Аст*, I, стр. 48 и сл. Подробно разработанные данные о географическом распространении отдельных былин имеются в монографии немецкого исследователя Траутмана. См.: *Trautmann R.* Die Volksdichtung der Grossrussen. Band I. Das Heldenlied (Die Byline). Heidelberg, 1935.
- <sup>19</sup> *Добролюбов Н.А.* Полн. собр. соч., т. I, стр. 432.
- <sup>20</sup> Об этом см. вводную статью В.Г. Базанова к *Гильф.* I (стр. 19 и сл.).
- <sup>21</sup> *Jakóbius M.* Byliny // Bibliotheca patodowa. №96. Seria II. Wrocław, 1955, s. IV.
- <sup>22</sup> *Бони-Бруевич В.Д.* В.И. Ленин о народной поэзии // Советская этнография. 1954, №4, стр. 116 и сл.
- <sup>23</sup> *Майков А.Н.* О былинах Владимирова цикла. СПб., 1863, стр. 25 и сл.
- <sup>24</sup> См.: *Энгельс Ф.* Происхождение семьи, частной собственности и государства // *Маркс К. и Энгельс Ф.* Избранные произведения в двух томах. Т. II. М., 1952, стр. 160—310.
- <sup>25</sup> *Греков Б.Д.* Киевская Русь. Госполитиздат, 1953, стр. 12.
- <sup>26</sup> *Окладников А.П.* Социальный строй предков якутов // Советская этнография. 1947, №2, стр. 96.
- <sup>27</sup> *Дыр.*, стр. XXXIV.
- <sup>28</sup> *Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч., т. XII, ч. 1, стр. 203.
- <sup>29</sup> Там же.
- <sup>30</sup> См.: *Богораз-Тан В.Г.* Чукчи. Т. II. Л., 1939, стр. 8 и сл.
- <sup>31</sup> *Штернберг А.Я.* Материалы для изучения гилияцкого языка и фольклора. Т. 1. Образцы народной словесности. Часть I. Эпос. СПб., 1908. Монография Штернберга о гилияках опубликована в «Этнографическом обозрении» (1904, кн. 60, 61, 63). См. также: *Штернберг А.Я.* Гилияки, орочи, голды, негидальцы, айны. Хабаровск, 1933.
- <sup>32</sup> По неопубликованным материалам З.Н. Куприяновой и А.М. Щербаковой.
- <sup>33</sup> *Крейнович Е.А.* Пережитки родовой собственности и группового брака у гилияков // Вопросы истории докалассового общества. Изд. АН СССР, 1936, стр. 739—740.
- <sup>34</sup> Исторический материализм / Под общей редакцией проф. Ф.В. Кон-

стантинова. Госполитиздат, 1950, стр. 123.

<sup>35</sup> *Токларев А.С.* Общественный строй якутов XVII—XVIII вв. Якутск, 1945, стр. 181.

<sup>36</sup> Подробный анализ этих преданий см.: *Окладников А.П.* Из истории общественных отношений у якутов в XVII веке // Советская этнография. 1949, №2.

<sup>37</sup> См.: *Ястр.*, №1.

<sup>38</sup> Исторический материализм / Под общей редакцией проф. Ф.В. Константинова. Госполитиздат, 1950, стр. 123.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> *Энгельс Ф.* Происхождение семьи, частной собственности и государства // *Маркс К. и Энгельс Ф.* Избранные произведения в двух томах. Т. II. М., 1952, стр. 295.

<sup>41</sup> *Нюрнун боотур стремительный* / Редакция текста, перевод и комментарий Г.У. Эргиса. Якутск, 1947, стр. 97 и сл.

<sup>42</sup> См.: *Потапов А.П.* Очерки по истории Шории // Труды Инст. Востоковедения АН СССР. Т. V. 1936, стр. 186—201.

<sup>43</sup> Подробно об исторических судьбах Алтая см.: *Потапов А.П.* Очерки по истории алтайцев. Изд. АН СССР, 1953.

<sup>44</sup> *Ай-Толай.* Народные героические поэмы и сказки горной Шории / Перевод с шорского, вступ. статья и примечания Ал. Смердова. Под ред. А.А. Коителова. Новосибирск, 1948.

<sup>45</sup> *История СССР*, I, стр. 143.

<sup>46</sup> *Маркс К. и Энгельс Ф.* Избранные произведения в двух томах. Т. II. М., 1952, стр. 296.

<sup>47</sup> Подробно об этом см.: *История СССР*, I, стр. 143 и сл.

<sup>48</sup> *Маркс К. и Энгельс Ф.* Избранные произведения в двух томах. Т. II. М., 1952, стр. 296—297.

<sup>49</sup> *Нюрнун боотур стремительный* / Редакция текста, перевод и комментарий Г.У. Эргиса. Якутск, 1947, стр. 6.

<sup>50</sup> *Сорошевский В.А.* Якуты. Опыт этнографического исследования. 1896, стр. 592.

<sup>51</sup> См.: *Галкин В.* Возникновение и развитие социалистических наций в СССР. Госполитиздат, 1952.

<sup>52</sup> Об этом см. в упомянутой книге Г.У. Эргиса и в ряде других изданий. См. также *Пухов И.В.* Исполнение олонхо // Доклады на второй научной сессии. I. Изд. АН СССР, Якутский филиал. Якутск, 1951, стр. 133—165.

<sup>53</sup> *Орлов А.С.* Казахский героический эпос. Изд. АН СССР, 1945.

<sup>54</sup> *Греков Б.Д.* Киевская Русь. Госполитиздат, 1953, стр. 264—265.

<sup>55</sup> Там же, стр. 9.

<sup>56</sup> Там же, стр. 7.

<sup>57</sup> *Добролюбов Н.А.* Полн. собр. соч., т. I, стр. 215—216.

<sup>58</sup> См.: *Аксачев Д.С.* Культура Руси эпохи образования русского национального государства. 1946, стр. 78 и сл.; он же. Летописные известия об Александре Поповиче // Труды Отдела древнерусск. лит. Института русск. лит. АН СССР. Т. VII. 1949, стр. 17—51.

<sup>59</sup> *Очерки*, I, стр. 97—142.

<sup>60</sup> *Каланский М.* Великорусские былины киевского цикла. Варшава, 1885, стр. 212.

<sup>61</sup> Там же, стр. 10.

<sup>62</sup> См.: *Соколов Ю.М.* Русский былинный эпос // *Литературный критик*. 1937, №9.

<sup>63</sup> См. приложение, стр. 559. В дальнейшем ссылки на приложение обозначаются знаком \*.

<sup>64</sup> См.: *Дмитраков И.П.* Теория аристократического происхождения эпоса и ее реакционная сущность // *Советская этнография*. 1950, №1.

<sup>65</sup> К. Д. 6; *Рыбн.* 38 (ср.: *Гильф.* 91), *Рыбн.* 146; *Гильф.* 15, 91 (ср.: *Рыбн.* 38); *Гул.* 35; *Они.* 84; *Марк.* 51; *Крюк.* I, 39; *Сок.* 76 (ср.: *Кон.* 12); *Кон.* 12 (ср.: *Сок.* 76).

<sup>66</sup> *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. Т. V. Изд. АН СССР, 1956, стр. 397—398.

<sup>67</sup> *Очерки истории СССР. Период феодализма IX—XV вв. Ч. I.* Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 102.

<sup>68</sup> Исчерпывающие данные об имени Святогора и его вариантах, а также о литературе вопроса даны в статье проф. А. Мазона. См.: *Mazon A.* Svatogor ou Saint-Mont le géant // *Revue des études slaves*. Т. XII, fasc. 1—2. 1932, p. 160—201.

<sup>69</sup> *Рыбн.* I, строки 1—68; *Рыбн.* 51, сноска 3; *Рыбн.* 86; *Гильф.* 119, строки 1—139; *Гильф.* 185; *Гильф.* 270; *Гри.* III, 114, строки 1—63; *Пар. и Сойм.* 4, строки 1—44; *Русские сказки Карелии.* Петрозаводск, 1947, №1; *Сок.* 159; *Сок.* 269. Ср. также: *Кир.* I, стр. XXX—XXXI.

<sup>70</sup> Богатый международный материал о мотиве столба до небес и тяжелой сумочки приведен в указанной статье А. Мазона. Специально южнославянский материал собран в: *Дринов М.* Сказание о Святогоре и земное тяге в южнославянской народной словесности // *Труды VIII археолог. съезда в Москве.* II. М., 1895 (*Дринов М.С.* Сочинения. Т. II. София, 1911, стр. 460—473).

<sup>71</sup> *Рыбн.* 2, 51 (стр. 322—323), 138 (стр. 291—292); *Гильф.* 1 (строки 1—77), 119 (строки 141—175), 265 (строки 81—134), 273; *Марк.* 61 (строки 174—255), 66; *Они.* 61; *Гри.* I, 130; III, 46 (строки 146—217), 50 (строки 137—193), 114 (строки 64—122); *Аст.* 5 (стр. 148), 25, Прил. 2 (стр. 338); *Пар. и Сойм.* 4 (строки 45—221), 40 (строки 112—206); *Крюк.* I, 8 (строки 331—468); *Сок.* 1, 57 (стр. 284—285), 75, 178 (строки 24—61), 269 (стр. 859).

<sup>72</sup> *История СССР*, I, стр. 74.

<sup>73</sup> Красота этой былины высоко оценена и зарубежной наукой. См.: *Trautmann R.* Die Volksdichtung der Grossrussen. Band I. Das Heldenlied (Die Byline). Heidelberg, 1935, стр. 229.

<sup>74</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч., т. V, стр. 416—420.

<sup>75</sup> *Литец Р.* Местные мотивы в былине о Садко у М.С. Крюковой и других сказителей // *Крюк.* II, стр. 719—768.

<sup>76</sup> Перечень вариантов см.: *Аст.* II, стр. 793. См. также: К. Д. 47; *Кир.*

VII, Прил., стр. 67; *Рыбн.* 18; *Листоп.* 37, 38, 39, 40, 41; *Кон.* 18, 18а; *Андреев* 677, 677 I.

<sup>77</sup> *Белинский* В.Г. Полн. собр. соч., т. V, стр. 420.

<sup>78</sup> Там же

<sup>79</sup> *Аст.* I, стр. 619. См. также: *Пар. и Сойм.* 9, 26, 47; *Григ.* II, 50, 60, 65; *Крюк.* I, 50; *Кон.* 15; *Шахм.* 7; *Сок.* 20, 87; *Андреев* 612; *Bolte J. und Polivka G.* Anmerkungen I, №16; *Wesselski A.* Märchen des Mittelalters. Berlin, 1925, S. 189; *Trautmann R.* Die Volksdichtung der Grossrussen. Band I. Das Heldenlied (Die Byline). Heidelberg, 1935.

<sup>80</sup> *Белинский* В.Г. Полн. собр. соч., т. V, стр. 386.

<sup>81</sup> См.: *Аст.* I, стр. 585. См. также: *Григ.* II, 6, 67, 88; *Крюк.* I, 51; II, 65; *Листоп.* 30, 31, 32, 33; *Леонтьев* 7; *Путил.* 11а; *Сок.* 41, 65, 200, 257. *Ширяева П.Г., Кравчинская В.А.* Две былины в записях конца XVII—XVIII вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. VI. Изд. АН СССР, 1948, стр. 399 и сл.

<sup>82</sup> См.: *Аст.* II, стр. 735. См. также: *Рыбн.* 121; *Григ.* I, 18; II, 79; III, 45; *Крюк.* I, 42, 43; *Шахм.* 9, 10; *Сок.* 16; *Студ.* 18.

<sup>83</sup> *Белинский* В.Г. Полн. собр. соч., т. V, стр. 369.

<sup>84</sup> Опубликовано 13 записей. См.: *Аст.* I, стр. 568. См. также: *Пар. и Сойм.* 22; *Крюк.* I, 19.

<sup>85</sup> *Астахова А.М.* Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 141.

<sup>86</sup> См.: *Григ.* II, стр. 336; *Астахова А.М.* Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 125.

<sup>87</sup> См.: *История СССР*, I, стр. 277.

<sup>88</sup> См.: *Греков Б.Д.* Киевская Русь. Госполитиздат, 1953, стр. 17.

<sup>89</sup> Там же, стр. 471.

<sup>90</sup> См.: *Аст.* II, стр. 740.

<sup>91</sup> *Базанов В.Г.* Народная словесность Карелии. Петрозаводск, 1947, стр. 92.

<sup>92</sup> См.: *Аст.* I, стр. 577. В онежской традиции протекают две реки, в мезенской — одна, в беломорской этого мотива нет.

<sup>93</sup> См.: *Аст.* II, стр. 770. См. также: *Студ.* стр. 15.

<sup>94</sup> Связь былины о Козарине с позднейшими историческими песнями о татарской полоняночке показана В.И. Чичеровым. См.: Исторические песни «Библиотека поэта», малая серия. Л., 1956, стр. 41 и сл.

<sup>95</sup> См.: *Аст.* I, стр. 630. См. также: *Рыбн.* II, 206; *Крюк.* 47; *Кон.* 19; *Шахм.* 11; *Сок.* 19, 40, 73, 86.

<sup>96</sup> *Котляревский А.А.* Славянский корабль на Руси // Сочинения. Т. II. СПб., 1899, стр. 555—569. См. также возражения Костомарова в: *Вестник Европы.* 1866, II, стр. 2—5.

<sup>97</sup> См.: *ИКАР* I, стр. 304; *Мавродин В.В.* Начало мореходства на Руси. Л., 1949, стр. 35.

<sup>98</sup> См.: *Халанский М.* О некоторых географических названиях в русском и южнославянском эпосе // Русский филологический вестник. 1901, I, №1—2, стр. 318—328.

<sup>99</sup> *Лященко А.И.* Былина о Соловье Будимировиче и сага о Гаральде //



Sertum bibliologicum в честь проф. А.И. Малеина. Петроград, 1922, стр. 94—137.

<sup>100</sup> Там же, стр. 119.

<sup>101</sup> См., например: *Халанский М.Е.* Великорусские былины киевского цикла. Варшава, 1885, стр. 148.

<sup>102</sup> См.: *Аст.* II, стр. 732.

<sup>103</sup> *Схавтымов А.П.* Поэтика и генезис былин. Саратов, 1924, стр. 83—86.

<sup>104</sup> См.: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч., т. V, стр. 375.

<sup>105</sup> *Маркс К и Энгельс Ф.* Соч., т. XII, ч. 1, стр. 203.

<sup>106</sup> Подробнее см.: *Фасмер М.Р.* Шапка земли греческой // Зап. Русск. Географ. общ. по отд. этнографии. Т. XXXIV: Сборн. в честь 70-летия Г.Н. Потанина. СПб., 1902, стр. 45—64.

<sup>107</sup> Это предположение уже высказывалось немецким исследователем Вольнером, который говорит: «Должен был иметься прототип этой песни, в котором похищение людей было одним из главных мотивов повествования». Он ищет остатки этого прототипа в духовных стихах о Федоре Тироне и Егории Храбром, сохранивших много архаических черт (*Wollner W.* Untersuchungen über die Volksepik der Grosstussen. Lpz., 1879, стр. 51).

<sup>108</sup> См., напр.: *Кир.* III, 23; *Гильф.* 55, 157; *Гри.* I, 52 и др.

<sup>109</sup> *Астахова А.М.* Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 281 и сл., стр. 286, 294.

<sup>110</sup> К Д (перв. половина песни); *Гильф.* 99; *Марк.* 47; *Крюк.* I, 29; *Сок.* 13; *Аст.* II, 125 (строки 1—72), 198 (перв. половина рассказа), 212 (тоже).

<sup>111</sup> Перечень вариантов см.: *Аст.* II, стр. 697. См. также: *Верх. сборн.*, стр. 303; *Егоров*, стр. 141, №4; *Аф.* 177; *Зеленн.* *Вятск. ск.* 100; *Сок. Белоз.*, стр. 301, №1; *Тумил.* 6.

<sup>112</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч., т. V, стр. 363—364.

<sup>113</sup> *Майков А.Н.* О былинах Владимирова цикла. СПб., 1863, стр. 126.

<sup>114</sup> *Дашкевич Н.К.* вопросу о происхождении русских былин. Былина об Алеше Поповиче и о том, как перевелись богатыри на святой Руси // Киевские университетские известия. 1883, №5, стр. 237.

<sup>115</sup> См.: *Астахова А.М.* Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 70.

<sup>116</sup> См.: *Лихачев Д.С.* Летописные известия об Александре Поповиче // Труды Отдела древнерусск. лит. Института русск. лит. АН СССР. Т. VII. 1949, стр. 25; он же. Культура Руси эпохи образования русского национального государства. Госполитиздат, 1946, стр. 73—81.

<sup>117</sup> *Очерки*, II, стр. 116.

<sup>118</sup> Перечень вариантов см.: *Аст.* II, стр. 751. См. также: *Рыбн.* 130, 131 (контаминация с былиной о Дюке); *Леонтьев* 2.

<sup>119</sup> См.: *Астахова А.М.* Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 34 и сл. Перечень вариантов см.: *Аст.* II, стр. 765. См. также: *Рыбн.* 82; *Сок.* 44, 57, 70, 77, 130, 170, 237, 269; *Ф-р Сарат. обл.* 6.

<sup>120</sup> Библиографию сказки см.: *Очерки*, I, стр. 371—372; *Андреев* 650 I; *Аф.* III, №308—310 и комментарии к ним, стр. 412—415.

<sup>121</sup> Астахова А.М. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 34.

<sup>122</sup> См.: *Аст.* II, стр. 761. См. также: *Кир.* I, стр. 1. Прил., стр. III, VII, XVIII, XXXIII; *Леонтьев* 7; *Сок.* 77, 237; *Ф-р Саратов. обл.* 4, 5, 6 и указанную там библиографию; *Ф-р Вост. Сиб.*, стр. 132 и сл.

<sup>123</sup> Так Белинский называет былины. Слово «былина» впервые было применено Сахаровым в «Сказаниях русского народа» (1836); когда Белинский писал свои статьи об эпосе, это слово еще не вошло в научный обиход. Иное мнение высказывал П.Д. Ухов в статье «К истории термина «былина» (Вестн. Моск. университета. Сер. общ. наук. Вып. 4. 1953, стр. 129—137).

<sup>124</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. V, стр. 354.

<sup>125</sup> Перечень публикаций и трудов см.: *Аст.* I, стр. 609 и сл. См. также: *Кир.* I, стр. 6; *Рыбн.* I, 5; II, 160, 165, 199; *Гильф.* 233, 250; *Марк.* 98; *Крюк.* II, 12, 13, 14, 15; II, 63; *Григ.* II, 76, 87; *Леонтьев* 3; *Пар. и Сойм.* 19, 50; И.Г. *Ряб.-Андр.* 3, Прил. №3; *Сок.* 4, 175, 247; *Ф-р Вост. Сиб.*, стр. 143.

<sup>126</sup> См.: *Авижанская* С.А. Бой отца с сыном в русском эпосе. Автореферат диссертации (Вестник ЛГУ. 1947, №3, стр. 142—145).

<sup>127</sup> Библиографические данные к былине о трех поездках см.: *Аст.* I, стр. 614 и сл. См. также: *Григ.* II, 92; *Пар. и Сойм.* 3; *Крюк.* I, 4; *Листоп.* 9; *Сок.* 7, 209, 211, 231, 237, 261, 269, 278.

<sup>128</sup> См.: *Аст.* II, стр. 757 и сл. Количество записей приближается к сотне.

<sup>129</sup> См.: *Аст.* II, стр. 734. См. также: *Кир.* II, Прил., стр. X; *Милл.*, стр. 292; *Егоров*, стр. 138, №1; *Тумил.* 9; *Гребенск.* 215. Интересные наблюдения над угасанием эпической традиции на примере былины о Добрыне и Маринке можно найти в *Anderson W.N. Die neuesten Schicksale der Byline von Dobrynia und Marinka // Vasmer-Festschrift. 1956, S. 39—44.*

<sup>130</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. т. V, стр. 376—379.

<sup>131</sup> См.: *Аст.* II, стр. 721; *Гребенск.* 216.

<sup>132</sup> *Андреев* 891. О мировом распространении мотива узнавания по кольцу см.: *Volte J. und Polivka G. Anmerkungen. II, S. 348.*

<sup>133</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. V, стр. 380.

<sup>134</sup> *Маркс* К. Секретная дипломатия XVIII века. Цит. по: *История СССР*, I, стр. 154.

<sup>135</sup> *Чернышевский* Н.Г. Рецензия на «Песни русских народов» Н. Берга // Полное собр. соч., т. II, стр. 295.

<sup>136</sup> См.: М.И. Калинин о литературе. Сб. статей и высказываний. Л., 1949, стр. 100.

<sup>137</sup> *Горький* М. Письмо в редакцию «Библиотеки поэта» // Литературная газета. 1936, 3 июля.

<sup>138</sup> *Кир.* I, 66, 77; IV, 46; *Рыбн.* 119, 127; *Гильф.* 47, 57, 75, 76, 210, 257, 296; *Марк.* 2, 43, 44; Этнографическое обозрение. XLIII, 90; *Григ.* II, 55, 64, 91; III, 98; *Онч.* 2; *Милл.* 8, 9; *Аст.* 47, 93; П.И. *Ряб.-Андр.* 3; *Леонтьев* 4; *Крюк.* I, 5, 6; *Пар. и Сойм.* 2, 32, 33; И.Г. *Ряб.-Андр.* 1, 2; *Кон.* 3, 3-а, 4; *Сок.* 8, 38, 53, 55, 77, 78, 238; *Ф-р Вост. Сиб.*, стр. 139. *Аст.* II, 123, 132. Кроме того, в ряде случаев о происшедшей ссоре упоминается в связи с

наступлением татар.

<sup>139</sup> Греков Б.Д. Киевская Русь. Госполитиздат, 1953, стр. 306—307.

<sup>140</sup> Там же, стр. 294.

<sup>141</sup> См.: *История СССР*, 1, стр. 178—179.

<sup>142</sup> В издании Киреевского (1, 66) последняя строка опущена.

<sup>143</sup> Об Илье и Калине см.: *Аст*, II, стр. 753. См. также: *Марк* 3; *Тих.* и *Милл.* 70; *Леонтьев* 4; *Крюк*, I, 2; *Пар.* и *Сойм* 40; *Сок* 77, 215; *Кривоп.* 2; *Ф-р Вост. Сиб.*, стр. 140. О Василии Игнатьевиче см. там же, стр. 707, а также: *Григ.* II, 58, 69; *Крюк*, II, 73.

<sup>144</sup> *Лихачев* Д.С. Летописные известия об Александре Поповиче // *Труды Отдела древнерусск. лит. Института русск. лит. АН СССР*. Т. VII. 1949, стр. 24.

<sup>145</sup> *Митропольская* Н.К. Борьба за национальную независимость в русском героическом эпосе (Илья Муромец и Калин-царь). Автореферат диссертации. Л., 1951; она же. К вопросу о научной оценке русских былин // *Ученые записки Вильн. гос. унив. им. В. Капсукаса*. Вильнюс, 1955, стр. 101—118.

<sup>146</sup> Греков Б.Д., *Якубовский* А.Ю. Золотая Орда и ее падение. М.—Л., 1950, стр. 207—208.

<sup>147</sup> См.: *Аст*, I, стр. 560; *Крюк*, II, 74; *Листоп.* 55; *Путил.* 15в.

<sup>148</sup> Орлов А.С. Героические темы древней русской литературы. Изд. АН СССР, 1945, стр. 54.

<sup>149</sup> Греков Б.Д., *Якубовский* А.Ю. Золотая Орда и ее падение. М.—Л., 1950, стр. 199.

<sup>150</sup> Греков Б.Д. Киевская Русь. Госполитиздат, 1953, стр. 336.

<sup>151</sup> *Соловьев* С.М. История России с древнейших времен. Т. III. 1862, стр. 312. Подробнее о десятичной системе в монгольских войсках см.: Греков Б.Д. Киевская Русь. Госполитиздат, 1953, стр. 312.

<sup>152</sup> Чрезвычайно интересное и блестяще аргументированное толкование имени «Калин» дает О. Янзен. Слово «калин» возводится к тюрко-татарскому «кальн» — жирный, тучный, глупый и рассматривается как эпитет. Слово «собака», устойчиво прилагаемое к имени Калина, соответствует тюркизированной форме «ногай» монгольского слова «нохай», обозначающего собаку, и представляет собой первоначальное тотемическое название татарского племени и также имя Ногай (*Янзен* О. Собака Калин-царь // *Slavia*. Т. XVII, вып. 1—2. 1939, стр. 82—89).

<sup>153</sup> Орлов А.С. Героические темы древней русской литературы. Изд. АН СССР, 1945, стр. 51.

<sup>154</sup> *Лихачев* Д.С. Русский посольский обычай XI—XII веков // *Исторические записки*. 1946, №18, стр. 42—56.

<sup>155</sup> Там же.

<sup>156</sup> Греков Б.Д., *Якубовский* А.Ю. Золотая Орда и ее падение. М.—Л., 1950, стр. 215.

<sup>157</sup> Там же, стр. 213.

<sup>158</sup> *Добролюбов* Н.А. Полн. собр. соч., т. I, стр. 216.

<sup>159</sup> *Мавродин* В.В. Образование древнерусского государства. Л., 1945,

стр. 289.

<sup>160</sup> *Ахчаев Д.С.* Культура Руси конца XIV — начала XVI вв. Огиз, 1946, стр. 80.

<sup>161</sup> Эти слова не были пропущены цензурой. Вместо «князей-бояр» было повторено «изменников». См.: *Кир.* I, 66 и комментарии М.К. Азадовского в кн.: *Былины и исторические песни из южной Сибири.* Новосибирск, 1939, стр. 179.

<sup>162</sup> ИКДР I; *Рыбаков В.А.* Военное дело, стр. 408.

<sup>163</sup> ИКДР I, стр. 398.

<sup>164</sup> Подробный анализ текста Мея и выделение подделок имеется в указанной статье Н.К. Митропольской (К вопросу о научной оценке русских былин // *Ученые записки Вильн. гос. унив. им. В. Капсукаса.* Вильнюс, 1955).

<sup>165</sup> Подробности см.: *Соколов Ю.М.* Лев Толстой и сказитель Щеголенок // *Летописи Гослитмузея.* Кн. XII. М., 1948.

<sup>166</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч., т. V, стр. 384.

<sup>167</sup> *Прыков И.Г.* Очерки по истории казачества // *Очерки, статьи, письма.* Изд. «Academia», 1934, стр. 198.

<sup>168</sup> Там же, стр. 211. См. также: *Адрианова-Перетц В.П.* Праздник кабацких ярыжек // *Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века.* Изд. АН СССР, 1937, стр. 27—96.

<sup>169</sup> *Орлов А.С.* Героические темы древней русской литературы. Изд. АН СССР, 1945, стр. 85—87.

<sup>170</sup> *Шамбинаго С.К.* Древнерусское жилище по былинам // *Сборник в честь В.Ф. Миллера.* М., 1900, стр. 129—150.

<sup>171</sup> *Прыков И.Г.* Очерки по истории казачества // *Очерки, статьи, письма.* Изд. «Academia», 1934, стр. 204 и сл.

<sup>172</sup> *Орлов А.С.* Героические темы древней русской литературы. Изд. АН СССР, 1945, стр. 83.

<sup>173</sup> Там же, стр. 84.

<sup>174</sup> Там же, стр. 85.

<sup>175</sup> *Аст* II, стр. 728.

<sup>176</sup> *История СССР*, I, стр. 152—153.

<sup>177</sup> Там же, стр. 153.

<sup>178</sup> Там же.

<sup>179</sup> *Миллер Ор.* Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869, стр. 508.

<sup>180</sup> *Маркс К.* Секретная дипломатия XVIII века. Цит. по: *История СССР*, I, стр. 289.

<sup>181</sup> *История СССР*, I, стр. 255 и сл.

<sup>182</sup> Перечень записей см.: *Аст* II, стр. 712.

<sup>183</sup> *Соколов Б.М.* Русский фольклор. Вып. I. Былины. М., 1931, стр. 32.

<sup>184</sup> *Горький М.* О литературе. М., 1953, стр. 49.

<sup>185</sup> *Горький М.* О религиозно-мифологическом моменте в эпосе древних // *Собрание сочинений.* Т. 27. М., 1953, стр. 496.

<sup>186</sup> *История СССР*, I, стр. 177.

<sup>187</sup> Там же.

<sup>188</sup> Греков Б.Д. Крестьяне на Руси с древнейших времен до XVII века. Изд. АН СССР, 1946, стр. 19.

<sup>189</sup> Горький М. О религиозно-мифологическом моменте в эпосе древних // Собрание сочинений. Т. 27. М., 1953, стр. 498.

<sup>190</sup> Ступою — шагом, грудью — рысью. Югов предполагает, что «грудью» здесь стоит вместо «грунью». Грунь — легкая конская рысь (см. статью «Искры истины» в журнале «Октябрь», 1956, №5, стр. 164 и сл.).

<sup>191</sup> Мальшиев В.И. Повесть о Сухмане // Известия АН СССР. Отд. лит. и яз. Т. XIII, вып. 3, стр. 282—289; он же. Повесть XVII века о защите родины // Советский воин. 1955, №12, стр. 29; он же. Повесть о Сухане. Из истории русской повести XVII века. Л., 1957 (здесь, на стр. 191—194, дан перечень публикаций. Всего имеется 23 записи. 5 были и 2 песни впервые опубликованы в этом труде).

<sup>192</sup> См. приложение, стр. 581.

<sup>193</sup> Там же.

<sup>194</sup> Кир. III, 28, 32; Марк. 48; Омч. 36; Милл. 53; Тисх. и Милл. 34; Григ. II, 4, 22, 40, 44, 63, 80, 84; III, 36, 72; Путшл. 12а, в, д; Крюк II, 62; Рулиш. 10.

<sup>195</sup> Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч., т. II, стр. 291—317.

<sup>196</sup> История СССР, I, стр. 357.

<sup>197</sup> То есть последнее.

<sup>198</sup> См.: Аст. II, стр. 784.

<sup>199</sup> Притча о слепом и хромом имеет связь с древнерусской литературой. См.: Еремич И.П. Притча о слепых и хромых в древнерусской письменности // Изв. Отдел. русск. яз. и слов. АН СССР. Т. XXX. 1925, стр. 323—352.

<sup>200</sup> Аст. I, стр. 552; см. также: Шейн, Мат. I, ч. 1, №526. Былина имеет некоторую связь со сказкой о деревянном орле. См.: Андреев 575; Bolte J. und Polivka G. Anmerkungen. I, №12; II, №77а.

<sup>201</sup> Аст. I, стр. 639. См. также: Рыби. I, 71; Григ. I, 211; Пар. и Соим. 48; Крюк. I, 59; Сок. 46.

<sup>202</sup> История СССР, I, стр. 280—281.

<sup>203</sup> Аст. II, стр. 705. См. также: Омч. 97; ср. также: Гильф. 2; Аф. 311.

<sup>204</sup> Сказки Чулкова и Сахарова, перепечатаны в «Песнях» П.В. Киреевского, см.: Кир. IV, приложение, стр. III и XIII.

<sup>205</sup> См.: Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. V, стр. 401—415.

<sup>206</sup> История СССР, I, стр. 188.

<sup>207</sup> Жданов И.Н. Русский былевой эпос. Исследования и материалы. СПб., 1895, стр. 255—256.

<sup>208</sup> История СССР, I, стр. 337.

<sup>209</sup> Рыбаков Б.А. Ремесло древней Руси. Изд. АН СССР, 1948, стр. 759 и сл.

<sup>210</sup> История СССР, I, стр. 187.

<sup>211</sup> Там же, стр. 189.

<sup>212</sup> Жданов И.Н. Русский былевой эпос. СПб., 1895, стр. 252—253.

<sup>213</sup> Фасмер М.Р. Шапка земли греческой // Сборн. в честь Г.Н. Потанина. СПб., 1909, стр. 45—64.

<sup>214</sup> Непонятная строка в тексте К. Данилова «А и во обе глаз уж веку нет» может быть исправлена по записи, сделанной в Москве от жителя Москвы: «Во абу у него глаза как век не было» (*Тих. и Милл.* 64).

<sup>215</sup> *Шамбинаго С.* Песни времени царя Ивана Грозного. Серг. посад, 1914, стр. 241.

<sup>216</sup> Цит. по: *Шамбинаго С.* Песни времени царя Ивана Грозного. Серг. посад, 1914, стр. 242.

<sup>217</sup> *Жданов И.Н.* Русский былевой эпос. СПб., 1895, стр. 346 и сл.

<sup>218</sup> *Горький М.* О религиозно-мифологическом моменте в эпосе древних // *Собрание сочинений.* Т. 27. М., 1953, стр. 498.

<sup>219</sup> *Аст.* II, стр. 742. См. также: *Рыби.* 16; *Леонтьев* 10; *Путил.* 10 а, в, г; *Сок.* 243, 269.

<sup>220</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч., т. V, стр. 389.

<sup>221</sup> *Чурила и князь: К. Д.* 18; *Кир.* IV, 86; *Рыби.* II, 168, 179, стр. 463, сноски; *Гильф.* 223, 229, 251; *Пар. и Сойм.* 1; *Сок.* 204, 243, 252; ср. также: *Крюк* I, 57.

<sup>222</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч., т. V, стр. 373.

<sup>223</sup> То есть стали затхлыми.

<sup>224</sup> *Шамбинаго С.К.* Древнерусское жилище по былинам // Юбилейный сборный в честь В.Ф. Миллера. СПб., 1900, стр. 131.

<sup>225</sup> См.: *Грабарь И.* История русского искусства. Т. II, стр. 251 и сл.; История Москвы. Т. I. М., 1952, стр. 639—640. Здесь библиография; *Лашинский И.П.* Демократическая сатира XVII века и русское народное творчество // Ученые записки АГУ. №173. Сер. филол. наук. Вып. 20. А., 1954, стр. 343.

<sup>226</sup> Шоломы — крыши, потоки — водосточные трубы.

<sup>227</sup> *Халанский М.* Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885, стр. 198.

<sup>228</sup> Там же.

<sup>229</sup> Там же, стр. 202. Подробнее о «подсолнечниках» см.: *Лященко А.И.* Былины о Дюке Степановиче // Изв. Отд. русск. яз. в слов. АН СССР. Т. XXX. 1925, стр. 97.

<sup>230</sup> *Андрианова-Перетц В.П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.—Л., 1937. К XVI веку былину относит Траутман, см.: *Trautman R.* Die Volksdichtung der Grossrussen. Band I. Das Heldenlied (Die Byline). Heidelberg, 1935, S. 169.

<sup>231</sup> *Халанский М.* Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885, стр. 189 и сл.

<sup>232</sup> Ср.: *Халанский М.* Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885, стр. 189.

<sup>233</sup> *Лященко А.И.* Былины о Дюке Степановиче // Изв. Отд. русск. яз. в слов. АН СССР. Т. XXX. 1925, стр. 120—122.

<sup>234</sup> *Маркс К и Энгельс Ф.* Соч., т. XII, ч. I, стр. 203.

<sup>235</sup> *Очерки*, III, стр. 28.

<sup>236</sup> *Ramband A.* La Russie épique. Paris, 1876, p. 160—162; *Wollner W.* Untersuchungen über die Volksepik der Grossrussen. Lpz., 1879, S. 41.

- <sup>237</sup> Морозов А.А. Скоморохи на Севере // Север. Альманах. 1946, стр. 193—246.
- <sup>238</sup> Гильф. I, стр. 34.
- <sup>239</sup> Там же, стр. 35.
- <sup>240</sup> Барсов Н.В. Причитания Северного края. Ч. I. М., 1872, стр. 282—288.
- <sup>241</sup> Соколов Ю.М. Русский фольклор. М., 1938, стр. 237.
- <sup>242</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. III, стр. 360.
- <sup>243</sup> Лафарг П. Очерки по истории культуры. М., 1926, стр. 51 и сл.
- <sup>244</sup> Горький М. О литературе. М., 1953, стр. 49.
- <sup>245</sup> Подробнее об этом см. в статье В.Г. Базанова к Гильф. I (стр. 19 и сл.).
- <sup>246</sup> Евгеньева А.П. О некоторых особенностях русского устного эпоса // Труды отдела древнерусской литературы. VI. 1948, стр. 154—192; VII. 1949, стр. 168—215.
- <sup>247</sup> См. ст. «О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах» и «Замечания о слоге и мерности народного языка» в Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч., т. I, стр. 522—525, 525—528.
- <sup>248</sup> Очерки, I, стр. 48.
- <sup>249</sup> Штокмар М.П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952, стр. 277.
- <sup>250</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. V, стр. 428.
- <sup>251</sup> Астахова А.М. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 175—213; РНПТ II, кн. 1, стр. 146—178; кн. 2, стр. 248—278.
- <sup>252</sup> Подробнее см.: Астахова А.М. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 177 и сл.
- <sup>253</sup> Григ. I, стр. 518—520.
- <sup>254</sup> Григ. II, 145. См.: Астахова А.М. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 145—146.
- <sup>255</sup> Сок.
- <sup>256</sup> Аст. I—II.
- <sup>257</sup> Пар. и Сойм.
- <sup>258</sup> Крюк I—II.
- <sup>259</sup> П.И. Ряб.-Андр.
- <sup>260</sup> Список сборников см. в Приложении, стр. 559.
- <sup>261</sup> Астахова А.М. Былина в Заонежье // Крестьянское искусство Севера. Вып. I, 1927.
- <sup>262</sup> Аст. I, стр. 90.
- <sup>263</sup> Базанов В.Г. Народная словесность Карелии. Петрозаводск, 1947, стр. 85.
- <sup>264</sup> Астахова А.М. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 370—396.
- <sup>265</sup> Там же, стр. 149.
- <sup>266</sup> См.: Крюк. II, 94. «Про Олешинку». См. также: «Женитьба Ивана царевича», II, 91, «Про Ивана, крестьянского сына», II, 95 и др.
- <sup>267</sup> Богатый подбор вариантов см.: Wesselski A. Märchen des Mittelalters. Berlin, 1925, S. 185—187. Ср.: Андреев 895.

- Андреев* — *Андреев Н.П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.
- Аст.* — *Астахова А.М.* Былины Севера. Т. I. Мезень и Печора. М.—Л., 1938; т. II. Прионежье, Пинега и Поморье. М.—Л., 1951.
- Аф.* — *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки. Т. I—III. Л., 1936—1940.
- Верх. Сборн.* — Верхоянский сборник. Якутские сказки, песни, загадки, а также русские сказки и песни, записанные в Верхоянском округе И.А. Худяковым // Зап. Восточносиб. отдела Русск. географ. общества по этнографии. Т. I. Вып. 3. Иркутск, 1890.
- Гильф.* — *Гильфердинг А.Ф.* Онежские былины, записанные летом 1871 года. Т. I—III. Изд. 4-е. М.—Л., 1949 и сл.
- Гребенск.* — *Путилов Б.Н.* Песни Гребенских казаков. Грозный, 1946.
- Григ.* — *Григорьев А.Д.* Архангельские былины и исторические песни, собранные в 1899—1901 гг. Т. I. М., 1904; т. II. Прага, 1939; т. III. СПб., 1910.
- Гул.* — Былины и песни Южной Сибири. Собрание С.И. Гулаева / Под ред. В.И. Чичерова. Новосибирск, 1952.
- Дыр.* — Шорский фольклор / Записи, перевод, вступительная статья и примечания Н.П. Дыренковой. Изд. АН СССР, 1940.
- Езоров* — *Езоров О.П.* 4 былины старой записи // Уч. зап. Рост. н/Д. Гос. пед. инст. Т. I. 1938, стр. 138—142.
- Зеленин, Вятск. ск.* — *Зеленин Д.К.* Великорусские сказки Вятской губернии // Зап. Русск. географ. общества по отд. этнографии. Т. 42. Петроград, 1915.
- ИКДР* — История культуры древней Руси. Т. I / Под общей редакцией акад. Б.Д. Грекова и проф. М.И. Артамонова. Изд. АН СССР, 1948; т. II / Под ред. Н.Н. Ворониной и М.К. Каргера. М., 1951.
- История СССР* — История СССР / Под ред. Б.Д. Грекова и др. Т. I. 1947.
- К. Д.* — Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1938.
- Кир.* — Песни, собранные П.В. Киреевским. Вып. I—X. М., 1860—1874. (Песни обозначаются по страницам.)
- Кон.* — Сказитель Ф.А. Конашков / Подготовка текстов, вводная статья и комментарий М.А. Линевского. Петрозаводск, 1948.
- Кривоп.* — *Кривополенова М.Д.* Былины, скomorошину, сказки / Редакция, вступительная статья и примечания А.А. Морозова. Архангельск, 1950.
- Крюк.* — Былины М.С. Крюковой. Т. I—II / Записали и комментировали Э. Бородин и Р. Липец // Летописи Гос. лит. музея. Кн. VI. М., 1939; кн. VIII. М., 1941.
- Леонтьев* — *Леонтьев Н.П.* Печорский фольклор. Архангельск, 1939.
- Листоп.* — *Листопядов А.М.* Донские былины. Ростов-на-Дону, 1945.
- Марк.* — *Марков А.* Беломорские былины. М., 1901.
- Марк. Богосл.* — Материалы, собранные в Архангельской губ. летом 1901 г. А.В. Марковым, А.Л. Масловым и Б.А. Богословским // Труды музыкально-этнографической комиссии. Т. I. М., 1906; т. II, М., 1911.



- Милл.* — *Миллер В.Ф.* Былины новой и недавней записи. М., 1908.
- Озар.* — *Озаровская О.Э.* Бабушкины старины. Петроград, 1916.
- Онч.* — *Ончуков Н.Е.* Печорские былины // Зап. Русск. географ. общества по отделению этнографии. Т. XXX. СПб., 1904.
- Очерки* — *Миллер В.Ф.* Очерки русской народной словесности. Т. I. М., 1897; т. II. М., 1910; т. III. М., 1924.
- Пар. и Сойм.* — Былины Пудожского края / Подготовка текстов, статьи и примечания Г.Н. Париловой и А.Д. Соймонова. Петрозаводск, 1941.
- Путил.* — *Путилов Б.Н.* Русская былина на Тереке // Уч. зап. Грозненского гос. пед. института №3. Филол. серия. Вып. 3, стр. 5—47. (Ссылки даются на библиографический обзор, стр. 38 и сл.)
- РНПТ* — Русское народное поэтическое творчество. Т. I. Изд. АН СССР, 1953; т. II, кн. 1. 1955; т. II, кн. 2. 1956.
- Рыбн.* — Песни, собранные Г.Н. Рыбниковым. Т. I—III. Изд. 2 М., 1909—1910.
- И.Г. Ряб.-Андр.* — Былины Ивана Герасимовича Рябина-Андреева / Подготовка текстов и примечания А.М. Астаховой. Петрозаводск, 1948.
- П.И. Ряб.-Андр.* — Былины Петра Ивановича Рябина-Андреева / Подготовка текстов, статьи и примечания В. Базанова. Петрозаводск, 1939.
- Соб.* — *Соболевский А.И.* Великорусские народные песни. Т. I—VII. СПб., 1895—1902.
- Сок.* — Онежские былины / Подбор былин и научная редакция текстов Ю.М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. Чичерова // Летописи Гос. лит. музея. Кн. 13. М., 1948.
- Сок. Белоз.* — *Соколовы Б. и Ю.* Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.
- Студ.* — Студенческие записки филологического факультета Ленинградского государственного университета. Ленинград, 1937.
- Тих. и Милл.* — *Тихонравов Н.С. и Миллер В.Ф.* Русские былины старой и новой записи. М., 1894.
- Тумил.* — *Тумилевич Ф.В.* Песни казаков-некрасовцев. Ростов н/Д., 1947.
- Ф-р Вост. Сиб.* — Фольклор Восточной Сибири / Сборник составил Александр Гуревич. Иркутск, 1938.
- Ф-р Сарат. обл.* — Фольклор Саратовской области. Книга первая / Составила Т.М. Акимова, под ред. А.П. Скафтымова. Саратов, 1946.
- Шахм.* — Фольклорные записи А.А. Шахматова в Прионежье / Подготовка текстов, статьи и примечания А. Астаховой и С. Шахматовой-Коплан. Петрозаводск, 1948.
- Шейн, Мат.* — *Шейн П.В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края. Т. I, часть 1. СПб., 1887.
- Ястр.* — *Ястремский С.В.* Образцы народной литературы якутов // Труды Комиссии по изучению Якутской Автономной Республики. Изд. АН СССР, 1929.

ЗАКОНЫ БЫЛИННОГО ТВОРЧЕСТВА, ОТКРЫТЫЕ В.Я. ПРОППОМ,  
И ФОЛЬКЛОРИСТИКА ПОСЛЕДУЮЩИХ ЛЕТ

Капитальный труд В.Я. Проппа «Русский героический эпос» — первая и остающаяся до сих пор единственной монографией, посвященная русским былинам, которые представлены здесь во всем многообразии сюжетов. Это не только фундаментальное исследование, но и своего рода справочник, путеводитель по эпосу. В соответствии с замыслом автора книга доступна любому читателю, в том числе и не имеющему специальной филологической подготовки.

Монография принадлежит перу зрелого ученого. Выход ее в свет (первое изд. — 1955 г.; второе, исправленное — 1958 г.) отделен тремя десятилетиями от публикации книги «Морфология сказки» (1928 г.) и более чем десятилетием от появления в печати монографии «Исторические корни волшебной сказки» (1946 г.). Позади радость открытий и признания, горечь неприятия и непонимания. Правоту В.Я. Проппа со временем подтвердит сама наука-фольклористика, в значительной мере развивавшаяся в XX столетии под знаком его идей. Вклад ученого стал особенно очевиден после преодоления былых идеологических установок. Доказательство этому — предпринятое в настоящее время издание Полного собрания трудов Проппа.

В.Я. Пропп приступил к работе над книгой о былинах в 1940-е гг. Ученый не ставил перед собой цели изучить структуру и генезис жанра, как в предшествующих трудах, посвященных волшебной сказке. Его первоочередная задача — ознакомить читателя с русским эпосом, выявить идею, заложенную в былинах, показать их связь с мифологией и русской ис-

торией, осветить особенности поэтики этих фольклорных произведений. Здесь В.Я. Проппу, профессору Ленинградского университета, читавшему курс лекций по русскому фольклору, помог его педагогический опыт. Вот почему в книге «Русский героический эпос» слышны интонации живой речи. Короткие прозрачные фразы. Формулировка мысли, затем — ее пояснение, развитие, вывод. Дублирование наиболее важных суждений. Отчетливо обозначенное резюме главы и раздела. При чтении книги возникает ощущение постоянного присутствия автора, как бы взявшего за руку читателя и увлекшего его в глубь исследования. Учитель помогает своему подопечному овладеть методами анализа, сопоставить факты и самому убедиться в надежности полученных результатов. Такую книгу мог написать не просто ученый, а ученый-педагог. Не случайно монография «Русский героический эпос» в свое время получила первую университетскую премию.

Приступая к подбору материалов, В.Я. Пропп в первую очередь определяет предмет исследования. Эпос, если суммировать высказывания ученого, — это песни, содержанием которых является борьба за самые высокие идеалы народа и победа во имя их осуществления. Для этих песен характерна легко узнаваемая метрическая структура, соответствующая их былому исполнению под гусли.

В процессе систематизации текстов и отнесения их к тому или иному циклу В.Я. Пропп исходит из некоторых имеющих принципиальное значение предпосылок.

Прежде всего, замысел былины реализуется во множестве вариантов одного и того же сюжета и может быть «прочитан» из всей их совокупности. Речь идет по сути о некоем условном подвижном, объемном, включающем в себя множество вариантов, иногда и версий тексте. Из него-то и выявляется целостная, хотя подчас и противоречивая картина общего замысла, присущего данному сюжету в целом, с учетом, однако, все-

возможных расхождений, имеющихсЯ в отдельно взятых вариантах.

Одновременно каждая эпическая песня — это многослойное произведение. Как справедливо утверждает В.Я. Пропп, «былина, шлифуясь и совершенствуясь столетиями, содержит отложения всех пройденных ею веков» (с. 27). Причем в качестве проявления многослойности можно считать и использование старых форм для наполнения их новым содержанием, имеющим в свою очередь тенденцию к дальнейшим трансформациям и переосмыслениям. В этом ученый видит истоки уже существующей и неизбежно имеющей место в будущем разногласицы при отнесении былины к тем или иным столетиям. Результат окажется обусловленным тем, какой именно слой былины станет объектом наиболее пристального рассмотрения. Сам же В.Я. Пропп решающим критерием для отнесения эпической песни к определенной эпохе считает выраженную в ней основную идею, манифестируемые в ней идеалы.

Наиболее архаическим в эпосе является мифологический слой. «Эпос возникает на почве мифологии», — утверждает В.Я. Пропп (с. 33). Однако, как отмечает ученый, вырастая из мифологии, эпос вступает с ней в противоречие, отрицает и преодолевает ее. На почве таких столкновений и формируются былинные сюжеты.

Для того, чтобы показать читателю, какие же именно сюжеты являются в русском эпосе наиболее архаичными, В.Я. Пропп обращается к рассмотрению эпических песен тех народов Сибири и Крайнего Севера, которые сравнительно недавно жили при родовом строе. В результате выясняется, что композиционными стержнями подобных произведений служат коллизии: герой, побывав у хозяев стихий, со временем трансформировавшихся в чудовищ, обретает чудесные способности; герой добывает себе жену в ином, потустороннем ми-

ре, позднее — в чужих землях. Аналоги или реминисценции таких сюжетов автор выявляет и в русских былинах. Однако «доисторическую старину» лучше сохраняет сказка, чем эпическая песня, представляя ее уже не как действительность, а как «интересную выдумку». Исторические же корни волшебной сказки В.Я. Пропп рассматривает в предшествующей своей работе. Не случайно последователи ученого, анализируя наиболее архаический слой былины, нередко оперируют суждениями, высказанными им при рассмотрении генезиса сказки. Сам же В.Я. Пропп, напомним, подобной задачи здесь перед собой и не ставил.

Наряду с вопросом о соотношении мифа и былины В.Я. Пропп ставит и проблему историзма эпических песен. По мнению

исследователя, былины, несомненно, сопутствуют истории. Они связаны с исторической действительностью. Согласно концепции В.Я. Проппа, проверенной на материалах других народов, эпос создается в период разложения родового строя, задолго до образования Киевской Руси, когда он достигает своего расцвета. В период борьбы с монголо-татарским нашествием он в известном смысле представляет собой уже качественно новое явление. Начиная же с XIV в. все более мощно развивается историческая песня, идущая на смену старому воинскому эпосу. Она знаменует усиление реалистических элементов в русском историко-песенном фольклоре. Появление исторической песни служит предвестником угасания собственно былинной традиции. В последующие века заканчивается продуктивный период в развитии русского эпоса. Эпическая традиция начинает свертываться. Она угаснет в период капитализма, лишь по инерции продолжая еще в какой-то мере удерживаться в живом бытовании едва ли не до наших дней.

Связь былины с действительностью, по мнению ученого, но-

сит особый характер. Любая былина не может быть датирована одним годом или одним десятилетием, поскольку она относится «ко всем тем столетиям, в течение которых создавалась, жила, шлифовалась, совершенствовалась или отмирала» (с. 27). Соответственно и предметом эпических песен «служит не единичное и частное, а типичное и характерное для десятилетий и столетий» (с. 313). Иначе говоря, в их эпицентре всегда не однократный факт, а длительный процесс. В этом залог живучести и долголетия эпоса. И еще одним обстоятельством обуславливается продолжительная востребованность эпоса, его актуальность в череде сменяющихся времен: «Эпос живуч не воспоминаниями прошлого, а тем, что он отражает идеалы, которые лежат в будущем. Он отражает не события той или иной эпохи, а ее стремления» (с. 64). Так, например, сказители, по утверждению исследователя, пели о победе над татарами задолго до реальной победы над врагом. Вот почему при изучении эпоса В.Я. Пропп последовательно соотносит былинные сюжеты не с отдельными частными событиями истории, а с целыми эпохами, периодами ее развития.

В решении вопроса об историзме былин В.Я. Пропп расходится со своими предшественниками (за исключением, пожалуй, А.Н. Майкова), поскольку они придерживались позиций исторической или неоисторической школы. Сторонники этого направления в изучении эпоса стремились обнаружить в былине отражение конкретного исторического события и отыскать для ее героев исторические прототипы. С этой целью предпринимались обширные сопоставления фольклорного текста с летописью и документальными источниками. Общий же замысел эпической песни, ее основная идея, выраженные во всей совокупности вариантов, обычно не принимались во внимание. Не случайно В.Я. Пропп отрицает, к примеру, правомерность соотнесе-

ния былинного Добрыни Никитича с летописным Добрыней, дядей князя Владимира. Попытка же возвести былинного Алешу к летописному витязю («храбру») Александру Поповичу была развенчана Д.С. Лихачевым, который убедительно показал, что дело обстояло как раз наоборот: образ былинного Алеша был воспринят летописью (Лихачев Д.С. Летописные известия об Александре Поповиче // Труды Отдела древнерусской литературы. 1949. Т. VII. С. 25). Точно так же имеющееся в Галицкой летописи описание приближающихся к городу татар восходит к соответствующей эпической песне. Однако В.Я. Пропп не упрощает вопроса о соотношении былины и летописного рассказа. Лежащий в основе обоих источников факт, имевший место в действительности, в известной мере может также предопределить их сходство. Особенно это вероятно в условиях, когда эпос приобретает большую историческую конкретность, подготавливая почву для появления исторической песни. Имеется в виду, например, близость летописного рассказа о набеге Тохтамыша на Москву и былины о Василии Игнатьевиче, в которой (и это характерно) действует уже не Тохтамыш, а Батыга, в имени которого, несомненно, сохраняются исторические воспоминания о Батые.

Персонажи, носящие в эпосе имена тех или иных исторических лиц, не соотносятся с этими лицами. Так, князь Владимир — это собирательное лицо, вокруг которого, по словам Добролюбова, народ сгруппировал целый трехсотлетний период. Ермак в эпосе отнюдь не завоеватель Сибири. Перенесенный в далекое прошлое, он представлен в качестве защитника Руси от татар. Имя же Батыга стало, как пишет В.Я. Пропп, «нарицательным для обозначения лица, возглавляющего татарскую власть» (с. 356). Перед нами некие обобщенные персонажи, выражающие самую сущность множества однородных прототипов, но не соот-

несенные напрямую ни с одним из них, даже тем, чем имя они носят.

Опровергая тезис об иноземном происхождении былин, сформировавшийся в рамках школы заимствования, и доказывая несостоятельность доводов ее сторонников, В.Я. Пропп постоянно подчеркивает связь эпической песни с русской историей, с русской действительностью и бытом, — земледельческим, торговым, военным. Историчен, например, древний Новгород, артель с ее строгими законами, тип корабля, обычай жертвоприношения морю («Садко»). Историчны торговые связи и условия торговли, подарки. В географических реалиях, приведенных в эпической песне, угадывается обозначение пути «из варяг в греки» («Соловей Будимирович»). В былинах, повествующих о борьбе с монголо-татарским нашествием, исторична картина древнего укрепленного города; формы дипломатических отношений; следы древнерусской стратегии и тактики; способы вооружения: наряду с архаическими палицами и булавами здесь фигурируют сабли и мечи, требовавшие высокой техники изготовления; принципы четкой организации татарского войска; способы взимания дани и ее состав; формы зависимости русских от Золотой Орды и т.п. И хотя эти реалии отчасти нивелируются в рамках довлеющей над ними эпической традиции, все же они остаются различимыми в канве быliny.

Как автор «Морфологии сказки» В.Я. Пропп не мог не коснуться и структуры былинного текста в плане ее динамики. Ученому удалось выяснить, что древнейшие эпические песни были многосоставными. Причем строение каждого из входящих в ту или иную песню звеньев было однородным и каждое из них могло исполняться самостоятельно. Увеличение песни происходило за счет присоединения все новых и новых звеньев повествования. В русском эпосе



лишь былины о Садко и о Потыке сохранили следы своей белой многосоставности. Остальные уже односюжетны и монолитны. По предположению В.Я. Проппа, это результат длительного совершенствования эпоса.

Таковы теоретически предпосылки анализа былинных текстов в книге В.Я. Проппа.

В первую очередь В.Я. Пропп рассматривает былины, отнесенные им к эпохе Киевской Руси, к киевскому, или владимирову, циклу. Циклизация эпических песен данной эпохи вокруг имени князя Владимира имеет свою историю. Некогда центральным лицом эпоса был сам герой. По мере же консолидации племен в государство герой становится его главой, утрачивая собственно героическую роль. Последняя все более переносится на богатырей. Так из некогда единого персонажа (вождя-богатыря) образуется известное множество: князь Владимир и богатыри. И теперь ничто уже не напоминает о былом их синкретизме. Причем идеализированный образ Владимира — более ранний, сниженный — более поздний, сформировавшийся в условиях, когда классовые противоречия уже обозначились.

К числу древнейших, сложившихся задолго до образования Киевского государства, относится былина о Волхе Всеславьевиче. Она основана на тотемистических представлениях. В ней будущий великий охотник и вохв-оборотень рождается от змея и женщины. Вместе с тем он великий воин. Но воюет с помощью волшебства, «хитрости-мудрости». Цель набегов Волхва вначале — поиски охотничьих угодий, позднее — угон скота. Герой, соответствующий идеалам первобытнообщинного строя, перестает восприниматься таковым в условиях государственности. Попытка же приурочить его деяния к позднейшим историческим интересам не удалась. Песня стала забываться.

Древний пласт эпической поэзии в значительной мере

представляют и былины о Святогоре: 1) рассказ о том, как Святогор наезжает на сумочку переметную, поднять которую он не в состоянии; 2) рассказ о том, как Святогор наезжает на гроб, ложиться в него — и крышка за ним мертво захлопывается. Такого рода наезды (случаи, встречи) знаменуют собой судьбу. Святогор погибает. Это герой обреченный. Его образ унаследован от тех времен, когда гигантский рост и исполинская сила были признаками истинного героя. Но пора Святогора ушла. Его смерть — выражение исторической закономерности. В новых условиях стихийная сила этого персонажа не находит себе применения. Нужна новая сила, связанная с освоением земли и трудом на ней: земледельческий труд — один из важнейших факторов в становлении государственности. Старый герой, безвозвратно уходящий в прошлое, передает свою силу новому герою — Ильё Муромцу, которому она нужна для совершения подвигов. «Смена героев выражает смену двух исторических эпох — в этом основной, глубочайший смысл былины», — заключает В.Я. Пропп (с. 87).

К эпосу эпохи становления и развития государства В.Я. Пропп относит и ряд былин о сватовстве. В числе их эпические песни о Садко, о Михайле Потыке, Иване Гоудиновиче, Дунае, Козарине, Соловье Будимировиче. Они преемственно связаны с песнями о добывании жены в потустороннем мире или в чужих землях. В догосударственном эпосе это был один из важнейших сюжетов, соответствующих идеологии эпохи распада родового строя. Теперь же, как показывает исследователь, эта традиция решительно преодолевается. Так, например, Садко отправляется в подводный мир, но не по своей воле и не для того, чтобы добыть себе жену; там он вынужден выбрать себе невесту из числа дочерей морского царя, но возвращается домой без нее. И это в былине, единственной в русском эпосе, где герою покровительствует хозяин стихии. В

былине о Потыке, отчасти и былине о Дунае герой себе жену не добывает, он ее встречает. И эти случайные встречи, по словам автора, представляют собой «року» таких героев и заканчиваются трагически. В былинах рассматриваемого периода трагический исход имеет и поездка героя за невестой в чужие земли («Иван Гоудинович»). Борьба за невесту теперь сменяется борьбой против невесты, оказывающейся то колдуньей-иноземкой («Михайло Потык»), то просто иноземкой («Иван Гоудинович»), то русской, но колдуньей («Добрыня и Маринка»). Поездка героя за женой уже не соответствует историко-эстетическим вкусам и запросам певцов Киевской Руси. В борьбе за жену они больше не видят ничего героического. Вот почему ни Потык, ни Иван Гоудинович, ни Дунай по сути не признаны ими героями в собственном смысле этого слова. Таковым изображается лишь Козарин, выступающий в роли избавителя женщины от похитителей. Однако поскольку в качестве женщины фигурирует не жена или невеста, а сестра героя, то архаический мотив добывания жены здесь полностью нивелируется. Кроме того, вместо фантастических существ в данной песне фигурируют реальные похитители — татары. Благодаря включению в повествование мотивов воинского характера, эпическая песня, все еще удерживающая древний мотив похищения и спасения женщины, приобретает героическое звучание и в новую эпоху. Дальнейшую ступень в развитии эпических песен о сватовстве представляет собой былина о Соловье Будимировиче, где воспевается счастливый брак двух обыкновенных людей, эпически идеализированных.

Другую группу относящихся к этому периоду былин составляют эпические песни о борьбе с чудовищами, связанные с именами наиболее любимых героев. Сюда относятся былины о Добрыне-змеборце, об Алеше и Тугарине, об Илье Муромце и Соловье-разбойнике, об Илье Муромце и Идолище и др.

Если герои в этих былинах имеют в сущности реальный облик, то их антагонисты все еще удерживают зооморфные, тератоморфные либо гиперболические очертания. Так, например, в былине о Добрыне змей, обитающий у реки, генетически связан с потусторонним миром. Однако в эпосе Киевской Руси традиция догосударственного эпоса преодолевается. Враг начинает терять свои собственно мифологические черты и приобретает характер, соответствующий уже историческим коллизиям. Теперь антагонист становится врагом Киевского государства, а змеборство осмысляется как защита родной земли. В древнем докиевском сюжете герой борется со змеем за женщину, похищенную у него. В новой же его версии герой не только освобождает женщину, причем похищенную не у него самого, а у князя Владимира, но и совершает подвиг общественного и государственного масштаба. Он выступает в роли освободителя русских людей, во множестве находящихся в плену у змея.

Аналогичную трансформацию, как показывает В.Я. Пропп, претерпевает и былина об Алеше и Тугарине. Согласно ее ранней версии, змеборство трактуется лишь как дорожное происшествие. В последующей же версии, уже «притянутой» к киевскому циклу, былина подвергается существенной переработке: герой, справляясь со змеем Тугариным, избавляет тем самым князя Владимира от унижения. Сам образ змея также трансформируется: он все более приобретает человеческие, хотя и гиперболические черты. Если в древнейшем эпосе змей — похититель женщин, то здесь он соблазнитель жены князя Владимира. Теперь мифический антагонист осмысляется как исторический враг. Исследователи усматривают в имени Тугарина отголосок половецкого имени Тугор-кана, а в эпической коллизии — следы борьбы с половцами.

К рассмотренной былине В.Я. Пропп возводит эпическую песню об Илье Муромце и Идолище, в разработке которой

сказалось влияние позднейших былин о нашествии татар. Подобно Тугарину, Идолище находится в самом Киеве. Но в отличие от Тугарина он имеет уже войско, которое обложило город. Илья Муромец, освобождая Киев от врага, совершает подвиг в интересах государства. Былина содержит в себе воинский сюжет в его ранней форме, знаменую общую тенденцию эпоса к сближению с исторической действительностью.

В качестве последней из эпических песен, повествующих о борьбе с чудовищами, В.Я. Пропп представляет былинку об Илье Муромце и Соловье-разбойнике. В ней, по словам ученого, на фоне угасающей традиции формируется новое качество былины. Вот почему Илья Муромец в данном случае совершает не один, а два подвига. Один из них (победа над Соловьем-разбойником, имеющим птичьи и человеческие признаки) принадлежит убывающей, а другой (победа над врагами, осадившими Чернигов) — зарождающейся новой традиции. В свою очередь и Соловей, некогда осмысляемый как страж границы между мирами, теперь служит художественным изображением сил, разъединявших, дробивших Русь, изолировавших Киев как ее столицу от остальных земель.

К эпосу рассматриваемого киевского, или владимирова, цикла В.Я. Пропп относит и некоторые былины сказочного характера. Сюжеты таких произведений нередко восходят к общинно-родовому строю. В условиях же становления Киевской Руси они были заново переосмыслены. Вместе с тем такие сюжеты, как муж на свадьбе своей жены («Добрыня и Алеша»), бой отца с неузнанным им сыном («Илья Муромец и сын»), известны во всем мировом фольклоре. Коллизии этих эпических песен основываются преимущественно на решении вопросов личного, семейного порядка (сюда, кроме уже названных, относятся былины о Добрыне и Маринке, о Ставре Годиновиче и его жене и др.). В разработке этих сюжетов обнаруживается смешение древних,

мифических и позднейших, реалистических элементов.

В качестве самостоятельного цикла В.Я. Пропп выделяет и былины о борьбе русского народа с монголо-татарским нашествием. Ученый характеризует их как качественно новое образование, подготовленное, однако, всей предшествующей эпической традицией.

Относящиеся к названному циклу произведения состоят по сути из одних и тех же компонентов (звеньев). Они напоминают версии одного и того же сюжета или разные сюжеты на одну и ту же тему. Вот почему на этот раз исследователь рассматривает по звеньям (эпизодам) всю совокупность былин, относящихся к данному циклу, с учетом многочисленных вариантов каждой из них. Причем за основу берется коллизия, разрабатываемая в былинах об Илье Муромце и царе Калине, об Илье, Самсоне и Калине, об Илье, Ермаке и Калине и др. В них повествуется о борьбе русских богатырей и их победе над татарами.

Ученый показывает, как на данном этапе развития эпоса в традиционные формы все чаще проникают конкретные реалии, как повествование все более соответствует исторической действительности. Однако и в данном случае В.Я. Пропп считает несостоятельной попытку увидеть в былине об Илье и Калине изображение конкретного исторического события, скажем, битвы при Калке, или же сблизить ее с соответствующим летописным рассказом. Характер историзма данных эпических песен совершенно другой. Исторично, например, отражение древнерусской веры в «знамения», предзнаменования невзгоды (оно имеет место в запеве одной из былин рассматриваемого цикла). Исторична картина древнего укрепленного города (городские стены с угольными башнями). В основном достоверно описание внезапного и стремительного приближения татар. Переданы испытанные при этом чувства русских людей.

Не обойдена вниманием сказителей даже четкая организация многочисленного неприятельского войска. В качестве военачальника захватчиков в былине чаще всего назван Калин, имя (возможно, эпитет) которого может заменяться исторически достоверными именами Батый и Мамай (их прототипы, однако, в действительности разделены полутора столетиями). Исторична также и тактика татар — длительная осада города. В отражении этого факта былина и летопись единодушны. Реалистичен и эпизод засылки татарских послов в осаждаемые города. Однако на ее форму в известном смысле перенесена форма дипломатических отношений между князьями. Угрозы, содержащиеся в ультиматуме, основаны на трагическом опыте русской истории. Традиция же единоборства героя с противником в значительной мере преодолевается за счет включения реалий, связанных с организацией отпора историческому врагу. Илья Муромец выявляет его численность, определяет характер и размеры грозящей опасности, просит об отсрочке сдачи города. Он поручает князю Владимиру организацию возведения укреплений. Сам же собирает силы для решительного боя. В эпосе можно найти следы русской стратегии и тактики тех времен: расстановка сил, деление их на три части, клиновидное построение русской дружины, воплощенной в образах богатырей. Правда, в эпосе, как отмечает В.Я. Пропп, еще не выработались средства, чтобы описать действия больших военных соединений и их командования. В своей конкретности они появятся только в исторических песнях XVI в. И все же эпическая формула единоборства противников уже претерпела изменения: теперь герой (иногда при участии других богатырей) ведет бой с полчищами реальных врагов.

Эпос продолжает существенно расходиться с историей. В нем нет феодальной раздробленности, а есть единое государст-

во. Сказители поют о победе, которой на самом деле еще не было. Да и реалии находят себе место в былинных текстах лишь в известных пределах, нередко растворяясь в них. В эпических песнях преобладают мотивы, формирующиеся по законам былинного творчества, под влиянием довлеющей над ними традиции. Впоследствии преемственно связанной с былинной об Илье Муромце и царе Калине окажется былина о Василии Игнатьевиче и Батыге (Батые), где на смену старым богатырям придет новый герой. В ней кабацкий пьяница выступает и как выразитель социального протеста, и как избавитель (на этот раз Москвы) от татар.

Объектом дальнейшего исследования послужил эпос эпохи образования централизованного русского государства. В этот период, как показывает В.Я. Пропп, функция старого воинского эпоса постепенно переходит к исторической песне, которая, зародившись в XIV в., к XVI в. достигает своего расцвета. Отныне общественным историко-эстетическим вкусам соответствует не столько эпос, достигший в изображении действительности громадной степени обобщения, сколько историческая песня, ориентированная на освещение отдельного события. Если историческая песня набирает силу, перерастая впоследствии в солдатскую, то эпос, «достигнув своей вершины, некоторое время на этой вершине пребывает, чтобы потом начать медленно исчезать из обихода» (с. 371).

В рассматриваемый период продолжают формироваться песни воинского характера. Последней из таких былин, находящейся уже на грани с исторической песней, ученый считает песню о наезде литовцев. Эпическая песня, включающая в себя древний мотив похищения женщины и прошедшая длительный путь в своем развитии, теперь отражает борьбу Московской Руси с Литвой, Ливонией и Польшей в эпоху Ивана Грозного. В ней решающее значение принадлежит уже армии.

В эту же эпоху бытуют старые и изредка слагаются новые



былины о сватовстве: например, эпические песни об Алеше Поповиче и Елене Петровичне, О Хотене Блудовиче. Жених и невеста теперь не разделены пространством или принадлежностью к разным мирам. Их разъединяют сословные, социальные границы.

Идея социальной борьбы в былинах рассматриваемой эпохи и является одной из ведущих. В них в качестве новых героев действуют представители всех сословий. Шире изображается быт. В эпическом повествовании усиливаются реалистические тенденции.

В былине о Вольге и Микуле герой, идеализированный крестьянин, противопоставляется князю Вольге и его дружине. Однако В.Я. Пропп видит в ней и более архаические слои. Вольга изначально — чудесный охотник, способный к перевоплощениям. И былина ранее утверждала превосходство земледельческого труда на чародейским охотничьим искусством, рожденным в глубоком прошлом. Впоследствии эту мысль В.Я. Проппа разовьют другие исследователи (см.: Балашов Д.М. Из истории русского былинного эпоса // Русский фольклор: Социальный протест в народной поэзии. Л., 1975. С. 43—54; Фроянов И.Я., Юдин Ю.И. Былинная история. СПб., 1997. С. 63—77). Сам же автор сосредоточит внимание на превалирующем позднем слое данного произведения.

В былине о Сухмане и Даниле Ловчанине усиление социальных противоречий XVI—XVII вв. проявляется посредством дальнейшего снижения и развенчания князя Владимира, образ которого в силу законов преемственности все еще продолжает удерживаться в традиции. Идеализированные герои вступают с ним, теперь уже типично боярским царем, в конфликт. Они трагически погибают, одерживая нравственную победу над злом и несправедливостью.

В былинах же о Василии Буслаеве В.Я. Пропп обнаруживает проявления бунтарских настроений, которые несут в себе у-

розу существованию «старого мира со всеми его порядками и со всеми его предрассудками» (с. 475).

В эпической традиции эпохи феодализма появляются и сатирические сюжеты, что соответствует формированию сатирической литературы XVII в. Примером служит былина о состязании Дюка Степановича с Чурилой. По мнению В.Я. Проппа, основанному на анализе реалий, «она представляет собой сатиру на московское боярство XVII в.» (с. 504). Однако в силу многослойности и многомерности былинного текста сюжет может получить и иное прочтение. Так, согласно реконструкциям И.Я. Фроянова и Ю.И. Юдина, в этом сюжете, в частности, есть следы противостояния богатого исторического Галича XII—XIII вв. ослабевшему Киеву (Фроянов И.Я., Юдин Ю.И. Былинная Русь. С. 210). Подобное суждение отнюдь не исключает изложенного выше. Тем более, что, несмотря на локальную приуроченность, былины в процессе длительного бытования получают общерусское звучание.

В последней главе В.Я. Пропп говорит, в частности, о медленном, но происходящем все ускоряющимися темпами исчезновении эпоса из обихода в эпоху капитализма.

Выход в свет книги «Русский героический эпос» сыграл основополагающую роль в современном былинноведении. Впервые русский эпос стал обозрим во всей совокупности его сюжетов и вариантов, во всей полноте накопленных материалов. Впервые была произведена научно обоснованная систематизация сюжетов, раскрыт идейный замысел каждого из них, воссоздана история былинного творчества, выявлены его закономерности, раскрыты особенности былинной поэтики. «По выходе своем она совершила буквально переворот в сложившихся представлениях о русском эпосе», — пишет о книге Б.Н. Путилов, характеризуя суть совершенного автором научного открытия в следующих словах: «Догосударственный» эпос для В.Я. Проппа предстал в качестве той эпической традиции, ко-

торая некогда в аналогичных формах реально существовала как древнерусский (или древнеславянский) эпос, но которая была поглощена новым эпосом, оставила в нем множество следов, дала этому новому эпосу жизнь» (Путилов Б.Н. Перечитывая и передумывая Проппа // Живая старина. 1995. №3. С. 5—6).

Книга В.Я. Проппа послужила мощным импульсом для последующего эпосоведения. Одним из его проявлений можно считать острую полемику по вопросу историзма былин, которая разгорелась вскоре после выхода этого капитального труда (Рыбаков Б.А. Исторический взгляд на русские былины // История СССР. 1961. №5. С. 141—166; №6. С. 80—96; Пропп В.Я. Об историзме русского эпоса (ответ акад. Б.А. Рыбакову) // Русская литература. 1962. №2. С. 87—91; Путилов Б.Н. Концепция, с которой нельзя согласиться // Вопросы литературы. 1962. №11. С. 98—111. См. также статью В.Я. Проппа, впервые опубликованную в 1968 г.: Об историзме русского фольклора и методах его изучения // Пропп В.Я. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 185—208) и которая время от времени вспыхивала спустя десятилетия. Если Б.Н. Путилов, Ю.И. Юдин в соавторстве с И.Я. Фрояновым в той или иной мере развили, дополнили, обновили пропповское понимание былинного историзма (Путилов Б.Н. Об историзме русских былин // Русский фольклор. М., Л., 1966. Вып. X. С. 103—126; он же. Героический эпос и действительность. Л., 1988; Фроянов И.Я., Юдин Ю.И. Былинная Русь), то Б.А. Рыбаков, С.Н. Азбелев, Ф.М. Селиванов заняли по сути противоположную позицию (Рыбаков Б.А. Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи. М., 1963; см. также: Азбелев С.Н. Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982; Былины / Сост., вступ. статья, подгот. текстов и коммент. Ф.М. Селиванова. М., 1988; Селиванов Ф.М. Русский эпос. М., 1988). Так, Б.А. Рыбаков, назвав школу В.Я. Проппа «антиисторической»,

заялся выявлением «реальных прототипов былинных героев и событий», «составлением хронологической шкалы былинных сюжетов» (Рыбаков Б.А. Исторический взгляд на русские былины. С. 145—146), привлекая для этого множество письменных источников. (Кстати, свою книгу «Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи» он прислал автору «Русского героического эпоса» с надписью: «Глубокоуважаемому Владимиру Яковлевичу Проппу от искреннего поклонника «Исторических корней волшебной сказки». Подпись. 20.04.64». Но ни одной карандашной пометки, столь привычной для книг из пропповской библиотеки, на полях этой книги так и не появилось).

Вместе с тем в эпосоведении наметилась и тенденция сочетать методiku В.Я. Проппа в анализе былинного сюжета с выявлением исторического события или событий, послуживших «только почвой, на которой выросла былина», обязанная «творческой фантазии ее создателей». Эта точка зрения сформулирована В.Г. Смолицким в статье «Былина о Дунае» (Славянский фольклор и историческая действительность. М., 1965). Близкой позиции придерживается и Д.М. Балашов (Балашов Д.М. Из истории русского былинного эпоса // Русский фольклор. Л., 1975. Т. XV. С. 28).

Расхождение взглядов, не вылившееся, однако, в открытую дискуссию, обозначилось в связи с выходом книги В.Я. Проппа и по вопросу о роли мифологии в становлении эпоса. Если Б.А. Рыбаков утверждал, что автор преувеличил «долю первобытной идеологии», что его последователи стремятся «увести весь эпос в глубокую первобытность» (Рыбаков Б.А. Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи. С. 42—43), то единомышленники В.Я. Проппа все чаще сходятся во мнении, что он уделил недостаточно внимания мифологическому слою русских былин. В свое время об этом говорил Е.М. Мелетинский, в исследовании которого

продолжен анализ взаимоотношения ранних форм героического эпоса с древнейшими (первобытными) формами мифологического и сказочного эпоса (Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М., 1963). В результате выявилось, что раннее эпическое творчество более дифференцировано по своей типологии, чем это представлялось прежде.

В книге «Русский героический эпос» В.Я. Пропп, только недавно переживший горечь непонимания и необоснованных нападок, в очередной раз выпавших на его долю с выходом книги «Исторические корни волшебной сказки», не осветил достаточно широко (и даже не ставил перед собой такой задачи) истоки и мифологический слой русского эпоса, благодаря чему факт растворения реалий в мифологии и ее трансформациях стал бы более очевидным. Но и контурно очерченного им оказалось достаточно, чтобы его ученики, единомышленники, последователи шаг за шагом осуществляли тот замысел, который в свое время в силу определенных обстоятельств не смог осуществить он сам (Фроянов И.Я., Юдин Ю.И. Былинная Русь; см. также: Новичкова Т.А. К истолкованию былины о Потыке // Русская литература. 1982. №4. С. 152—163 и др.; Криничная Н.А. На росстани (мифологема судьбы в фольклорно-этнографическом освещении) // Этнографическое обозрение. 1997. №3. С. 32—45). Исследование былин продолжается. И отправной точкой в научном поиске, которому ученый дал направление, неизменно служит книга Владимира Яковлевича Проппа «Русский героический эпос».

**Н.А. Криничная**

- А**арон · 561  
 Абатуй Абатыевич · 356  
 Авдотья Лиходеевна 113;  
 117; 118; 122; 128; 131;  
 132; 565  
 Авижанская С.А. · 264  
 Авраамий Ростовский · 573  
 Адам · 351  
 Аксаков К.С. · 77  
 Александр Македонский  
 225  
 Александр Невский · 357  
 Александр Попович 66;  
 213; 215; 305; 306; 577  
 Алексей Михайлович · 493;  
 495  
 Алеша Попович 24; 60;  
 64—66; 72; 135; 141; 148;  
 154—159; 162; 168; 181;  
 185; 203; 204; 208—235;  
 239; 242; 246; 263; 265;  
 266; 274; 279; 280—285;  
 287; 288; 291—293; 305;  
 306; 321; 337; 343; 373;  
 378; 392; 418; 419; 422—  
 427; 476; 477; 480; 514;  
 528; 538; 544; 558; 571;  
 579; 583; 584  
 Алтын-Картыга · 48  
 Амелфа Тимофеевна 186;  
 373; 428; 445; 447; 456;  
 462; 527; 528  
 Андвари · 562  
 Андрей Боголюбский 216;  
 575  
 Андроник · 588  
 Андронице · 461  
 Аника Воин · 9  
 Анна · 146; 568  
 Аннушка Путятична · 533  
 Аполлон · 570  
 Апракса, Апраксия см.  
 Евпраксия  
 Аристотель · 517  
 Артур · 62  
 Астахова А.М. · 21; 91; 143;  
 209; 210; 241; 242; 270;  
 412; 427; 510; 515; 541;  
 546—550; 552; 558; 589;  
 590  
 Аттила · 567  
 Афанасьев А.Н. · 12; 21  
 Афромея Афромеевич см.  
 Бахрамей  
 Ахмат · 574  
 Ахти · 563  
 Ашик-Кериб · 280  
**Б**азанов В.Г. 149; 547; 548;  
 590  
 Батей Батеевич · 356  
 Батур Батвесов · 357; 361;  
 364  
 Батыга см. Батый  
 Батый · 68; 73; 74; 228; 230;  
 291; 305; 306; 308; 313;  
 314; 316; 321; 344—347;  
 349—353; 355—357; 361—  
 365; 367; 368; 372; 398;  
 529; 578; 582  
 Батый Каманович · 355  
 Батырь Кайманович 356;  
 360  
 Бахрушин С.В. · 359  
 Баязет · 369

- Бедный Демьян · 14
- Белинский В.Г. · 15—17; 20; 23; 36; 71; 89; 90; 98; 101; 102; 110; 113; 116; 118; 136—138; 156; 183; 201; 210—213; 260; 261; 270—272; 278; 279; 281; 345; 346; 350; 443; 444; 461; 474; 476; 484; 510; 511; 535; 536
- Бермята · 475; 483
- Бессонов П.А. · 185; 584
- Блудова вдова · 428—431
- Богораз-Тан В.Г. · 33
- Бородина Э. · 547
- Брим В.А. · 586
- Бродовичи см. · Збродовичи
- Брюкнер А. · 565
- Буслаев Ф.И. · 12; 89; 171; 558; 560; 562; 564; 569; 571; 574; 585
- Буслай · 444; 445
- Бутенант фон Розенбуш · 590
- Бутеян Бутеянович · 356; 357
- Бутман · 541; 589; 590
- В**алтасар · 562
- В**аальтер Аквитанский · 566
- Василий II · 146
- Василий III · 369; 582
- Василий Буслаевич · 16; 19; 68; 76; 99; 107; 190; 293; 373; 441—475; 514; 518; 528; 529; 544; 551; 560; 584; 585; 586
- Василий Игнатъевич · 73; 305—309; 313; 332; 344—355; 372; 373; 532; 539; 577
- Василий Казимир · 578
- Василий Казимирович · 114; 141; 121; 186; 282; 355; 359—363; 365; 368; 544; 578
- Василий Окулович · 66; 575
- Василий Шуйский · 394
- Василиса Мелентьева · 582
- Василиса Никулична · 402; 405; 406; 537; 582
- Василиса Премудрая · 106
- Васька Белозерянин · 450
- Васька Маленький · 454
- Васька Торокашка · 141; 529
- Вахрамей · 121; 124; 128; 131; 132; 133; 134; 135
- Вахрамеище см. · Вахрамей
- Вахрамей Вахрамеич см. · Вахрамей
- Вейнемейнен · 89; 92; 563
- Велес · 573
- Веселовский А.Н. · 13; 89; 113; 340; 535; 558; 560; 562; 564; 569; 571; 572; 573; 576; 583; 587; 588
- Вирсавия · 582
- Витвики см. · Ливики
- Витники см. · Ливики
- Владимир · 13; 17; 21; 27; 51; 53; 62; 63; 65; 66; 69; 112—115; 118—122; 129—131; 137—153; 157; 158; 162; 171; 176; 177; 179; 180; 181; 184; 185; 192; 195; 199—209; 212; 216; 218; 220—226; 229—233; 235; 237; 239; 245; 249; 254—260; 271; 272; 278; 280; 284—286; 288; 291—304; 311; 315—331; 333; 334; 338; 345—349; 351—362; 366; 368; 372—374; 376; 387—390; 393—401;

- 403—408; 419; 420; 423;  
426—430; 436—440; 442;  
455; 479; 482—492; 494;  
496; 498; 500; 504; 518;  
529; 532; 533; 536; 539;  
543; 544; 551; 559; 560;  
566—571; 573—575; 578—  
582; 587—589
- Владимир Мономах · 572  
Владимир Василькович · 566  
Владимиров П.В. · 581  
Водяник · 562  
Волах · 46; 66; 70—76; 375;  
560  
Вольга Всеславьевич · 37; 68;  
70; 71; 72; 75; 81; 375—  
382; 384—387; 408; 416;  
526; 548; 560; 561; 580  
Вольга Святославьевич см.  
Вольга Всеславьевич  
Всеслав Полоцкий · 561
- Г**аральд · 569; 570  
Георгий св. · 113; 183;  
204; 565; 570; 571  
Геракл · 375; 570  
Геркулес · 83  
Гильда · 565  
Гильфердинг А.Ф. 91; 120;  
156; 342; 413; 414; 463;  
507—509; 511—514; 544;  
546; 547; 591  
Глеб Володьевич 66; 262;  
276; 575  
Гомер · 264; 506  
Гордено Блудович см. Хотен  
Блудович  
Горький А.М. · 18; 19; 22; 23;  
81; 83; 110; 261; 293; 299;  
375; 385; 442; 443; 472;  
511; 554  
Греков Б.Д. · 30; 59; 63; 72;  
88; 146; 294; 295; 312; 318;  
560  
Григорьев А.Д. 157; 309;  
398; 514; 543; 544  
Гуляев С.И. · 185; 191; 387;  
391
- Д**авид · 398; 582  
Давид Сасунский · 263  
Дадила · 561  
Даниил Галицкий · 357  
Даниил Холмский · 145  
Данила Игнатьевич · 578  
Данило Ловчанин · 37; 146;  
373; 374; 387; 397—407;  
427; 544; 581; 582  
Дашкевич Н.К. · 213; 225;  
558; 571; 576; 583  
Девлет-Гирей · 409  
Демьян Куденевич · 581  
Дигенис Акрит · 587  
Дмитрий Бранский · 413  
Дмитрий Донской · 581  
Добролюбов Н.А. · 9; 13; 17;  
21; 65; 249; 318; 340; 511;  
514; 524  
Добрыня Никитич · 16; 21;  
23; 60; 64; 72; 112—114;  
119; 121; 122; 125; 127;  
128; 135; 137; 141—150;  
153—155; 159; 170; 180—  
209; 211; 212; 215—217;  
219; 220; 227; 235; 239;  
240; 242; 246; 253; 256;  
263; 265; 266; 270—288;  
293; 301—303; 316; 321;  
337; 343; 355; 359—361;  
363—367; 373; 378; 392;  
394; 405; 423; 426; 434;  
445; 459; 476; 477; 480;  
488—490; 493; 496; 497;  
499; 500; 523; 527; 528;  
529; 531; 538; 544; 566;  
568; 570; 571; 577—579



Долгопoлье см. Петровици  
Дородовици см. Петровици  
Дунай · 21; 67; 76; 136—138;  
141—155; 157; 184; 187;  
201; 272; 296; 303; 373;  
398; 399; 484; 528; 533;  
566; 567; 568  
Дыренкова Н.П. · 33; 50; 51;  
53  
Дюк Степанович · 27; 64; 67;  
207; 374; 475—491; 493;  
495—504; 586; 587; 588;  
589

Евгеньева А.П. · 522; 535  
Евпраксия 147—153;  
176; 214; 222; 225; 226;  
231; 259; 286; 295; 301;  
302; 317; 318; 320; 322—  
325; 347; 353; 428; 483;  
485; 496; 579; 582

Евфимий · 447

Едолище см. Идолище

Еким · 209; 216; 217; 220—  
224; 234

Елена св. · 237; 573

Елена Петровишна · 215; 418;  
419; 421—427; 432; 583

Елизавета · 569

Ермак · 304; 305; 327; 332—  
334; 339; 392; 518; 551;  
576

Еруслан Лазаревич · 264; 543

Ждан-царевич · 551

Жданов И.Н. · 466;  
559—561; 582; 585; 587

Жуковский Н.А. · 551

Забава Путятинна · 171;  
177; 179—181; 183; 184;  
200; 201; 203; 205—208;  
539

Завава Путятинна см.  
Забава Путятинна

Збродовици см. Петровици

Зевс · 35

Зигфрид · 89

Змеище-Горынице · 192

Иван III · 445; 462; 578

Иван Гоудинович 112;  
128; 129; 130—136; 170;  
187; 272; 274; 277; 279;  
292; 373; 402; 484; 528;  
544; 548; 565; 566; 591

Иван Гостиный сын 141;  
548; 575

Иван Грозный · 10; 145; 332;  
369; 370; 394; 396; 398;  
407; 408; 442; 443; 462;  
513; 545; 578; 581; 582;  
586; 591

Иван Захарын · 568

Иван Иевлич · 458

Иван Окулевич · 124

Иван Тимофеевич · 242

Иванище Игнатъев сын  
237

Иванушка · 246

Идолище · 24; 35; 132; 162;  
181; 195; 210; 214; 217;  
227—237; 239; 246; 262;  
292; 518; 526; 558; 572;  
573; 575

Иельбеген · 574

Илья Муромец · 8; 11; 13;  
24; 64; 65; 69; 72; 73; 76—  
81; 83—87; 112; 113; 119;  
120; 121; 125—128; 135;  
141—143; 145; 154; 155;  
159; 161; 162; 181; 184;  
185; 195; 196; 202; 203;  
210—212; 214; 216—218;  
227—260; 262—270; 277;  
283; 287; 291—306; 314;  
318; 319; 321—339; 341—  
351; 353; 355; 371—375;

- 378; 389; 392; 395; 396;  
408; 415; 418; 426; 442;  
455; 476; 477; 480; 481;  
501; 503; 511; 514; 518;  
519; 521; 523; 525—531;  
540; 544; 548; 551; 558—  
561; 564—566; 568; 571—  
577; 579—581; 583; 584;  
587; 589
- Индра · 560  
Иоанн · 587; 588  
Иона · 447  
Исидор · 562  
Искандер · 580  
Казачковский А.И. · 566  
Кайев А.А. 559; 563;  
586
- Калевипоэг · 562  
Кали · 570  
Калин · 69; 73; 228; 230; 231;  
234; 291; 301; 304—306;  
310—320; 322; 324; 327—  
330; 333—335; 337—339;  
341; 343—347; 349; 350;  
351; 355; 392; 396; 408;  
418; 518; 520; 528; 575;  
576; 578; 579
- Калин Смарадонович · 328  
Калинин М.И. · 291  
Кан Кес · 48  
Кан Мерген · 48; 49; 50  
Кара Мюкю · 49; 50; 55  
Кара-Казан · 48  
Кара-Картыга · 48  
Карл Великий · 62; 145  
Касьян Михайлович 214;  
215
- Келтуяла В.А. · 589  
Киреевский П.В. 20; 185;  
506; 584  
Кирша Данилов · 16; 17; 71;  
94; 95; 98; 101; 122; 138;  
151; 157; 162; 168; 172;  
177; 183; 185; 194; 201;  
209; 210; 218—220; 257;  
316; 345; 347; 430; 431;  
435; 443; 444; 447; 452;  
453; 465; 467; 468; 472;  
473; 478; 516; 585
- Ключевский В.О. · 60; 294  
Козарин 156—164; 166—  
169; 408; 544; 568  
Кондаков Н.П. · 503  
Константин св. · 237; 573  
Коробка Н.И. · 561; 574; 588  
Королевичи из Крякова  
513; 579  
Костомаров Н. · 585  
Костя Белозерянин · 450  
Костя Новоторженин · 450;  
551
- Котельная Пригарина · 450  
Котенко Бладов см. Хотен  
Бладович  
Котляревский А.А. · 173  
Кощей · 118, 132  
Кошуу Трипетов · 132  
Крейнович Е.А. · 37  
Кримгильда · 567; 582  
Кришна · 570  
Кудреванко · 313; 578  
Кулун-Кулустур · 46  
Кутузов М.И. · 372; 545
- Латынгорка · 551  
Лафарг П. · 511  
Левики см. Ливики  
Ленин В.И. · 18; 28; 289; 507;  
552  
Леонтий · 215  
Лермонтов М.Ю. · 280  
Лжедмитрий · 146  
Ливики · 409; 410; 411; 413;  
414; 416; 417  
Липец Р. · 90; 93; 94; 101;

- 547  
 Лихачев Д.С. · 66; 215; 306;  
 314; 316; 320; 559; 561;  
 563; 568; 571; 589  
 Лиходей Лиходеевич · 119  
 Лобода А.М. · 113; 137; 141;  
 420; 558; 565—567; 569;  
 571; 573; 584  
 Ломоносов М.В. · 554  
 Лоухи · 36  
 Лука · 96; 341  
 Любава · 180  
 Лященко А.И. · 174; 176;  
 503; 569; 570; 588  
**М**авродин В.В. · 320  
 Мазон А. · 580  
 Майков А.Н. · 60; 171; 186;  
 212; 559; 569; 570  
 Малуша · 149  
 Малышев В.И. · 388; 581  
 Малюта Скуратов · 141; 582  
 Мамай · 68; 313; 315; 341  
 Мандельштам И. · 563  
 Мануил · 587; 588  
 Марина Мнишек · 146  
 Маринка · 170; 180; 270;  
 272—279; 434; 528; 531  
 Марков А.В. · 71; 89; 191;  
 209; 514; 549; 563; 570;  
 571; 577; 578; 580; 583  
 Маркс К. · 33; 36; 192; 369;  
 289; 505; 506  
 Марр Н.Я. · 13  
 Марфа Всеславьевна · 72  
 Марья Долгорукая · 582  
 Марья Лиходеевна · 117;  
 118; 119; 120; 121; 122;  
 123; 124; 125; 126; 127;  
 283; 402; 565  
 Матвей · 341  
 Мей Л.А. · 340; 343  
 Менгу-хан · 316  
 Меньшик Путята · 582  
 Меркурий Смоленским · 581  
 Микула Селянинович · 19;  
 37; 71; 76; 79—83; 242;  
 373—386; 389; 511; 526;  
 560; 580  
 Миллер В.с. · 13, 14; 67; 89;  
 113; 137; 138; 157; 165;  
 171; 183; 190; 213; 214;  
 225; 226; 235; 239; 240;  
 308; 340; 345; 359; 376;  
 506; 507; 527; 563; 564;  
 566—570; 572—578; 580—  
 582; 584; 586; 588; 590  
 Миллер О.р. · 12; 167; 198;  
 241; 302; 340; 396; 479;  
 560; 564—566; 568; 570;  
 571; 573; 574; 576; 577;  
 580—584; 587  
 Миндалев П.П. · 581  
 Митропольская Н.К. · 306  
 Михаил Воротынский · 581  
 Михаил Дородович · 579  
 Михаил из Потуки · 113;  
 564  
 Михаил Клопский · 562  
 Михайло Потык см. · Потык  
 Мишата Путятин · 399; 400;  
 401; 403; 404; 405; 406;  
 582  
 Могута · 574  
 Моисей · 561  
**Н**алет Налетович · 121  
 Наполеон · 372  
 Настасья Дмитриевна · 112;  
 127; 128; 130; 131; 132;  
 133; 134; 135; 136; 137;  
 138; 147; 148; 150; 151;  
 152; 153; 154; 155; 165;  
 410; 413; 414; 418; 581  
 Настасья Никитишна см.  
 Настасья Никулишна

- Настасья Никулишна · 279;  
283—287
- Настасья Политовская · 147
- Наталья Збродовична · 420
- Некрасов Н.А. · 81; 82; 83
- Неодолище · 210
- Никита Залешанин 297;  
301
- Никита Романович 185;  
413
- Никита Денисьевич · 405
- Никифоров А.И. · 21
- Никола Зиновьевич 452;  
454
- Николай св. · 105; 107; 108;  
110; 126; 135; 277; 375;  
458; 563; 580
- Нюргун · 44; 46; 47
- О**долище см. · Идолище
- Окладников А.П. · 32
- Оксенов А.В. · 209
- Олеарий · 502
- Олег · 70; 173; 375; 540; 560;  
561
- Олена Петровична см. · Еле-  
на Петровична
- Ольга · 560
- Ончуков Н.Е. · 514
- Опракса, Опраксея см. Ел-  
праксия
- Орлов А.С. · 347; 351
- Ортнит · 560; 566
- Осирис · 85
- Остей · 350
- П**арилова Г.Н. · 515; 547
- Петр I · 370; 372; 589;  
590
- Петровичи (Збродовичи) ·  
418; 419; 420; 423; 425;  
544; 579; 583
- Платов · 372
- Позднеев А.В. · 572
- Померанцева Э.В. 559; 560;  
568
- Пор · 225
- Потанин Г.Н. · 13; 113; 564
- Потанюшка Хроменький  
450; 451; 467
- Потебня А.А. · 574
- Потык · 11; 67; 111—131;  
134—136; 170; 180; 187;  
202; 262; 272; 274; 277;  
292; 303; 373; 402; 406;  
563; 564; 565; 575; 591
- Прометей · 35; 83; 375; 511
- Прыжов И.Г. · 346
- Пугачев Е. · 353; 372; 545
- Пуятя · 570
- Пуятя Вышатич · 582
- Пушкин А.С. · 7
- Р**азин С. · 8; 353; 370; 372;  
545
- Рахта Рагнозерский 541;  
590; 591
- Репин И.Е. · 89
- Римский-Корсаков Н.А. · 7;  
89; 102
- Роберт-Дьявол 442; 560;  
585
- Робинсон А.Н. 559—561;  
563; 568; 570; 575; 586;  
588
- Рогволод · 148
- Рогнеда · 148; 149; 551; 567;  
568
- Роман Дмитриевич 408—  
418
- Роман Мстиславович · 582
- Ротер · 566
- Рыбников П.Н. 91; 120;  
156; 510; 513; 514; 542;

544; 546—548  
Рыстенко А.В. 113; 559;  
565; 572

**С**адко · 7; 16; 25; 36; 68;  
87—112; 115; 126; 129;  
134; 135; 170; 173; 180;  
262; 277; 285; 292; 293;  
303; 391; 441; 469; 560;  
562; 563; 586

Садоk · 562

Салтан · 73; 75; 116

Самсон · 76; 304; 305; 329—  
333; 335; 336; 338; 339;  
349; 561; 562; 576

Сатана · 511

Сатко · 563

Саур Леванидович · 266

Сахаров И.П. · 443

Сбродовичи см. · Петровичи

Святогор · 37; 66; 68; 76—  
86; 210; 511; 561; 562

Святополк · 572; 582

Серошевский В.А. · 56

Сигизмунд II · 410

Симон-волах · 560

Скафтымов А.П. · 14; 183;  
558; 583

Скрипиль М.О. · 577

Скурло · 313; 532

Снорри Стурлусон · 173

Соймонов А.Д. · 515; 547

Соколов Б.М. · 375; 547; 565;  
567; 573; 577; 580; 581;  
582

Соколовы Б. и Ю. · 543; 546;  
549; 590; 591

Сокольник · 218; 263; 265;  
266

Соловей Будимирович · 100;  
170; 171; 173; 174; 175;  
176; 177; 179; 178; 180;

181; 182; 303; 306; 538;  
548; 560; 569; 570

Соловей-разбойник 8; 11;  
35; 65; 181; 210; 216; 239;  
240; 246—248; 252—259;  
268; 269; 291; 292; 296;  
467; 523; 573; 574; 588

Соловьев С.М. · 312

Соломан · 66; 575

Соломон · 574

Сомарева · 566

Сперанский М.Н. · 584; 587

Ставр Гоудинович · 262; 575

Стасов В.В. · 113; 137; 171;  
559; 564; 567; 569; 570;  
573; 576

Стефан · 588

Суворов А.В. · 545

Сухман · 76; 141; 374; 387—  
397; 407; 581

**Т**агын · 39

Татищев В.Н. · 570

Терентий · 9; 475

Токарев А.С. · 38

Толстой А.К. · 551

Толстой А.Н. · 551

Толстой И. · 503

Толстой А.Н. · 7; 342

Тохтамыш · 347; 350; 351

Тристан де Леонуа · 562

Тугарин · 24; 35; 60; 181;  
192; 204; 208—210; 213—  
232; 234; 235; 239; 255;  
262; 274; 281; 291; 292;  
295; 310; 529; 533; 538;  
558; 571; 572; 573; 579;  
583

Тугор-кан · 225; 572

**У**гарин см. · Тугарин  
Удолище см. · Идолище

Урия · 582

Успенский Г. · 81; 82

**Ф**един К. · 442

Федор Тирон · 183; 204;  
571

Феодор Юрьевич · 582

Фома Назарьев · 96

Фома Ременников · 450

Фома Родионович · 452; 454

Фома Толстокожевников  
450

Феодор · 215; 216

Фирдоуси · 263

Фрейр · 570

**Х**аланский М.Е. · 67; 89;  
137; 171; 174; 175; 430;

476; 489; 495; 559; 560;

562; 565; 567; 569; 570;

573; 574; 576; 580—582;

584; 587; 588

Харахан · 47

Хотен Блудович · 66; 374;

418; 427—441; 530; 548;

565; 584

Христофор · 562

**Ч**адиночка см. Чайна

Часовична

Чайна Часовична · 428—430;

432—437; 439—441

Чапаев В.И. · 8

Часовая (Чесовая) вдова  
428—441

Челпан · 408; 410

Чернава · 107; 108

Чернавка · 109

Черनावушка · 92; 107; 108;

109; 170

Чернышевский Н.Г. · 13; 17;  
18; 290; 398

Чичеров В.И. · 559; 568; 571;  
575; 579

Чужимов В.П. · 549

Чурило Пленкович · 67; 475;  
477; 482—484; 489; 500—

504; 587; 588

**Ш**аляпин Ф.И. · 442

Шамбинаго С.К. · 347;

389; 390; 470; 489; 492;

495; 560; 562; 581; 586;

588

Шевырев С.П. · 575

Штернберг Л.Я. · 33; 34; 45;  
46; 56

Штокмар М.П. · 530

Шувалов С. · 571

**Щ**елкан Дуденьевич  
370

**Э**нгельс Ф. · 30; 42; 43; 52;  
117; 264

Эр-Соготох · 40; 46; 47

Эскил · 264

Этцель · 567

**Я**гич И.В. · 574

Якуб А.С. · 389; 568; 581

Якубец М. · 25

Ярослав Всеволодович · 357

Ярослав Мудрый · 145; 569

Ярослав Осмомысл · 67

Ярхо Б.И. · 113; 565

## Предисловие 5

## ВВЕДЕНИЕ

1. Общее определение эпоса 6 •
2. Некоторые вопросы методологии 12 •

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Эпос в период разложения первобытно-общинного строя

1. Методологические предпосылки 29 •
2. Общий характер эпоса первобытно-общинного строя 32 •

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Русский эпос эпохи развития феодальных отношений

- I. Предварительные замечания
  1. Исторические и методологические предпосылки 59 •
  2. Образование былин киевского цикла 61 •
- II. Древнейшие герои и песни
  1. Волх Всеславьевич 70 •
  2. Святогор 76 •
- III. Былины о святотстве
  1. Садко 87 •
  2. Михайло Потык 111 •
  3. Иван Гоудинович 128 •
  4. Дунай 136 •
  5. Козарин 156 •
  6. Соловей Будимирович 169 •
- IV. Герой в борьбе с чудовищами
  1. Добрыня и змей 181 •
  2. Алешиа и Тугарин 208 •
  3. Илья и Идолище 227 •
  4. Первая поездка Ильи (*Исцеление Ильи, Илья и Соловей-разбойник*) 239 •
- V. Былины сказочного характера
  1. Былина и сказка 260 •
  2. Илья Муромец и сын 263 •
  3. Три поездки Ильи 267 •
  4. Добрыня и Маринка 270 •
  5. Добрыня в отъезде и неудавшаяся женитьба Алеши 279 •

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Русский народ в борьбе с татаро-монгольским нашествием

- I. Введение
  1. Исторические и методологические предпосылки 289 •
- II. Былины об отражении татар
  1. Бунт Ильи против Владимира и социальная обстановка накануне нашествия 291 •
  2. Круг былин об Илье Муромце и царе Калине (1. Введение, 2. *Затея о турах*, 3. *Приближение татар*, 4. *Татарский посол*, 5. *Требования и угрозы*, 6. *Реакция Владимира на татарские угрозы*, 7. *Отсутствие в Киеве богатырей*, 8. *Владимир у Ильи в темнице*, 9. *Подсчет вражеской силы*, 10. *Илья в стане Калина*, 11. *Укрепление города*, 12. *Илья в ставке Самсона*, 13. *Ермак в ставке Ильи*, 14. *Бои*, 15. *Илья в плену*, 16. *Победа*, 17. *Так называемая былина о Калском*

(Мамаевом) *поволице*, или о том, с каких пор на Руси перевелись витязи. 18. Василий Игнатьевич и Батыга) 303 • 3. Добрыня и Василий Казимирович 355 •

## ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Эпос эпохи образования централизованного русского государства

### I. Введение

1. Исторические и методологические предпосылки 369 • 2. Эпос и историческая песня 370 • 3. Общий характер эпоса эпохи образования централизованного русского государства 372 •

### II. Мужик и князь

Микула Селянинович и Вольга 374 •

### III. Развенчание Владимира

1. Сухман 387 • 2. Данило Ловчанин 397 •

### IV. Позднейший воинский эпос

Наезд литовцев 407 •

### V. Позднейшие былины о сватовстве

1. Алеся Попович и Елена Петровишна 418 • 2. Хотен Баудович 427 •

### VI. Пoesия бунта

1. Василий Буслаевич и новгородцы 441 • 2. Смерть Василия Буслаевича 464 •

### VII. Былина-сатира XVI—XVII веков

Дюк Степанович в состязании с Чурилой 475 •

## ЧАСТЬ ПЯТАЯ

Судьба эпоса при капитализме

1. Основная проблема 505 •

2. Вопрос о географическом распространении былин в XIX—XX веках 506 •

3. Исполнители и исполнительство в XIX—XX веках 510 •

4. Поэтический язык былин 516 •

5. Основные процессы жизни и умирания эпоса в условиях капитализма 540 •

## ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

Современное состояние эпоса

1. Традиционный эпос на современном Севере 546 •

2. Марфа Семеновна Крюкова и проблема нового былинного эпоса 549 •

## ПРИЛОЖЕНИЯ 558 •

Примечания 592 •

Сокращения 604 •

## Комментарии

Н.А. Криничная. Законы былинного творчества, открытые В.Я. Проппом, и фольклористика последующих лет 606 •

Именной указатель 626 •



ЛР № 065483 от 28.10.97 г. Подписано в печать 11.03.99 г.

Формат 84×108/32. Печать офсетная.

Тираж 3 000 экз. Зак. 80.

Издательство "Лабиринт-МП", 125183, Москва, д/я 81.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии ИПО Профиздат,  
109044, Москва, Крутицкий вал, 18. Пар № 050003 от 19.10.94 г.

