РА-1457059

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Б. Н. ПУТИЛОВ

РУССКИЙ ИСТОРИКО-ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР XIII-XVI ВЕКОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Б. Н. ПУТИЛОВ

РУССКИЙ ИСТОРИКО-ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР XIII-XVI ВЕКОВ

Многоуважаемой
Маргарите Александровне
Вавиловой
на память о ленинградских
и вологодских встречах и
с пожеланием успехов
автор

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД
1960

Ответственный редактор
А. М. Астахова

ВВЕДЕНИЕ

Предмет и задачи исследования

На современном этапе науки задача всесторонней и глубокой разработки конкретных проблем истории русского фольклора является наиболее важной и актуальной. Ее успешное осуществление обеспечит надежную базу для работ обобщающего характера и составит, собственно говоря, закономерную часть таких обобщений. В частности, на первый план выдвигаются проблемы истории отдельных жанров, разработанные крайне недостаточно. Категория жанра занимает, — можно было бы сказать без преувеличения, — ключевые позиции в историко-фольклорном процессе. Мы не думаем, что историю фольклора можно свести к истории отдельных жанров или их совокупности. Но именно в истории жанров материализуется история народного поэтического творчества. Жанры представляют собой те конкретно-исторические художественные формы, в которых сосредоточено все содержание произведений фольклора и в которых получает реализацию развитие его методов и стилей. При этом особо следует подчеркнуть принципиальную важность жанровой дифференциации, специфически проявляющейся в истории народного творчества. Каждый жанр связан в своем содержании и в своих формах с определенными сторонами действительности как объектом художественного изображения и представляет собою определенную систему художественного отношения к действительности. Жанры различаются между собой также по своим общественным функциям, по бытовому применению, по особенностям исполнения. Разумеется, народно-поэтические жанры не изолированы один от другого, они находятся в сложном взаимодействии и обладают, так сказать, взаимопроницаемостью. Совокупность жанров составляет единую картину фольклора определенной эпохи.

В возникновении, развитии и угасании жанров, в смене одних жанровых систем другими, в их взаимодействии (а иногда и в борьбе, во взаимном отталкивании) получает свое выражение историко-фольклорный процесс.

Фольклорный жанр не есть эстетическая абстракция, обладающая некоей суммарной сущностью; его художественная природа, его специфика проявляются и обнаруживаются лишь в конкретных произведениях. С другой стороны, произведения фольклора вне определенной жанровой системы не существуют и вне этой системы не могут быть поняты.

Историческое изучение фольклорного жанра предполагает исследование его исторических корней, его генезиса, его исторического развития, его конечных судеб. Основной проблемой исторического изучения жанра является отношение его к действительности. Эта проблема складывается из ряда аспектов: внутренняя историко-социальная обусловленность художественного содержания жанра; отражение в нем определенного комплекса явлений действительности; характер выражения в нем народных представлений и идеалов; конкретно-классовые элементы в его содержании. Именно здесь, при решении этой проблемы, пересекаются линии всех других исследовательских задач.

Сказанное выше должно помочь объяснить характер и содержание настоящей книги. Ее центральная задача — представить картину зарождения и формирования русской исторической песни как жанра. Эта основная задача обусловила и хронологические границы, и отбор материала, и характер исследования. Выбор XIII века в качестве исходного рубежа подсказан самим материалом. Именно к этому времени относятся наиболее ранние из обнаруженных нами исторических песен и их следов в литературе. Поскольку, однако, в науке имеются гипотезы о существовании исторических песен еще в Киевской Руси, выявилась необходимость подвергнуть эти гипотезы подробному критическому рассмотрению. Решение закончить исследование рамками XVI века обусловлено тем, что именно в конце XVI века в русском фольклоре вполне определились основные процессы, связанные с формированием и развитием исторических песен, а самый жанр этот, завершив существенный этап своей истории, занял прочное место в русском народном поэтическом творчестве. С точки зрения периодизации истории СССР и истории русского фольклора, XIII—XVI века не составляют нерасчленимого целого, они охватывают несколько самостоятельных периодов. Не рассматривается это время как единое целое и в настоящей книге. Однако периодизация истории жанра не является простым повторением принятой в науке периодизации истории общества. Будучи в конечном счете обу-

словлена этой последней, история жанра проявляет относительную самостоятельность. Материал, собранный автором в процессе исследования, сосредоточивается вокруг трех исторических этапов: татаро-монгольское нашествие (середина XIII века); татаро-монгольское иго и борьба с ним (XIII—XV века); время царствования Ивана Грозного (вторая половина XVI века). В соответствии с этим и строится работа. Своеобразие периодизации самого материала должно быть объяснено.

В ходе изучения материала выяснилось, что наряду с историческими песнями в собственном смысле фольклор XIII—XVI веков знал смежные художественные формы, которые возникали примерно в это же время. Кроме того, сама историческая песня в этот период, только формируясь, была представлена промежуточными, переходными формами. Наконец, вопрос о генезисе и развитии исторической песни оказался прочно связанным с вопросом об истории былин. Таким образом, исследование, задуманное первоначально об одном жанре, должно было расшириться и включить ряд других явлений фольклора древней Руси. При всем своеобразии и несхожести этих явлений между собой они при ближайшем рассмотрении обнаруживают черты внутренней общности. Это — общность, выходящая за пределы одной лишь тематики; она касается художественной системы этих видов фольклора в целом. Она проявляется в их генезисе и в их дальнейших судьбах. Но общность эта — не механическая, а диалектическая. Она полна противоречий, она основывается не только на взаимосвязи, но и на внутреннем отталкивании. Перед нами — не сумма жанров, а их диалектическое единство. Мы предлагаем дать этому единству терминологическое наименование — «историко-песенный фольклор».

В книге не будет специально исследоваться былинный эпос, который в своей определенной части должен быть включен в состав историко-песенного фольклора. Русский героический эпос исследован как раз в тех направлениях, в каких это необходимо для целей настоящей работы, В. Я. Проппом.[1] Поскольку, однако, проблемы эстетики эпоса и его истории являются чрезвычайно важными для данной работы и поскольку наше исследование предполагает постоянное обращение к данным эпоса, нам придется время от времени касаться этих проблем, а в отдельных случаях — обращаться к анализу некоторых былинных сюжетов.

---

[1] В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. 2-е, исправленное. Гослитиздат, М., 1958.

Что касается других видов историко-песенного фольклора, то изучение их в таких масштабах нами предпринимается впервые. Такое изучение совершенно необходимо для уяснения сущности тех процессов, которые совершались в русском фольклоре XIII—XVI веков, для понимания характера и особенностей художественного отражения истории в народном творчестве этого времени.

Основные задачи данного исследования могут быть сформулированы в виде ряда следующих вопросов:

1. Какие данные имеются у нас относительно историко-песенного фольклора Киевской Руси? Были ли в фольклоре Киевской Руси песни, помимо былин, отражавшие историю и возникавшие на почве политических событий того времени? И если были, то какой след оставили они в дальнейшем развитии русского фольклора?

2. Как складывался и развивался русский историко-песенный фольклор начиная с XIII века? С какими процессами в истории народа и в народном сознании связано это развитие? С какого момента можно говорить о возникновении исторической песни? На какой художественной почве вырастала историческая песня? Что собой представляли ее ранние образцы?

3. Как отразились в песенном фольклоре такие наиболее значительные явления истории Руси XIII—XV веков, как татарское нашествие, татарское иго и борьба с ним, феодальная раздробленность, борьба за создание централизованного государства, победа Руси над татарами?

4. В каких художественных формах (жанрах) наиболее ярко и последовательно проявилось народное историко-песенное творчество?

5. Какое место занимает историко-песенный фольклор в процессе художественного освоения народным творчеством действительности? Что представляет собою этот фольклор как явление искусства? Какие общие художественные закономерности русского народного творчества проявились в этом фольклоре?

6. К чему пришло развитие историко-песенного фольклора к XVI веку? Что представляет собою историческая песня в XVI веке, т. е. в пору ее полного становления и подъема? Каковы основные, сложившиеся в итоге длительного развития, закономерности, характеризующие жанр исторической песни?

Поставленные задачи сложны и многообразны. Решение их, сколько-нибудь успешное, предполагает по крайней мере три важных условия: методологические основы, принципиальное решение источниковедческих проблем, разработку вопросов методики исследования.

Общее определение исторической песни как жанра

У исторической песни есть своя сфера действительности, изображению которой она посвящена, с которой она связана прочными нитями и вне которой возникать не может. Сфера эта — события политической истории в их последовательности и взаимной связи. Мы увидим, что в XIII—XVI веках обращение народной поэзии к этой сфере отличается известной ограниченностью. Например, такая существенная сторона политической жизни XIII—XIV веков, как внутрифеодальная борьба, не стала предметом исторической песни. Далеко не все области политической жизни XVI века получили отражение в песнях. С этой особенностью жанра нельзя не считаться. На основании материалов, выходящих за пределы XIII—XVI веков, можно утверждать, что историческая песня никогда не охватывала своим содержанием всей совокупности политических событий данной эпохи, подчас проходя мимо таких явлений, которые самым непосредственным образом касались народных масс. Следовательно, нет оснований рассматривать историческую песню как некую поэтическую энциклопедию истории, как поэтическую летопись и т. д. Мы не вправе ожидать от песни полного и широкого отражения истории. Историческая песня есть одна из форм народного искусства, своим содержанием обращенная к истории. Но из этого положения нельзя делать обратного вывода — что история получает в песнях сколько-нибудь полное и систематическое отражение.

Основные особенности жанра исторической песни XIII—XVI веков должны быть выявлены путем уяснения принципов отношения его к той сфере, которую он избрал объектом изображения, в данном случае — к сфере политической истории. Речь идет не о внешних, а о внутренних, эстетических связях жанра с действительностью. Историческая песня всегда событийна по своему содержанию, и событие, которое развивается в рамках сюжета, всегда получает характер события политического, исторического, действительно имевшего место и вполне определенно соотносимого с каким-нибудь конкретным моментом в политической истории народа, государства. Такова неизменная эстетическая установка песен — на создание конкретно-исторических сюжетов, с конкретно-историческими героями и более или менее откровенно политическими конфликтами.

Однако эта эстетическая установка отнюдь не приводит песню к точному и эмпирически достоверному воспроизведению действительных фактов истории. Содержанием исторических песен оказываются нередко такие события, такие факты, каких в реальной истории никогда не было и быть не могло. В других случаях действительные факты и эпизоды истории поданы

в песнях в столь далеком от реальности виде, что в сущности мало чем отличаются от событий, полностью вымышленных. Песенные сюжеты не находят себе прямого соответствия в истории. Примерно то же самое можно сказать и о песенных героях: одни из них соотносятся с историческими прототипами, но нередко совершают такие поступки и ведут себя так, как никогда не поступали и не могли поступать их прототипы; другие приходят в песню как лица, целиком вымышленные, никогда в истории не существовавшие.

Таким образом, история действительная и история песенная не совпадают; нужно отказаться от определения исторических песен как песен с более или менее точной фактической основой и с реальными историческими героями. Историческая песня не может рассматриваться как «документальное» отражение действительных событий. Конкретно-исторический характер жанра состоит вовсе не в том, что здесь фиксируются реальные факты, а в том, что песни отражают в форме конкретно-исторических сюжетов реальные политические конфликты, характерные для данного исторического момента и почему-либо важные для народа. Конкретно-исторический характер имеет проблематика этих песен, а герои их выступают как действующие лица истории — независимо от того, были они таковыми или нет. В силу своего конкретно-исторического характера исторические песни отражают движение истории, как оно осознается народным творчеством.

С точки зрения эстетики жанра «действительное» и «вымышленное» в песнях равно исторично.

Определение исторической песни как песни с конкретно-историческим содержанием, которое может не соотноситься с «фактами», но соотносится с определенным историческим моментом в его преломлении через народное сознание и которое поэтому допускает самые широкие возможности для художественного вымысла, — конечно, нельзя признать ни исчерпывающим, ни даже сколько-нибудь достаточным. Сущность жанра раскроется постепенно — в результате анализа отдельных песен, когда можно будет подвергнуть их детальному рассмотрению в единстве содержания и формы, когда конкретно предстанут различия между исторической песней и другими видами историко-песенного фольклора. К тому же общая характеристика художественной сущности исторической песни должна быть дополнена еще некоторыми важными моментами.

Вопрос о художественной природе исторической песни

Исходя из привычного толкования традиционного (и в сущности довольно условного) термина «историческая песня», мы должны были бы рассматривать историческую песню как жанр,

существующий ради художественного изображения прошлого. Иными словами, мы должны были бы думать, что создание любой исторической песни принадлежит другой, более поздней эпохе, чем та, которая в песне отражена, и что, следовательно, здесь народ выступает как художник-историк, уподобляясь авторам исторических произведений в литературе. Между тем, художественная природа исторической песни как фольклорного жанра совершенно иная. Есть все основания (и фактического, и методологического порядка) утверждать, что любая историческая песня создается в пределах той эпохи, которую она изображает. Другими словами, предметом исторических песен является современная история, а не более или менее далекое прошлое. Хронологическая дистанция здесь, конечно, неизбежна: очевидно, что она может сокращаться до предела (песни создаются в ходе событий) или значительно увеличиваться. Дело, разумеется, не в сроках, а в том принципиальном факте, что песня черпает жизненный материал для своей «истории» из современности. Попадая затем в условия новой действительности, она становится собственно исторической, она начинает выполнять ту же примерно функцию, что и историческая литература, т. е. дает художественное изображение прошлого.

Всё это прямо вытекает из общей специфики народного творчества и из характера исторической памяти и исторических интересов народа. Главный, если не единственный источник народной поэзии, питающий ее содержание, — действительность, непосредственно познаваемая и преобразуемая народом. Если литература стремится к тому, чтобы воссоздать картины прошлого, и может это сделать, опираясь на различные материалы, исторические документы и свидетельства, на научное осмысление прошлого, то народное коллективное творчество исходит прежде всего из того, что дает ему действительность.

Историческая песня не обращается к прошлому, она живет настоящим. Но это настоящее отливается в песне в формы истории, получает историческое значение. Отсюда проистекают и странные, на первый взгляд, казусы: в исторических песнях оказываются смещенными подлинные масштабы происходившего; то, что объективная история зачислила со временем в ряд событий второстепенного или даже третьестепенного значения, в песне предстает как первостепенное; напротив, то, что закреплено историей на первом плане, совсем не отмечено в песне. В самом подборе историко-песенных сюжетов, «фактов», лиц ощущается подход современника, а не историка, или точнее — подход современника-историка. Можно сказать, что в исторических песнях эпоха, историческая действительность воссоздается так, как она не может быть воссоздана людьми

другого времени. Приметы ее настолько же определенны и ярки, насколько внешнее правдоподобие событий не соблюдается и им никто не дорожит. Проблема исторической достоверности песен — одна из наиболее сложных и интересных для исследователя. Мы видим часто, как самые нарушения внешней исторической точности имеют такой характер, что они не могут быть объяснены незнанием или плохим знанием истории; как раз напротив, нарушения эти прямо указывают на прекрасную осведомленность создателей песни в событиях. Но песня не только художественно воссоздает действительность, а и преобразует ее.

История жанра

История фольклорного жанра есть процесс рождения и развития единства определенного содержания и определенных форм. История жанра обусловлена историей народа и представляет собой одно из конкретных и своеобразных проявлений истории народного творчества. Содержание исторических песен связано с той исторической действительностью, которой они принадлежат. Было бы неверно, однако, ограничиться установлением таких связей в самом общем плане. Исторические песни порождаются не эпохой вообще, а конкретными социально-историческими коллизиями эпохи.

Нельзя понимать историю жанра как одни лишь последовательные и обусловленные изменения в его тематике, в его идейной направленности и т. д. — изменения, зависимость которых от перемен в самой жизни ощущается более непосредственно. Песенная форма столь же обусловлена историей народа и столь же связана с общими процессами в народном творчестве, как и содержание. Изменения, образующие в совокупности цельный процесс, носят сложный характер, они касаются художественного единства. В анализе этих изменений необходимо учитывать опосредствованное воздействие жизни, проявляющееся в специфических законах народного творчества, которые, с одной стороны, исторически обусловлены, а с другой — по-разному конкретизуются в эстетике отдельных жанров.

Проблема генезиса жанра не может быть сведена ни к установлению хронологических границ появления его первых образцов, ни к характеристике общих социально-исторических основ его возникновения. Историк фольклора должен вполне конкретно исследовать вопрос о том, как рождалась историческая песня, какие конкретные обстоятельства вызвали ее появление, в каких конкретных формах совершался этот процесс. Дело не только в том, чтобы исследователь уловил начальные моменты этого процесса, поскольку это позволяет сделать имеющийся

материал. Очень важно выявить те существенные особенности нового художественного единства, которые зарождаются здесь и которые затем составят основные принципы жанра.

Проблемы генезиса не отделены какими-то качественными гранями от проблем исторического развития жанра. В ходе этого развития все яснее выкристаллизовываются художественные принципы жанра, составляющие его специфику. Место исторической песни определяется тем новым, что она вносит в художественное отражение исторической действительности по сравнению с жанрами, которые существовали до нее и развивались параллельно с ней. Это новое не может развиться сразу во всем объеме и во всей многогранности. Оно рождается и растет постепенно. Поэтому историческую песню, даже в пределах определенного отрезка времени (например, XIV—XVI веков), нельзя рассматривать как нечто однажды сложившееся в своих основных чертах и не менявшее своего художественного качества. Единство содержания и формы достигается исторической песней не сразу, а в результате некоторого развития, в результате известного конфликта между новыми художественными задачами и старыми поэтическими традициями. История жанра проявляет себя в возникновении ряда произведений. Если мы не хотим проблему истории жанра растворить в абстрактном теоретизировании, мы должны изучать этот ряд. Такое изучение позволит представить историю жанра вполне конкретно. Относительно исторических песен подобная задача вполне разрешима, потому что, несмотря на некоторые трудности, восстановление — из имеющегося материала — последовательного ряда сюжетов, создававшихся на протяжении определенного периода, методологически и методически оправдано, а практически осуществимо.

История жанра и художественные традиции

Новое художественное единство создается в народном творчестве на основе определенного отношения к предшествующей традиции. Историческая песня вырастает не из простого отбрасывания традиции, а в результате сложного диалектического взаимоотношения с ней. Здесь и творческое усвоение, и переосмысление, и коренная переработка, и отрицание, и механическое сохранение традиции. Историческая песня прошла промежуточные формы, в которых постепенно подготавливалось завершение процесса становления жанра. В ходе своего развития она «обращалась» к разным поэтическим традициям. Мы увидим, что первое место здесь занимали традиции эпоса, затем баллады, но также и лирической песни, причети и сказки. Это разнообразие художественных традиций определенно воздействовало на та-

кую специфическую жанровую особенность, как известное разнообразие стилей исторической песни в период ее полного развития.

Особое значение имеет вопрос о взаимоотношении исторической песни и былины. Большинство современных историков фольклора согласно в том, что до определенного момента господствующей, если не единственной формой русского историко-песенного фольклора являлась былина и что появление на более позднем этапе исторической песни было вызвано новыми историческими условиями и новыми художественными запросами народа. В таком самом общем плане постановка вопроса как будто не вызывает возражений. Но данная проблема требует значительной конкретизации. Означало ли появление исторической песни, что принципы эпического изображения истории (в сущности — эпического отношения к ней) были осознаны уже как недостаточные или вообще изжившие себя? Пришла ли историческая песня в изображении истории на смену былине или просто стала рядом с ней как еще одна новая форма, открытая коллективным творчеством? Исключают ли друг друга эти два жанра или параллельное их существование и развитие вполне естественно и закономерно?

До сих пор выводы о соотношении былин и исторических песен делались обычно на основании общих, суммарных характеристик того и другого жанра, характеристик, которым недоставало необходимой исторической перспективы. Былина «вообще» сопоставлялась с исторической песней «вообще». Рассмотрение вопроса должно быть перенесено на почву конкретного исторического анализа, оно должно строго учитывать, что и былина, и историческая песня развивались и внутренне изменялись, а вместе с этим менялся и характер их взаимоотношений.

Картина отношений старшей исторической песни и былинного эпоса должна раскрыться перед нами постепенно. Но некоторые общие соображения нужно здесь высказать. Прежде всего, тезис о том, что историческая песня приходит на смену былине и что тем самым народное творчество отбрасывает эпические традиции, не подтверждается фактически. В самом деле, в XIII—XIV веках, когда можно вполне определенно говорить о существовании исторических песен, эпическое творчество находилось в состоянии мощного подъема. Достаточно сказать, что в это время возникают былины о татарском нашествии. В XVI веке эпическое творчество было еще довольно продуктивным, но в это же время историческая песня достигает очень высокого уровня. А это значит, что для исторической песни старшей поры традиции былин не являлись отжившими, они были для нее живым художественным источником.

С другой стороны, сами былины испытали в процессе своего развития воздействие если не новых явлений историко-песенного фольклора, то тех новых принципов историзма, которые в них обнаружились.

Тем не менее былина и историческая песня — это действительно разные жанры по подходу к исторической действительности, по характеру историзма, по сущности своего художественного единства. Исследовать конкретно, как это различие проявляется, как оно развивается и к каким результатам приводит, — одна из задач настоящей работы.

Историческая песня и смежные жанры

Из смежных с исторической песней жанров наиболее продуктивным для рассматриваемой эпохи является «историческая» баллада. Термин «баллада» довольно прочно утвердился в нашей науке, хотя не существует ни общепринятого определения русской народной баллады, ни единого мнения в отнесении к этому жанру конкретных произведений.[2] Здесь нет возможности подробно рассматривать основные проблемы теории баллады. Необходимо ограничиться установлением самых общих особенностей жанра и той его разновидности, которая явится предметом нашего изучения. Мы рассматриваем балладу как эпическую или лиро-эпическую песню с драматическим сюжетом, лишенную основных признаков, которые характерны для других эпических жанров — былины, исторической песни и т. д. Сфера баллады — преимущественно семейная, частная жизнь людей. Это не значит, что балладе чуждо общественное содержание. Напротив, баллада сильнее, чем многие другие жанры, связана с общественно-социальными конфликтами. Но ее характерная особенность состоит в том, что большие социальные проблемы, общественные конфликты преломляются здесь сквозь призму частных, личных отношений и судеб. Именно такой характер имеют и «исторические» баллады. Судьба «частного» лица, семьи, ставших участниками, свидетелями, жертвами больших исторических событий, составляет содержание этих баллад. Соответственно этому строятся и сюжеты «исторических» баллад. Герои их — безымянные персонажи, не являющиеся деятелями истории. Как художественные типы по своей природе они близки героям лирических бытовых песен. Баллады не содержат эстетической установки на историческую конкретность, «событийность», им присуще тяготение к некиим типическим ситуациям. Но эти ситуации обусловлены историческими обстоятельствами. Не история как таковая, а история, преломившаяся

[2] См., например: Русская баллада. Предисловие, редакция и примечания В. И. Чернышева. Вступительная статья Н. П. Андреева. Библиотека поэта. Большая серия, Л., 1936.

в частной жизни, ставшая бытом, повседневностью, привлекает внимание баллады. Принципиальное жанровое различие между «исторической» балладой и исторической песней довольно значительно, но оно не мешает тому, что некоторые исторические песни близки к балладам и наоборот — некоторые баллады обнаруживают определенную близость к историческим песням. Возможны случаи перехода исторической песни в балладу, равно как и баллады в историческую песню. Два жанра, при всех своих различиях, не отделены один от другого непроходимой гранью. Они взаимопроницаемы и взаимообратимы. Встает вопрос об их исторических и генетических связях.

Смежными по отношению к исторической песне являются в рассматриваемый нами период отдельные произведения, принадлежащие к жанрам, которые сами по себе, в целом, не относятся к историко-песенному фольклору. Таковы, например, отдельные духовные стихи, в которых вполне отчетливо обнаруживается связь с политическими коллизиями эпохи XIII—XIV веков. Таковы некоторые бытовые лирические и обрядовые песни, содержащие следы истории и в отдельных моментах перекликающиеся с «историческими» балладами; следы эти всегда вторичны, иногда случайны, но они не могут быть оставлены без внимания. Собранные воедино, соответствующие факты дают дополнительный материал для уяснения того, как развивался историко-песенный фольклор данной эпохи.

Не следует относить к смежным с исторической песней жанрам различные виды народной «исторической» прозы — предания, легенды, сказки с историческим колоритом. Если у исторической песни могут быть некоторые точки соприкосновения с «исторической» прозой в плане тематики или близких мотивов, то не они определяют сущность их взаимоотношений. Природа и художественная сущность народной исторической поэзии и народной «исторической» прозы глубоко различны. «Пение» и «рассказывание» являются не просто двумя видами, стилями исполнения: это две различные эстетические системы, выражающие разные возможности художественного отношения к действительности. Иногда можно встретиться с утверждениями, будто отдельные исторические песни возникали из преданий. Такого рода утверждения не имеют под собой фактической аргументации. Методологически они также несостоятельны: песни возникают не из преданий, а из действительности.

Поздние записи как источник изучения истории исторической песни

При изучении истории фольклора древней Руси источниковедческие проблемы приобретают особую важность и сложность. Историко-песенный фольклор XIII—XVI веков совер-

шенно не представлен современными той эпохе записями. Перед исследователем встает дилемма: или ограничиться скудными и разрозненными данными, которые содержатся в литературных памятниках того времени, или обратиться к богатым материалам, какие дают поздние записи фольклора. Не отрицая ценности, иногда исключительной, литературных данных и стремясь извлечь из них возможно больше историко-фольклорного материала, мы тем не менее рассматриваем подлинные фольклорные тексты, записанные в XVIII—XX веках, как основной и наиболее полный и надежный источник для изучения исторической песни и смежных жанров XIII—XVI веков.

Но такая точка зрения должна быть методологически обоснована. А для этого необходимо подвергнуть критическому пересмотру некоторые теории, имеющие хождение в науке.

Есть основание вспомнить здесь некоторые установки, исходящие еще от исторической школы. С точки зрения В. Ф. Миллера или С. К. Шамбинаго, исторические песни XVI века знали как бы два периода своей истории. Сначала эти песни, возникая по следам событий, довольно точно отражали фактическую их сторону и были достоверным повествованием о случившемся. Затем, по истечении некоторого времени, такие песни переставали интересовать слушателей и «петарей» и подвергались решительной переделке. В ходе этой переделки появлялись различные искажения и фактические несообразности, вымышленные ситуации и мотивы выходили на первый план, и т. д. Песенные тексты, записанные из уст народа в XVIII—XX веках, отражают как раз этот второй период в истории песен. Другими словами, по мнению представителей исторической школы, исторические песни XVI века в своем первоначальном, исконном виде не сохранились. Чтобы представить себе эти песни, необходимо произвести реконструкцию их содержания, основанную на критическом анализе поздних текстов. Как известно, большинство работ ученых исторической школы было посвящено именно опытам такой реконструкции.[3] Здесь не место рассматривать методику этих работ. Следует отметить лишь, что, во-первых, исследования строились на анализе исторических реалий, а не на анализе художественного целого, и, во-вторых, они совершенно не считались с художественной спецификой песен, с их подлинной жанровой сущностью. Релятивистская концепция исторической школы основывалась на неверии в творческие силы народа, в частности крестьянства, которое якобы

---

[3] См., например: Вс. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности. Т. III. Былины и исторические песни. М.—Л., 1924 (в дальнейшем: Вс. Ф. Миллер. Очерки, III); С. Шамбинаго. Песни времени царя Ивана Грозного. Сергиев Посад, 1914.

могло лишь разрушать и искажать песенное наследие, но не могло хранить и развивать его. Несостоятельная в методологическом отношении, концепция эта не подтверждается и фактически. Представителям исторической школы не удалось ни реконструировать первичную форму какой-нибудь исторической песни, ни доказать существование таких форм.

Есть все основания думать, что песни о событиях XVI века — о взятии Казани, о Кострюке, о гневе Ивана Грозного на сына и другие, известные нам по записям начиная с XVIII века, — это и есть исторические песни XVI века. Они не восходят ни к каким исчезнувшим «исконным», первичным формам и не нуждаются в реконструкциях того типа, который практиковали ученые исторической школы. Они подлежат историко-фольклорному анализу, и одним из слагаемых этого анализа является установление степени и характера изменений, которым подверглась та или иная песня за века своего бытования. Мы убеждены, что вопрос о происшедших изменениях должен решаться всякий раз совершенно конкретно, хотя, разумеется, очень важно попытаться установить некоторые общие закономерности в этих изменениях.

Здесь нет возможности обсуждать данную проблему во всей ее сложности и во всем многообразии аспектов. Необходимо лишь высказать некоторые общие соображения, во многом объясняющие наш подход к проблеме.

Тезис о творчески направленных изменениях, обусловленных исторической действительностью, общественной и географической средой, личным началом и другими факторами, — в его самой общей принципиальной форме оспариваться не может. Но тезис этот нуждается в строгой конкретизации и солидной фактической аргументации всякий раз, когда он применяется к фактам истории фольклора. Другими словами, нельзя при анализе материала исходить из убеждения в том, что характер, границы и результаты творческих изменений, происшедших с ним, заведомо известны. Нужно, в частности, особенно учитывать жанровую дифференциацию. Былины, сказки и обрядовые песни в одних и тех же условиях будут изменяться далеко не одинаково. В одних жанрах воздействие меняющейся действительности будет более значительным и проявится в иных формах, чем в других жанрах.

Историческая песня — прежде всего в силу своей художественной природы — принадлежит к таким видам народной поэзии, которые наиболее устойчивы перед сменяющейся действительностью и наименее подвержены творчески направленным изменениям. Историческая песня для многих поколений народа представляла ценность в первую очередь постольку, поскольку она была поэтической памятью о прошлом, поэтическим откли-

ком прошлого. Ее особо берегли, а теряя, редко пытались восстановить в новых, современных формах.

Попытки некоторых современных исследователей выделить в записях позднего времени следы поздних же творческих изменений, вызванных переменами в жизни и в политическом сознании певцов, другими словами — обнаружить в содержании старших исторических песен отражение исторической действительности или специфических черт народной идеологии XVIII—XX веков, не были обоснованы сколько-нибудь убедительными аргументами.[4]

Изменения с историческими песнями, конечно, происходили, и они отражаются по-разному в тех вариантах, которые в разное время были учтены собирателями. Заметим здесь, кстати, что те или иные несомненно поздние изменения, обнаруживаемые в отдельных вариантах, не обязательно характеризуют изменения в сюжете в целом, поэтому историк фольклора должен быть крайне осторожен в своих выводах, когда он имеет дело с фактами, характерными лишь для отдельных текстов.

В массе вариантов старших исторических песен (а их иногда в нашем распоряжении десятки) попадаются подчас и тексты с явно поздними реалиями, с элементами поздней лексики и стилистики и т. п. Можно сказать, что в частностях варианты содержат следы позднейших изменений. В целом же они не свидетельствуют о каких-либо качественных переменах в содержании песни, в системе ее образов, в ее идейно-художественной сущности. Варианты иногда свидетельствуют о том, что некоторые песни начинают постепенно подвергаться разрушению.

Задачи настоящей работы не предполагают специального изучения тех изменений, которые пережили старшие исторические песни в условиях позднего времени и которые отразились в известных записях. Эти изменения важны для нас постольку, поскольку их необходимо учитывать при анализе рассматриваемых песен как произведений XIII—XVI веков.

В этом анализе мы исходим из убеждения в том, что исторические песни и «исторические» баллады XIII—XVI веков сохранились в главном — в своем художественном содержании, в своих сюжетах, в характеристике образов, в основных особенностях формы. Задача заключается в том, чтобы применить к историко-фольклорному анализу материала методику, соответствующую особенностям этого материала и позволяющую научно объективно разобраться в нем.

---

[4] См. подробнее об этом: Б. Н. Путилов. Об историческом изучении русского фольклора. — Русский фольклор. Материалы и исследования, V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 65—72.

Некоторые вопросы методики анализа исторических песен

Основу исследования песни должен составлять анализ ее как художественного целого. Изучение частностей, деталей плодотворно лишь постольку, поскольку оно связано с изучением целого. «Цитатная» методика, при которой важные выводы относительно сущности песен делаются на основании выборочного и произвольного цитирования, не считающегося с песней как с целым, должна быть решительно отвергнута.

Различные исторические реалии необходимо подвергать тщательному изучению, но при этом нельзя не учитывать, что реалии эти не являются постоянными и наиболее устойчивыми элементами песен, как думали, в частности, представители исторической школы. Напротив, реалии подвержены замене, они могут исчезать.

Основу песни как художественного целого составляет песенный сюжет. В нем сосредоточено главное содержание песни. Сюжет заключает в себе определенную концепцию действительности. При этом речь идет не о сюжетах в том смысле, как этот термин применяли компаративисты или представители исторической школы, не о каких-то сюжетных схемах, воссоздававшихся путем отвлечения от живой ткани произведения, а о сюжетах в их конкретном поэтическом проявлении, в их художественной полноте, в их индивидуальной сущности. Вне сюжета не существуют и не могут быть поняты и песенные герои. Поэтому мы не считаем возможным исследовать песенные образы вне конкретных сюжетных связей путем извлечения из текстов так называемых «характеристик». Анализ сюжетов немыслим без анализа образов. То же самое относится и к более конкретным и частным особенностям песенной поэтики, в том числе к стилистике. Всё это может быть понято лишь в составе единого художественного целого. Путь к уяснению этого целого лежит через анализ песенного сюжета.

Выше уже говорилось, что песенный сюжет не есть эмпирическое воспроизведение какого-либо события, имевшего место в действительности. Сюжет строится не по законам прагматического повторения фактов, а по законам художественного изображения действительности, ее конфликтов. Сюжет есть реализация какого-то художественного замысла. Характер сюжетов песен во многом обусловлен особенностями фольклорного метода, особенностями стиля данного жанра. Это значит, что песенные сюжеты не поддаются буквальному толкованию. Они представляют для нас (но, конечно, не для современной им эпохи) некоторую художественную загадку. Песенный сюжет должен быть правильно прочитан, т. е. художественное со-

держание должно быть раскрыто путем анализа сюжета в его специфике. Прочтение сюжета приведет к установлению его сложных связей с исторической действительностью. В этом смысле мы считаем возможным и целесообразным применить к анализу исторических песен методику, которую нашел для анализа былин В. Я. Пропп, — разумеется, с учетом тех различий, которые разделяют эти два жанра. Путь к исследованию сюжета лежит через анализ конкретных текстов, вариантов.[5] Различные варианты выражают сюжет неодинаково — более и менее полно, с композиционными изменениями, с различной трактовкой и с разным изложением отдельных эпизодов, с разными реалиями, подробностями и т. д. Песенный сюжет как законченное целое, как нечто полное может быть воссоздан чаще всего лишь на основе сопоставления имеющихся вариантов, но он не укладывается вполне в рамки ни одного из них. Это не означает вовсе, что некогда существовал (или существует до сих пор, не будучи записанным) самый полный и цельный текст, исчерпывавший данный сюжет, — текст, который затем «рассыпался» на бесчисленное множество вариантов. Такого «первого», «исходного» текста не было и не могло быть, если подходить к исторической песне или к «исторической» балладе, учитывая специфику фольклорного творчества. Вариативность песни нельзя рассматривать только как результат поздней творческой работы ряда поколений. Вариативность есть специфическая форма конкретного выражения песенного сюжета, который по самой своей художественной природе не может получить законченное воплощение в каком-то единственном тексте. Поэтому наш анализ вариантов имеет целью не реконструкцию первоначального текста песни, а воссоздание сюжета в том его виде, в каком он отвечает народному художественному замыслу, и в тех границах, в каких это позволяют сделать имеющиеся варианты.

Отдельные песенные сюжеты существуют в нескольких версиях. Мы предпочитаем пользоваться этим термином (а не термином «редакция», более подходящим для литературы) для обозначения таких вариантов, которые отличаются какими-либо принципиальными особенностями в разработке или в трактовке существенных сюжетных моментов. Версии могут

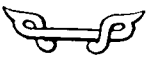
---

[5] Как и во всяком исследовании, анализу вариантов по существу должны предшествовать разыскание и полный учет имеющихся записей и публикаций, а также тщательное текстологическое и историографическое изучение их, в результате которого выявляются различного рода подделки, скрытые перепечатки, правленые тексты и т. д. Данная книга основывается на такой предварительной работе, результаты которой непосредственно будут отражены здесь лишь частично.

отражать более или менее поздний этап истории песни, но могут в ряде случаев рассматриваться как «изначальные».

Разумеется, нельзя не учитывать того, что варианты одного сюжета отражают разнообразие тех путей, какие прошла песня за века своей жизни. Сравнительный анализ может уберечь нас от того, чтобы принять какие-нибудь поздние детали и выражения за «исконные». Обнаружение в вариантах устойчивых, повторяющихся элементов сюжета дает одно из фактических оснований для суждения о степени сохранности песни.

Задачи настоящей книги не требуют специального и подробного анализа вариантов со стороны выявления в них следов «местных школ», «личного начала», различных исторических влияний и т. д. Варианты интересуют нас как основной материал для историко-фольклорного исследования.



ГЛАВА I

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИКО-ПЕСЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ НА РУСИ ДО ТАТАРО-МОНГОЛЬСКОГО НАШЕСТВИЯ

Исторический фольклор в собственном смысле этого слова, т. е. фольклор, связанный в своем содержании с политической жизнью страны и народа, с политическим прошлым и настоящим, принадлежит эпохе сформировавшегося классового общества. Другими словами, он возникает в раннефеодальном государстве.

Д. С. Лихачев пишет по этому поводу: «Историческое сознание, развившееся в классовом обществе, приводит к появлению исторического обобщения. Конечно, исторический эпос существовал и в доклассовом обществе. Но только в раннефеодальном государстве он становится историческим эпосом в *собственном смысле* этого слова».[1]

Задача заключается в том, чтобы выявить конкретное содержание и конкретные художественные формы раннего исторического фольклора. При этом мы должны строго учитывать, что содержание и формы этого фольклора обусловлены уровнем исторического сознания народных масс и спецификой развития народного поэтического творчества в целом. Характер исторического обобщения в фольклоре разных эпох неодинаков. Но различия имеют место и в фольклоре одной эпохи. Наиболее сильно они проявляются в жанровой дифференциации.

---

[1] Ср.: Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество X—XI вв. — Русское народное поэтическое творчество. Т. 1. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 152. — В данном случае Д. С. Лихачев, как и некоторые другие историки древнерусской литературы, придает термину «эпос» широкий смысл. В нашей книге этот термин будет употребляться только применительно к былинам.

Былинный эпос

Обычно былины в целом рассматриваются как составная часть исторического фольклора (или, по терминологии некоторых исследователей, исторического эпоса). Однако такой недифференцированный подход к былинам представляется не совсем верным, если относить к собственно историческому фольклору такие произведения, в которых получили отражение (обобщение) какие-то определенные факты и явления политической истории конкретной эпохи и которые несут в себе определенное политическое содержание. В этом смысле вполне историческими являются былины об уничтожении татарского нашествия, но не относятся к историческим былины о Святогоре, о Хотене, о Добрыне и Маринке и т. п. Героический былинный эпос лишь определенной своей частью примыкает к историческому фольклору.

Характер и природа историзма русского эпоса представляют одну из самых сложных и больших научных проблем. Правильное решение ее дано в книге В. Я. Проппа «Русский героический эпос». Здесь историзм былин получил глубокую характеристику — и в целом, как определенное идейно-художественное явление со своими устойчивыми принципами, и в его историческом развитии. Для нашего исследования чрезвычайно важно четко сформулировать основные особенности историзма былин, ибо особенности историзма других жанров, в том числе исторических песен, баллад, преданий, предстанут более ясно на фоне эпической традиции, как наиболее древней и художественно значительной.

Историзм былин не есть нечто внешнее, обнаруживаемое безотносительно к их содержанию и форме. Напротив, он органически слит со всей эстетикой эпоса и вне ее не может быть понят. Совершенно несостоятельной должна быть признана концепция исторической школы, считавшей эстетику эпоса результатом поздних искажений и изменений, которые якобы происходили в некоем действительно историческом эпосе. С точки зрения В. Ф. Миллера, например, любая былина хранит лишь следы былого историзма — в виде собственных имен, географических названий, отдельных подробностей. Самый сюжет былины оказывается вне историзма. В сущности, вне историзма остаются и герои этих сюжетов с их индивидуальными характеристиками.

На самом деле былины в том их позднем изложении, в каком они стали нам известны, не являются результатом искажений или изменений, происшедших в произведениях другой жанровой системы. Они непосредственно восходят к былинам же только в том первоначальном их изложении, которое в полной

мере нам не известно из-за отсутствия соответствующих записей. Народная идея, составляющая содержание былины и отражающая идеалы той эпохи, в которую былина создавалась, не искажается и не подвергается коренным изменениям в процессе живого бытования эпоса. Это и создает возможность для соединения исторического анализа эпоса с анализом художественным.

Итак, историзм и художественность в эпосе слиты и составляют нерасчленимое единство. Былины — это произведения, сюжеты которых являются результатом художественного вымысла. В основе этого вымысла всегда лежит историческая действительность, но не в виде каких-то конкретных событий и фактов. Эпос есть художественное обобщение (в определенных формах) исторического опыта народа целой эпохи. В этом обобщении на первом плане — исторические идеалы народа.

В каком отношении ко всему этому находится конкретный исторический материал? Следует сказать, что попытки, предпринимавшиеся в разное время различными исследователями, обнаружить в эпосе такой материал и представить его в качестве основы содержания былин не могут считаться сколько-нибудь обоснованными. В большинстве своем эти попытки выражались в поисках летописных параллелей к различным былинным ситуациям и в установлении летописных прототипов былинных героев. Некоторые из таких сопоставлений столь шатки в своей аргументации, что должны быть отвергнуты самым решительным образом. Эти сопоставления основаны чаще всего на простых совпадениях имен, географических названий, а в отдельных случаях — и ситуаций. К числу их относится, например, совпадение имен знаменитого богатыря Добрыни и летописного дяди Владимира. Между этими двумя персонажами, в сущности, нет никаких точек соприкосновения, и если бы не общность имени, никто никогда не стал бы их сближать. Былинный сюжет о Дунае-сваге и летописный рассказ о поездке Добрыни за невестой для князя Владимира — также одно из характерных совпадений между эпосом и летописью. В самом деле, сюжеты, связанные с поисками жены где-то вдали от своей земли, с вооруженной борьбой за невесту, с насильственным увозом ее, известны в эпическом творчестве многих народов. «Сюжеты этой группы отражают последовательные изменения брачных и семейных отношений».[2] Летописный рассказ о Владимире и Рогнеде близок к былине о Дунае

[2] В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. — IV Международный съезд славистов. Доклады, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 46. — Подробная характеристика эпических сказаний о сватовстве дана в докладе на стр. 46—65.

постольку, поскольку в событии, запечатленном летописью, отразилась одна из типовых форм брака в условиях феодального общества, которая получила своеобразное отражение также и в эпосе. В сущности говоря, совпадение былины и летописи — пример своеобразного проявления типологического схождения, но никак не конкретного взаимодействия.

Летописное упоминание о заточении сотского Ставра, летописные имена Козарина Петровича, Путяты, Дуная, Ивана Даниловича и некоторые другие не имеют никакого отношения к былинам о Ставре, Козарине, Дунае и т. д.[3]

Но есть факты, свидетельствующие о действительных связях эпоса и летописной истории. Речь идет именно о связях конкретно-фактических, о связях в именах и фактах. С одной стороны, есть случаи, когда в летописи отражается эпос. Отражение это своеобразно: былинные герои в далекой исторической перспективе в восприятии летописцев становятся лицами историческими, совершавшими действительные подвиги. Таковы известия летописи об Александре Поповиче, Добрыне Рязаниче—Златом Поясе, относящиеся уже к XV веку.[4] Для понимания историзма былин сопоставления такого рода имеют большое значение. Очевидно, что летописцы ощущали силу образов былинных богатырей, в которых воплощался народный патриотизм. Но они ощущали также невозможность непосредственного использования былинных сюжетов и эпических характеристик в летописном повествовании. Чтобы былинные герои могли стать героями летописными, необходимо было «освободить» их из-под власти эпических сюжетов, снять с них типичные былинные характеристики и придать им черты вполне достоверных исторических лиц. Летописцы опирались при этом на отдельные детали, имевшиеся в самих былинах. Так, упоминание в былинах о том, что Алеша родом из Ростова, получает в летописи более подробное развитие: Александр Попович в качестве воина Ростовской земли становится участником Липецкой битвы, он погибает в Калкской битве, и т. п. Нетрудно заметить, сколь скудны данные, которыми оперирует летопись. И это понятно, если вспомнить, что единственный источник ее — былина — этих данных почти не содержала.

Другой пример использования былинной ситуации и былинной идеи дает летописный рассказ о единоборстве юноши-

---

[3] Развернутая и обоснованная критика «логики имен» в трудах ученых исторической школы дана в книге: А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Очерки. М.—Саратов, 1924, стр. 10—15.

[4] См. об этом: Д. С. Лихачев. Летописные известия об Александре Поповиче. — Труды отдела древнерусской литературы (в дальнейшем: ТОДРЛ), т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949.

кожемяки с печенежским богатырем.[5] Здесь налицо опять та же тенденция, что и в известии об Александре Поповиче, — только выраженная в других формах, — к возможному освобождению от типично былиного историзма и включению типично летописных приемов историзма.

Историзм эпоса и летописи различен не только по своим идеологическим основам. Он различен по самому характеру восприятия и изображения действительности. Летопись в своем историзме всегда связана принципами хронологической определенности, фактической точности, исторической достоверности. Для нас в данном случае не важно, что хронологии летописей не всегда можно доверять, что со стороны фактической они нуждаются в постоянной проверке, и т. д. Важно, что это составляет основу подхода летописи к истории, что вне формы погодного рассказа об определенном событии с конкретными участниками летопись просто не существует.[6]

Эпос в этом отношении не только отличается от летописи, но и прямо ей противоположен. Ни о какой хронологической определенности в былинах говорить не приходится. Сами былины не содержат обычно никакого материала для хронологических приурочений действия, в них совершающегося. Мы можем лишь определить историческую эпоху, к которой относится тот или иной сюжет. «Былины отражают не единичные события истории, они выражают вековые идеалы народа... Если... 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, длившимся 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».[7] Если добавить к этому, что идеалы эпоса получали конкретное художественное выражение в вымышленных формах (вымышленные сюжеты, ситуации, герои), связанных с определенной традицией, то такое понимание историзма эпоса позволяет правильно поставить вопрос об отношении былин к конкретным фактам. В эпос могли попадать отдельные факты, могли закрепляться в нем отдельные исторические имена и названия. Но всё это, попадая

---

[5] См. подробно об этом сюжете ниже, в связи с анализом летописных преданий.

[6] См. об этих принципах раннего летописания: И. П. Еремин. «Повесть временных лет». Проблемы ее историко-литературного изучения. Изд. ЛГУ, 1946, стр. 46—56.

[7] В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 26—27.

в эпос, полностью подчинялось его эстетике и его принципам историзма, теряло свой конкретно-исторический характер. В этом смысле эпос никаких отдельных исторических событий не отражает и герои его ни к каким историческим прототипам не восходят. Так, например, возможно, что в имени Змея Тугарина преломились глухие воспоминания о половецком хане Тугор-кане. Но образ Тугарина генетически никак не связан с этим историческим лицом, а в сюжете былины нет ни одной ситуации, которая отражала бы реальные обстоятельства борьбы Киевской Руси с половцами. Однако исторический опыт народа той эпохи, когда Киевская Русь вела борьбу со степными кочевниками, в былине получил свое отражение. Здесь выражены и народные представления о непримиримом отношении к врагам, и народные стремления к полной ликвидации опасности захвата Киева. Примерно то же самое видим и в образе былинного Владимира. Эпическому князю имя дали, по-видимому, и Владимир Святославич и Владимир Мономах. Но образ его как эпическое обобщение большого масштаба не связан генетически ни с одним из киевских князей. В своем конкретном художественном содержании этот образ, — если опираться лишь на те былины, которые своим возникновением обязаны времени X—начала XIII века, — отражает сложный комплекс политических представлений и стремлений народа: идеализацию сильной централизованной княжеской власти, воспоминания о князьях «первых времен», горький опыт периода феодальной раздробленности и княжеских междоусобиц, стремление к восстановлению государственного единства. Поэтому былинный образ Владимира не может быть понят путем сопоставления его с одним из летописных Владимиров. Анализ самого эпоса показывает, что былинный Владимир совсем не похож на Владимира исторического, что он есть образ вымышленный, созданный народной фантазией, и должен соотноситься не с конкретными летописными данными, а с политической действительностью целой эпохи в преломлении народного ее восприятия.

Для историзма эпоса периода до татарского нашествия характерна значительная доля фантастики. Можно заметить, что фантастика эта особенно проявляется в изображении врагов, которые выступают как чудовища. Змей — противник Добрыни, Змей Тугарин, Идолище, Соловей-разбойник — всё это персонажи эпоса периода до татарского нашествия. Эпос X—начала XIII века несомненно не знал еще исторически достоверного изображения врагов и в этом отношении художественно еще был связан с традициями догосударственного эпоса. Перелом здесь произойдет в связи с изображением татарского нашествия.

Непосредственно с этим связана и другая сторона историзма эпоса — отсутствие исторически достоверного показа военной борьбы. В былинах X—начала XIII века мы не найдем изображения вражеских походов и набегов на Русь, осады городов, битв, как нет в них показа и феодальных распрей, столкновений между феодалами и т. д. Нет еще изображения войска, дружины. Центральным моментом сюжетов является единоборство богатыря с чудовищем. Образ богатыря как в его внешней характеристике, так и в его внутренней сущности уже вполне определился.

Особняком среди наиболее древних былин с героико-историческим содержанием стоит былина о Волхе. В ней как раз налицо некоторые особенности историзма, отсутствующие в былинах «Добрыня и Змей», «Илья и Идолище», «Алеша и Тугарин», «Илья и Соловей-разбойник»: есть чужеземный царь, в образе которого нельзя заметить что-либо фантастическое; главный герой — не богатырь, а князь; в былине действует дружина; изображается военный поход, а в финале — сражение дружины Волха с войском индейского царя. Былина о Волхе необычна не только для эпоса X—начала XIII века, но и в известной степени для русского эпоса вообще. Она частично сопоставляется только с былиной о Вольге и Микуле; возможно, что Волх и Вольга — один и тот же персонаж. В. Я. Пропп объясняет особенности былины о Волхе ее архаичностью. Однако при этом не объясняется возможность развития в киевском эпосе из предшествующей эпической традиции необычного сюжета и необычного героя. Такое объяснение дает Д. С. Лихачев. Волх (Вольга) — князь-кудесник. Представления о князе-кудеснике относятся к числу очень архаичных. По наблюдениям Д. С. Лихачева, они совершенно исчезают уже в XII веке. Тем не менее литературными данными зафиксированы представления о двух исторических князьях как о кудесниках — об Олеге и о Всеславе Полоцком. «Их обоих, а может быть и еще кого-нибудь третьего и соединил в своем образе былинный Вольга. Нет нужды видеть в образе Вольги какого-то определенного князя. Вольга — образ собирательный».[8] По мнению Д. С. Лихачева, биография Всеслава Полоцкого помогает понять, почему был создан образ богатыря князя-кудесника. Всеслав связал себя с движением смердов. Он опирался на народные низы в своей борьбе. Он был освобожден восставшими киевлянами и посажен ими на киевский стол.[9]

Однако такое предположение фактически нельзя доказать. Содержание эпического образа Волха никак не подкрепляет

[8] Д. С. Лихачев. Возникновение русской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 73.

[9] Там же, стр. 73—74.

данную гипотезу. В плане социальном Вольга противопоставлен крестьянину Микуле. В плане политическом он никак не соотносится со своими предполагаемыми прототипами. Исходя из конкретных исторических фактов, образ Волха не может быть объяснен. Но Д. С. Лихачев указал на ту историческую почву, на которой мог вырасти образ Волха, — веру в князей-кудесников. Тот факт, что до XII века такая вера засвидетельствована документально, говорит о жизненности этого образа. Но вряд ли в этом случае надо искать для Волха прототипа. Скорее напротив: существовавшие представления, в том числе и отраженные в эпосе, могли воздействовать на отношение народа к отдельным князьям. В. Я. Пропп разъяснил корни сюжета о Волхе, которые уходят во времена варварства. Эти архаические основы получают затем историческое переосмысление. Сюжет о Волхе в условиях Киевской Руси уже был архаичным. В плане развития эстетики эпоса он не мог быть плодотворным. Мотивы далеких завоевательных походов и взаимоотношения князя и дружины не могли по-настоящему интересовать народный эпос, отражавший оборонительные настроения народа. На первый взгляд в историзме былины о Волхе есть более современные для Киевской Руси особенности, чем в историзме былин о борьбе с чудовищами. На самом же деле воспевание князя-кудесника и его дружины, равно как и похода в чужую землю, было для этого времени архаикой, подлежавшей переосмыслению. Такое переосмысление мы имеем в былине о Вольге и Микуле, где Вольга сталкивается уже не с иноземным царем, а с русским мужиком, и в этом столкновении обнаруживается истинная сила его самого и его дружины.

По-видимому, к эпосу периода до татарского нашествия относится полное художественное оформление типа богатыря как центрального образа русских былин. Образы богатырей создавались на основе героической идеализации не каких-то определенных личностей, а народных качеств определенной исторической эпохи, на основе обобщения в «гигантские символы» (М. Горький) народного героизма и патриотизма, народных представлений об исторической деятельности истинных героев. Индивидуализация богатырей порождена не тем, что народное творчество обращалось к различным реальным прототипам, а тем, что оно обнаруживало необходимость художественно выразить многообразие народных характеров и различные аспекты народного героизма и формы его проявления.

Интереснейшую проблему составляет художественное содержание типа богатыря. Поражает в образах богатырей та физическая сила, которой они наделены. Богатырь свободно действует палицей в сорок или девяносто пудов; он один побеждает чудовище или (в былинах о татарском нашествии) полчища

врагов; он совершает работу, которая под силу лишь большому коллективу; он пьет вино ведрами, и т. д. Казалось бы, богатырь должен быть существом нечеловеческим, гигантских размеров. Между тем это не так: богатыри — обыкновенные люди. С точки зрения обычного здравого смысла, здесь налицо какое-то несоответствие. Но для эпоса никакого противоречия здесь нет, и былины даже не объясняют, как это может быть. Человеческая сущность богатыря, его нормальные размеры, его обыкновенность особенно наглядно выступают в эпизодах столкновения его с врагом-чудовищем. Органическое слияние реального и фантастического, их нерасчленимость составляет особенность русского эпоса вообще, образа богатыря в частности.

Характерной особенностью образа былинного богатыря является его непобедимость. Эстетика и историзм былин строятся на убеждении в неизбежной победе правого дела, за которое борется богатырь. Нарушения этого принципа мы встретим уже в более поздних былинах («Сухман», «Данило Ловчанин»). Но еще раньше мы встретимся с ними в историко-песенных произведениях другой жанровой системы.

Эпическому историзму свойственны элементы художественной условности. Это очень ясно проявляется в представлениях о пространстве и времени, как они выражены в былинах. Можно заметить, что в былинах нет точных, реальных исторических или географических представлений о землях, в которых происходит действие (Золотая Орда, литовская или татарская земля, Индейское царство и т. д.); неизвестно, где эти земли расположены, но герои попадают туда быстро и легко, не затрачивая никаких усилий; вообще самые большие пространства преодолеваются героями без всяких затруднений. Столь же условны представления о времени, реальном или историческом, с которым мы сталкиваемся в былинах.[10]

Особенности эпического историзма чрезвычайно отчетливо выступают в поэтике былин, в частности в таких ее характерных чертах, как устойчивость некоторых композиционных принципов, наличие «общих мест» и традиционных эпических характеристик, устойчивая стилистика. Поэтика эпоса составила один из художественных источников песенно-исторического фольклора XIII—XVI веков. Чтобы понять содержание, эстетику и историзм явлений этого фольклора, необходимо постоянно соотносить и сопоставлять их с эпосом.

---

[10] Более подробно об этом: Былины в двух томах. Том первый. Подготовка текста, вступительная статья и комментарии В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова. Гослитиздат, М., 1958, стр. XLVII—LIII.

Народные предания в «Повести временных лет»

Выяснение вопроса о жанровой принадлежности тех произведений народной поэзии, которые послужили историческим источником для ранних русских летописцев, о возможном наличии в летописи следов исторических песен либо песен (с историческим содержанием) какого-то другого типа, осложняется некоторыми существенными трудностями. Фольклорные первоисточники несомненно подверглись под пером летописца существенным изменениям. «Летописец комбинировал данные... устных преданий со своими письменными источниками, комментировал и исправлял их показания наблюдениями над современной ему исторической жизнью, восстанавливая неясное в прошлом по аналогии с позднейшими событиями».[11]

Значительная трудность состоит также в отсутствии подлинных записей исторического фольклора X—XII веков, современных той эпохе. В результате этого исследователи почти единодушно приходили к признанию невозможности установить конкретную жанровую принадлежность тех летописных рассказов, которые связаны с фольклорной традицией.

С другой стороны, многочисленные опыты исследователей по выделению летописных преданий, относящихся к различным жанрам песенного фольклора (былины, исторические песни, думы, саги и т. п.), нельзя признать сколько-нибудь убедительными, потому что они мало считались со специфическими законами народной поэзии, не были в достаточной степени аргументированы фактически, основывались чаще всего на случайных сопоставлениях, на частностях, а не на анализе художественного целого. Редкие попытки реконструировать из летописных рассказов песенные сюжеты не были удачными, поскольку не были разработаны строго научные приемы методики таких реконструкций.

В своих представлениях о характере историко-песенного фольклора исследователи даже не ставят вопрос о его художественных возможностях и границах. Как бы само собой разумеющимся фактом признается несомненное существование в X—XI веках исторических песен, самых разнообразных по содержанию и по форме. Если согласиться с историками летописания, то придется признать, что в X—XI веках существовали исторические песни о походах князей в чужие земли и в со-

---

[11] История русской литературы. Т. I. Литература XI — начала XIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 262 (автор главы — В. П. Адрианова-Перетц). — Употребление термина «предание» применительно к народнопоэтическим реминисценциям в летописи вполне условно, оно не означает определения их конкретной жанровой природы. В этом условном смысле термин «предание» и будет употребляться нами.

седние с Киевом области, песни о внутренних междукняжеских распрях и семейных конфликтах, песни о защите русских городов от внешнего врага, об основании городов и т. д. Песни военно-исторического содержания могли рассказывать и о победах, и о поражениях. Мы должны были бы, далее, предположить, что исторические песни X—XI веков не знали особых трудностей в создании самых сложных сюжетов разного типа, что художественная форма их отличалась большим разнообразием, свободой и гибкостью и была способна воплотить самое различное историческое содержание.

Другими словами, мы должны были бы признать, что историко-песенный фольклор X—XI веков находился в состоянии полного расцвета, а затем начал деградировать, потому что ни в один из более поздних периодов уже не было в русском фольклоре такого богатства исторических песен, — с такими сложными и яркими сюжетами, с такой разнообразной тематикой, с таким охватом различных сфер исторической действительности, с таким вниманием к конкретным историческим лицам, — какое обнаруживают исследователи в составе «Повести временных лет».

Показательно, что ни в каких отношениях поздний песенный материал не соотносится с летописными преданиями. Создается странная картина, которую трудно объяснить: если в Киевской Руси существовали исторические песни, следы которых обнаруживаются в летописи, то почему же они не оставили хоть каких-нибудь ощутимых следов в развивавшейся фольклорной традиции, русской или украинской — всё равно? Закон преемственности в жанровых формах — один из существенных законов эстетики фольклора. Исследователи находят еще слабые аналогии к летописным преданиям в сказках, но поиски таковых в области песен не дают результатов. Очевидно, что либо исследователи не сумели обнаружить фактов, либо этих фактов нет, и нам остается выдвинуть два предположения: или исторические песни в силу каких-то обстоятельств не только исчезли постепенно из живой народной памяти, но и не оставили после себя никаких ощутимых традиций; или предания, которые находятся в составе «Повести временных лет», никогда и не были песнями, а принадлежали к иным жанровым формам.

Поскольку, с нашей точки зрения, ни одному из исследователей не удалось доказать песенную принадлежность летописных преданий, необходимо попытаться выявить в этих преданиях характерные для них признаки определенной жанровой системы и установить, что же это за система, — т. е., другими словами, к какому жанру относятся летописные предания. Мы не станем искать в летописи следов песенной ритмики — занятие это совершенно безнадежное. К тем прямым сюжетным паралле-

лям, которые уже подобраны исследователями, мы добавим немногое. Главное же внимание необходимо обратить на некоторые общие художественные особенности, наличие или отсутствие которых характеризует именно жанровую природу летописных преданий. Если нельзя эти предания сопоставлять с известными нам историческими песнями в плане сюжетном и стилистическом, поскольку соответствующие материалы просто отсутствуют, то сопоставление в плане более широких и принципиальных особенностей в данном случае вполне правомочно, поскольку жанровая преемственность сохраняется и в этом плане.

Историко-песенный фольклор древней Руси, известный нам по различным данным, характеризуется героическим содержанием. Этот важнейший признак в равной степени присущ и былинам, и историческим песням, и историческим балладам, хотя он получает разное конкретно-художественное выражение в разных жанрах. Общей является тематическая направленность героического содержания указанных жанров: героика выражается либо в борьбе с врагами русской земли, с насильниками и захватчиками, либо в социальных коллизиях.

Героическое содержание историко-песенного фольклора находит себе художественное выражение в героических сюжетах. Сюжеты былин, исторических песен и «исторических» баллад заключают в себе всегда острые конфликты, которые не обязательно получают характер военных столкновений, но в которых обязательна открытая борьба между непримиримыми силами. Для историко-песенного фольклора рассматриваемого времени характерны свои особенности раскрытия героизма положительных персонажей. Они заключаются в том, что позиции этих персонажей в борьбе определяются совершенно прямо; что они никогда не скрывают своего непримиримого отношения к враждебным силам и выступают против них в открытой и честной борьбе. При этом побеждает их мужество и стойкость; в тех случаях, когда герои погибают или терпят поражение, всё равно утверждается справедливость и моральное величие именно такой позиции. Говоря словами В. Г. Белинского, в образах героев историко-песенного фольклора выявляется «и ум, и сметливость, и богатырская рьяность, и прямота опирающейся на себя силы и храбрости».[12]

Другими словами, историко-песенный фольклор характеризуется определенной степенью идеализации героев; основная направленность этой идеализации совершенно определенна: политическая жизнь в произведениях этого фольклора представляется как арена открытой борьбы, в которой правда на сто-

---

[12] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 368.

роне народного героя; чтобы эту правду отстоять, герою не нужно прибегать ни к какой-либо чудесной (колдовской) помощи, ни к средствам обмана, какую бы форму он ни получал. Герои былин и песен не могут лукавить, хитрить, лицемерить, эти приемы — удел врага. В этом отношении, как и в некоторых других, героическая былина или песня принципиально отлична от героической сказки. Эстетика сказки допускает и идеализирует (даже в героических сюжетах) многое такое, что не может быть допущено в былине и в исторической песне. В этом плане очень показательно предание о белгородском киселе. Поначалу здесь развивается ситуация, вполне подходящая для былин или исторических песен: Белгород осажден врагами, горожане не знают, где искать спасение. Но разрешение этой коллизии совсем не в духе историко-песенного фольклора, оно не согласуется с его эстетическими принципами: Белгород спасается от врагов не героизмом и мужеством его защитников, а хитростью, ловкой выдумкой горожан. Успех опирается на уверенность в глупости и простодушии врагов. В историко-песенном фольклоре враги тоже бывают простодушны, но не в сфере быта, которой песни не касаются, а в сфере героики. Ситуация истории о белгородском киселе — типично сказочная, и не случайно, конечно, исследователи находят в ней параллели из сказок. Но в целом вся история, рассказанная летописью, — не сказка. В ней есть достоверность, которая сказку просто не может интересовать, есть историческая локализация событий, чуждая сказочной эстетике. Соединение истории со сказкой, — причем соединение, не ставшее органическим, т. е. не уведшее историю «в тридевятое царство» и не сделавшее сказку реальностью, — есть, по нашему мнению, характерный признак жанра народных преданий. Мы увидим далее, как этот признак проявляется и в других летописных рассказах.

В некоторых отношениях близкий пример дает рассказ о спасении Киева от печенегов. Завязка его могла бы явиться началом для песни или былины: «И оступиша печенѣзи градъ в силѣ велицѣ, бещислено множьство около града, и не бѣ льзѣ изъ града вылѣсти, ни вѣсти послати». Однако далее сюжет развивается не в плане песенной героики: «един отрок» хитростью пробирается из города на другую сторону Днепра; воевода Претичь заставляет печенегов отступить от Киева не в результате прямой битвы, а опять-таки применив обманный прием.[13] Известная нам историко-песенная традиция во всяком случае подобной трактовки не знает.

[13] «Повесть временных лет». Часть первая. Текст и перевод. Подготовка текста Д. С. Лихачева. Перевод Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 47—48.

В рассказе о спасении Киева от печенегов нет собственно сказочных мотивов. Налет некоторой необычайности отражения вражеской осады ведет нас не к сказке, но и, конечно, не к песне. Соединение истории вполне реальной с историей выдуманной, — причем выдуманность эта приобретает в рассказе черты подчеркнутой достоверности, — есть также, по нашему мнению, признак народного предания.

Торжество хитрости и лукавства над недалекостью ума и простодушием составляет одну из основных идей рассказа о «мщениях» Ольги древлянам. Характер и особенности сюжета этого рассказа, представляющего своеобразную драматизацию загадок, глубоко вскрыт Д. С. Лихачевым.[14] С точки зрения эстетики историко-песенного фольклора образ Ольги в этом рассказе не является и не может являться положительным; формы расправы ее с древлянами и свойства характера, которые она при этом обнаруживает, гораздо больше соответствуют поведению былинных героинь-злодеек вроде жены Потыка, Маринки, Соломаниды и т. п. Но в летописном рассказе образ Ольги-мстительницы выступает в своеобразном героическом осмыслении. Героизм этот — не былинный и не песенный. Такая трактовка вполне возможна в жанре народных преданий, которым не свойственна та строгость и прямота нравственных характеристик, о которых говорилось выше как о присущих эстетике историко-песенного фольклора.

Есть основание вывести за пределы песенных жанров и некоторые другие летописные рассказы, основываясь на учете их содержания. Отсутствие героического сюжета (или следов такового), отсутствие в некоторых случаях тех специфических коллизий, которые так свойственны историко-песенным сюжетам, своеобразная трактовка в других случаях характера героизма, не соответствующая эстетике эпоса или исторических песен и баллад, — вот черты, обнаруживающиеся в ряде летописных рассказов. Таков, например, рассказ об основании Киева. Здесь называются три брата и их сестра, говорится, кто из них где сидел, сообщается об основании ими города, живописные окрестности которого описываются при этом. В заключение летописец опровергает версию, будто Кий был перевозчиком.[15] В этом рассказе нет ничего такого, что представляло бы интерес с точки зрения эстетики песни. Темы, касающиеся основания или происхождения городов, урочищ и т. д., характерны

---

[14] Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество X—XI вв., стр. 163—167.

[15] «Повесть временных лет», стр. 12—13. — Д. С. Лихачев, основываясь на некоторых деталях летописного повествования, заключает, что предание это «скорее всего рассказывалось» (Народное поэтическое творчество X—XI вв., стр. 155).

для народных преданий и легенд. Сюжетно такие темы иногда вовсе не оформлены, они существуют в виде традиционных версий, воспоминаний и т. п. В сущности, рассказ о трех братьях — основателях Киева, так же как и стоящий близко в «Повести временных лет» рассказ о Радиме и Вятко, не содержит никаких признаков художественного произведения. «Бяста бо 2 брата в лясѣх, — Радим, а другий Вятко, — и пришедъша сѣдоста Радимъ на Съжю, и прозвашася радимичи, а Вятъко сѣде съ родомъ своимъ по Оцѣ, от него же прозвашася вятичи».[16]

Характерный признак преданий — их, так сказать, промежуточное положение между художественными произведениями и не имеющими отношения к художественности рассказами, слухами, воспоминаниями, причем в разных случаях соотношение тех и других элементов весьма неодинаково. В приведенном случае степень художественности равна нулю. Другой аналогичный случай — рассказ об обрах. «Си же обри воеваху на словѣнѣх, и примучиша дулѣбы, сущая словѣны...» Приводятся факты этих мучений и насилий. В заключение говорится об уничтожении обров.[17] Здесь нет даже отдельных лиц, которые выступали бы в роли персонажей, организующих повествование. Речь идет о целых племенах.

Некоторый элемент художественности содержит рассказ о хозарах. Он тоже «безличен». Но в нем есть эпизод, явно вымышленный, представляющий интерес сам по себе — в силу своей фабулы — и содержащий определенную идею. Появляются хозары, требуют дань. Поляне в ответ посылают хозарам от каждого «дыма» по мечу. Хозары, не знавшие обоюдоострого оружия, пугаются, предсказывают, что «си имуть имати дань на насъ и на инѣхъ странах».[18] Рассказ о хозарах по своему идейному содержанию внутренне соотносится с целым комплексом рассказов «Повести временных лет».[19]

Теперь следует рассмотреть те летописные рассказы, в которых героическая тема явно преобладает, а разработка ее определенным образом соприкасается с эстетикой былин и песен. Первым по степени близости к этой эстетике стоит рассказ о юноше-кожемяке, спасшем город Переяславль от печенегов. Ученые, исследовавшие рассказ, пришли к выводу, что это — предание-былина.[20] Точки соприкосновения с эпосом в нем, дей-

---

[16] «Повесть временных лет», стр. 14.

[17] Там же.

[18] Там же, стр. 16.

[19] См. об этом: Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество X—XI вв., стр. 158—159.

[20] См., например: Вс. Ф. Миллер. Очерки, III, стр. 22—23; Былины Севера. Том первый. Мезень и Печора. Записи, вступительная статья и

ствительно, есть. Печенежский князь предлагает Владимиру выставить поединщика. Владимир не находит «такого мужа, иже бы ся ялъ с печенежином», тужит. Тогда «единъ старъ мужь» предлагает в качестве поединщика своего младшего — пятого — сына, у которого удивительно сильные руки. Заметим сразу же, что в известных нам былинах мотив появления героя, будущего спасителя города, разрабатывается всегда по-другому. Следующее далее испытание (юноша вырывает у разъяренного быка бок с кожей) также в былинах не встречается. Зато эпизод единоборства снова напоминает эпос: печенежин, «превеликъ зѣло и страшенъ», смеется при виде русского юноши — «бѣ бо середний тѣломь». Сразу же вспоминается сходный эпизод из былины «Илья Муромец и Идолище». По-эпически быстро и решительно расправляется русский юноша с печенежским исполином: «И удави печенѣзина в руку до смерти. И удари имь о землю». Печенеги бегут.[21]

Однако нельзя сказать, чтобы сюжет летописного рассказа совпадал с сюжетами былин об отбитом нашествии. В частности, нет такого совпадения в начальных эпизодах, в экспозиции. В летописи начало вполне исторично. Противники встречаются далеко от Киева, у реки, как равные. В былинах татары, осадившие Киев, посылают к Владимиру посла с ультимативными требованиями. В летописи оба князя съезжаются, и печенежин выставляет свое условие, причем в этом условии не ощущается того хвастовства и той уверенности в своих силах, какие обычны для татар. В былинах русский богатырь (иногда совместно с другими богатырями) побивает все татарское войско, остатки которого бегут из пределов русской земли. В летописном рассказе роль юноши-кожемяки ограничивается победой над печенежином. Напуганные печенеги бегут, «и Русь погнаша по них сѣкуще, и прогнаша я». Необычен для эпоса финал рассказа. Владимир закладывает на месте победы город, «и нарече й Переяславль», а юношу и отца его «великимь мужем створи». После этого князь возвращается в Киев «с побѣдою и съ славою великою».[22]

Д. С. Лихачев сопоставляет образ юноши-кожемяки с образами Микулы Селяниновича и Ильи Муромца, находя в них выражение идеи «превосходства мирного труда над узко профессиональным военным».[23] Но Микула Селянинович не совер-

---

комментарии А. М. Астаховой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 17; Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество X—XI вв., стр. 179—182.

[21] «Повесть временных лет», стр. 84.

[22] Там же, стр. 85.

[23] Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество X—XI вв., стр. 180.

шает воинских подвигов; его образ действительно знаменует превосходство крестьянина, занятого мирным трудом, над князем и его дружиной. Микула по сравнению с юношей-кожемякой — герой совсем другого типа. Что касается Ильи Муромца, то участие его в мирном труде проявляется лишь однажды, когда после чудесного исцеления богатырь очищает пашню для своих родителей. В дальнейшем Илья к мирным делам больше не обращается. Таким образом, по этой линии образ юноши-кожемяки не может быть сближен с образами других богатырей.

Владимир награждает обычно богатырей, совершивших этот подвиг. Но награда эта получает чисто эпические формы, богатыри никогда не поднимаются на более высокую социальную лестницу, они отказываются от городов, сел, золотой казны и т. п.

Таким образом, нельзя согласиться с утверждением Д. С. Лихачева, что «сюжет этого предания типично былинный». Тем более нет оснований видеть в этом предании свидетельство начавшегося в XI веке процесса циклизации русского эпоса вокруг Владимира.[24]

Былины на сюжет изложенного летописного рассказа не могло существовать. Иначе мы должны были бы согласиться с точкой зрения представителей исторической школы, согласно которой в былинах первоначально реально-историческое содержание было весьма значительным, а затем оно постепенно стиралось, уступая место эпическому шаблону. Но если исходить из других представлений, согласно которым былина изначально не заключает конкретно-исторического содержания, являясь формой эпического отражения исторической действительности, то нетрудно сделать вывод, что летописец воспользовался былиной об отбитом нашествии, в сюжетном отношении являвшейся произведением переходным от эпоса о борьбе с чудовищами к эпосу о борьбе с историческими врагами, и подверг эту былину серьезной переработке. В самом деле, трудно себе представить, чтобы летописец XI—XII веков, находившийся под властью феодальных понятий о патриотизме, о национальной гордости и княжеской чести, мог полностью воссоздать содержание и идейный пафос народной былины — с такими ее мотивами, как полная беззащитность города перед лицом врага, растерянность и беспомощность князя, трусость его окружения, полное превосходство народного богатыря и т. д. Типичные для эпоса коллизии и характеристики в летописном рассказе или отсутствуют, или сильно смягчены. В итоге «слава великая» достается Владимиру, потому что хотя безвестный отрок и одолел печенежского богатыря, но в конце концов войско Вла-

[24] Ср. там же, стр. 180—182.

димира прогнало печенегов, а сам Владимир заложил город и приблизил к себе еще одного «великого мужа».

Данный пример показывает, в каком направлении могла идти работа летописца над народнопоэтическим материалом, не укладывавшимся в его концепцию истории, но интересовавшим его в разных отношениях.

Героическими мотивами полна летописная биография Святослава. Героизация Святослава слита с поэтизацией его как князя, военачальника, воина. Однако в его образе трудно обнаружить черты героя народных песен. Святослав совершает походы в другие земли, подчас оставляя без защиты свою землю. Он заботится о дружине, но его мало заботят русские города и области. Знаменитая характеристика Святослава как испытанного и сурового воина не содержит собственно народной оценки. Можно было бы сопоставить его в этом плане с образом Ильи Муромца, вся жизнь и все помыслы которого отданы родной земле и народу.

В плане художественном истории о походах Святослава также не находят аналогии в народной поэзии. Истории эти не дают ни одного цельного народного песенного сюжета. Сочетание достоверности, исторической конкретности с вымышленными эпизодами, с тенденцией опоэтизировать и возвеличить поступки и самый облик князя ведет нас скорее к тем же преданиям, только сложившимся, быть может, не в народной, а в дружинной среде. Такого рода эпизоды, как испытания мудрости Святослава (подношение греками и выбор князем даров), как его драматическая гибель и необыкновенная участь его «лба», — при всей их увлекательности и драматизме не могли составить материала для народных песен. Если даже согласиться, что существовала своя, особая по содержанию и по художественным формам, дружинная песенная поэзия, к которой относились и произведения о Святославе, то надо тут же признать, что она не была связана с народным творчеством и не оставила какого-либо следа в дальнейшей народной песенной традиции.

Внимание исследователей неизменно привлекали летописные рассказы об Олеге, особенно о его походе на Царьград и о его смерти. Обратимся прежде всего ко второму рассказу, который представляет собой совершенно законченное художественное целое. Замечательна композиционная стройность, гармоничность этого рассказа. Его сюжетная завершенность, почти полное отсутствие деталей прагматического изложения (появление которых можно объяснить), своеобразное изящество всего рассказа в целом выдают его художественную природу. Самый замысел его лежит в сфере не реальной истории, а истории народнопоэтической: Олег получает предсказание о том, «от чего» ему

«умрети», пытается оградить себя от опасности, но из этой попытки ничего не получается; князь погибает в тот момент, когда уверен, что предсказание не сбылось.

Интересно проследить, как этот рассказ вводится в летопись. Прожив в Киеве некоторое время после похода на греков, Олег вспоминает о своем коне, «иже бѣ поставил кормити и не вседати на нь». Вслед за этим восстанавливается вся история с предсказаниями волхвов и с требованием Олега «не водити» коня к нему. Выясняется, что всё это произошло еще до похода на греков. Драматические события, приведшие к гибели Олега, происходят через четыре года после возвращения в Киев.[25] Таким образом, между предсказанием и его исполнением проходит довольно много времени. Самое главное, что их разделяет поход Олега. Летописец сообщает об этом походе вскользь, поскольку подробно он описан перед этим. Однако поход этот во всем сюжете занимал несомненно важное место. Можно предложить следующую реконструкцию полной формы сюжета. Олег собирается в поход на греков; перед важным и тяжелым походом он хочет узнать, что готовит судьба ему лично. Получив предсказание, он оставляет коня дома: естественно предположить, что в предстоящих боевых схватках конь может явиться причиной гибели. Олег благополучно совершает поход, к его возвращению коня его уже нет, и Олег убежден, что предсказание не сбудется. Он идет на то место, где лежат кости коня, и здесь настигает его смерть.

Трудно сказать, какое место в реконструируемом сюжете занимало повествование о походе. Если предположить, что летописец не упустил существенных подробностей этого повествования, то искать их надо на предыдущих страницах летописи. Эпизод взятия Царьграда имеет явно вымышленный характер. Параллелей к нему русский песенный фольклор не знает. Но по своему характеру эпизод этот не противоречит народным песенным понятиям о героизме. В поздних исторических песнях встречаются мотивы хитроумного проникновения во вражеский город. Другой эпизод — о том, как возвращалось войско Олега домой и как буря подвергла испытаниям паруса руси и словен, — трудно рассматривать как песенный. Все же остальное — подробное изложение условий, которые предъявляет Олег грекам, переговоры, заключение мира, клятвы сторон при этом — ни в коем случае не может принадлежать песне.

Скорее всего в том народном сюжете, который летописец использовал, повествование о походе не было ни сколько-нибудь обстоятельным, ни по-настоящему достоверным. Летописец воспользовался другими источниками, придавшими его рассказу

[25] «Повесть временных лет», стр. 29—30.

фактическую обстоятельность и последовательность. Вся эта часть, естественно, расширилась, и летописец счел лучшим разрушить цельность народного сюжета, изъяв из него историю похода и сосредоточив всю историю гибели Олега в одном месте, завершив ею летописную биографию этого князя.

В русском эпосе есть былина, в сюжетно-композиционном отношении близкая к реконструируемому нами сюжету об Олеге: это былина о Василии Буслаеве. Буслаев отправляется в путешествие в Иерусалим. По дороге он приходит на Сорочинскую гору, здесь ему попадается человеческая голова, которая пророчит ему скорую гибель. Василий Буслаев не обращает внимания на грозное предзнаменование и отправляется дальше. Побывав со своей дружиной в Иерусалиме, он на обратном пути снова попадает на Сорочинскую гору и снова не считается с пророчеством головы, нарушает запрет, который связан с могильным камнем, и гибнет.

Нетрудно заметить принципиальную разницу в поведении Олега и Василия Буслаева. Князь верит кудеснику, но, поверив, старается оградить себя от опасности, которая ему известна. Богатырь идет смело навстречу опасности, бросает ей вызов, он не верит пророчеству, противопоставляя ему свою силу. В обоих произведениях смертельный исход оказывается неотвратимым, но трактовка в них совершенно различна. «Языческие элементы» в предании об Олеге вскрыты Д. С. Лихачевым.[26] Сюжет об Олеге исторически старше, архаичнее сюжета о Василии Буслаеве, не говоря уже о тех былинах, в которых богатыри действуют вопреки пророчеству и остаются живы и побеждают.

Но тем самым устанавливается известная преемственность между летописным рассказом и эпосом, а это — вместе с несомненной, хотя и далеко не прямой, близостью сюжетно-композиционного порядка — делает вполне допустимым предположение о существовании песни об Олеге, песни переходного типа — от былин к историческим.

Результаты нашего анализа приводят нас к выводу, что лишь относительно единичных летописных рассказов можно выдвигать гипотезы об их песенной природе. В подавляющем большинстве своем рассказы эти не только не содержат каких-либо следов песенных жанров, но и не соответствуют основным принципам эстетики историко-песенного фольклора. То обстоятельство, что элементы вымысла (большие или меньшие) в этих рассказах обычно не просто соседствуют с вполне достоверным повествованием, но и сами «рядятся» в форму достоверных

---

[26] Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество X—XI вв., стр. 159.

историй, является еще одним из признаков жанра народных преданий.

Композиционная неупорядоченность и сюжетная аморфность присущи большинству этих преданий (хотя и не всем). В материале, который составляет их содержание, не произведен отбор с точки зрения определенных художественных принципов. Отбор фактов и пропорции в их изложении подчиняются не художественным, а иным требованиям. Можно было бы сказать, что в этих преданиях действуют законы эстетики народного исторического рассказа, но в этом случае термин «эстетика» должен употребляться крайне условно. Рядом с установкой на достоверность действует установка на интерес, иногда драматический, иногда анекдотический. Разумеется, в этом интересе есть подчас и свой более глубокий смысл, неслучайно в преданиях решительно торжествуют ум, ловкость, военная сила и хитрость героев русской истории. Композиционная несоразмерность отдельных частей предания выражается еще и в том, что в ходе повествования частности, подробности, почему-либо интересные и заключающие в себе определенный смысл, выдвигаются на первый план за счет того, что в конечном счете исторически более значительно и важно.

Летописные рассказы-предания следует рассматривать как явление промежуточное между областью собственно народного искусства и областью народного «рассказывания», не претендующего обязательно на художественное обобщение и связанного в первую очередь непосредственно с широкой сферой исторических, общественных и бытовых интересов народа.

В заключение необходимо остановиться на новейшей работе датского ученого К. Стифа.[27] К. Стиф подверг критике целый ряд ранних и современных работ, авторы которых говорили о связи «Повести временных лет» с былинами, более или менее подробно остановился на разборе фактической аргументации, касающейся отдельных летописных преданий, и в итоге пришел к отрицательному выводу относительно связи между летописью и былинным эпосом. По мнению К. Стифа, «скрещение этих двух видов литературного творчества произошло гораздо позднее». Исследователь ссылается на данные летописей XV—XVII веков.[28] С точки зрения фактических резуль-

[27] К. Стиф. Взаимоотношения между русским летописанием и русским народным эпосом. — «Scando-Slavica», IV, Копенгаген, 1958. — Доклад на эту же тему прочитан на IV Международном съезде славистов. См.: В. Гусев. 1) Питання народної поезії на IV Міжнародному з'їзді славістів. — «Народна творчість та етнографія», книга четверта, жовтень — грудень, Київ, 1958; 2) IV Международный съезд славистов (Подсекция славянского народного творчества). — «Советская этнография», 1959, № 1.

[28] К. Стиф. Взаимоотношения между русским летописанием и русским народным эпосом, стр. 69.

татов своего исследования К. Стиф прав. Однако необходимо в связи с его работой сделать два замечания. Во-первых, представляются не вполне достаточными те аргументы, которые противопоставляет К. Стиф сторонникам концепции об отражении былинного эпоса в летописях. Он слишком большое значение придает анализу стилистических элементов, элементов ритмики, недооценивая сюжетные элементы, которые являются в конечном счете решающими при определении жанровой природы фольклорных источников преданий летописи. Характерен в этом отношении разбор предания о смерти Олега: «Что же дает нам право утверждать, что материал этого рассказа взят из эпической песни? Если это действительно было так, то летописец чрезвычайно удачно сумел отбросить все песенное и с истинным талантом передать содержание песни в прозе. Всякий след языкового стиля эпоса — украшающие эпитеты, сравнения, гиперболы, повторения, параллелизмы, статические описания, все то, без чего русская эпическая песня немыслима, — все в этой передаче исчезло. В том виде, в каком передан здесь рассказ простым, скупым, лапидарным языком, он несомненно является продуктом совершенно иного вида устного творчества».[29] Но как раз все дело в том, что обычно древнерусский писатель, в том числе и летописец, используя народно-поэтические произведения, не сохранял их форму; имело место резкое нарушение фольклорной художественной системы, характерной для данного жанра, и перевод повествования в иную, литературную систему. Больше всего при этом несла потери стилистическая и ритмическая сторона произведения, в меньшей степени деформировался сюжет. Поэтому анализ фольклорных реминисценций в летописях плодотворнее всего вести по линии сюжетной.

Второе замечание в связи со статьей К. Стифа касается одного из его конечных выводов. Стиф, не соглашаясь с утверждениями о тесной связи летописи и эпоса, одновременно скептически высказывается по поводу стремления исследователей, особенно последнего времени, доказать, «будто со страниц летописи говорят народ и народная поэзия».[30] Но мы думаем, что отсутствие связи летописи с эпосом (т. е. с былинами) вовсе не означает отсутствия связи ее с народной поэзией. В «Повести временных лет» широко отразился фольклор, отразились народные воспоминания и рассказы, но не отразились (или почти не отразились) народные эпические и исторические

[29] Там же, стр. 64—65. — Оставляю сейчас в стороне высказывание Стифа о варяжском предании как источнике летописного рассказа. В данном случае К. Стиф разделяет старые взгляды, убедительно опровергнутые в советской науке.

[30] Там же, стр. 69.

песни. Этот факт, вполне объяснимый с точки зрения истории и эстетики песенного фольклора и истории и литературных принципов летописания, нисколько не ослабляет убедительных выводов, к которым пришли советские медиевисты, относительно отражения в ранней летописи народного творчества и народных представлений.

Песни-славы

Опыт наиболее развернутой характеристики «слав» как одного из видов исторической поэзии X—начала XIII века принадлежит Д. С. Лихачеву.[31] По мнению исследователя, на более раннем этапе истории устной поэзии «славы» были подчинены культовым задачам: они исполнялись в честь умерших князей во время тризны по ним. Позднее «славы» теряют свое культовое назначение и в них усиливаются исторические и художественные моменты. «Славы» обращены к князьям, воспевают их подвиги. В «славах» содержится конкретно-историческое зерно и есть обобщение.

Д. С. Лихачев ставит вопрос о разных типах «слав». Есть сведения о «славах», которые возникали при дворе того или иного князя или боярина. «Трудно сказать, насколько это было народным искусством, но что оно в какой-то мере опиралось на народное — сомневаться нельзя».[32] Быть может, образцом такого рода «слав» были песни, которые пел Боян.

Д. С. Лихачев предполагает, что наряду со «славами», так сказать, придворными, полуофициальными существовали и «славы», которые слагал о князьях народ — в тех случаях, когда события имели более широкое значение. «Не случайно, думается, о пении славы князьям летопись упоминает в XIII веке только тогда, когда эти князья возвращались из победоносных походов на *внешних* врагов Руси, и *никогда* не упоминает о пении славы князьям при их возвращении из походов междоусобных».[33]

В жанровом отношении «славы», с точки зрения Д. С. Лихачева, приближаются к историческим песням.[34]

---

[31] Д. С. Лихачев. 1) Народное поэтическое творчество X—XI вв., стр. 147, 205; 2) Народное поэтическое творчество XII—начала XIII вв. Русское народное поэтическое творчество. Т. I. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков, стр. 242—243.

[32] Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество XII—начала XIII вв., стр. 242.

[33] Там же.

[34] Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество X—XI вв., стр. 205.

В более категорической форме о существовании народных «слав»-величаний говорит В. П. Адрианова-Перетц. Она считает существенной их особенностью «гиперболизм в изображении характера героя, в особенности тех его черт, которые являются наиболее желательными».[35] Эта особенность народных «слав» была усвоена автором «Слова о полку Игореве», создавшим идеализированные портреты ряда князей.[36]

Таковы некоторые выводы в изучении так называемых «слав». Выводы эти подлежат критическому обсуждению. Нам представляется особенно важным подвергнуть пересмотру самый материал, относящийся к данной теме, и попытаться установить, что дает он для наших представлений о так называемых «славах».

В летописях под датами XI—XII веков упоминания о «славах» нами не обнаружены. Д. С. Лихачев ссылается на то место в «Повести временных лет» (по Лаврентьевскому списку), где рассказывается о том, как в 1068 году восставшие киевляне прогнали князя Изяслава Ярославича из Киева и поставили князем Всеслава: «...людье же высѣкоша Всеслава ис поруба, въ 15 день семтября, и прославиша и средѣ двора къняжа».[37]

Выделенные нами слова Б. А. Романов переводит: «прославили его». Очень сомнительно, чтобы речь шла в данном случае о пении киевлянами песен-«слав» в честь князя. Трудно представить себе, что восставшие, освободив Всеслава из заключения и выведя его на княжий двор, обратились к нему с песней. Очевидно, происходило что-то другое, связанное с поставлением князя на стол. Если его и «прославляли» при этом, то, вероятно, в том смысле, что воздавали ему какие-то почести, обращались с речами и т. д. Возможно, что «прославиша и́» — это литературная формула, метафора, обозначающая смысл совершившихся событий. Характерно, что в Ипатьевском списке «Повести временных лет» интересующее нас место читается иначе: «...людье же высекоша Всеслава ис поруба в 15 день сентября и поставиша и среде двора княжа».[38] Если «поставиша» — более поздняя замена слова «прославиша», то во всяком случае надо предполагать, что замена эта

---

[35] В. П. Адрианова-Перетц. Историческая литература XI—начала XV в. и народная поэзия. — ТОДРЛ, т. VIII, стр. 111.

[36] Там же, стр. 117.

[37] «Повесть временных лет», стр. 114—115. (Разрядка моя, — *Б. П.*).

[38] Полное собрание русских летописей. Издание Археографической комиссии (в дальнейшем: ПСРЛ). Том второй. Ипатьевская летопись. Изд. 2-е, СПб., 1908, стлб. 161. (Разрядка моя, — *Б. П.*).

не меняла смысла фразы, а лишь передавала его в другой форме. Можно думать, что «прославиша» и «поставиша» — это, в сущности, одно и то же: это, так сказать, две разные метафоры, относящиеся к одному действию.

При сплошном просмотре Ипатьевской летописи вплоть до 1200 года не обнаружено ни одного упоминания о пении «слав» в честь князей. Между тем, в летописи немало эпизодов, в которых такие упоминания были бы вполне уместны. Так, под 1149 годом сообщается о том, как при виде князя Андрея, вернувшегося живым, «мужи отьни похвалу ему даша велику» (стлб. 390). Под 1177 годом есть такое известие: «Узревше князя своя выидоша со кресты и с радостью и честью великою и вниде Михаило в город... и седе на столе деда своего и отца своего. Того же дни в неделю бысть радость велика в граде Володимире» (стлб. 602). Аналогичные сообщения о встречах князей есть под 1159, 1160, 1170 годами, например: «И сретоша вси людие и множьство народа прияша и людие с достохваною честью» (стлб. 504); «И бысть людем двоя радость: и воскресение господне и князь своих вьзвращение с победою и с радостью» (стлб. 540). Под 1195 годом летопись сообщает о торжественном поставлении князя на стол: «И седе на столе деда своего и отца своего славою и с честью великою. И обрадовася вся Русская земля о княженьи Рюрикове, кыяне и крестьяне...» (стлб. 681). Употребление здесь слова «слава» по смыслу очень близко к рассмотренному выше «прославиша». Ср. также: «И приеха к отцю с славою и честью» (стлб. 479); «И возвратишася во свояси со славою и честью великою» (стлб. 659).

Описания встречи князей, возвращавшихся после победы, равно как и поставления на стол, отливались у летописцев в виде ряда более или менее устойчивых и повторявшихся формул. В этих формулах почти обязательно присутствовали и «радость», и «честь», и «слава», но о песнях-величаньях описания умалчивают. Нужно предположить две вероятных возможности: либо обычая петь «славы» князьям при их победоносном возвращении из похода, поставлении на стол и т. д. в XII веке не было, либо летопись этого времени не фиксировала данного обычая. Второе предположение менее вероятно, так как известно, что обычаи и обряды, сопровождавшие основные моменты жизни князей, летопись отмечает довольно устойчиво. И если на протяжении многих десятилетий летописец ни разу не упоминает о «славах», то это дает серьезные основания сомневаться в их существовании или — если они все же существовали — в каком-то общественном значении их в X—XII веках.

Характерно, что в нескольких местах Ипатьевская летопись говорит об «обычных песнях», которыми сопровождались по-

хороны князя (стлб. 275, 289). Одно место в летописи позволяет понять, что здесь имеется в виду: эти «обычные песни» «отпе» игумен (стлб. 354).

Приведу некоторые примеры из разных источников, в которых говорится о различных славословиях, но, судя по всему, к нашей теме они не имеют отношения.[39] «Первие убо научен быв о Христе от святых апостол, и бе с ними и славословя исходныя песни»;[40] «В то бо время славяше царя нашествие иноплеменных...»;[41] «...Рюрик же воротися Кыеву, малу же времени минувшю и приведоша кормиличича, иже бе загнал великыи князь Роман неверы ради, славяху бо Игоревича»;[42] болванов «носили со славою и с пением плачевным».[43] Примеры эти могли бы быть умножены. Однако необходимо обратиться к тем случаям, которые имеют более прямое отношение к нашей теме. Примеры из XIII века чрезвычайно немногочисленны, но крайне показательны. Это, прежде всего, сообщения о встрече Александра Невского в 1241 году («поюще песнь и славу государю») и Даниила Галицкого и Василька в 1251 году («и песнь славну пояху има»). Характерно, что в сообщении о встрече тех же Даниила и Василька под 1248 годом в Ипатьевской летописи приводится иная формула: «И бысть радость велика во граде том Галиче день той» (стлб. 799). Возникает вопрос: действительно ли встречавшие князей-победителей пели им «песнь славну», или перед нами — одна из тех риторических формул летописи, которые не следует понимать так уж буквально. Трудно представить себе, чтобы толпы народа, разумеется неорганизованные, в момент встречи образовали бы хор и стали обращаться к едущему князю с какой-то песней; в такой картине есть что-то оперное. Иное дело — княжеский дворец, где придворные певцы могли славить своего господина в каких-то песнях.

Остановимся еще на одном факте, который привлекает внимание исследователей. Д. С. Лихачев пишет:

«Содержание одной из „слав“, сложенных в честь Мстислава Удалого, приводит на латинском языке польский историк XV века Ян Длугош. Последний говорит, что „славу“ эту

---

[39] Пользуюсь здесь любезностью В. Л. Виноградовой, давшей мне сводку упоминаний о славах (в различном смысловом употреблении) в памятниках древней русской письменности, составленную на основе картотеки древнерусского словаря.

[40] Великие Минеи Четии. Октябрь, дни 4—18. СПб., 1874, стлб. 793.

[41] ПСРЛ, т. 23, 1910, стр. 180.

[42] ПСРЛ, т. 2, 1908, стлб. 718.

[43] Книга Историография початия имене чрез Мавроурбина, архиепископа Рагужского. СПб., 1722, стр. 46.

в честь Мстислава сложила Русь тотчас же после его победы в 1209 году над поляками и венграми под Галичем:

О великий княже и победитель, Мстислав Мстиславич!
О храбрый сокол, устрашающий храбрых и сильных
и войска их, посланный богом!
Пусть перестанут гордиться те, кто мнили,
победив тебя, себе присвоить победу,
ибо все они посрамлены и разбиты тобою,
великолепным и славным господином нашим».[44]

Сообщение это нуждается, конечно, в серьезной проверке. В самом деле, каким образом русская песня (или отрывок ее) начала XIII века дошла до зарубежного историка XV века? Что было в ней такого, что она была переведена на латинский язык? Не вернее ли допустить, что мы имеем здесь дело с чисто литературным фактом? «Устрашающий храбрых и сильных», «посланный богом», «великолепный господин наш», «победитель» — всё это никак не вяжется с обычными представлениями о русской народной песенной стилистике. Единственное в этом плане — уподобление князя соколу, но это настолько общее место фольклора и книжной поэзии разных народов, что всерьез принимать его во внимание вряд ли можно. Специалистам следовало бы подвергнуть свидетельство польского историка всестороннему анализу. Не имея такой возможности, мы тем не менее решаемся высказать самое серьезное сомнение в надежности цитируемого источника, тем более — имея в виду скудость и неясность русских данных.

Обратимся теперь к «Слову о полку Игореве», служившему опорой для уверенных заключений о песнях-«славах». Можно согласиться с точкой зрения Д. С. Лихачева, который считает Бояна придворным певцом, «творцом торжественных и хвалебных песен», представителем «панегирической поэзии».[45] Однако на основании тех данных, которые имеются в «Слове», нельзя представить ни сюжетов этих песен, ни их композиционной формы, ни их конкретного исторического содержания. Можно лишь думать, что песни Бояна и предполагаемые исследователями песни-«славы» — это совсем разные вещи. О вторых исследователи говорят как о песнях, так сказать, улиц и площадей. Но песни Бояна были скорее всего создаваемы для домашнего употребления. Летописцы ничего не сообщают о частной, внутренней жизни феодального двора, о княжеских «приемах», празднествах и т. д.; естественно, что

---

[44] Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество XII—начала XIII вв., стр. 243. — Песня цитируется в переводе А. В. Соловьева.

[45] Слово о полку Игореве. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. Серия «Литературные памятники», изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 385.

нет у них никаких упоминаний и о певцах типа Бояна и их песнях.

И. Н. Жданов, который раньше других в развернутой форме высказал мысль о существовании песен-«слав», ссылался при этом не только на летописи, но и на былины с их характерными заключениями «тут ему и славу поют». Это заключение И. Н. Жданов сопоставлял с окончанием «Слова о полку Игореве» («слава князем а дружине»). В обоих случаях он усматривал свидетельство величального характера древних песен.[46] Сходное мнение высказывает и В. П. Адрианова-Перетц: «Термин „слава" в значении похвальной песни сохраняется и в былинах, где, впрочем, он обозначает и вообще песенный рассказ о событии».[47]

Если согласиться с таким толкованием, то придется признать, что в былинах содержится указание на какие-то еще другие (кроме самих былин) песни об эпических героях. Но для этого у нас нет никаких оснований. Выражение «славу поют» надо понимать, действительно, в том же значении, что и последнюю фразу «Слова о полку Игореве»: слава героям, о которых только что рассказано! Это — просто традиционная финальная формула, которая одинаково применима и к действительным героям-богатырям, и к побежденным ими противникам; в последнем случае «слава» получает характер иронический. В самих же былинах никакого величания — в том смысле, как об этом говорил И. Н. Жданов, — и каких-либо связей с песнями-«славами» нет. Эпос включает как один из характерных идейно-художественных элементов прославление и возвеличение народных героев, но делается это не путем пения этим героям специальных «слав», а путем эпического изображения их подвигов и эпического раскрытия их характеров.

Таким образом, наши выводы относительно песен-«слав» в X—начале XIII века оказываются неутешительными. Материалы, которыми мы располагаем, настолько скудны, неопределенны, сбивчивы, а факты, привлекаемые исследователями, столь неоднородны и различны по самому своему существу, что все концепции относительно песен-«слав» остаются в сфере самых зыбких гипотез. Мы же со своей стороны высказываем решительное сомнение в справедливости этих гипотез. Помимо отсутствия надежных фактов, это сомнение подкрепляется еще тем, что в известной нам народной песенной традиции не обнаруживается никаких следов тех песен, которые якобы существовали в X—XIII веках как песни-«славы».

---

[46] История русской словесности. Лекции проф. И. Н. Жданова. Литографированный курс. СПб., 1893, стр. 53.

[47] В. П. Адрианова-Перетц. Историческая литература XI—начала XV в. и народная поэзия, стр. 112.

Колядки

Многие исследователи в поисках образцов раннего историко-песенного фольклора обращались к украинским колядкам, пытались отыскать в них историческое содержание, даже видели в них один из источников былинного эпоса.[48] В сборнике Антоновича и Драгоманова были подобраны колядки, отражавшие, по убеждению составителей, черты быта и исторической жизни «века дружинного и княжеского»: «образование дружинного отряда», «раздел добычи между вождем и дружиною», «князь и его сыновья на уделах», «осада города» и т. п. Свое понимание колядок как песен с историческим содержанием Антонович и Драгоманов, вслед за Костомаровым, основывали на субъективном их прочтении, при котором совершенно не учитывалась жанровая специфика, сложный художественный подтекст, обусловленный характером образов и мотивов колядок. Между тем, научный анализ колядок может быть успешным лишь при условии, что будет строго учитываться их жанровая природа. Художественное содержание колядок определяется задачами величания. Смысл их образов, составляющих всегда единое целое, — идеализация тех, к кому они обращены. Объект величания в колядках — крестьянская семья, ее жизнь, труд, благосостояние. Жизнь семьи здесь поднимается на высоту идеальных возможностей. По удачному выражению А. А. Потебни, в колядках всё подчинено «главной цели этих песен, именно величанью, возведению лица, к коему обращена песня, его дома и всей обстановки к идеальным положениям: к значению мировому... к высокому общественному положению, к блеску богатства, мудрости, благочестия, удали, красоты».[49] Такое понимание колядок дает ключ к уяснению смысла их символики и позволяет противопоставить фантастическим толкованиям, встречающимся в работах некоторых ученых, вполне надежную и объективную трактовку.

В колядке, повествующей о том, как «молодцы», идя из церкви, собирают «раду», решают сковать из меди челны с золотыми веслами и пуститься вниз по Дунаю, до Царьграда,

---

[48] Н. И. Костомаров. Историческое значение южно-русского народного песенного творчества. II. Южная Русь до казачества. — «Беседа», 1872, кн. XII, стр. 40; Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова, т. I, ч. I, Киев, 1874 (в дальнейшем: Антонович и Драгоманов); История русской литературы. Том I. Литература XI—начала XIII века, стр. 241, 245 (автор главы — А. И. Никифоров).

[49] А. А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен. II. Колядки и щедрочки. Варшава, 1887, стр. 58.

вступить на службу к пану, как молодцы рассчитывают получить от него богатые дары, — в этой колядке Антонович и Драгоманов видят отражение удалой дружинной жизни, черты «дружинного периода русской истории».[50] Между тем, колядка имеет в виду быт не княжеско-дружинный, а крестьянский. Ее герои — вовсе не дружинники далеких времен, а обыкновенные «хлопцы». Но колядка окружает их атмосферой героики, наделяет их необыкновенным богатством, открывает перед ними манящие перспективы. Дунай и Царьград здесь — традиционные песенные места, пришедшие в колядку не из «дружинного века», а из исторических воспоминаний и поэзии украинского народа.

Во всех других случаях мы имеем дело с аналогичной картиной. Всюду в колядках изображается «хлопец», «жених», который подвергается двойной идеализации: он выступает как богач и как воин. Он роскошно одет, пирует в шелковом шатре, сидит на золотом стуле. Он замышляет поход, едет красуясь впереди войска; им любуется царь, мать с гордостью смотрит на него. Когда в колядке, помещенной Антоновичем и Драгомановым под рубрикой «Осада города» (стр. 14—15 и сл.), описывается, как молодец совершает с молниеносной быстротой поход на Царьград, осаждает его, несмотря на дары горожан, и отступает от города, лишь получив панну в короне, — все эти перипетии следует рассматривать не как повествование о княжеских походах (Костомаров даже сопоставляет колядку с летописным рассказом о походе Святослава на греков), а как символику сватовства, обычную для народной обрядовой поэзии. Возвеличение и героизация брака составляет внутренний смысл данной песни, поэтому она и оканчивается победным увозом девушки. Среди колядок есть и такие, в которых не содержится какой-либо символический смысл и сюжеты которых надо принимать в их непосредственном прямом смысле. Сюда могут быть отнесены песни, собранные в книге Антоновича и Драгоманова под рубриками «Поединок с турским царем» и «Отражение набега». В сущности, песни эти — «исторические» баллады, принадлежность их к колядкам — явление вторичное. Содержание их ясно указывает на то, что они сложились в условиях борьбы украинского народа с татаро-турецкими набегами и могут быть датированы временем не ранее второй половины XV века.

Вообще надо заметить, что архаизация колядок исследователями ни на чем не основана. Мотивы и образы, которые могут быть как-то соотнесены с определенными историческими периодами, не уходят в историю далее конца XV столетия.

---

[50] Антонович и Драгоманов, стр. 4

Поэтому колядки должны сопоставляться не с летописями, не с фактами истории и быта «века дружинного и княжеского», а с жизнью и поэзией украинского народа — вернее всего XVI—XVII веков. Колядки не несут в своем содержании ничего такого, что позволяло бы видеть в них памятники фольклора Киевской Руси. Тот историко-бытовой элемент, который может быть обнаружен в колядках, принадлежит несомненно гораздо более позднему времени. Но исторический элемент в колядках не только поздний, он явно вторичного происхождения, он выполняет здесь специфические художественные функции, служа целям народной идеализации. Вообще эстетическая природа и общественное назначение колядок таковы, что нет оснований искать в них следы первоначального оформления исторических представлений и переживаний народа.

Все это заставляет прийти к выводу, что — вопреки представлениям некоторых исследователей — украинские колядки ничего не могут дать для реконструкции художественных форм народной исторической поэзии Киевской Руси.

Итак, результаты анализа разнообразных данных, проведенного нами, надо признать в одном отношении разочаровывающими: нам не удалось подтвердить существующие в науке гипотезы о различных видах исторической поэзии, якобы широко обращавшихся в древней Руси. Более того, в ходе рассмотрения материала мы пришли к выводу о том, что гипотезы эти в своем большинстве должны быть квалифицированы как фактически не обоснованные.

Если стоять на той точке зрения, что сохранившиеся материалы отражают в общем (хотя и своеобразно и подчас довольно смутно) действительное состояние древнерусского историко-песенного фольклора, то необходимо признать, что мы можем говорить с полной уверенностью о существовании и развитии в X—XII веках в народном творчестве былинного эпоса и — с меньшей уверенностью, в плане вероятных предположений — о зарождении художественных форм переходного типа, от былин к историческим песням. Такая картина не будет вызывать недоумения, если стоять на точке зрения исторического развития поэзии. Различные художественные формы народного песенного изображения исторической действительности есть результат длительного и сложного процесса. По-видимому, в условиях X—XII веков в русском фольклоре была лишь одна такая форма — эпос. Это не проявление бедности или ограниченности народной поэзии, это ее специфическая особенность. В дальнейшем появятся новые формы, но этих форм будет немного. Народное творчество любого определенного

периода никогда не отличалось многообразием форм историко-песенного фольклора, их всегда было мало. Но можно заметить, что круг этих форм постепенно расширяется. Другими словами, расширяются возможности народного песенного изображения истории. Если бы мы приняли гипотезы, о которых говорилось выше, мы должны были бы неизбежно прийти к совершенно противоположному выводу.

Мы увидим далее, что историко-песенный фольклор развивается от форм эпических к формам конкретно-историческим. Процесс этот чрезвычайно сложен и далеко не прямолинеен. В условиях Киевской Руси конкретно-исторических форм в области песенного фольклора еще не было. Они стали развиваться позже, хотя на основании материалов, рассмотренных выше, можно думать, что уже в это время обозначается их зарождение.

Художественная форма в фольклоре (как, впрочем, и вообще в искусстве) не пассивна по отношению к содержанию. Она находится в единстве с ним, она сама активно проявляет себя. В области фольклора это сказывается, в частности, в том, что существующие в данное время художественные традиции не только вполне выражают то содержание, которое характерно для народного творчества этого времени, но и во многом определяют границы и возможности такого выражения. Сюжетно-композиционные, стилистические и иные средства эпоса Киевской Руси прекрасно позволяли воплотить эпическое содержание, но они не давали возможности выразить конкретно-историческое содержание. Когда в народном песенном творчестве выявилась внутренняя потребность в таком конкретно-историческом содержании, начался процесс выработки соответствующих форм. До этого народное творчество удовлетворялось, с одной стороны, былинами, с другой стороны, преданиями, как произведениями, стоявшими на грани художественности и уже по одному этому, ввиду своей аморфности, легче и скорее допускавшими конкретно-историческое начало.

Вот почему всякие бездоказательные и априорные рассуждения о различных песнях, которые складывались или могли складываться в X—XII веках в связи с довольно насыщенной политической жизнью Руси, представляются нам методологически неправомерными. Нам трудно на первый взгляд допустить, что не было песен о княжеских походах, о героических подвигах определенных лиц, об отражении определенных набегов степных кочевников и т. д. Естественнее было бы утверждать, что чуть ли не каждая битва, большая победа и т. п. рождали песню. Между тем, ничего странного и недопустимого нет в том, что этих песен не было. Героико-патриотические чувства и настроения удовлетворял эпос; чувства боли и горечи выража-

лись в причитаниях; отдельные исторические впечатления закреплялись в преданиях. Вспомним, что ведь и литература того времени была ограничена определенными художественными формами, не знала и малой доли тех форм отражения исторической действительности, которые пришли к ней позднее. Очевидно, X—XII века еще не дали исторической песни. Но они дали героический эпос, который явился не только первой монументальной формой историко-песенного фольклора, но и вообще положил прочное начало русской народной исторической поэзии. С этого времени она уже не прекращает своего живого развития.

Особо стоит вопрос об устной поэзии феодального класса. Мы не разделяем взглядов тех, кто склонен допускать в условиях раннефеодального государства некоторую близость и нерасчлененность народной и феодальной поэзии (хотя бы по форме). Во всяком случае, народный героический эпос трудно представить себе живущим при княжеском дворе. Можно было бы допустить, что феодальный класс имел свою песенную поэзию, в том числе и героическую и историческую. Об этом как будто свидетельствуют некоторые литературные данные. Можно согласиться, что существовали «славы» в честь князей и дружинные песни, а может быть и другие формы этой феодальной поэзии. Для нас такие предположения никакого существенного значения не имеют, поскольку мы убедились, что ни «славы», ни дружинные песни, — если они даже были, — никаких следов в собственно народной поэзии не оставили.

ГЛАВА II

У ИСТОКОВ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

(РЯЗАНСКИЙ ЦИКЛ)

Исторический фольклор всегда сосредоточивается вокруг таких событий и явлений политической жизни, которые в наибольшей степени и наиболее непосредственно затрагивают жизнь народа, связаны с его коренными интересами и в которых наиболее активно выявляется историческая деятельность народных масс. Эту тесную связь «богатой народной поэзии» с «энергиею народной жизни» подчеркивал Н. Г. Чернышевский: «Только там являлась богатая народная поэзия, где масса народа... волновалась сильными и благородными чувствами, где совершались силою народа великие события».[1] Мысль, высказанная Чернышевским, очень важна в общеметодологическом отношении. Если развить ее, то надо прийти к выводу, что исторические потрясения, подчас тяжело сказывающиеся на состоянии культуры, не только не заглушают развития героической народной поэзии, но напротив — вызывают ее подъем, способствуют рождению новых форм, сюжетов, образов.

Мы вправе ожидать поэтому, что середина XIII века и последовавшие затем десятилетия внесли много нового в содержание и формы историко-песенного фольклора.

Вполне определенно это новое обнаруживается в былинном эпосе. Эпос претерпевает качественные изменения. Вопрос о том, как создавался новый эпос и какой характер он носил, освещен В. Я. Проппом.[2] Для нас сейчас методологически важным представляется следующее положение Проппа: «Хотя

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1949, стр. 295.

[2] В. Я. Пропп. Русский героический эпос (раздел «Русский народ в борьбе с татаро-монгольским нашествием»).

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... В домонгольском эпосе уже назревают, начинают намечаться черты будущего развития эпоса, для которого нехватает только исторического толчка».[3] «Исторический толчок» вызвал к жизни не только новое качество эпоса; он послужил развитию и других видов исторической поэзии. Былинный эпос был той художественной почвой, на которой отчасти вырастала новая поэзия. Он представлял также ту художественную традицию, которая не только усваивалась и перерабатывалась новой исторической поэзией, но и преодолевалась ею.

Былины о татарском нашествии относятся к XIII—XV векам, они возникали не как далекое воспоминание о нашествии, а как ближайший на него отклик. Художественные формы эпоса эпохи борьбы с татарами могут рассматриваться как формы, уже известные в XIII веке.

Былины эти отличаются более высоким историзмом, чем былины о борьбе с чудовищами, типичные для эпоса предшествующей поры. Но историзм их также носит эпически условные формы. В таких классических сюжетах, как «Илья Муромец и Калин-царь», «Василий Игнатьевич и Батыга», «Камское побоище», напрасно было бы искать отражение каких-то конкретных событий — Калкской битвы 1224 года, разгрома Рязани (1237 год) или Киева (1240 год) Батыем, Куликовской битвы 1380 года и т. д. В былинах изображается в поэтически обобщенной форме татарское нашествие. В истории это нашествие дробилось на ряд конкретных событий, отделенных одно от другого промежутками в несколько лет, десятилетий и даже столетий. В былинах же народные впечатления, трагический и героический опыт многих поколений отлились в единое целое.

Между нашествием татар в XIII веке и уничтожением их владычества на Руси легли века страданий и борьбы, века ига. Эпос этого не знает. Многовековую борьбу с татарами, распадавшуюся на ряд малых и больших столкновений, включавшую в себя не только прямые военные сражения, но и сложную и тонкую политическую борьбу, былины как бы обобщают в одном эпическом событии, которому придан характер решительного и окончательного разгрома и изгнания захватчиков. Богатыри побивают несметную силу, а татарский царь либо также

---

[3] См. первое издание книги «Русский героический эпос» (1955, стр. 277; разрядка моя. — *Б. П.*).

уничтожается, либо бежит из русской земли, давая клятву не переступать ее пределов.

Былины возникали в условиях татарского нашествия и ига, когда до победы было еще очень далеко. Но, воспевая победу как уже совершившуюся, они выражали волю народа, мобилизовали и воспитывали эту волю. Обобщенная форма, в которую вылились народные представления о разгроме татар, способствовала тому, что былины не оказались замкнутыми в пределы одной исторической эпохи, они ответили возраставшему чувству патриотизма и получили характер монументальных произведений, утверждающих идею служения родине и непобедимости народа в борьбе с ее врагами.

С основными идейными особенностями былин о разгроме татарского нашествия вполне согласуются и особенности их сюжетосложения и их образности. События в этих былинах происходят не в реальной обстановке феодальной Руси XIII—XV веков, а в эпическом Киеве, при эпическом князе Владимире. Это вполне понятно с точки зрения истории эпоса: ко времени сложения былин о татарском нашествии характер русского эпоса как киевского, очевидно, уже определился. Но это понятно также и с точки зрения идеологии вновь созданных былин: Киев в них — не только и не столько исторический город, сколько эпический центр Русской земли, воплощение ее государственности, ее силы и красоты. Защита Киева как бы олицетворяет защиту всей Руси.

Историзм эпоса, посвященного татарскому нашествию, проявляется в первую очередь в том, как изображается враг, как осмысляется борьба с ним и как показано взаимодействие различных социальных сил в ходе борьбы. В эпосе предшествующей поры враги выступали в виде фантастических чудовищ. Теперь же в былинах выступают татары — враги исторически конкретные, изображаемые во многом с полной достоверностью.

Былина показывает, что в русском лагере нет единства. В Киеве действуют и противостоят одна другой две силы, классовый характер которых не вызывает сомнений. Киевская знать — князья, бояре, купцы — готова принять татарские условия и сдать город; они помышляют лишь о собственном спасении. Другая сила — народ, который в былинах представляют богатыри. Сила народа, его героизм, его исторические функции в былинах как бы переданы богатырям. В эпосе нет ни реального образа народа, ни образа войска. Борьба против иноземных захватчиков изображается как поединок богатыря с вражескими полчищами, — это одна из художественных закономерностей русского эпоса рассматриваемого периода.

Сюжеты былин строятся как сюжеты о немедленном и полном разгроме, они не включают картин тех страшных опусто-

шений, которым подверглась русская земля, разгрома городов, гибели и увода в плен населения целых княжеств.

В эпосе периода борьбы с татарским нашествием значительно ослабевают элементы фантастики, но все же они не исчезают полностью. Роль художественной гиперболы по-прежнему остается значительной, гипербола составляет одну из наиболее важных черт поэтики эпоса.

Все эти особенности наиболее ярко характеризуют специфику эпоса, посвященного борьбе с татарским нашествием. Случаи отступления от этих особенностей, нарушения цельной системы в известных нам былинных текстах чрезвычайно редки. М. О. Скрипиль считает, что в эпосе XIII—XV веков «появляется тенденция к точному хронологическому приурочению повествования».[4]

Факты, отмеченные исследователем, заслуживают внимания. Речь идет о том, что рядом с явной и решительно преобладающей тенденцией к циклизации былин вокруг Киева и, следовательно, к сосредоточению всех событий в пределах одного эпического времени могут быть обнаружены и следы осмысления событий в конкретной исторической обстановке. Многие историки русского эпоса признают, что отдельные былины создавались первоначально как местные песни, а уже затем подвергались циклизации.[5] Но вполне вероятно и другое: былины, уже получившие в результате циклизации общерусский характер, могли вбирать местные мотивы и получать местное приурочение.

Как бы то ни было, для художественной системы эпоса характерны эпические представления об историческом времени. Если даже мы встречаемся с единичными случаями их нарушения, то нельзя забывать, что случаи эти — лишь исключение и что они не нарушают системы в целом, т. е. эпического отношения к истории. Отход от этих художественных принципов происходит не в самом эпосе, но за его пределами, — и он связан с рождением новых форм отражения истории. Необходимо обратиться к исследованию первых попыток создания этих новых форм.

Что нам известно об этих попытках? Материалы здесь очень немногочисленны, но они — на наш взгляд — довольно определенны и содержат большие возможности для наблюдений и выводов.

---

[4] М. О. Скрипиль. Народное поэтическое творчество XIII—XV вв. — Русское народное поэтическое творчество. Т. I. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков, стр. 284.

[5] См. об этом, например: Д. С. Лихачев. Летописные известия об Александре Поповиче.

Песня о Евпатии Коловрате

Недостаток прямых данных по истории фольклора вызывает особую необходимость обратиться к исследованию книжных источников, которые могут содержать важные данные для характеристики народной поэзии изучаемой эпохи. Первостепенное значение в этом плане имеет «Повесть о разорении Рязани Батыем», в которой, как давно замечали ученые, сохраняются в переработанном виде следы народной поэзии XIII века. Исследователи сделали немало ценных и правильных наблюдений и сопоставлений, касающихся связи с фольклором отдельных мест «Повести». Мы видим главную свою задачу в том, чтобы попытаться восстановить по сохранившимся следам целое, увидеть, что же представляли собой те народнопоэтические произведения, которые использовал неизвестный автор «Повести», особенности какой жанровой системы они в себе заключают. Задача эта осложняется тем, что в «Повести» фольклорная и книжная стилистика, литературные и народнопоэтические образы, мотивы фольклорных источников и собственная авторская выдумка составляют своеобразный художественный сплав.

Однако в сплаве этом могут быть выделены его первоначальные слагаемые. Методически вполне возможно с большой долей определенности отделить собственно книжные элементы — то, что органически не свойственно народной поэзии. В своем стремлении сблизить фольклор и книжность, подчинить содержание народнопоэтических произведений конкретным литературным задачам, включить это содержание непосредственно в книжное повествование автор, однако, не доходил до того, чтобы полностью уничтожить оригинальность и своеобразие народной поэзии. Многое от этой оригинальности сохранилось. Сохранились народнопоэтические элементы (отдельные мотивы, образы, стилистические детали). Известно, что в фольклоре такие элементы не безразличны по отношению к целому. Анализ отдельных мотивов и образов может привести к восстановлению недостающих звеньев, к реконструкции целых сюжетов и выяснению их жанровой принадлежности. Такой анализ применительно к «Повести о разорении Рязани Батыем» осуществлен автором настоящей книги в статьях, которые ранее уже увидели свет.[6] Это дает возможность, не повторяя во всем объеме довольно сложной аргументации, ограничиться здесь изложением основных наблюдений, важных для

---

[6] См.: Б. Н. Путилов. 1) Песня о Евпатии Коловрате. — ТОДРЛ, т. XI; 2) К вопросу о составе Рязанского песенного цикла. — ТОДРЛ, т. XVI; 3) Песня об Авдотье Рязаночке (к истории Рязанского песенного цикла). — ТОДРЛ, т. XIV.

решения вопросов о развитии русского историко-песенного фольклора в XIII веке.

В составе «Повести о разорении Рязани Батыем» важное место занимает эпизод о Евпатии Коловрате, народная песенная основа которого не вызывает сомнений. Содержание предполагаемой песни о Евпатии может быть гипотетически реконструировано в следующем виде.

Песня начиналась с картины татарского нашествия, аналогичной тем, какие известны по былинам или по песне об Авдотье Рязаночке. Начало песни включало также мотивы наглых требований Батыя, обращенных к осажденным, и его самоуверенной похвальбы и завершалось словами о всеобщем разрушении и разорении Рязанской земли. Частично варьируя традиционные вступительные эпизоды героических былин, начало песни о Евпатии Коловрате в главном, однако, расходилось с былинами и направляло сюжет по совершенно другим, новым для народной исторической поэзии путям. Герой песни, Евпатий Коловрат, появляется в Рязани в тот момент, когда она превращена в пепел, а ее население частью уничтожено, частью уведено в плен и татарские полчища продвигаются в глубь русской земли. Эти трагические обстоятельства определяют и всё повествование в песне и характер ее центрального героя. Евпатий выступает не как защитник Рязани в прямом смысле этого слова, но как мститель за разрушение и унижение родной земли. Его цель — уничтожить и покарать врага, который уже причинил родине неисчислимые страдания. Отсюда понятно, почему с такой силой, с таким пафосом выражены чувства скорби и гнева, охватившие Евпатия Коловрата. «Еупатий воскрича в горести душа своея и разпалаяся в сердцы своем. И собра мало дружины: тысячу семсот человек, которых бог соблюде быша вне града. И погнаша во след безбожного царя и едва угнаша его в земли Суздалстей, и внезапу нападоша на станы Батыевы. И начаша сечи без милости, и сметоша яко все полкы татарскыа».[7] Очень близкие параллели к этому месту в «Повести» есть в былинах, что само по себе весьма показательно.

А как розъерилось ёго да ретиво́ серьцо́,
Роськипелась в ём кровь горячая,
Да хватил-то он паличу тяжелую,
Он начал по силушки поезживать,
Цяжелой палицёй помахивать.

(Марк., стр. 413).[8]

---

[7] Д. С. Лихачев. Повести о Николе Заразском — ТОДРЛ, т. VII, стр. 293 (все цитаты из «Повести о разорении Рязани Батыем» в дальнейшем даются по этому изданию).

[8] Здесь и в дальнейшем ссылки на сборники текстов песен даются сокращенно (см. список условных сокращений).

Близость к былинам предполагаемой песни усиливается еще и от того, что битва в ней рисуется в первую очередь как столкновение одного героя с полчищами врагов. «И начаша сечи без милости, и сметоша яко все полкы татарскыа... Еупатию тако их бьяше нещадно, яко и мечи притупишася, и емля татарскыа мечи и сечаша их... И ездя по полком татарскым храбро и мужественно, яко и самому царю возбоятися... И начаша сечи силу татарскую, и многих тут нарочитых богатырей Батыевых побил, ових на полкы пресекоша, а иных до седла краяше» (стр. 293—294). Евпатий действует как богатырь. Происходит, в сущности, не сражение, а уничтожение врага, который не может оказать сопротивления, теряется, приходит в ужас. Всё это характерно для эпоса.[9]

Однако песня о Евпатии уже отходит от чисто эпической манеры показа русских сил. Евпатия в сражении сопровождает дружина — «тысяча семсот человек, которых бог соблюде быша вне града». Правда, дружины в действии мы не видим, бьется один Евпатий, но сами воины заявляют о своей роли в битве. Здесь можно усмотреть самое начало важного художественного открытия в русской героической поэзии, смысл которого состоит в том, что рядом с эпическим героем появляется войско как решающая сила военных событий, а сам герой постепенно обретает черты военного руководителя, полководца. В более поздних исторических песнях и в некоторых поздних былинах такой принцип батального повествования станет основным и получит конкретно-историческую разработку. В песне о Евпатии Коловрате новый подход лишь намечен. Участие дружины в событиях передается через образ-символ. Образ этот очень важен, анализ его приводит к существенным наблюдениям относительно характера предполагаемой песни. Захваченные в плен воины Евпатия говорят Батыю: «Посланы... тебя силна царя почтити и честна проводити, и честь тебе воздати. Да не подиви, царю, не успевати наливати чаш на великую силу-рать татарьскую» (стр. 294). Вновь этот образ всплывает далее в жалобе Батыя: «О Коловрате Еупатие! гораздо еси меня подщивал малою своею дружиною» (стр. 295). Смысл этой символики ясен: сражение рязанцев с татарами изображается как угощение, как встреча и проводы гостей. Такая символика довольно обычна для военно-исторических песен XVIII и XIX веков, в которых русский полководец «приглашает» противника на «пир», предупреждая, что у него есть чем «попотчевать» «гостей». В этих песнях символика битвы-пира дана развернуто, с характерными деталями позднего солдатского

---

[9] Очень близкую параллель см., например: Гильф. II, стр. 28.

быта.[10] Но в общем принципиального отличия от того, как эта символика предстает в песне о Евпатии, нет. Можно сказать, что в песне о Евпатии мы встречаемся с первоначальным оформлением образа, смысл которого уже вполне определился: он выражает решимость героев песни — воинов — ответить сокрушительным ударом на захватнические стремления врага, противопоставить его самонадеянности мужество и спокойную уверенность в победе. Очень важно, что образ битвы-пира здесь окрашен иронией.[11]

Наличие в рассматриваемой песне этого образа-символа ведет по крайней мере к двум существенным заключениям. Во-первых, еще раз подтверждается, что перед нами — песня на тему о решительном отпоре захватчикам. Во-вторых, восстанавливается важное звено в сюжете песни — хвастовство Батыя, ответом на которое, несомненно, были слова рязанцев.

Один из центральных эпизодов песни — поединок Евпатия с татарским богатырем Хостоврулом. Батый «посла шюрина своего Таврула, а с ним велику рать татарскую на Еупатиа. Таврул же похвалися пред царем, и хотя Еупатиа жива привести. И обступиша всеми полки силными Еупатиа, и хотя его жива яти. И Еупатий же исполин силою, и съехася с Таврулом, и разсече Таврула на полы до седла» (стр. 336). Единоборство русского богатыря с татарским происходит в некоторых былинах — и примерно в той же ситуации (встреча происходит в разгаре битвы). Как и в песне, былинный богатырь, расправившись с поединщиком, топчет и рубит затем всю татарскую силу. Соответствующее место в «Повести» стилистически весьма близко к былинным выражениям: «Еупатий силныа полкы татарьскыя проеждяя, бьяше их нещадно» (стр. 293); Илья Муромец «да поехал ли по той по силушке татарскоей..., стал он бить ту силушку великую» (Гильф. II, стр. 28; ср. также: Гильф. II, стр. 293, 637; Марк., стр. 441).

Совсем не по-былинному развивается финал эпизода с Евпатием. Батый хотя и несет немалые потери, но он не терпит полного поражения и не бежит с Русской земли, а Евпатий, выступивший против него, гибнет. «И навадиша на него множество пороков, и нача бити по нем нс тмочисленых пороков, и едва убиша его» (стр. 294). Тело убитого Евпатия привозят к Батыю, который высказывает удивление перед силой русского богатыря и разрешает оставшимся в живых воинам похоронить его. Здесь налицо — разрыв с эпическими традициями,

---

[10] См., например: Кир. 9, стр. 81; Лист. 1946, стр. 67, 90; Пут. 1948, №№ 65, 73.

[11] Следы той же символики в ее дальнейшем развитии есть в «Повести о Мамаевом побоище» и в «Задонщине».

с идеями непобедимости русского богатыря, неизменно изгоняющего врагов и возвращающегося победителем. Драматический финал близок к поздним историческим песням о гибели народного героя на поле боя. Здесь, в финале, в изображении судьбы героя и его дела сказалось вполне отчетливое стремление создателей песни отойти от эпической идеализации истории, высказать суровую и печальную правду о том, какие последствия имело татарское нашествие. Однако и в эпизодах, творчески развивающих традиции эпоса, и в финале, обозначившем преодоление этих традиций, песня с одинаковой силой утверждает идею непобедимости народа, его стойкости перед лицом грозной опасности. Непобедима земля, могущая выдвинуть героев, подобных Евпатию Коловрату, — эта мысль получает поэтическое завершение в словах татар: «Мы со многими цари, во многих землях, на многих бранех бывали, а таких удалцов и резвецов не видали, ни отци наши возвестиша нам. Сии бо люди крылатыи, и не имеюще смерти и тако крепко и мужественно ездя, бьяшеся: един с тысящею, а два со тмою. Ни един от них может съехати жив с побоища» (стр. 294—295).

Таким образом, перед нами — песня с довольно сложной композицией, с развитым сюжетом, во многом новым для народной поэзии того времени. Песня эта и в сюжетно-композиционном отношении и в общем идейном плане, в самом подходе к пониманию и изображению исторических событий значительно отличается от былин героического содержания. Основное ее отличие — в исторически верном показе характера борьбы русского народа на первом этапе татарского нашествия: в это время не могло быть еще и речи об успешном отпоре татарам, об изгнании их из пределов Русской земли. Но не было речи и о примирении с врагом, о капитуляции. Народ и в ту тяжелую годину верил в свою конечную победу. Залогом ее являлась та исключительная стойкость, с какой массы простых людей встречали врага, та самоотверженность, которую они проявляли, те отдельные частные успехи, которых они добивались в столкновении с татарами.

Песня о Евпатии Коловрате выражает несломленный оптимизм народа, но выражает в художественных формах, соединяющих условно-эпические приемы с конкретно-историческим изображением. В песне о Евпатии время и место действия — не эпические, а исторические. Конкретное событие составляет историческую основу песни. Но сюжет здесь строится не путем эмпирически достоверного воспроизведения события, а на почве художественного вымысла. События в Рязани протекали не так, как они описаны в песне. Вымышленным является не только сюжет. К области вымысла относится и образ главного героя песни. Всё это — проявления той художественной системы, кото-

рая позднее предстанет ярко и определенно, т. е. жанра исторической песни. Однако в гипотетически реконструируемом сюжете, каким является сюжет песни о Евпатии Коловрате, было бы неосторожно открывать сложившуюся систему, достаточно указать на ее признаки.

Рассматриваемая песня принадлежит к произведениям переходного плана. В ней немало нового, но она вырастает из эпических традиций, связана с ними, продолжает и преодолевает их.

В «Повести о разорении Рязани Батыем» есть и другие эпизоды фольклорного происхождения. Полна драматизма история гибели Федора и Евпраксии. Анализ показывает, что в изложении этой истории нет явных следов народнопоэтической стилистики. Первая часть ее, посвященная столкновению князя Федора с Батыем, не имеет сколько-нибудь близких сюжетных аналогий в известном нам русском фольклорном материале, хотя исходная ситуация (чужеземный царь притязает на жену князя) знакома русскому эпосу. Вторая часть, повествующая о гибели Евпраксии, может быть сопоставлена скорее с теми песнями военно-бытового содержания, в которых жены ждут своих мужей из похода, узнают об их гибели, оплакивают их; обернувшись птицами, летят к месту их смерти, выражают свою любовь к ним; иногда — в очень редких, правда, случаях — сами умирают, не в силах перенести их гибели. На одну из тех сюжетных форм, в какую могла бы вылиться в народной поэзии история о драматической судьбе Евпраксии, указывает песня о Михайле Черкашенине. Здесь убитого воина привозят из степи; жена, увидевшая мужа с высокого терема, оплакивает его. В песне упоминаются Зарайск и Старая Рязань, что заставляет предполагать за этой песней существование какого-то более старого сюжета, связанного с рязанской землей.[12] В «Повести о разорении Рязани Батыем» эпизоды гибели Федора и его жены, хотя и кажутся вставленными, сюжетно связаны с циклом повестей о Николе Заразском и включены в христианскую легенду, которая развивается в этом цикле. Связь с легендой указывает скорее всего на то, что автор повести имел дело с местным народным преданием. Однако нельзя отрицать возможности существования и соответствующих песен. Именно песен, а не одной песни, как обычно считали, потому что две части рассмотренной истории не соединяются в стилевом отношении: первая ближе к эпосу, вторая — к лирике.

Более вероятной является реконструкция песни о гибели Олега Красного. В «Повести» эта гибель излагается так:

---

[12] Сб. К. Д., стр. 252—253; там же см. комментарий к песне — стр. 629.

«И Олга Ингоревича яша еле жива. Царь Баты, веде Олга велми красна и храбра, и хотя его изврачевати от великих ран и на свою прелесть возвратити. Князь Олег Игоревич укори царя и нарече его безбожна и врага крестьянска. Окаянный же Батый дохну огнем от мерскаго сердца своего и повеле Олга ножи на части разлабити» (стр. 312).

Весь этот рассказ не соответствует действительности: князь Олег Красный не был убит, но попал в плен к Батыю и пробыл там до 1252 года. Он умер в 1258 году. В рассказе отчетливо совмещаются героическая характеристика Олега с религиозно-благочестивым осмыслением его гибели. Можно думать, что религиозно-мученические мотивы целиком принадлежат автору «Повести». Сквозь легендарные наслоения ясно проглядывает народно-героическая основа. Главное содержание эпизода, если освободить его от этих наслоений, сводится к следующему: раненого князя татары берут в плен, приводят к Батыю; восхищенный красотой и силой Олега, Батый предлагает князю перейти на службу к нему, обещая вылечить его от ран; Олег решительно отказывается, дает Батыю резкую отповедь, и тогда разгневанный царь приказывает казнить его.

Героя, не желающего перейти на службу врагу и гордо отклоняющего предложение чужеземного царя, знают уже былины о татарском нашествии. Илья Муромец попадает в подкопы, татары приводят его к Калину-царю, который хочет склонить богатыря на свою сторону. Илья, однако, решительно отказывается, разрывает путы и вступает в борьбу с татарами.[13]

Нет оснований непосредственно возводить эпизод «Повести» к эпосу. Скорее можно предположить, что между былиной и повестью стоял песенный сюжет, утраченный позднее устной традицией. Былинный мотив о богатыре, отказывающемся перейти на службу к вражескому царю, получил новое качество в формах исторической песни. Он был применен к реальному историческому лицу и к исторически конкретному событию; он был освобожден от эпической условности; были введены новые мотивы, усиливавшие достоверность и драматизм ситуации (пленение раненого героя, казнь его после отказа). Вероятность существования такой исторической песни доказывают данные фольклора более позднего времени. Чрезвычайно близка по сюжету к предполагаемой песне песня XVII века о гибели князя Пожарского. Начало этой песни позволяет представить контуры песни XIII века в той ее части, которая не отражена в «Повести». Идет вражеское наступление. Враги вызывают поединщика. Вызов принимает князь Пожарский. Он побеждает в по-

---

[13] См., например: Гильф. II, стр. 31. Ср. также: Тих.—Милл., стр. 238—239; Григ. II, стр. 162.

единке, но татарам удается захватить его в плен. Пожарского привозят к хану. Между ними происходит диалог, по своему смыслу совпадающий с тем, какой ведут Батый и Олег. Хан велит казнить Пожарского.[14] Основанием для героизации Пожарского послужила его действительная гибель в татарском плену. Олег был взят в плен и остался жив, но те, кто создавал песню, могли и не знать о действительной судьбе князя. Единственный из рязанских князей, не погибший при защите города, он стал героем, в образе которого воплотились представления о стойкости, о верности родной земли.

Таким образом, страницы «Повести о разорении Рязани Батыем» сохранили важные следы небольшого, но чрезвычайно интересного цикла народных песен о героическом сопротивлении рязанцев татарам и об их гибели в борьбе с превосходящими силами врага. Есть основания включить в состав этого же цикла песню об Авдотье Рязаночке, известную нам уже не по литературным данным, а по записям из уст народных сказителей.

«Авдотья Рязаночка»

Песня — в том виде, как она нам известна, — содержит некоторые поздние исторические элементы. Во всех трех текстах город, который подвергается опустошению, назван Казанью. Но Казань, вошедшая в состав Московского государства с середины XVI века, вражеским нашествиям никогда не подвергалась. Надо предполагать в данном случае замену Казанью какого-то другого города. Можно думать, что замена эта принадлежит северным сказителям. В северной былинной традиции обычными являются условно-эпическое упоминание Казани в ряду других городов и государств, упоминание рядом Казани и Рязани и взаимная замена этих двух наименований.[15] В сознании певцов, видимо, не было ясного представления о местоположении и исторической роли обоих городов. Но можно заметить, что в условно-эпическом плане упоминается чаще Рязань, о Казани же представления более определенны. Объяснить это можно тем, что Казань постоянно встречается в некоторых исторических песнях, известных северным певцам, с этим городом связаны определенные сюжеты («Взятие Казани», «Молодец зовет девицу в Казань», некоторые песни о Ермаке).

Всё это позволяет с полным основанием предполагать, что в песне об Авдотье Рязаночке произошла замена Казанью Рязани. Трудно определить, когда это случилось, но во всяком

---

[14] Сб. К. Д., стр. 199—200.

[15] См., например: Сб. К. Д., стр. 220; Рыбн. I, № 59, II, №№ 131, 132; Гильф. I, № 13, III, № 218; Григ. I, №№ 58, 103, 164, III, № 353; Онч., № 30; Сок.—Чич., № 85.

случае надо думать, что уже за пределами XVI века, т. е. тогда, когда и образ Казани в народном творчестве стал приобретать условно-эпические черты.

Однако прямые следы первоначального приурочения сюжета к Рязани в песне остались. Об этом приурочении говорит прежде всего прозвище героини: во всех трех текстах ее зовут Авдотьей Рязаночкой. В эпосе персонажи нередко получают прозвища по городу, в котором они живут или откуда они родом: Илья Муромец, Суровец-Суздалец, Костя Новоторженин, Пленк Сароженин и др. Другой след первоначальной приуроченности сюжета — эпитет «старая» при названии города. Эпитет этот заставляет вспомнить о той Старой Рязани, которая была крупным политическим и культурным центром домонгольской Руси. Разрушенная нашествием Батыя, Старая Рязань была затем восстановлена, но в конце XIV века, в результате новых походов татар, была окончательно уничтожена, и самая столица Рязанского княжества была перенесена в Переяславль Рязанский.

Во всех трех текстах вражеского царя называют царем (или королем) Бахметом (Бахмой) турецким; Авдотья Рязаночка отправляется выручать полон в «землю турецкую». «Турецкая земля» могла войти в песню об Авдотье Рязаночке вряд ли ранее второй половины XVI века. Такая замена коснулась не только песни об Авдотье Рязаночке. Наименования «турецкий царь (король, хан)», «турецкая земля» и т. п. проникли и в былины, став в ряду эпических имен вражеских правителей и стран.

Имя Бахмета однажды встречается в эпосе: Бахметом Тавруевичем зовут татарского царя в «Гистории о киевском богатыре Михаиле сыне Даниловиче двенатцати лет», являющейся обработанной записью XVIII века былины о Михаиле Даниловиче.[16] Но возможно, что в песню это имя вошло и прямо из истории. Татарский хан Ахмет возглавлял окончившийся неудачей поход на Русь при Иване III. В 1472 году Рязанская земля подверглась опустошительному нашествию Ахмета. Сходное имя носили и некоторые турецкие султаны. С султаном Ахмедом вел войну Петр I.

Некоторые комментаторы песни видят в имени Бахмета песенную замену имени Батыя.[17] Большинство ученых признает эти исторические реалии результатом поздних привнесений и согласно в том, что песня об Авдотье Рязаночке в своей основе связана с событиями 1237 года, хотя, быть может, в ней отло-

---

[16] Опубликовано А. Н. Веселовским в книге: Южно-русские былины. СПб., 1881, стр. 20—27. Новейшая публикация: Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков. Издание подготовили А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль. — Памятники русского фольклора, Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 140—145.

[17] Григ., I, стр. 416, 443, 463.

жились частично и более поздние исторические факты. Менее единодушны исследователи в вопросе о жанровой принадлежности песни. Ее относили и к былинам, и к балладам, и к историческим песням, отмечали ее «переходный» характер. Очевидно, вопрос этот подлежит дополнительному изучению.

Песня начинается изображением вражеского нашествия и его страшных последствий для города:

Славные старые король Бахмет турецкие
Воевал он на землю Российскую,
Добывал он старые Казань-город подлесные.
Он-де стоял под городом
Со своей силой-армией
Много поры этой было, времени,
Да й розорил Казань-город подлесные,
Разорил Казань-де город на́-пусто.
Он в Казани князей-бояр всех вырубил,
Да и княгинь-боярыней
Тех живых в полон побрал.
Полонил он народу многи тысячи,
Он повел-де в свою землю турецкую.

(Гильф. III, № 260).

Описание это напоминает картины татарского нашествия в былинах, но с одной существенной разницей: в былинах татарский царь грозит разорить город, уничтожить князей и бояр, увести в плен народ, но его угрозы не осуществляются, — появляется богатырь, который спасает город и отбивает нашествие. В песне об Авдотье Рязаночке воссоздается действительный ход событий. Если в песне о Евпатии Коловрате, начинавшейся примерно так же, сюжет развертывался от начала до конца в плане героическом — как сюжет о мщении врагам за разорение родной земли, то песня об Авдотье Рязаночке имела своим сюжетом историю освобождения рязанцев из плена и восстановления города. Обе эти миссии осуществляет Авдотья. В песне она названа «молодой жонкой». Очевидно, что Авдотья принадлежит не к привилегированным рязанским верхам: она не княгиня и не боярыня, она простая горожанка.

Авдотья решает отправиться в чужую землю, чтобы выручить из плена своих близких. Обычно говорится, что в плен взяты ее муж, свекор и брат. Авдотья надеется выручить хотя бы кого-нибудь из них.

«Пойду я во землю турецкую
Выкупать хотя единыя головушки
На дороги хорошие на выкупы».

(Рыбн. II, № 182).

Завязка сюжета совмещает в себе элементы достоверности и явный вымысел. Дальнейшее развитие сюжета уже целиком вы-

мышлено. Природа и характер этого вымысла представляют особый интерес.

Турецкий царь поставил на пути в свою страну «три заставы великие», «чтобы никому ни пройти, ни проехати».

Первую заставу великую —
Напускал реки, озёра глубокие;
Другую заставу великую —
Чистые поля широкие
Становил воров-разбойников,
А третьюю заставу — темны́ леса
На́пустил зверьёв лютыих.

(Гильф. III, № 260).

Следовательно, путешествие Авдотьи в чужую землю затруднено препятствиями фантастического характера. Эти препятствия героиня преодолевает благодаря своей настойчивости, упорству и сообразительности.

Пошла жонка путем да дорогою.
Мелкие-то ручейки бродом брела,
Глубокие реки плывом плыла,
Широкие озера кругом обошла;
Чистые поля разбойников о полночь прошла, —
О полночь разбойники опочин держат;
Темные леса лютых зверей о полден прошла, —
О полден люты звери да опочин держат;
Она так прошла да путем да и дорогою,
Пришла-де во землю турецкую.

(Рыбн. II, № 182).

Мотив трех застав, которые должен преодолеть герой, известен некоторым былинам. Так, три заставы преграждают путь Ильи Муромца в Киев. Богатырь проходит эти заставы благодаря своему коню, мостит мосты, побеждает Соловья Разбойника и т. д. (Милл. Былины, №№ 1, 2; Григ. III, № 360; Онч., № 53; Тих.—Милл., № 5). Заставы встречаются также на пути Дюка в Киев. Об этом предупреждает богатыря его мать. Дюка переносит через заставы его богатырский конь. Заставы в былине о Дюке даны в манере, несколько напоминающей сказочные мотивы (Гильф. I, № 9).

Можно было бы отнести мотив трех застав в «Авдотье Рязаночке» на счет влияния эпоса. Однако более вероятно здесь прямое воздействие сказки. В эпосе герой не обходит встречающиеся преграды, но вступает с ними в прямую борьбу и уничтожает их, либо преодолевает их с помощью силы своей или своего коня. Авдотья Рязаночка действует по-сказочному, используя хитрость и догадливость. В песне заставы не просто

существуют, они воздвигнуты королем, ушедшим в свою землю. Такая трактовка тоже ближе к сказочной.

Попадая в турецкую землю, Авдотья предлагает королю выкуп, но развитие сюжета таково, что выкуп в данном случае не может иметь значения. Всё дело в том, достойна ли Авдотья той большой цели, какую она поставила перед собой. Своеобразие сюжета состоит в том, что доказать свое право на спасение пленных должна сама Авдотья, но в роли судьи ее выступает вражеский царь. Ситуация эта явно сказочная, хотя прямые параллели в русских сказках отсутствуют. Первое испытание, которое с честью выдерживает героиня песни, — это испытание пути. Король вынужден признать победу Авдотьи:

Да те ли речи королю полюбилися.

Однако — и это тоже обычно для сказки — успешное решение героиней первой задачи лишь дает ей право приступить ко второму испытанию. Оно не менее трудно, но и в нем испытываются ее ум, ее нравственная убежденность:

Говорит ей царь Бахмет турецкий:
«Ты Авдотья жонка Рязаночка!
Когда ты умела пройти путем да и дорогою,
Так умей-ка попросить и головушки
Из трех единыя.
А не умеешь ты попросить головушки,
Так я срублю тебе по плеч буйну голову!»

(Рыбн. II, № 182).

Здесь сюжет достигает кульминационного пункта своего развития. Эпизод с выбором «единой головушки» полон внутреннего драматизма: Авдотья должна сделать выбор среди трех дорогих ей людей — мужа, свекора, брата. Певцы хорошо чувствуют психологический драматизм этого момента и психологической стороне они уделяют основное внимание. Однако сюжетная коллизия строится всё же не на психологических переживаниях. Короля ведь не интересуют переживания Авдотьи. Для него решающее значение имеет — найдет ли Авдотья верный ответ на поставленную им задачу. Само же содержание задачи и ее решение связаны генетически с какими-то очень древними бытовыми представлениями. Авдотья поочередно отказывается выбрать в качестве «единыя головушки» мужа и свекора; в ее ответе есть своеобразная мудрость: выйдя замуж вторично, она сможет еще обрести и мужа, и свекора, и свекровь, и сына, и дочь, и зятя.

А не нажить-то мне той буде головушки —
Да милого-то братца любимого,
И не видать-то мне братца буде век и по веку.

(Гильф. III, № 260).

Перед нами — народно-бытовая и народно-психологическая трактовка мотива, который, очевидно, в своих истоках связан с более глубокими и сложными обстоятельствами.

Для певцов, однако, уже неясно, почему ответ Авдотьи, как бы ни был он мудр, производит решающее действие на короля. Поэтому снова появляются психологические мотивировки. Оказывается, король тоже пережил в свое время потерю брата, и потеря эта невозвратима:

Когда я разорял вашу стару Казань-город подлесные...
Да убили у мня милого братца любимого,
И славного пашу турецкого,
Да й не нажить мне братца буде век и по веку.

(Гильф. III, № 260).

Для понимания сущности мотива выбора брата важно то обстоятельство, что мотив этот не принадлежит исключительно данной песне. Еще Ор. Миллер указал на параллели к нему, известные в мировой литературе: «Замечательно, что совершенно подобная черта есть у Геродота в кн. VII, гл. 119 (Царь Дарий и жена Интаферна). Сходным образом рассуждает и Софоклова Антигона (стихи 869—876), объясняя этим свою самоотверженную любовь к брату. Нечто сходное и в индейской „Рамаяне" в плаче Рамы над раненым братом Лакшманой».[18]

Вот как изложена соответствующая история у Геродота: Дарий осудил Интаферна и всех мужчин его семейства на смерть. Но Дарий был тронут жалобами жены Интаферна и позволил ей выбрать того из членов семейства, которого она хотела бы спасти. Она выбрала своего брата, и когда царь несколько удивился ее выбору, она объяснила, что такую потерю ей было бы невозможно заменить, так как отец и мать ее умерли. Умный ответ понравился Дарию, и он дал ей в придачу жизнь ее старшего сына.[19]

Сходство истории, рассказанной Геродотом, с эпизодом из песни об Авдотье Рязаночке несомненно. Различны конкретные ситуации, но суть одна: женщина останавливает свой выбор на брате, мотивируя его тем, что потеря брата была бы невосполнима.

---

[18] Ор. Миллер. Исторические песни. В книге: А. Галахов История русской словесности, древней и новой, т. I. Изд. 2-е, СПб., 1880, стр. 122. Более подробно: Отчет о заседании Филологического общества 8 мая 1869 г. — «Журнал Министерства народного просвещения», 1869, август, стр. 356.

[19] Геродот в изложении Георга Суэна. Перевод с англ. А. Н. Пыпина. СПб., 1877, гл. V, «Дарий», стр. 85.

В этот же ряд становится и монолог Антигоны (Софокл. «Антигона»), которую Креонт велит заточить в склеп за то, что она осмелилась похоронить прах своего брата.[20]

Можно предполагать, что в основе мотива выбора брата лежат представления о решающей роли кровнородственных связей, характерные для родового строя. Но, как это обычно для фольклора и ранних форм литературы, эти представления не просто отражаются, а получают свое выражение в сюжете с острым конфликтом. Во всех трех сюжетах героини строго соблюдают «крови родственной закон» (Софокл) и благодаря этому побеждают. Можно думать, что в фольклоре более раннем, чем «Авдотья Рязаночка», данная идея должна была выявиться с большей определенностью.

В песне же об Авдотье Рязаночке эти древние бытовые связи уже не играют самостоятельной роли. Они получают специфическую сюжетно-психологическую мотивировку. Выбор брата, являющийся единственным решением загадки, которую загадал Бахмет, подчеркивает мудрость Авдотьи, утверждает ее право на победу в борьбе с препятствиями, стоявшими перед ней, ведет к благополучной развязке. Король разрешает Авдотье увести с собой «народ свой полоненые» «до единого» и взять золотой казны «сколько надобно». В двух вариантах Авдотье разрешается выбрать «в полону́ кого надобно, — кто в родстве, в кумовстве, в крестном братовьсве», и, пользуясь этим разрешением, Авдотья уводит из турецкой земли весь полон.

Есть во всей этой истории, составляющей содержание песни, одна черта, которая роднит «Авдотью Рязаночку» со многими балладными песнями о татарском иге (песни эти подробно будут рассмотрены в следующей главе). Во многих балладах тема страданий русских людей под игом татар раскрывается через изображение судьбы одной семьи. Герои песен ведут борьбу за свою семью, за восстановление насильственно порванных семейных связей. Авдотья также совершает труднейшее странствие в турецкую землю, чтобы вызволить из плена кого-нибудь из своих родных. Но по логике сюжета получается, что именно ее бесконечная преданность родственным связям, самоотверженная привязанность к близким дают ей возможность совершить подвиг общенародный. Поэтому «Авдотья Рязаночка» не укладывается в жанровые рамки баллады. О том, что перед нами не баллада, говорит и финал песни, в котором Авдотья не только приводит народ в Казань, но и отстраивает город заново, насе-

---

[20] Софокл. Драмы, т. II. Изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1915, стр. 397—398.

ляет его по-старому. С именем Авдотьи песня прямо связывает возрождение Рязани:

Да с той поры Казань стала славная,
Да с той поры стала Казань-де богатая,
Да тут ли в Казани Авдотьино имя возвеличилось.

(Гильф. III, № 260).

Заключительным эпизодом песня об Авдотье Рязаночке по-своему перекликается с последней частью «Повести о разорении Рязани Батыем». В повести рассказывается о том, как вернувшийся домой князь Ингварь Ингоревич погребает убитых рязанцев, совершает молитвы и оплакивает мертвых, собирает всех оставшихся в живых. «И обнови землю Резаньскую, и церкви постави, и манастыри согради, и пришелцы утеши, и люди собра» (стр. 301). Не выходящий здесь за пределы летописной достоверности рассказ выдержан в духе основной идеологии памятника: город возрождается божьим промыслом и стараниями князя.

Песня также говорит о возрождении Рязани, но трактует это событие совершенно в ином плане. Заключительный эпизод песни вырастает до степени большого исторического обобщения: не княжескими заботами, не по божьему велению, а героическими стараниями простых людей совершается возрождение опустошенной вражеским нашествием земли. Так сталкиваются два разных представления о силах, решающих судьбы родной земли, — народное и феодальное. Здесь, как и в случае с песней о Евпатии Коловрате, эти разные представления не могут примириться. И если неизвестный автор «Повести» сумел включить песню о Евпатии в свой рассказ, смягчив ее народную направленность, попытавшись подчинить ее общей тенденции произведения, то если бы он и знал «Авдотью Рязаночку», ему нечего было бы взять для себя из этой песни, в которой о князьях нет и речи. Если Евпатия можно было представить вельможей князя Ингваря Ингоревича, то Авдотью Рязаночку нельзя было никак связать с княжескими делами и с княжеским домом.

Образ Авдотьи во многом необычен и нов для русского историко-песенного фольклора. Даже значительные художественные достижения народной поэзии более позднего времени не могут поколебать впечатления его большой поэтической силы. Для XIII же века этот образ был целым открытием. Русский эпос не богат образами женщин, и к тому же они редко играют в былинных сюжетах решающую роль. Невесты, жены, матери богатырей — это, как правило, персонажи эпизодические. Среди женщин преобладают отрицательные героини — колдуньи, изменницы, вероломные предательницы (княгиня Апраксевна

в большинстве сюжетов, Маринка, жена Потыка, невеста Ивана Годиновича, Соломанида и т. п.). Очевидно, что не на почве эпоса был создан образ Авдотьи, в котором слиты благородство и мужество, сердечность и ум, стойкость и нежность. Может быть, создателям этого образа многое подсказала сказка. Поздние записи дают обширный материал для сопоставлений (в общем плане) Авдотьи с образами мудрых дев, верных жен, девушек и женщин, стойко переносящих все испытания и обнаруживающих свою нравственную силу.

Конечно, создатели песни шли от непосредственного народного опыта, ибо образ Авдотьи — это одна из первых известных нам попыток создать народный женский характер, проявляющийся в конкретных исторических обстоятельствах.

Песню об Авдотье Рязаночке естественно рассматривать как сюжетное и идейное завершение Рязанского цикла. Совершенно очевидно, что это песня историческая, — разумеется, в тех границах, какие наметились для этого жанра в XIII веке, когда жанр по существу лишь складывался.

Построенная на основе широкого вымысла, вобравшая в себя и конкретно-исторические представления народа и его исторические чаяния, песня обобщила многие лучшие, прогрессивные устремления народных масс. Исторический оптимизм в сочетании с удивительной человечностью, истинной гуманностью обеспечили этой песне, с ее неповторимым сюжетом и поразительно рельефным образом главной героини, долгую жизнь.

* *
*

Высказанные в настоящей главе предположения о возникновении в XIII в. Рязанского песенного цикла не могут считаться вполне доказанными, поскольку они построены преимущественно на анализе литературных данных. Мы готовы рассматривать выводы данной главы как одну из возможных гипотез генезиса исторической песни. Тем не менее, некоторые моменты этой гипотезы в такой мере подкрепляются фактами, что они вряд ли могут быть оспорены, и это дает возможность попытаться подытожить результаты нашего анализа и уяснить значение добытых данных для исследования истории жанра исторической песни.

Привлеченные к анализу материалы показывают во всяком случае, что в связи с татарским нашествием в русском фольклоре возникали песни, которые, хотя и несли на себе печать влияния эпоса, тем не менее эпосу уже не принадлежали. Песни эти отличались от былин в главном — в отношении к исторической действительности, в принципах историзма, в изображении

людей. В данном случае важны не степень этих отличий, не количественный их уровень — важна основная тенденция, которая указывает на то, что мы имеем дело с новым художественным явлением. Конкретный анализ приводит к важным выводам, что новые качества и художественные особенности этих песен находят некоторые аналогии в более поздних исторических песнях. Вряд ли такие аналогии можно признать случайными. Скорее всего они указывают на определенную принципиальную связь. Если данные, извлекаемые из анализа исторических песен XIV—XVI веков, помогают уяснить характер песен XIII века, то, в свою очередь, эти последние сами объясняют кое-что в исторических песнях от «Щелкана» до «Кострюка».

Песни, которые гипотетически реконструированы нами в виде Рязанского песенного цикла, содержат такие художественные черты (пока еще в зачаточном виде, в виде тенденций), которые в известных нам более поздних образцах уже получили отчетливое развитие, определились как ведущие жанровые признаки, стали элементами системы. Песня о Евпатии Коловрате или песня об Авдотье Рязаночке знаменовали в русской народной поэзии важный процесс выделения из эпоса новых художественных форм.

Все это и дает основание утверждать, что песни эти (очевидно, вместе с другими, не известными нам произведениями того же типа) находятся у истоков жанра русской исторической песни.

ГЛАВА III

ПЕСНИ ВРЕМЕНИ ТАТАРО-МОНГОЛЬСКОГО ИГА

Татаро-монгольское иго, легшее всей тяжестью на плечи народа, определило на длительное время основное содержание народной исторической поэзии. Маркс говорил об иге, что оно «не только давило, оно оскорбляло и иссушало самую душу народа, ставшего его жертвой».[1] В народной поэзии этого времени есть потрясающие по драматизму эпизоды и образы, воссоздающие тяжкие стороны жизни народа под игом, давившим и иссушавшим его душу. Но не здесь надо искать то главное, решающее, что составляло сущность исторической поэзии эпохи. В ней раскрывается величественно и ярко прежде всего оскорбленная и несломленная душа народа. Поэзия эта — голос народа, который на протяжении столетий вел борьбу, выстоял и победил, это поэзия героическая и патриотическая. Мы увидим, что она не заключена в рамки какой-то одной жанровой системы. Ее центральное ядро составляют былины. Но рядом с былинами развиваются исторические песни, исторические баллады, историческая тематика проникает и в некоторые другие жанры. Жанровое разнообразие историко-песенного фольклора XIII—XV веков не есть формальный момент. Оно — художественное выражение многообразия исторического содержания народной поэзии, ее сложных и богатых связей с действительностью. Народ противостоял татаро-монгольскому игу не только на полях сражений. Он противостоял ему во всей своей жизни — общественной, домашней, внутренней. Духовная и нравственная жизнь народных масс заключала в себе решительное и последовательное отрицание ига. Вот почему народная историческая поэзия той эпохи была проникнута героикой и освободительным пафосом не только тогда, когда воспевала ратные подвиги, но

[1] К. Маркс. Секретная дипломатия XVIII века. Цит. по изданию: История СССР, т. I, М., 1939, стр. 174.

и тогда, когда обращалась к судьбам «частных» лиц, к драматическим коллизиям из жизни одной семьи. Песни о татарском полоне, в центре которых стоит образ русской девушки как прекрасное художественное воплощение народной стойкости и нравственной силы, составляют нераздельную часть той героической поэзии, наиболее полным и прямым выражением которой был в первую очередь героический эпос.

До последнего времени относительно этих песен в науке существовало единое мнение: они рассматривались в целом как факт истории русского фольклора XIII—XV веков, хотя не отрицалось наличие в них более поздних отражений.[2] Недавно была сделана попытка пересмотреть традиционную точку зрения. Было высказано утверждение, что русские песни о татарском полоне следует рассматривать в связи с набегами на Русь крымских татар и турок в XVI—XVII веках.[3] Однако такая трактовка не была обоснована сколько-нибудь серьезными аргументами. В. И. Чичеров не привел фактов, которые поколебали бы прежние взгляды. Его собственные доказательства в пользу новой концепции при ближайшем рассмотрении опровергаются фактами. Большое значение при датировке песен В. И. Чичеров придавал так называемым «расспросным речам», сохранившимся в документах начала XVII века, т. е. показаниям возвращавшихся на Русь из турецкого и татарского плена.[4] Между тем, по своему содержанию «расспросные речи» никак с песнями о татарском полоне не перекликаются. Содержание «речей» очень конкретно и фактично, они связаны с реальными человеческими биографиями, в них весьма рельефно переданы обстоятельства жизни русских людей в плену. Ничего этого в песнях нет, они совершенно «недокументальны», и сюжетные ситуации, типичные для них, не соприкасаются с теми коллизиями, которые так драматически переданы в «расспросных речах». Замечание В. И. Чичерова, будто «песни о полоне очень конкретны в описаниях», основано на каком-то недоразумении. Исследователь указывал также на различные географические реалии: топография песен носит, по его мнению, явно выраженный южнорус-

[2] См., например: Кир. 7, стр. 182—213, и 8, стр. 321—322 (автор примечаний П. Бессонов); Русский фольклор. Эпическая поэзия. — Библиотека поэта. Малая серия, Л., 1935, стр. 412 (автор примечаний А. М. Астахова); Русская баллада. Предисловие, редакция и примечания В. И. Чернышева. Вступительная статья Н. П. Андреева, стр. XXX—XXXI; Исторические песни. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Л. Шептаева. — Библиотека поэта. Малая серия, изд. 2-е, Л., 1951, стр. 53—76, 369—371.

[3] Исторические песни. Вступительная статья, подготовка текстов и примечания В. И. Чичерова. — Библиотека поэта. Малая серия, изд. 3-е, Л., 1956, стр. 41—45, 149—163, 367—369.

[4] См.: Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией, т. II. 1875, стр. 597—668.

ский отпечаток. Но, во-первых, В. И. Чичеров не учитывает тех вариантов, в которых реалии могут быть отнесены к временам татаро-монгольского ига. Во-вторых, что самое главное, — для этих песен географические наименования, определяющие место действия, вообще не характерны, они встречаются в вариантах случайно и обычно вовсе отсутствуют. Они никак не могут служить основанием для каких-то принципиальных выводов относительно времени возникновения целого песенного цикла. Такие выводы должны основываться на обстоятельном историко-фольклорном анализе. Исследованию подлежит в первую очередь художественное содержание песен в их совокупности.

«Князь Роман и Марья Юрьевна»

Песня о князе Романе и Марье Юрьевне принадлежит к числу редких. До недавнего времени она была записана шесть раз на Севере, на сравнительно небольшом географическом участке, и один раз на Урале. К имевшимся семи текстам в последнее время добавилось еще четыре, но они не расширили географических границ записи песни.

Имеющиеся тексты неравноценны. Рядом с несколькими полными и хорошо разработанными сюжетно вариантами имеются варианты отрывочные, путаные и контаминированные. Если судить по современным записям, песня о Марье Юрьевне в сюжетном отношении ныне пришла к распаду. Поэтому в основу исследования должны быть положены ранние записи, относящиеся к концу XIX и началу XX века, хотя для анализа начальных эпизодов новейшие записи дают кое-какой материал, который должен быть учтен.

Песня начинается обычно с эпизода отъезда князя Романа. В одних случаях он уезжает на охоту, в других — собирать дань. Для дальнейшего развития сюжета цели отъезда Романа не имеют никакого значения. Роман уезжает потому, что он должен — согласно сюжету — отсутствовать. Перед нами — типичный пример действия законов былинной поэтики. Песня о Марье Юрьевне начинается как былина. Накануне отъезда княгиня видит вещий сон, который она рассказывает мужу:

«Мне сей ноци, Романушко, мало́ спалось,
Ой мне мало́ спалось, да много во снах виделось:
Как скатилсэ перстень со право́й руки,
Ай россыпалсэ перстень на мелки́ цясты.
Эй я вси те зе́рнетка присо́брала,
Одного зерна да не могла найти».

(Милл. Былины, № 78).

Роман, однако, не придает сновидению жены особого значения, хотя для Марьи Юрьевны оно полно тревожного смысла. Он не поддается на уговоры княгини и уезжает.

Сходная ситуация содержится в былине о Соломане и Василии Окуловиче. Но, в отличие от Романа, мудрый Соломан понимает вещий характер сновидения и предупреждает Соломаниду, чтобы она в его отсутствие была осторожна и не поддавалась на «прелести мужские».

Роман уезжает, и сон немедленно сбывается: Марью Юрьевну увозят явившиеся из чужой земли похитители. В трех вариантах история похищения разработана под прямым влиянием былины о Соломане и Василии Окуловиче (Як. 1884, стр. 519—521; см. также тексты Маркова и Озаровской). Певцы, хорошо знавшие былинную традицию, естественно, сближали оба сюжета. Некоторые внешние основания для такого сближения, конечно, были, поскольку в обоих сюжетах речь шла о похищении женщины. Но характерно, что прямое сближение обнаруживается лишь у Аграфены Крюковой, принадлежавшей к ряду тех певцов, которые постоянно увлекались контаминациями, сюжетными реминисценциями и не дорожили исконной цельностью сюжета. У большинства же певцов прямых соответствий нет. И это вполне понятно, поскольку в целом и сюжеты, и образы центральных персонажей глубоко различны.

Похищение Марьи Юрьевны не есть традиционное эпическое похищение жены героя чудовищем или вражеским царем. Оно нетрадиционно хотя бы уже потому, что сама героиня, оставшаяся в одиночестве, без мужа, ведет борьбу с похитителями. От эпоса здесь лишь сюжетная завязка: враги приезжают за женщиной, именно она является целью их набега. В большинстве вариантов похитителями оказываются татары, и такую трактовку надо признать исторически поздней. Иногда в эпизоде похищения татары не названы, но они обнаруживаются в ходе дальнейшего повествования (например, у Григорьева). В одном тексте (Як. 1884, стр. 519—521) Марью увозят к Мануилу сыну Агайловичу. У Григорьева названа земля Литовская. Литовские мотивы в вариантах, случайные и редкие, могли бы быть объяснены влиянием песни о набеге литовцев, в которой постоянно упоминается князь Роман и есть мотив увода в плен женщины.

В некоторых вариантах, однако, вся история похищения Марьи излагается совсем по-иному. Начальные эпизоды ведут нас не к эпическим традициям, а скорее к сказочным. В мезенском варианте нет ни сна княгини, ни отъезда Романа, ни появления татар. Марью похищают так, как похищают обычно сказочных царевен.

Жил князь Роман Васильевиц
И стават-то по утру-ту по ранному,
Он пошел во чисто полё гулятисе
Он со Марьей-то со Юрьёвной.

Как во ту пору да и во то времё
Подхватил Возьяк да Котобрульевиц,
Подхватил он Марью ту дочь Юрьёвну,
Он увез-увел да во свою землю,
Во свою землю да во Литовскую,
Во Литовскую да во Ножовскую.

(Григ. III, № 421).

Связь со сказочными традициями можно усмотреть и в уральском варианте. В греческом городе жил-был царь Борис Михайлович, у него была царица Марья Юрьевна. Они были бездетны. Борис Михайлович хочет собрать большую силу (для какой цели — неизвестно), Марья просит его не делать этого и одновременно выражает желание пойти

На Дунай-реку да покупатися,
В зеленых лугах разгулятися

с «няньками», с «мамками», с «царскими девками». Здесь, на реке и на лугах, и застают Марью татары (Милл. Былины, № 79).

Если в первых эпизодах влияние инерции законов былинной поэтики ощущается довольно значительно, то в дальнейшем развитии сюжета оно почти вовсе не чувствуется.

Марья Юрьевна, увидев татар, пытается спастись бегством. Описание того, как она ищет укрытия, какой беспомощной она оказывается в конце концов перед лицом похитителей, принадлежит к наиболее поэтичным местам песни. Здесь образ женщины, ищущей спасения от похитителей-татар и укрывающейся под яблонькой (березкой, елочкой), вне всякого сомнения принадлежит фольклору времени татарского ига. Это тот новый, по-своему исторически конкретный образ, который сразу же нарушает инерцию эпического рассказа и поворачивает повествование на новые художественные пути.

Тут уж Марьюшка думает: «Мне беда пришла,
Да деться некуда».
Уж Марьюшка вышла на новы сени,
Со новых сеней да на красно крыльцо,
Со красна крыльця да в лес под елочку:
«Елочка, елочка, сохрани меня!»

(Кар. архив, № 246).

Татары начинают искать Марьюшку. Поскольку в песне никогда не говорится ни о захвате города, ни об уводе полона, можно считать, что целью набега является именно Марья Юрьевна, и это говорит об архаичных традициях сюжета. Марью ищут долго, в конце концов отказываются от поисков,

но один татарин, упорно продолжавший поиски, находит ее. Иногда этот эпизод осложнен: татары схватывают прислужниц княгини, но отпускают, убедившись, что они только прислужницы (Як. 1884, стр. 523); схватывают Марью, но она выдает себя за «постельницу»; тогда татары бьют ее плетью, и она признается: «Я есть княгиня Марья Юрьевна».

Смысл похищения состоит в том, чтобы выдать Марью замуж за чужеземного царя. Мотив этот — вполне в духе эпоса, и не только русского. В русском эпосе на этом мотиве построена былина «Соломан и Василий Окулович», иногда — былина «Михайло Потык». Былинная традиция резко нарушена тем, что Марья Юрьевна не хочет стать женой чужеземного царя, она хранит верность своему мужу и своей земле. Сохранение верности неразрывно связано в песне с возможностью возвращения домой. Марья Юрьевна проходит суровые испытания, выдерживает их, обнаруживая высокие нравственные качества, и благодаря этому одерживает победу над своими похитителями.

Прямо о браке говорится только в кулойском (Озаровская) и в мезенском вариантах. В последнем Возьяк Котобрульевич сообщает матери, что он привез ей «слугу-работницу» (это напоминает несколько песню «Мать встречает дочь в татарском плену»), но мать решает иначе:

«Не слугу привел мне, не роботницу,
Ты привел себе да сопротивницу».

(Григ. III, № 421).

Возьяк Котобрульевич подчиняется решению матери и хочет поцеловать Марью. Поцелуй здесь — символ сватовства. Однако Марья Юрьевна отклоняет притязания царя и просит под разными предлогами об отсрочке. Мануилу Агайловичу она говорит: «У нас до трех годов не цалуются, не обнимаются». Особенно интересно разработан эпизод в мезенском варианте. Марья Юрьевна обосновывает отсрочку тем, что она не может иметь двух мужей сразу.

«Ище греёт ле у вас да по два солнышка,
Ище светит ле у вас да по два месеця,
Ище есь ле у одной жоны по два мужа?
Ты сходи-съезди ты во ту землю,
Ты во ту землю да во Литовскую,
Во Литовскую да во Ножовскую.
Ты не увидишь ле там князя Романа Васильевица?
Ты ссеки у ёго да буйну голову,
Я тогда тебе буду молода жона».

(Григ. III, № 421).

Казалось бы, здесь раскрывается вероломная сущность Марьи. Подобным образом ведут себя Соломанида, жена По-

тыка, невеста Ивана Годиновича. Но Марья лишь притворяется вероломной изменницей. Она как бы надевает на себя личину традиционной былинной предательницы, для того чтобы сохранить возможность спасения.

Картина бегства и возвращения Марьи домой, разработанная особенно подробно, принадлежит к наиболее художественным эпизодам песни. Обстоятельства, способствующие побегу Марьи Юрьевны, даются по-разному. Обычно Марье удается отпроситься на прогулку. Она избавляется от своих спутников (поит нянек вином; ослепляет татарок, рассыпая перед ними жемчуг) и убегает. Самое бегство изображается как бегство чудесное. Как и Авдотья Рязаночка, Марья Юрьевна встречает на своем пути тяжелые преграды и преодолевает их по-сказочному. В фольклоре той эпохи, к которой принадлежит данная песня, реальные пространственные представления еще отсутствуют, господствуют сказочные и эпические представления. Очень подробно путь Марьи Юрьевны изображается в мезенском варианте. Героине преграждают дорогу леса и горы, стоящие «от земли до неба», «матушка Бузынь-река», море. Она обращается к лесам, горам, к реке с мольбой о помощи.

«Уж вы ой еси, ле́сы дремучия!
Розодвиньтесь вы, ле́сы ти, надвоё,
Пропустите меня да на святую Русь,
Ище за труды ти я вам за́плачу».

(Григ. III, № 421).

Для идеологии песни в высшей степени характерна та мотивировка, которой объясняется согласие лесов, гор и реки пропустить Марью:

«Уж ты ой еси, Марья ты дочь Юрьёвна!
Ты стояла, Марья, за закон божий,
Не стропила ты с главы да златых венцей».

(Григ. III, № 421).

Здесь подвиг Марьи толкуется в религиозно-нравственном плане. Как в сказке, Марья одаривает своих чудесных помощников золотой шапочкой, платьем, рубашечкой и просит их не пропускать преследователей.

«Уж вы ой еси, ле́сы дремучия!
Вы задвиньтесь, ле́сы, пуще старого,
Пуще старого да пуще прежного,
Щобы не прошел Возьяк да Котобрульевиц».

(Григ. III, № 421).

Особое место в картине бегства Марьи Юрьевны занимает переправа через реку или море. В текстах Озаровской и Маркова

ее переправляет перевозчик, в других текстах (Милл. Былины, № 79; Як. 1884, стр. 519—521; Григ. III, № 421) Марья Юрьевна пользуется колодой. На большую архаичность этого мотива обратил внимание Ф. И. Буслаев, связавший его, с одной стороны, с древними обрядами захоронения, а с другой — с эпическими представлениями, согласно которым на ладье (в колоде и т. д.) прибывают из некоего таинственного мира герои.[5]

Мотив переправы через реку в старой художественной традиции несомненно содержит некоторое символическое значение. Переправиться благополучно через реку может лишь достойный. Лишь перед ним откроются «переброды мелкие» и лишь к нему приплывает колодинка. Переправа — один из заключительных моментов в песне, утверждающих величие и героизм Марьи Юрьевны. Однако в известных нам вариантах народные представления о героизме и нравственном величии окрашиваются в религиозные тона. К образам, идущим из глубины фольклорной традиции, присоединяются образы, связанные с художественной системой духовного стиха. Наиболее определенно это можно проследить в варианте: Як. 1884, стр. 519—521. Здесь Марья должна преодолеть две реки. Первую она переходит вполне «по-фольклорному».

«Ой же ты, мать Дарья-река!
Сделайся по женским перебродищам,
Станьте переходы узкие, переброды мелкие,
Пропустите меня, Марью Юрьевну!»

Но вторая переправа заставляет Марью Юрьевну обратиться совсем к иным средствам, и здесь в ней неожиданно обнаруживаются черты благочестивой христианки, готовой заплатить за свое спасение подвигом религиозного порядка.

«Ой же ты, колода белодубова!
Перевези меня через быстру реку.
А выйду на святую Русь,
Вырежу тебя на мелки кресты,
На чудны образы,
И вызолочу червонным красным золотом».

Вернувшись домой, Марья и Роман исполняют это обещание и рассылают кресты по церквам. Иногда в вариантах появляются дополнительные мотивы. Княгиня в момент побега из царского дома обращается к «богу-господу» и к «пречистой богородице» с мольбой о помощи.

---

[5] Ф. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I. СПб., 1861, стр. 427—428.

Характерен финал песни в мезенском варианте. Марья Юрьевна возвращается домой, и Роман радостно встречает ее, хочет ее поцеловать. Но Марья сопротивляется: она должна предварительно совершить обряд очищения от «погани». Марья не может стать снова женой Романа, пока не вернет себе христианский облик. К тому же она не уверена, что муж примет ее:

«Если я тебе да во люби пришла, —
Ты неси ты платьицо тригневноё,
Ты тригневноё, не обновлённоё.
Если я тебе да не в люби пришла, —
Принеси ты платьицо мне цэрноё».

(Григ. III, № 421).

Мы очень мало знаем о том, как песня о Марье Юрьевне бытовала и воспринималась в народной среде. Тем более ценными являются те отрывочные сведения о бытовании песни, которые сообщает С. Максимов: «Под воскресенье..., на середу и пятницу по вечерам... песня... и то только на настойчивый спрос и просьбу, заменяется плаксиво выпеваемой стариной про Егорья — света храбра, про Романа Митриевича млада, про царя Ивана Грозного, про сон богородицы и про другое прочее».[6] «Про Романа Митриевича млада» — это, конечно, про князя Романа и Марью Юрьевну, что подтверждается другим местом из той же книги, где пересказывается содержание песни.[7] Выясняется, что песня эта входила в круг «благочестивых» произведений, исполнение которых допускалось обычаем наряду с духовными стихами.

Песню о Марье Юрьевне нельзя, конечно, ставить в число духовных стихов. В ней есть отчетливые признаки баллады; кроме того, она связана с традициями эпоса. Вполне определенно прослеживаются идейные и сюжетно-тематические связи ее с кругом песен о татарском полоне.

В науке имели место попытки найти для песни о Романе и Марье Юрьевне конкретную фактическую основу. И. Жданов рассматривал этот сюжет в составе предполагаемого песенного цикла о князе Романе Галицком и его семье (вторая половина XII—начало XIII века). В соответствии с обычными для исторической школы взглядами И. Жданов представлял себе возникновение песни как постепенную переработку исторического предания, осложнение его традиционными эпическими мотивами и образами, контаминациями и т. д. Исследователь особо подчер-

---

[6] С. Максимов. Год на Севере. Изд. 3-е, СПб., 1871, стр. 144. То же самое — на стр 215; здесь еще называются «старины» про Иосафа-царевича, про Иосифа прекрасного и пр.

[7] Там же, стр. 210.

кивал «западнорусские» следы в песнях о Романе, считая, что следы «татарские» — результат позднейших внесений.[8]

Не вдаваясь в критику методологии исследования, разделяющего все качества исторической школы, укажем здесь на полную недоказанность утверждений о тождестве Романа песенного и исторического, о взаимной связи песен, в которых действует персонаж с именем Романа, о процессе превращения предания в песню.

Если допустить, что мы имеем случайное совпадение в именах, то все остальные параллели, представляющие явные натяжки, легко отпадают.

Отклоняя утверждение И. Жданова, как недоказанное фактически и необоснованное методологически, мы оставляем за песней о Романе и Марье Юрьевне значение художественного произведения, в котором — в формах вымышленного сюжета — получили отражение некоторые существенные стороны народной жизни эпохи татарского ига. То обстоятельство, что героиней песни оказывается княгиня, никак не противоречит народному характеру замысла песни, но указывает на архаические связи сюжета: согласно эпической и сказочной традиции, похищается обычно жена (дочь, племянница) царя, князя и т. д. С развитием фольклора, по мере усиления в нем реально-исторического начала, эта традиция, как выясняется ниже, будет преодолеваться.

«Девушка спасается от татар»

Эта редкая песня записана лишь дважды (Ниже цитируется вариант: Архив ГО, XXVII, оп. 1, № 31, стр. 90—91). Вражеский царь назван Крымским, поэтому оба варианта по конкретному приурочению — не старше XVI века. Однако сюжет ее отличается большой архаичностью и может быть включен в ряд песен о татарском полоне.

Аннушка сидит в тереме под окошком, видит, как появляются враги.

Завидела Аннушка —
Даляко у чистым полю́
Белыи шатры стыять,
Жаркыи огни горять,
Сивые кони ходють.

Аннушка просит брата Юрьючку спрятать ее. Можно думать, что сюжет песни строится как сюжет о похищении девушки. Напомним, что Марья Юрьевна, увидя чужие корабли, также сразу догадывается, что враги приехали за ней, и убегает,

---

[8] Ив. Жданов. Песни о князе Романе. — Русский былевой эпос. Исследования и материалы, I—V, СПб., 1895, стр. 425—523.

чтобы укрыться от них. То, как укрывает Юрьючка сестру, напоминает сказки; в тексте сохранились даже выражения, в которых ощущаются следы сказочных формул.

«Схораню тябе, сястрица,
У каменных палатах;
Посажу тябе, сястрица,
На белым камушку;
Постаўлю, сястрица,
Да тридевять камянных палат;
Закутаю, сястрица,
Да тридевять дубовых двярей;
Замкну тябе, сястрица,
За тридевять золотых замкоў;
Постаўлю, сястрица,
Да тридевять караульщичкоў».

Белый камень, на который брат сажает сестру, как выяснится скоро, обладает чудесными свойствами.

Можно заметить, что в песнях о татарском иге постоянно варьируется тема реальной незащищенности людей (обычно женщин) от нападения и плена. В былинах защита приходит со стороны богатырей, в других песнях ее просто нет, и герои надеются спастись с помощью чуда. В данном случае — это чудесный дворец, который в одно мгновение сооружает брат. Но дворец этот рассыпается от вражеских ударов. Караульщики разбегаются, ворота распахиваются, палаты разваливаются. Песня, однако, до конца выдержана в плане чудесного. Похитителям не удается захватить девушку.

Ударилась Аннушка
Об сырой бялой камень.
Иде Аннушка пала,
Там церкоў постала;
Иде ручки да ножки,
Там елки-сосонки;
Где буйная голоўка,
Там крутыя горки;
Где русая ко́са,
Там темныя ле́сы;
Иде цветныя платья,
Там зеленый лес;
Иде кроў проливала,
Там синия мо́ря.

Параллели к этому архаичному мотиву можно найти и в эпосе, и в сказке, но они не будут буквальными. В сказках бегство сопровождается нередко чудесными превращениями героев, но эти превращения имеют временный характер и помогают героям в конце концов спастись от преследователей. Мотив образования реки из крови погибших знает былина о же-

нитьбе Дуная. Многочисленные параллели позволяют понять смысл данной песни: Аннушка спасается от татар, но ее спасение одновременно означает гибель. Она вся как бы рассыпается, и из разных частей ее тела, из ее крови, из одежды возникает не просто какое-то количество чудесных предметов, — возникает целый сказочный и прекрасный край с горами, лесами, морем. Край этот русский — в нем есть церковь, выросшая на том месте, где пала девушка. Мотив возникновения церкви придает финалу песни легендарный оттенок. Вся же песня в целом может быть сопоставлена с теми произведениями народного творчества, в которых преломились народные представления о чудесном спасении от татар целых городов, монастырей и т. п. Ближайшее по теме произведение принадлежит к иной жанровой системе, но, возможно, является памятником той же эпохи. Это — Китежская легенда. Среди украинских песен мы нашли одну, близкую по сюжету к рассматриваемой песне. В ней есть детали сравнительно поздние, но есть достаточно архаичные мотивы. Начало ее несколько подробнее и яснее, чем в орловских текстах, хотя о брате мы узнаем лишь из слов девушки.

За синім морем, под новим двором,
Гапуленька сорочку шие;
Шие, вишиває і на двор поглядає.

Ее разговор с братом сразу же проясняет ситуацию:

«Миколайку, братику, що там так синіє?
Ци ратаєньки оруть, ой ци волики пасуть?»
«Ой Гапуле, сестро, не ратаєньки оруть і не волики пасуть,
Оно по тебе, Гапулю, туроньки ідуть».

Украинская версия подтверждает наше предположение о том, что сюжет песни строится на истории похищения. Как и в русской песне, девушка просит брата спасти ее. Здесь нет, однако, развернутой картины чудесного дворца, в котором брат надеется укрыть сестру. Гапуля просит брата нанять «кухароньку»; из дальнейшего повествования становится ясно, что эту «кухароньку» выдают за Гапулю, а сама Гапуля прячется «під девятеро дверей, під десятий замок». Однако турки догадываются о подмене:

Гапулина хустонька, но не Гапулина головка,
Гапулині пацьори, но не Гапулина шия,
Гапулина суконька, но не Гапуля сама,
Гапулині панчошки, но не Гапулині ножки,
Гапулині черевички, но не Гапулин ход.

Со сходным мотивом мы встречаемся в некоторых вариантах песни «Князь Роман и Марья Юрьевна», где княгиня также надеется спастись от похитителей, приняв вид служанки.

В конце концов турки взламывают «девятеро дверей» и достают Гапулю. Развязка сюжета в украинской песне лишена той чудесной трактовки, какая характерна для песни русской. Турки убивают Гапулю, посадив ее предварительно в карету (Антонович—Драгоманов, № 67). Такую версию следует признать более поздней.

Мотив превращения гибнущей девушки ведет нас снова к свадебной поэзии. В одной украинской свадебной песне происходит следующее с тонущей девушкой:

...В морю вода — Гандзына врода,
На воде пена — Гандзына мена,
А в траве роса — Гандзына коса,
В лесе береза — Гандзыне тело,
В лузе калина — Гандзыне личко,
В терну тернина — Гандзыни очи,
На грушце груша — Гандзына душа.[9]

«Мать встречает дочь в татарском плену»

Популярность этой песни в поздней традиции исключительна. Нами учтено свыше сорока записей, начиная с первой трети XIX века вплоть до нашего времени, зафиксировавших почти повсеместно ее распространение.

Песня начинается иногда картиной татарского набега. Татары не встречают сопротивления, им никто не противостоит. Изображаются набег и разорение городов, захват добычи и плена.

Как за реченькой за быстрою
Не огонь горит, а полымья,
Злы татарченки города берут,
Города берут, по себе делят,
Да кому что достанется:
Кому золото, кому серебро,
Кому добрый конь, кому платье цветное,
Кому платье цветное, кому русска нянюшка.

(Кост.—Морд., стр. 47—48).

Здесь предстает совсем иная обстановка на Руси, чем в былинах о татарском нашествии или в песнях о Евпатии Коловрате и Авдотье Рязаночке. Отличие особенно очевидно, если обратиться к тем вариантам, в которых не говорится о захвате городов. Грозная и печальная картина татарского ига встает

[9] Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким. Ч. II. Обрядные песни, М., 1878, стр. 679—680.

в песне. Образы, которые здесь даны, не встречаются ни в былинах, ни в рассмотренных выше исторических песнях. Образы эти, при всей их краткости, ярко отражают картину хозяйничанья татар на русской земле.

По горам-горам
По высокиим,
По раздольицам
По широкиим,
Там огни горят
Неугасимые,
И котлы кипят
Неутолимые,
Злы татарвы
Полон делят.

(Архив ГО, XII, оп. 2, тетр. 4, песня № 8).

Русские степи и в них ночные огни татарских костров — это обычный для данной песни пейзаж. С первых же строк песня создает впечатление тревожной жизни, полной драматических событий. Вместе с тем события, которыми открывается песня, предстают как обыденные, не являющиеся чем-то исключительным.

Можно заметить, что в описании «дувана», взятого татарами, песня более следует поэтической традиции, нежели реальным наблюдениям: добычей оказываются, с одной стороны, золото, деньги, с другой, — женщина. Более подробные картины очень редки. Песня не изображает массового полона, нередко единственной добычей оказывается девушка. Можно было бы предположить, что начало песни совершенно по-новому развивает старый эпический мотив похищения женщины.

Особый драматизм сюжета состоит в том, что пленница, достающаяся одному из татар, — его теща, но пока этого не знают ни полонянка, ни татарин.

На дуваньице
Доставалася,
Доставалася
Теща зятю.

(Як. 1884, стр. 532—534).

По-видимому, часть певцов испытывала потребность как-то объяснить эту неожиданную ситуацию — у татарина русская теща! Поэтому в некоторых вариантах истории взятия в плен старой женщины предшествует история похищения девушки.

Иногда молодая жена сама посылает мужа-татарина на Русь привезти «няньку русскую», и ему попадается теща (Бир., стр. 12). Однако все эти эпизоды, разъясняющие ситуацию, вряд ли нужны. Песня начинается с некоторой драматической

тайны, и эта тайна постепенно раскрывается в ходе сюжета. Нет никакой необходимости раскрывать все с самого начала. Поэтому добавления нельзя признать удачными, они — следствие того, что некоторые певцы уже не ощущают художественной прелести повествования, в котором есть недосказанность, загадочность.

Татарин привозит полонянку домой, и здесь развертываются дальнейшие события. Интересно проследить, как изображается в песне тот чужой мир, в который попадает русская женщина. Можно заметить, что в песне появляются лишь случайные детали, сколько-нибудь целостного описания нет. Очень часто оно вообще полностью отсутствует. В имеющихся деталях нет ничего специфического для татарского быта, напротив, они типичны для быта русского. Татарин подъезжает «ко широкому двору», жена распахивает ворота. Жилище также не отмечено какими-либо татарскими чертами: это терем с горницей, в нем «избяные двери». Самая работа, которую дают полонянке, характерна для русского крестьянского быта: прясть кудель, качать зыбку, стеречь гусей (или цыплят). Один раз лишь встречается — «ковры ткать». Можно заметить, что в подробностях, которые выступают из различных текстов, отражаются черты быта крестьянского и боярского. Хозяйку часто зовут боярыней или барыней, ей прислуживают девки сенные, няньки-мамушки. Другими словами, в песне никак не ощущается живой опыт людей, побывавших в татарском плену или слышавших о нем что-нибудь. В изображении татарского лагеря полностью господствует вымысел, который частью черпает из запаса традиционных фольклорных описаний, частью же опирается на знание русского быта. Большинство бытовых деталей, встречающихся в песне, не вызывает впечатления подновленных поздним творчеством. Единичный случай — упоминание о колясочке, в которой татарин привозит полонянку (Архив ГЛМ, Собрание Е. Придворова, инв. № 22), но данный вариант вообще содержит следы некоторой поздней обработки.

Полонянку сразу же нагружают работой.

«Еще вот тебе, молода жена,
Вековечная работница,
А вам, детушки, нянька-мамушка».

(Кир. 7, Дополнения, стр. 197—199).

Татарин поручает женщине сразу три дела:

Он заставил ее три дела делать:
А первое дело гусей пасти,
А второе дело бел кужель прясти,
А третье дело дитя качать.[10]

---

[10] М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 239—240.

Полонянку, однако, не смущает трудность работы, и она справляется одновременно с тремя делами:

Полоняночка
С Руси русская
Она глазками
Лебедей стережет,
А ручками
Кудель прядет,
А ножками
Колыбель колыша́т.
(Як. 1884, стр. 532—534).

Совершенно ясно, что эти три работы с точки зрения бытовой достоверности несовместимы. К тому же обязанности «няньки-мамушки» в богатой семье настолько ответственны, что она освобождается от всех других работ. Мотив «трех дел» должен быть объяснен не в бытовом плане, очевидно он связан как-то с художественным замыслом песни. Можно предполагать, что «три дела» есть форма издевки татарина над русской женщиной. Однако она выдерживает испытание. Во всем этом эпизоде есть нечто от народной сказки, в которой испытывается терпение и мастерство героини. С точки зрения сюжетного развития песни, главное дело для полонянки — баюканье ребенка. Постепенно становится ясным, что основное в песне — это внутренний мир двух русских женщин, матери и дочери, их переживания, их страдания и радости. Песня обретает особую эмоциональную напряженность, глубокий лиризм, психологические моменты здесь выдвигаются на первый план. Песня строится на некоторой недосказанности, но недосказанность эта чисто сюжетная, а не психологическая.

Полонянка укачивает ребенка и поет ему колыбельную песню. Содержание этой песни настолько увлекало певцов, что нередко колыбельная оказывалась основной частью некоторых вариантов. В иных текстах отсутствует начало (эпизод похищения) или конец — развязка, но колыбельная неизменно присутствует во всех вариантах. Именно здесь драматизм песни достигает наивысшего напряжения.

«Ты баю-баю,
Боярский сын!
Ты по батюшке
Зол татарченок,
А по матушке
Ты русеночек,
А по роду мне
Ты внученок
И моих черев
Ты урывочек:
Ведь твоя-то мать

Мне родная дочь,
Семи лет она
Во полон взята.
На правой груди в ней
Есть и родинка,
На левой ноге
Нет мизинчика.
Мне бить тебя —
Так грех будет;
Мне дитей назвать —
Мне вера не та».

(Як. 1884, стр. 532—534).

Каким образом полонянка узнает дочь, песня никогда не говорит. Очевидно, перед нами некоторая дань песенной условности. В колыбельной выражен весь тот сложный поток чувств, которые владеют женщиной: любовь к дочери и внуку, боль и смущение от сознания того, что внук ее наполовину татарин.

О том, как узнает дочь в своей полонянке родную мать, варианты трактуют по-разному. Обычно колыбельную слышат сенные девушки, которые сообщают о ней барыне. До этого момента о дочери песня почти не говорит, но какие-то черты ее иногда намечаются. Она встречает татарина, ей поручает муж дать полонянке «три дела»; ее русское происхождение поначалу не выявляется. Она — жена татарина, и только. Есть варианты, в которых дочь вначале показывается очень непривлекательно. Она бранит мужа за то, что тот привез старую женщину, которая неспособна работать. Однако, узнав в полонянке свою мать, молодая женщина преображается. В ней мгновенно раскрывается всё то, что было, очевидно, глубоко запрятано в душе, — память о родной стороне, любовь к матери, верность кровным связям. То, что в песне могут быть правдиво изображены крутые повороты в судьбе героев, в их поведении и психологическом состоянии, само по себе чрезвычайно важно. Вспомним, что для эпоса характерен в принципе иной подход к изображению человека: внутренние душевные побуждения в былинных героях не раскрываются; поступки их обычно прямо психологически не мотивируются. Человек в былинах еще во многом условен. Некоторые песни, рассмотренные выше, свидетельствовали об известном движении от условного к психологически правдивому. Песня о встрече матери и дочери в татарском плену знаменует существенный шаг вперед в этом движении. Характер персонажей здесь не остается некоей постоянной величиной, он меняется и по-разному раскрывается в разных обстоятельствах. В женщине, равнодушно и привычно встретившей новую полонянку, казалось бы свыкшейся с миром, в который она попала, вдруг — под влиянием острых жизненных обстоятельств — просыпается то

большое чувство, о котором нельзя было и подозревать. Песня прекрасно передает этот поворот.

Что стучит, грючит,
По сеням бежит,
По сеням бежит
И дрожа дрожит.
Дочка к матери
Повалилася,
Повалилася
Во резвы ноги.

(Як. 1884, стр. 532—534).

Иногда дочь, обращаясь к матери, оплакивает свою участь:

«Ты родимая да моя мамонька!
Да начто же меня ты спородила,
Начто на белый свет пустила?
Где бы ты родила — тут растоптала.
Ты родимая да моя мамонька!
Что ты впрежь не сказалася?
Я бы встрела тебя за воротами,
Не заставила бы тебя роботы роботать,
Не заставила бы тебя колыбель качать,
Не заставила бы я да кожан плести,
Не заставила бы я да гусей пасти.
Стала бы тебя я поить-кормить
Да на руках носить».[11]

Финал песни в вариантах разрабатывается по-разному. Создается впечатление, что некоторое разнообразие развязок (а иногда и отсутствие таковых) органически свойственно данному сюжету, а не является результатом поздних творческих привнесений.

В очень редких случаях дочь просит мать остаться с ней. Тексты с такой развязкой производят впечатление незаконченных.

«Уж ты гой еси, родима матушка!
Не заставлю тебя три дела́ делать,
Три дела делать, три работушки;
Ты живи у меня во ключницах,
Во ключницах да во ларешницах».

(ГПБ, собрание отдельных поступлений, 1948/10, 2, стр. 464—467).

Столь же редок финал, при котором дочь предлагает матери вместе ехать домой.

«Ты седлай коней,
Коней лучшиих,

[11] «Уральский современник». Литературно-художественный альманах, 2, Свердловск, 1938, стр. 141—142.

Ты бери себе
Золотой казны,
И бежим с тобой
В свою сторону».

(Архив ГО. XII, оп. 2,
тетр. 4, песня № 8).

Есть также случаи с неясной развязкой (ср., например: Кир. 7, Дополнения, стр. 195—196, 196—197, 204—206); сравнительно большое число текстов отрывочно и вообще не завершается сюжетно (например: «Живая старина», 1897, в. 1, стр. 104; Кост.—Морд., стр. 47—48; Бир., стр. 12; Добр., стр. 605—606; Архив ГО, XIX, оп. 1, № 9, песня № 6; ИРЛИ, Р. V, колл. 121, п. 1, № 83; «Труды Саратовской ученой архивной комиссии», вып. XXIV, 1908, стр. 134—135, и др.).

По-видимому, наиболее характерны две различные развязки. В одной группе текстов дочь отправляет мать домой, но сама остается. Мотивировка почти всегда одна, хотя разрабатывается она в вариантах различно.

«Ты бери казны,
Сколько надобно.
И поди домой
На святую Русь.
А как мне, младой,
Уж так бог велел:
Что связали меня
Дети малые.
Не видать-то мне
Милой родины,
Оставаться век
Во неволюшке».

(Вар., стр. 3—6).

Интересно разработан этот мотив у М. С. Крюковой. Дочь, прощаясь с матерью, «слезно плакала», она «брала дитя на белы руки».

«Когда ты, дитя, у меня повыростешь,
Будешь сильным ты богатырем,
Ты поедешь на святую Русь,
К своей бабушке родимой,
Ты поедешь со своей да родной матушкой.
Как увидишь ты святую Русь,
Ты увидишь сильних могучих богатырей»...

(ИРЛИ, Р. V, колл. 90, п. 1, № 22).

Разумеется, всё это — импровизация сказительницы. Но она вполне соответствует по идее традиционной разработке данного мотива. Дочь действительно тоскует по родине и стремится туда, но сознает невозможность своего возвращения.

Не менее распространена развязка, согласно которой мать отклоняет предложение дочери отправить ее домой и решает остаться с нею.

При некотором разнообразии конкретных развязок должно быть констатировано единство трактовки финала песни по существу. В своем отношении к матери, в своих воспоминаниях о родной стороне дочь проявляет свою русскую природу. Песня не снимает всей драматичности коллизии. Внутренняя борьба, которая совершается в душе женщины, заканчивается победой материнского чувства и материнского долга. Но в этой победе для женщины — источник и больших страданий. Борьба происходит и в душе полонянки. И то обстоятельство, что две развязки представляются для данного сюжета вполне равноправными, само по себе чрезвычайно важно. Два решения, между которыми мать должна сделать выбор, — уехать на Русь, оставив дочь и внука «во неволюшке», или разделить с ними тяготы жизни на чужбине, — с точки зрения песни равно законны, равно оправданы.

Глубокий патриотизм пронизывает всю песню, и патриотизм этот выражен не только в думах героев о родине, в стремлении их вырваться из неволи, в осуждении чуждого им татарского мира. Проходящая через всю песню идея нерушимости кровнородственных связей есть по своему существу идея патриотическая. Идея эта реализуется, в частности, и в драматической развязке сюжета. Смысл песни, очевидно, заключается в том, что татарскому игу, нарушающему мирное течение народной жизни, врывающемуся в эту жизнь, являющемуся источником бесчисленных человеческих трагедий, песня противопоставляет нравственную силу и стойкость русских людей, и эти сила и стойкость воплощены, в частности, в тех прочных кровных связях, в родственной любви, в преданности семье, которые обнаруживают герои песни. Своеобразие данной песни состоит в том, что татарам противостоит здесь не воинская сила, не общенародная сплоченность, не государство, а семья. Эта идея находила себе частичное выражение в песнях «Авдотья Рязаночка» и «Роман и Марья Юрьевна». Теперь она выражена наиболее полно и ясно. Выражению ее подчинены весь сюжет, вся система образов. Такая идейная направленность песни придает ей совершенно отчетливые жанровые черты баллады. Признакам жанра вполне отвечает и такая особенность песни, как повышенное внимание к психологической стороне.

Песню отличает напряженный лиризм. Отсюда — предельная сжатость описаний и преобладающая роль прямой речи. Одна из необычных форм прямой речи — колыбельная песня полонянки. Внутри песни появляется особая песня — случай довольно редкий. Функция колыбельной очень важна: из нее выясняются

многие обстоятельства, и самый образ полонянки приобретает бо́льшую ясность.

Песня о встрече матери и дочери в татарском плену отмечена в большинстве вариантов высоким стилистическим мастерством. Оно проявляется в том, с каким совершенством организованы строфы, в чеканной завершенности отдельных фраз и выражений, в богатой игре рифм и созвучий, в строгом отборе повторов. Превосходными примерами в этом отношении могут служить тексты: Як. 1884, стр. 532—534; Архив ГО, XII, оп. 1, тетр. 4, песня № 8; «Симбирские губернские ведомости», 1874, № 51.

Наряду с рассмотренной версией песни, в которой изображается татарский полон, известна версия «турецкая». Обычное ее начало:

Не шум шумит, не гром гремит,
Молодой турчан свой плен делит.
(Кир. 7, Дополнения, стр. 190—191).

Варианты этой версии значительно меньше по объему. Картина набега в них отсутствует. Отсутствуют обычно также некоторые повествовательные места, характерные для версии «татарской»: не изображается работа полонянки, не говорится о том, как сенные девушки передают госпоже содержание услышанной ими колыбельной, и о том, как дочь спешит к матери. Речи персонажей, как правило, более сжаты. «Турецкая» версия сохраняет лишь основную схему драматического сюжета, но в ней значительно ослабевают психологическая напряженность и лиризм. Финал в вариантах «турецкой» версии более устойчив. Обычно в ответ на просьбу дочери оставить работу и занять в ее доме положение, подобающее ей как матери, мать отвечает:

«Не сниму я шубы сыромятныя,
Не пойду по двору княгинею.
Отпустите меня на волюшку,
Что на волюшку — на белую Русь».
(Кир. 7, Дополнения, стр. 190—191).

Реже — сама дочь предлагает матери отправиться на Русь. О себе дочь никогда ничего не говорит.

Можно сказать, что «турецкая» версия не передает всей сложности коллизии.

Вторичный характер этой версии вряд ли может вызвать сомнения. Датировать ее возникновение сколько-нибудь определенно не представляется возможным. Мы предполагаем, на основании характера исторических реалий, что она принадлежит концу XVII—началу XVIII века.

Число записанных вариантов этой версии невелико (в нашем распоряжении имеется всего девять текстов, которые можно считать подлинными), хотя записи сделаны в разных местах.

Еще позже — и уже целиком как местная, а не общерусская — возникла версия «киргизская». Создание ее надо относить ко второй половине XVIII—XIX века. Сложена она была, видимо, в среде оренбургского казачества, которому пришлось в течение длительного времени испытывать на себе последствия набегов «киргизских» ханов. Сюжетная основа песни в «киргизской» версии не претерпела изменений. Переработка прошла по линии применения старого сюжета к новым обстоятельствам. Так появились «киргизушки», река Яик, «большой аул», «молодая ханша». К числу дел, которые получает полонянка, добавилось дело — овец пасти.

Ни в «турецкой», ни в «киргизской» версиях нет ни в одном варианте таких мотивов, которые не были бы известны по версии «татарской». Из этого можно заключить, в частности, что эта последняя дошла до нас в хорошо сохранившихся вариантах и представляет вполне определенно первоначальную и полную форму сюжета.

Сюжет о встрече матери и дочери в татарском плену известен также фольклору других славянских народов, а отдельные параллели к основным мотивам песни зарегистрированы исследователями и в более широком материале. О том, в каких направлениях шла разработка общего сюжета, наглядно свидетельствуют данные украинской народной поэзии. В украинской песне мать остается до конца непримиримой ко всему тому, что она увидела. Она не признает внука и не желает оставаться в доме зятя. Она предпочитает бедствовать на родной стороне, чем «панувати» в чужом краю. Она не хочет внять уговорам дочери, поведение которой решительно осуждается. Историко-бытовые реалии в вариантах украинской песни ведут к XV—XVII векам, т. е. песня связана уже не с татаро-монгольским игом, а с временами татаро-турецких набегов. В художественном плане песня эта вполне соотносится с кругом других украинских песен о полонянках: в ней больше бытовой достоверности и меньше условности. Характером финала она сближается с «турецкой» версией, также сравнительно поздней. Однако в целом ряде моментов она ближе к основной версии русской песни. Можно предположить, что у украинской песни и у основной версии русской песни был один источник — общерусская песня, возникшая во время татарского ига. В сюжетном плане они полностью совпадают. Но украинская песня претерпела определенные изменения, вызванные новым ее историческим приурочением. В русском фольклоре основная версия сохранилась, по-видимому, без существенных

качественных изменений. Новые исторические обстоятельства (XVII век) вызвали выделение из этой версии новой — «турецкой», может быть не без влияния уже существовавшей в это время украинской песни.

Песни о девушках-полонянках

Число записанных текстов песен о девушках-полонянках невелико. К тому же не все они могут рассматриваться как песни о татарском иге. Имеются тексты, которые должны быть отнесены к более позднему времени.

Песни о девушках-полонянках, хотя и представляют собою самостоятельные сюжеты, взаимно связаны некоторой общностью мотивов, единством идейно-художественной трактовки изображаемого и единством стиля. Если расположить их в определенном сюжетном порядке, то перед нами предстанет целая небольшая «сюита»; отдельные песни — как бы самостоятельные части этой «сюиты», содержанием которой является судьба девушки-полонянки. Полонянка, о которой говорится во всех песнях, — это, в сущности, один персонаж; образ полонянки повторяется в разных сюжетных ситуациях, варьируется в плане каких-то внешних обстоятельств, но со стороны внутреннего содержания и основных моментов внешней характеристики остается неизменным. Он неизменен в той же мере, как неизменен внутренне образ девушки в песнях свадебных, любовных, образ молодой жены в песнях семейных и т. д. Из дальнейшего станет ясно, что образ девушки-полонянки создан во многом на основе принципов народной песенной, а не эпической поэтики.

В том, что группа песен о девушках-полонянках естественно объединяется в «сюиту», можно усмотреть проявление процесса циклизации. Полная циклизация в данном случае, как это обычно в фольклоре, не состоялась; поэмы или сводной песни не возникло; отдельные сюжеты между собою внешне не согласованы. Однако главное состоит в том, что рассматриваемые песни обнаруживают возможности и тенденции к такой циклизации.

В силу такой специфики материала естественным представляется анализировать цикл песен о девушках-полонянках по основным эпизодам, мотивам, которые составляют в совокупности единую картину, отражающую содержание «сюиты» в целом.

1. Татарский набег. Рассказом о татарском набеге на город и об увозе девушки нередко начинаются рассматриваемые песни. Татары появляются здесь не так, как в былинах или в исторических песнях типа «Авдотьи Рязаночки». Картин нашествия, появления огромного войска, осады города и т. п. здесь нет. По характеру изображения татарского набега данные песни

ближе к таким, как «Мать встречает дочь в татарском плену» или «Князь Роман и Марья Юрьевна»; однако полного совпадения нет. Впрочем, и внутри рассматриваемого цикла нет полного единства. Иногда дается картина разгрома города (обычно это Чернигов).

Да как то не пыль, братцы, и не копоть подымается,
И не пыль то, братцы, знать, не копоть подымалася, —
Воевали, бушевали три татарченка...
Они били, разбивали нов Чернигов-город...
Выбивали басурманы да стены каменны...
Выбирали басурманы много множества,
Много множества, собаки, золотой казны,
А еще того побольше чиста жемчуга.[12]

Есть больше оснований искать реально-историческую основу этой картины не в разгроме Чернигова Батыем (для этого картина недостаточно грандиозна), а в таких фактах истории XIII—XIV веков, как наезды татар в русские города на предмет взимания дани, усмирения непокорных и т. д. «Три татарченка», о которых говорится в песне, быть может, не простые хищники, совершающие налет на город, а представители татарской власти. Такому предположению не противоречит то обстоятельство, что — согласно дальнейшему повествованию — татары, выехав из города, тут же в поле начинают делить добычу, как простые грабители. В песне XIV века баскак Щелкан будет изображаться как грабитель и стяжатель, не брезгающий никакими средствами. Народ, естественно, расценивал взимание дани как самое настоящее ограбление, и песенный эпизод дележа «золотой казны» мог вполне соответствовать этим представлениям.

Однако есть варианты, в которых отсутствуют мотивы нападения на город и начальный эпизод может легко трактоваться как простой набег небольшой группы татар. Во всяком случае, появление татар в рассматриваемых песнях изображается не как впервые совершающееся событие, неожиданное, грандиозное и поражающее своей необычностью, а как явление бытовое, по-своему привычное. Для песни то, что происходит, — это драматические события, ставшие бытом.

2. Похищение девушки. Татары берут богатую добычу и вместе с добычей девушку.

Намного они брали золотой казны,
А еще того побольше чечью жемчуга;
Полонили они душу ли красну девицу,
Тоё ли они Шамельфу дочь Никитичну.

(Кир. 7, стр. 54—55).

---

[12] Былины в двух томах, т. II, стр. 277—278

Как бы ни развивались события в начале песни, какой бы масштаб они ни принимали, действие в конечном счете сводится к одному — к похищению девушки. Создается впечатление, что именно похищение — главная цель набега. С аналогичной трактовкой мы уже встречались в песне «Князь Роман и Марья Юрьевна».

История увоза девушки в плен в песнях окружается рядом бытовых подробностей (прогулка девушек в лес, случайная ночевка в лесу или в степи, бегство подруг, испугавшихся появления татар, и т. д.). Перед нами — быт определенной эпохи, и похищение девушки здесь трактуется не как событие исключительное, получающее широкий, общегосударственный резонанс (как, например, в былине «Добрыня и Змей»), а как факт повседневной жизни. Бытовая трактовка усиливается и тем, что похищение именно этой девушки представляется не как заранее намеченная цель, а как случайность. В былине Змей прилетает в Киев именно за племянницей Владимира, другие девушки ему не нужны; в сказках похищается царская дочь; в песне о князе Романе и его жене татары приезжают, чтобы увезти княгиню Марью Юрьевну. В рассматриваемых песнях этого мотива нет. Девушка, как правило, даже не названа по имени. Правда, иногда указывается на ее принадлежность к высокому социальному кругу: она — боярская дочь. Возможно, что это связано с определенными художественными представлениями: создание образа героини предполагает элемент идеализации; одним из слагаемых здесь является указание на ее высокое происхождение. В лирических песнях нередко девушка-героиня богато одета и как будто принадлежит к высокому кругу, но в сущности она — крестьянка. То же самое мы имеем в свадебных песнях, где в соответствии с традициями обряда невеста — княгиня.

Иногда образ девушки уже с самого начала окружен определенной эмоционально-лирической атмосферой. Подчеркивается ее одиночество; ее томит грусть; ночь, сырой дуб, под которым придется ей ночевать, дороженька, по которой никто не хаживал и на которую нечаянно попала девушка, — всё это образы, с которыми в народной поэзии связываются обычно мотивы одиночества, заброшенности, печали и т. д. Такого рода образы характерны для народной лирики. Эпос почти не знает образов, несущих в себе эмоциональное начало. Перед нами принципиально новый подход к темам общественно-исторического характера. Девушка — не просто персонаж, действующий в определенных ситуациях, она образ лирический. В данных песнях есть не только быт, но и внутренний мир людей, вовлеченных в драматические события. Обе эти художественные особенности проходят через все песни рассматриваемого цикла, во многом

определяя их содержание, их поэтическую структуру. В частности, становится понятным, почему в этих песнях многое сюжетно недосказано, о многом надо догадываться; сюжетная незавершенность, фрагментарность, немотивированность отдельных эпизодов — всё это результат того, что задачи эпического повествования явно отступают перед задачами иного плана, связанными с лирической природой песен. Однако, как мы увидим ниже, песни эти не порывают до конца с эпосом, и в определенных условиях эпические традиции заявляют о себе с полной отчетливостью.

В плане композиционном эпизод с похищением девушки очень близок к некоторым обрядовым песням, в которых изображается гибель девушки, и это показывает, в каком окружении, на основании каких художественных традиций могли рождаться песни о татарском полоне.

3. Дележ добычи. Расправа с девушкой. В очень редких случаях похитители сразу же учиняют над девушкой жестокую расправу:

Ее татары увидали
И во кустиках поймали,
Коню к хвосту привязали,
Тело бело растерзали.

(«Донские областные ведомости», 1875, № 84).

Обычно девушка становится предметом дележа — наряду с другими ценностями, увезенными похитителями. Золотую казну раскладывают «на три стороны» по числу участников дележа. Девушка достается одному из татар как часть добычи. Иногда взамен девушки татарин отдает свою часть золота. Из дальнейшего повествования ясно, что татарин берет девушку, чтобы надругаться над ней. В некоторых вариантах драматическая развязка наступает быстро.

Как возговорила красна девица:
«Не тебе, собаке, владать мною, девицей,
Расплетать мою русу косу».
Как схватил злодей собака
Красну девицу за русу косу
И ударил ее об мать сыру землю.

(Архив ГО, XII, оп. 2, тетр. 4, песня № 46).

В данном тексте основная коллизия песни раскрывается с предельной рельефностью: перед девушкой два пути — либо смириться и стать собственностью татарина, либо погибнуть. Замечательна та чисто песенная форма, в которую воплощена здесь трагическая идея: русая коса в ответе девушки символизи-

рует ее девичество и волю; за русую косу хватает татарин полонянку, чтобы учинить расправу.

В некоторых песнях говорится о возможности выкупа. Девушка просит татар написать письмо ее отцу —

«Чтоб достал он свою золотую казну,
Чтоб ехал выкупать меня из чужой земли».

(Сав., стр. 144—145).

Есть вариант, в котором сама девушка обращается к родителям с мольбой о помощи:

«Ах ты, батюшка, выкупай меня!
Ты давай за меня сто городов,
Сто городов, сто и пригородков...
Ах ты, матушка, выкупай меня!
Ты давай за меня сто локоть полотна».

(Шейн 1877, стр. 22).

4. Девушка в татарском плену. В некоторых песнях действие сразу начинается в татарском стане; как попала сюда русская девушка, песня не говорит; эпизоды набега, похищения и дележа добычи отсутствуют. Характер предшествующих событий легко восстанавливается, они как бы считаются хорошо известными. Данные песни нельзя рассматривать как неполные или отрывочные: мы уже видели, что в рамках отдельной песни вся цепь событий не воспроизводится.

Песни эти лишены внешней сюжетной динамики, они статичны. Но внутренний их драматизм от этого не ослабевает. Драматична самая обстановка, в которой происходит действие. В богато разукрашенном тереме, на роскошном ковре или на постели сидит татарин; перед ним стоит русская девушка; она плачет. Иногда этот татарин — царь. Татарин успокаивает девушку, предлагая ей богатые подарки. Внутренний смысл этой коллизии разъясняется при сопоставлении вариантов. Татарин хочет, чтобы русская девушка забыла свою семью и свою землю, чтобы она стала его женой или женой кого-нибудь из его близких. Он владеет ею по праву победителя. Теперь он хочет приобщить ее полностью к своему миру. О сватовстве прямо почти никогда не говорится, но некоторые детали, в частности — перечень подарков, которые сулит татарин, дают основание думать, что сватовство здесь подразумевается.

«Ты не плачь, не плачь, красная де́вица,
Русская полонянка!
Я сошью-то, сошью тебе кунью шубочку
С дорогими соболями;
Я солью, солью золот перстень
С дорогим алмазом».

(Кир., Нов. сер., в. II, ч. 1, № 1603).

Итак, перед нами ситуация, не раз повторенная в эпосе: похищается девушка, и похититель хочет сделать ее своей женой. Можно было бы, конечно, рассматривать ситуацию в данном случае вне связи с эпическими традициями, как отражение фактов быта. Разумеется, трудно предполагать, что такого рода мотивы возникали в песнях на чисто вымышленной основе: в конечном счете живые впечатления питали поэзию. Но возникает естественный вопрос: почему из массы живых впечатлений, разнообразных, острых, глубоких, в песнях в первую очередь отложились те, которые были связаны с мотивами сватовства? В частности, и потому, что разработка этих мотивов имела давнюю традицию. О некоторых других причинах будет сказано ниже. Жизнь определила характер разработки этих мотивов в песнях. Мы помним, что в песне о Марье Юрьевне героиня притворно соглашается на брак, чтобы выиграть время и попытаться спастись. Там такой поворот сюжета вполне отвечал художественному замыслу. В рассматриваемых нами песнях нет сюжетной сложности, нет перипетий борьбы и эпически усложненного раскрытия характеров. Коллизия здесь обнажена до предела; непримиримые характеры сталкиваются прямо и открыто; борьба не загнана в глубину сюжета. Основная идея песен — решительный отказ от каких бы то ни было жизненных компромиссов при столкновении с врагами. Поэтому ответ девушки на предложения и посулы татарина всегда прям и решителен. Она отвергает их без колебания. Ей не нужны ни любовь, ни подарки татарина.

«Мне лисья шуба-то не носити,
Зла татарина не любити».

(«Русская старина», 1874, т. XI, стр. 780).

Девушка думает лишь о возвращении домой. Характерно, что нелюбимому татарину в ее словах никогда не противостоит любимый, с которым ее, возможно, разлучили. Противопоставление идет не по этой линии. Татарскому плену противопоставляются русская земля, родительский дом, свобода.

«Ты не шей, не шей кунью шубочку
С дорогими соболями,
Ты не лей, не лей золот перстень
С дорогим алмазом!
Ты пусти, пусти девушку на волюшку,
На свою прежнюю сторонушку!»

(Кир., Нов. сер., в. II, ч. 1, № 1603).

Сюжетно песня не завершается, участь девушки остается неизвестной. Однако конфликт выявлен до конца: ясно, что татарин не отпустит полонянку и не оставит ее в покое, а девушка

не примирится со своим положением. Сюжетная незавершенность, с одной стороны, и сохранение драматической коллизии, с другой, — это то, что отличает рассматриваемые песни от эпических произведений (былин и баллад) и придает им художественное своеобразие. В данном случае не просто нарушен один из законов эпической поэтики: нарушено одно из слагаемых эпического отношения к миру.

5. Спасение девушки. Выше уже было показано, что мотивы примирения с насильниками чужды данным песням. Девушка предпочитает лучше погибнуть, чем стать собственностью похитителя. Однако столь же не характерны для песен настроения жертвенности. Борьба, которую ведет девушка, не всегда оканчивается для нее трагически. Иногда к ней приходит спасение.

Сразу же можно заметить, что если предшествующие эпизоды характеризуются такими художественными особенностями, как бытовая достоверность, наличие элементов лирической характеристики, мотивированность событий правдоподобными ситуациями, то эпизод спасения возвращает нас к эпическим приемам повествования. В некоторых вариантах полонянка, которой грозит расправа, зовет на помощь. Имея в виду, что действие происходит в чистом поле, в татарском шатре, трудно представить, что такая помощь может прийти. Но она приходит: голос девушки слышит добрый молодец, он во-время поспевает к шатру, убивает или разгоняет татар и спасает девушку. В одном варианте спасителем оказывается Добрынюшка, — и это обстоятельство само по себе как будто указывает на художественную природу данного эпизода в целом. Интересно и то, как мотивировано здесь появление Добрыни.

Закричала, завопила красна девица.
Вот во ту ль пору Добрынюшка коня поил.
Почуял же Добрынюшка невзгодушку,
Закидался, замегался на добра коня,
Поскакал же Добрыня во чисто поле.

(Сообщение В. Ф. Павловой).

Здесь полностью сохраняется не только эпическая мотивировка, но и эпические представления о категориях времени и пространства: Добрыня находится за пределами «чистого поля» в тот момент, когда татарин бросает девушку «о сыру землю»; но он успевает прийти ей на помощь.

Всё это весьма показательно. Мы видим, что когда создатели песни от изображения драматических событий действительности реальной переходят к изображению действительности желаемой, — они обращаются к эпическим приемам и образам. Эти приемы и образы используются ими отнюдь не механически, —

очевидно, в силу того, что они не стали еще чисто поэтической традицией, а были конкретным выражением определенных эпических представлений о жизни.

В одной песне спасение девушки происходит в результате не борьбы, а выкупа. Сюжет этой песни таков: «злой татарченок» водит русскую девушку по городу, предлагая ее «во постельницы» и прося за нее много денег; находится «удаленький добрый молодец», который покупает девушку. Песня заканчивается словами молодца:

«Не пропали мои денежки, пятьдесят золотниц:
На девушке шелков пояс на тысячу,
На головушке ала ленточка в две тысячи,
На ручушке золот перстень — цены нет;
А мне красна девица в барышах пришла!»

(Кир., Нов. сер., в. II, ч. 2, № 2404).

Вряд ли слова молодца могут быть поняты в буквальном смысле: в таком случае вся ситуация выглядит весьма странной — татарин продает богато разряженную пленницу. Всё это место проясняется, если допустить, что девушка, выкупленная молодцем, воспринимается в песне как невеста. Молодец получает невесту, и эта мысль реализуется в песне в обычных для свадебной поэзии украшенных образах.

Можно предполагать, что рассматриваемая песня является сюжетно незаконченной. Вероятный финал ее может быть восстановлен на основании других материалов.

Сходная песня есть в украинском фольклоре. Турчин ходит «по риночку», водит девушку, хочет ее продать, «правит за ню... срібло не мірене... а золото не важене». Находится «один панок», который покупает девушку и приводит к себе домой. Панок хочет овладеть девушкой, она плачет и рассказывает о себе, о том, как она попала в плен. В итоге ее рассказа выясняется, что «дивчиночка» и «панок» — сестра и брат (Антонович—Драгоманов, I, стр. 275—276).

Мне известна одна белорусская песня, в которой есть сходный мотив неожиданной встречи сестры и брата.

А в нэдзілю поранэнько
Наіхалы татары,
Всі дівочки позаймалы,
В чистэ полэ погналы.

Татары останавливаются передохнуть, начинают делить полон.

Сему, тому по дівичны,
Нялася сестра брату.
Узев еи за рученьку,
Повів еи в святлыченьку,
А сам засів в карты граты.

Далее сюжет развивается, как в русской балладе «Сестра у братьев-разбойников» (Архив ГО, XX, оп. 1, № 21, лл. 88—89 об.; зап. в Пинском у. Минской губ.).

Здесь есть логические нарушения сюжета, являющиеся, по-видимому, следствием контаминации двух песен. Для нас важно в данном случае наличие мотива, который в русском и украинском фольклоре имеется в более сохранившихся формах.

Мотив едва не состоявшегося кровосмешения знают и варианты былины о Козарине — в сходной ситуации спасения героем девушки из рук татар. В том же духе развивался финал в несохранившейся версии песни о бегстве полонянки (см. ниже). Перед нами — традиционная ситуация, архаичная по своему генезису. По-видимому, она прочно присутствовала в ряде песен о татарском полоне, усиливая присущий этим песням драматизм. Можно думать, что и русская песня о выкупе девушки-невесты добрым молодцем кончалась тем, что открывались родственные отношения полонянки и ее спасителя.

6. Былина о Козарине. Простой просмотр вариантов былины о Козарине сразу же убеждает в большой сюжетной и стилистической близости некоторых эпизодов былины к песням о девушках-полонянках. Степень и характер этой близости в вариантах неодинаковы. В ряде случаев былинные эпизоды воспринимаются как прямые эпические репродукции песенных мотивов; в других случаях сходство имеет более общий характер.

В версиях, которые надо признать самыми старшими, история с девушкой передается без особых подробностей, по следующей схеме: Козарин наезжает в поле на татарский шатер; здесь он слышит плач русской девушки и разговор татар, обсуждающих, как им поступить с полонянкой; Козарин вступается за девушку и отбивает ее у татар; он хочет вступить с нею в связь, но выясняется, что девушка — его сестра. Иногда в повествование вплетается рассказ девушки об обстоятельствах ее похищения. Весь этот эпизод органически связан с сюжетом былины и составляет его важную часть. Без этого эпизода нет былины, так как спасение сестры — это единственный подвиг, совершаемый Козарином. Если бы данный эпизод исчерпывал содержание былины, мы могли бы заключать о позднем происхождении ее и о зависимости ее от песен о татарском полоне. Однако, как показал В. Я. Пропп, содержание былины гораздо шире, в ней есть ряд архаических мотивов. Вполне вероятно предположение исследователя, что в ранней, более архаичной версии в роли похитителей выступали не татары, а другие эпические персонажи, и что «татары заменили более ранних похитителей фантастического характера».[13] В таком случае неверно, что свой окончательный

[13] В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 163.

«противотатарский» вид былина приобрела, как думает В. И. Чичеров, только в XVI—XVII веках.[14] Естественно предположить, что переработка архаичной версии произошла тогда, когда весь русский героический эпос приобретал новый характер в условиях борьбы народа с татарами, т. е. в XIII—XV веках.

О похищении девушки татарами говорится либо в форме прямого повествования, либо в форме рассказа самой полонянки. При этом можно наблюдать две основные трактовки. Иногда похищение девушки представлено как эпизод среди других событий, сопровождающих нашествие татар.

Из славное матушки Кубань-реки
Подымались татара с калмыками.
Подымались татара на святую Русь,
Подымались татара на матушку каменну Москву.
Пленили татара князей, бояр,
Пленили душу красную девицу.

(Григ. I, № 204).

Хотя в стилистическом отношении это описание в духе эпоса, но в принципе оно не соответствует эпическим традициям. В былинах обычно встает лишь угроза разорения татарами русских городов и увода в плен. Но угроза эта не осуществляется; появляются богатыри, которые изгоняют татар и ликвидируют опасность. Картины, подобные той, какая дается в «Михайле Козарине», характерны для исторических песен XIII века («Авдотья Рязаночка», «Евпатий Коловрат»). Однако было бы неосторожно на основании сходства заключать о прямой зависимости былины о Козарине в этом эпизоде от исторических песен. Может быть, правильнее видеть здесь проявление художественных тенденций, общих для былин и исторических песен, — усиление конкретно-исторического начала.

В былине о Козарине чрезвычайно любопытен сплав новых художественных элементов с архаическими эпическими мотивами; последние также подвергаются переработке и переосмыслению. В ходе нашествия происходит похищение девушки; похищение это как будто не является основной целью татар, оно выглядит как попутное событие. Но с точки зрения дальнейшего сюжетного повествования именно оно оказывается основным, а разгром города и нашествие в целом оказывается лишь своеобразным художественным фоном. Так былина о Козарине, начавшись как произведение широкого историко-эпического плана, продолжается как баллада: внимание сосредоточивается на истории спасения девушки, и подвиг Козарина приобретает не общенародный, не общегосударственный, а семейный характер. Очевидно, что в рассматриваемой версии былина о Козарине выгля-

[14] Исторические песни, изд. 3-е, стр. 367—368.

дит произведением переходного типа (вариантами этой версии являются также: Григ. I, № 157, № 205; Аст. II, № 202). В ряде вариантов похищение девушки оказывается основной и единственной целью набега.

У того же у Петра, купця богатого,
Вечор было три поганые тотарина,
Увезли у его да доцерь Аннушку,
А топере те тотарья во цистом поли.

(Григ. I, № 89).

Если мотивы похищения в былине о Козарине встречаются лишь в отдельных вариантах, то другой эпизод — девушка в плену перед татарами — для данного сюжета является обязательным. В разработке этого эпизода в вариантах нет полного единства, но основной его смысл остается всегда неизменным. Внешняя картина, открывающая данный эпизод, такова: русская девушка сидит в татарском шатре, оплакивая свою участь; в некоторых вариантах эта ситуация дается сначала через рассказ вещего ворона Козарину. Козарин, подъехав к шатру, слышит плач девушки. Обычно девушка причитывает, обращаясь к своей косе. Такая форма, равно как и отдельные подробности плача, показывает, что в лице горюющей девушки соединяются полонянка и невеста. Контрастные мотивы и образы плача подчеркивают трагический характер перемены, происшедшей в судьбе девушки; отдельные бытовые детали усиливают драматическую коллизию. Девушка вспоминает, что только накануне вечером мать расчесывала ей косу; заплетала косу мать — расплетать будут татары; плели косу «на святой Руси» — расплетут «в проклятой Литвы»; вместо желаемого жениха, «дородня добра молодца», «могуця храбра воина», — татарин, похититель, насильник. Привлекательность того мира, из которого насильственно вырвана девушка, подчеркивается обычными для свадебных песен украшенными образами: мать расчесывала косу «дорогим гребешком да рыбьей костоцьки», «золотом косу да перевивала». Коса здесь — символ не только девичества, но и свободы, счастливой жизни в родном доме.

Прием контраста лежит и в основе дальнейшего повествования. Плачу девушки противостоят речи татар. Обычно перед девушкой — три татарина. Утешая полонянку, каждый из них предлагает ей какой-либо выбор; создается впечатление, что между татарами идет спор за девушку, и решить этот спор должна полонянка. В речах татар преобладают предложения о браке, причем в них нередко рисуется такая картина жизни будущей невесты, которая заставляет забыть, что сватаются к девушке татары.

Однако рядом с угрозой замужества всегда идет угроза расправы. Обычно два татарина сватают девушку, а третий грозит убить ее. Характерно, что и эта угроза облекается в образы, связанные с мотивами брака, и в итоге создается картина исключительной поэтической цельности. В некоторых случаях обещание татарина взять полонянку замуж звучит как жестокая ирония:

«Я возьму тобя да за собя замуж,
Отрублю тобе да буйну голову».
. . . . . .
«Я возьму тобя да за собя взаму́ж,
Отниму у тобя да белы груди».

(Григ. I, № 70).

В былине о Козарине девушке угрожает смерть, но символом этой смерти выступает брак, о котором с такой иронией говорят татары. Что это так, свидетельствуют те версии былины (скорее всего, более поздние), в которых предложение о браке вообще отсутствует: татары грозят пленнице расправой, причем каждый из них угрожает расправиться с ней по-своему: один — заколоть копьем, второй — застрелить из ружья, третий — растоптать конем (Григ. I, №№ 204, 205 и др.). Видимо, характерное для эпоса стремление к резким художественным контрастам в изображении поведения людей вызвало появление версии, в которой третий татарин обещает отпустить полонянку домой, привезти ее к родителям и т. д. (Григ. III, №№ 357, 405 и др.). Весь эпизод заканчивается тем, что подоспевший Козарин выручает девушку и убивает татар; обычно того татарина, который обещал полонянке свободу, он отпускает.

В таком завершении сказывается характерная для эпоса тенденция к благополучным развязкам, решающую роль в которых играет подвиг героя.

В песнях о девушках-полонянках, рассмотренных выше, есть ряд эпизодов, которые непосредственно перекликаются с отдельными мотивами былины о Козарине. Но таких прямых соответствий не столь уж много, и они не предстают как нечто целое, а рассыпаны по разным вариантам. Так, в одном тексте встречается угроза татар девушке: «Я тебя конем стопчу!...»; «Я тебя копьем сколю!...»; «Я тебя в полон возьму!». В другом тексте есть образ косы — с тем же внутренним смыслом, что и в былине. В одной песне девушка зовет на помощь брата, который немедленно появляется и убивает татар; встречается в песне однажды предложение татарина выдать девушку замуж «за любимого пажа». И песни и былина о Козарине (в рассмотренной части) отразили тему татарского ига, страданий русских людей, их сопротивления насильникам в сходных поэтических ситуациях и образах. Сходство это — знак эпохи, проявление

определенного уровня фольклорного художественного сознания. Основное различие между песнями и былиной заключается не столько в сюжетных подробностях, сколько в самых принципах разработки сходных ситуаций. В былине о Козарине немало еще традиционно эпического, но есть ряд новых импульсов, с эпосом прямо не связанных. Это прежде всего касается повышенно эмоционального тона в изображении переживаний девушки, элементов символики в эпизоде столкновения полонянки и татар, общей тенденции к развитию сюжета в балладном духе.

От эпоса к балладе, от баллады к лирико-бытовой песне — такова одна из основных тенденций в разработке большой общественно значимой темы татарского ига в русском фольклоре XIII—XV веков. За этим жанровым движением открываются тенденции, характеризующие процесс все более широкого художественного осмысления исторической действительности в ее сложности и многообразии.

7. Девушка бежит из плена. Известно всего два варианта песни с мотивом бегства. В обоих вариантах действие прикреплено к Дарье-реке, но эта поздняя подробность не нарушает архаичности песни в целом.

Песня начинается картиной бегства девушки. Картина эта величественна и поэтична.

Не белая лебедка в перелет летит, —
Красная девушка из полону бежит;
Под ней добрый конь растягается,
Хвост и грива у коня расстилаются,
На девушке кунья шуба раздувается,
На белой груди скат жемчуг раскатается,
На белой руке злат перстень как жар горит.

(Соб. VI, № 370).

Описание это в русской народной поэзии совершенно уникально. Возможно, что при создании его использованы и переработаны некоторые образы свадебной поэзии. Но и свадебная поэзия, с ее богатой символикой и украшенностью, не знала такой картины.

Девушка выбегает на берег реки. Река — обычное препятствие для героев эпических песен. Переправа через реку — один из традиционных эпических мотивов. В соответствии с этой традицией девушка спрашивает у реки, есть ли у нее броды, мосты и перевозчики. Известны песни, в которых сама река выступает как живое, одушевленное существо, помогающее или противодействующее герою. Но в данном случае эти архаические мотивы отсутствуют: появляется перевозчик, к которому девушка обращается с просьбой о помощи. Она обещает ему за спасение любую награду.

«Перевези-ка ты меня на ту сторону,
К отцу, к матери, к роду-племени,
К роду-племени, на святую Русь.
Я за то плачу тебе пятьсот рублей,
А мало покажется — восемьсот рублей,
А еще мало покажется — ровно тысячу.
Да еще плачу я добра коня,
Да еще плачу с плеч кунью шубу,
Да еще плачу с груди скат жемчуг,
Да еще плачу свой золот перстень,
Свой золот перстень о трех ставочках:
Первая ставочка во пятьсот рублей,
А вторая ставочка в восемьсот рублей,
А третья ставочка ровно в тысячу,
Самому перстню сметы нету-ка».

(Соб. VI, № 370).

Однако перевозчику нужны не богатства, а она сама. Он просит девушку согласиться выйти за него замуж. Образ переправы как символ брака встречается в свадебных песнях. Для девушки переправа означает спасение от татарского плена, для перевозчика переправа — желаемый брак. Но полонянка, готовая ради спасения отдать все свои богатства, не может отдать самое себя. Переправа оказывается невозможной. Настигаемая погоней, девушка бросается в реку и погибает в ней.

Расстилала красна девица кунью шубу,
Кидалась красна девица во Дарью-реку,
Тонула красна девица, словно ключ ко дну.

(Соб. VI, № 370).

В этой песне с особой силой и поэтичностью нашла воплощение центральная идея всего песенного цикла о полонянках. Девушка, попавшая в неволю, рвется к свободе; она не может примириться с пленом; ее стремление к вольной жизни, к возвращению на родную землю не знает компромиссов. Поэтому она гибнет, но не уступает своей свободы.

По словам певцов, прежде эта песня имела следующий драматический финал: «Перевозчик бросился спасать девицу, вытащил мертвую и только тогда узнал, что это была его родная сестра». Финал этот должен быть отнесен к ряду архаичных мотивов, о чем говорилось выше, в связи с разбором песни о выкупе девушки молодцем. В данной песне этот финал естественно отпал, так как уводил содержание песни к драматической коллизии, не связанной с основной вольнолюбивой ее идеей.

Если признать справедливым данное нами толкование основного идейного содержания рассматриваемого цикла, то станут понятными некоторые существенные особенности поэтики этих песен. В частности, может быть объяснено и то обстоятельство,

что в песнях явно преобладают вымышленные, с точки зрения бытовой достоверности исключительные мотивы и ситуации. В самом деле, в песнях судьба полонянок далеко не обычна: нет здесь продажи в рабство, изнурительного рабского труда, смерти от голода и болезней, беспросветной жизни на чужой стороне, — всего того, что было уделом подавляющего большинства пленников и о чем рассказывают, например, украинские думы. Вся эта повседневная, обыденная, страшная в своей будничности жизнь пленников остается за пределами содержания песен. Очевидно, главный замысел состоял вовсе не в широком и точном воспроизведении татарского плена, а в художественном выражении непримиримого отношения к нему.

Почему тема татарского плена и непримиримой борьбы с ним получила разработку в песнях о девушках? Ведь похищались, уводились в плен татарами не только девушки, но люди разных возрастов, различного семейного положения, разного рода занятий и т. д. Очевидно, что образ девушки оказался, с точки зрения народного художественного сознания той эпохи, наиболее подходящим для тех больших и вместе с тем предельно лаконичных обобщений, какие создала народная песня. Характерно, что девушка, о судьбе которой говорят песни, несет на себе черты невесты. Она и выступает часто как невеста татарина. В ее внешнем облике есть кое-что от героини свадебных песен. Сюжетно и художественно песни о полонянках связаны с определенной традицией — с эпическими (и частью сказочными) произведениями о похищении женщин. Но если в этой традиции похищаемая героиня выступала, за редкими исключениями, как существо пассивное, как объект борьбы между героем-спасителем и похитителями, то в песнях о татарском полоне девушка сама активно действует, отстаивая свою свободу и борясь за нее теми средствами, которые ей доступны.

Песни о девушках-полонянках уже в силу своей сюжетной специфики приобретали особую эмоциональную направленность; в них сильнее, чем в каких-либо других известных нам произведениях историко-песенного фольклора времени татарского нашествия и ига, проявлялось лирико-песенное начало. Оно обнаруживается не только в эмоционально приподнятой стилистике, но и в той сюжетной незавершенности, известной фрагментарности, недосказанности, примеры которой приводились выше. Это лирико-песенное начало проявляется в приемах, какими создается, например, центральный образ девушки-полонянки. Образ этот — явно собирательный, а не индивидуальный. Он создается на основе тех же принципов, что и образы «красной девицы» или «доброго молодца» из песен свадебных, любовных, семейных, «удалых».

Русские песни о татарском полоне могут быть сопоставлены с украинскими песнями о татарском и турецком полоне.[15]

Украинские песни о полонянках производят впечатление более поздних, чем песни русские. Во-первых, в них есть несомненно поздние реалии, которые хотя и даны скупо, но всё же позволяют соотносить содержание песен с эпохой XV—XVII веков. Во-вторых, хотя доля условности в песенных сюжетах значительна, украинские песни содержат больше подробностей и картин, которые более достоверны в бытовом плане и более конкретны. С другой стороны, некоторые украинские песни сохранили такие архаичные подробности, которые либо вовсе утрачены в русских песнях, либо сохранились в них в виде глухих отголосков. При всем том, песни эти очень близки между собою по тематике, по отдельным ситуациям, по центральным образам. И в русских и в украинских песнях важное место занимают сюжеты о девушках-полонянках, хотя в украинском фольклоре — в большей степени, чем в русском, — обнаруживается стремление выйти за эти узкие рамки к более широкой и социально значимой тематике.

Объяснять эту связь в фольклоре двух братских народов заимствованием или параллельным сотворчеством было бы неверно. Возможно выдвинуть следующее объяснение. В условиях татарского ига XIII—XIV веков возникли песни о татарском полоне, которые принадлежали всему русскому народу той эпохи, когда сначала обозначились предпосылки, а затем начался процесс складывания русской, украинской, белорусской народностей.

В данном случае проявилась важная особенность народной культуры древней Руси, особенность, которую удачно сформулировал Д. С. Лихачев:

«Размежеванию единой русской культуры границами феодальных „полугосударств“ противостоит рост тех ее объединяющих, народных основ, которые впоследствии составят фундамент национальных культур трех братских народов — русского, украинского и белорусского.

«Общерусское, общеукраинское и общебелорусское единство каждой из этих культур было вместе с тем и единством всех их между собой».[16]

[15] Систематизированный свод вариантов этих песен см.: Антонович—Драгоманов, т. I, ч. II («Песни века казацкого»), отд. 1 («Борьба с татарами и турками»). — Исследованием песен о татаро-турецком полоне занимался И. Франко, см.: Студії над народними піснями, ч. 1. Львів, 1908. — Новейшая характеристика этих песен: Українська народна поетична творчість, т. 1. Київ, 1958, стр. 520—531 (там же библиография); Українські народні думи та історичні пісні. Київ, 1955 (вступительная статья П. Д. Павлия).

[16] «Слово о полку Игореве». Серия «Литературные памятники», стр. 238, см. статью: Д. С. Лихачев. «Слово о полку Игореве» (историко-литературный очерк).

Песни о татарском полоне стали естественной составной частью русского, украинского и белорусского фольклора. Но дальнейшая их судьба сложилась по-разному. В русском фольклоре эти песни уже в XVI веке стали преимущественно песнями о прошлом, приобрели исторический характер, лишь в какой-то степени перекликаясь с обстоятельствами жизни народа XVI—XVII веков и более позднего времени. В России не было условий для новых исторических применений этих песен и для какой-то серьезной, качественной творческой переработки их в связи с новыми условиями. Поэтому песни эти жили как песни об уничтоженном в конце концов татарском иге, их творческое развитие проходило в границах, обычных для основной массы традиционного песенного фольклора.

Иначе было дело на Украине. Здесь на смену татарскому игу пришла тяжелая и изнурительная борьба народных масс против татаро-турецких захватчиков. Тяжкой бытовой повседневностью стали набеги татар и турок, увод в плен, продажа и гибель огромного числа людей. В этих условиях общерусские песни о татарском полоне получили новую разработку, и на их основе были созданы украинские песни о татаро-турецком полоне. Кроме того, возникли совершенно новые художественные явления — думы и исторические песни о борьбе с татарами и турками.

Белорусский фольклор частью разделил судьбу русского фольклора, частью — украинского, что объясняется историческими условиями развития разных районов Белоруссии в XV—XVII веках. Но вообще в белорусском народном творчестве песни о татарском полоне распространены, очевидно, в меньшей степени.

Русские песни, которые дошли до нас, нельзя считать источниками украинских песен. Правильнее было бы, пожалуй, сказать, что и те и другие восходят к единому источнику, и источник этот вполне отчетливо выясняется в своих основных чертах в результате сравнения русского и украинского материала.

«Егорий храбрый и царь Кудреянище»

Исторические переживания народа, связанные с татарским нашествием, народные чаяния и надежды на избавление от ига получили отражение и в таком, казалось бы, далеком от народной политической истории жанре, как духовные стихи. В этом плане и представляет определенный интерес стих о мучениях Егория, о его освобождении и подвиге, известный сравнительно в большом количестве публикаций. Здесь нет необходимости анализировать сюжет в его основных версиях. Целесообразно остановиться на вариантах, содержащих мотивы, выходящие за

пределы собственно христианской легенды, которая явилась источником для данного стиха.

Начало в некоторых из них заставляет вспомнить картину нашествия татар, как она дана в «Авдотье Рязаночке».

Во седьмом году в осьмой тысяче
Наезжал царище Кудрянище
Ко тому ли городу Чернигову;
Он князей-бояр всех повырубил,
Благоверного князя Феодора
Он под меч склонил, голову́ срубил.[17]

Мы могли бы ожидать и продолжения в духе «Авдотьи Рязаночки» или «Евпатия Коловрата», а может быть и «Олега Красного». Но продолжается стих совершенно иначе. Кудреянище берет в плен малолетнего Егория, предлагает ему отречься от христовой веры и поклоняться «моим идолам». Егорий отвергает эти предложения, отказывается от богатства, которое ему сулит царь, заявляет о своей преданности вере христианской, за которую он готов принять смерть. Тогда царь приказывает предать Егория страшным мукам. Вся эта ситуация уже знакома нам в связи с сюжетом об Олеге Красном. Отличие — и весьма существенное — состоит в том, что Олег Красный выступает как воин-патриот, а Егорий — как мученик за веру. Олег гибнет, отказавшись перейти на сторону татар. Егорий же — как герой христианской легенды — переносит все муки, «по божьему повелению» его не берут ни топор, ни пила, ни другие казни. Царь заточает его в погреб, чтобы закрыть ему доступ на Русь, но «божьей помощью» Егорий освобождается и возвращается домой. В ряде вариантов даются картины, которые вновь возвращают нас из мира христианской легенды в мир песенно-исторический.

Пошел Ягорий ко Черни́граду,
Все его места завоеваны,
Завоеваны, поразо́рены,
Нет ни старого, нет ни малого,
Одна стоит церква соборная.

(Бесс. II, № 99).

Совершенно справедливо отмечает ранний исследователь стиха о Егории, что здесь отразилось «острое чувство боли при воспоминании, по-видимому, довольно свежем, о погроме Русской земли неверными».[18] Следует отметить сравнительно устойчивое упоминание Чернигова.

---

[17] Варенцов. Сборник русских духовных стихов. СПб., 1861, стр. 95; ср. также: Бесс. II, №№ 100, 105, 107, 114; Григ. I, № 93.

[18] А. Кирпичников. Св. Георгий и Егорий Храбрый. Исследование литературной истории христианской легенды. СПб., 1879, стр. 173.

Вторую часть стиха иногда толкуют как произведение о насаждении Егорием православной веры. В связи с этим возникает даже гипотеза о существовании некогда былины о князе Георгии-Ярославе (Мудром), распространявшем христианство на Руси.[19] Возможно, что какие-то версии стиха могут трактоваться в этом плане. Однако в тех вариантах, которые нами рассматриваются, господствует другая тема: перед нами произведение о мщении Егория вражескому царю за те муки и страдания, которые он причинил Русской земле, за убийство отца. Неслучайно Егорий сначала попадает на Русь, видит ее разгром, а уже затем просит у матери благословения ехать в царство Кудреяна. Здесь Егорий из мученика-страстотерпца превращается в богатыря-мстителя. Мать, благословляя сына на подвиг, посылает его в чисто поле за богатырским конем, за оружием и сбруей богатырской. На пути Егория встают заставы, которые надо преодолеть. В них есть несомненное сходство с теми заставами, которые встретились Авдотье Рязаночке и которые обычны для былин.

У Кудреяна Кудреянища
Есть три заставы, три великие:
Первая застава великая —
Стоят леса темные от земли да дó неба,
И стиглому, и сбеглому проходу нет,
Ни удалу молодцу проезду нет.
И другая застава великая —
Стоят две горы, две высокие,
Разóйдутся да вместе стóлкнутся.
. . . . . .
Третья есть застава великая —
Течет река огненна от востока до запада.[20]

В вариантах упоминаются также фантастические птицы и змеи, волки или другие звери, меч-самосек и т. д. В данном случае духовный стих, песню об Авдотье Рязаночке и былины связывает общность некоторых представлений: чтобы попасть в стан врага, надо преодолеть сказочно-эпические препятствия — заставы. Существенная разница проявляется в том, как решают эту задачу герои. Илья Муромец и Дюк действуют с помощью силы (своей или своего коня), и в этом сказывается их богатырская природа; Авдотья сродни героиням сказок, и потому она проявляет в борьбе с заставами прежде всего свой ум, находчивость. В этих же ситуациях Егорий поступает как святой, опирающийся в своих действиях на «слово божие». Он просит лес не шататься, не качаться, обещая срубить из его деревьев

[19] См., например: Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учебник для вузов. М., 1938, стр. 287.
[20] Варенцов. Сборник русских духовных стихов, стр. 97—98.

церкви; обращаясь к волкам, он просит их пить и есть «повеленное», «от Христа бога благословленное» (Бесс. II, № 99). Иногда же Егорий прямо обращает заставы в православную веру, снимая с них дьявольское заклятие (Григ. I, № 93). И только против змея он обнажает оружие.

Есть в стихе и эпизод спасения полона — сестер Егория, уведенных Кудреянищем. Но он разработан всегда в религиозном духе: Егорий не просто выручает сестер, но и вновь обращает их в христианство, очищает их от чужой веры, которой они предались в плену.

Заключительный эпизод стиха — уничтожение Егорием Кудреянища. Характерно, что здесь своеобразно применен один традиционный былинный мотив: в былинах вражеский царь предъявляет ультиматум, богатырь от имени князя Владимира просит отсрочки — сначала на три года, потом на три месяца и т. д. — и наконец получает отсрочку на три дня. В стихе же вражеский царь просит Егория об отсрочке, но Егорий неумолим, он не дает сроку ни минуты, убивает царя, разрушает палаты и т. д. Однако идеология духовного стиха иногда проявляется с полной отчетливостью в заключительных строчках, вновь возвращающих подвигу Егория христианский смысл. Налицо и другая тенденция — к ослаблению христианских мотивов. Может быть, наиболее отчетливо проявляется она в тексте, записанном от Юдиной (Григ. I, № 93). Здесь нет эпизодов мучений Егория, нет истории с очищением сестер. В этом варианте Егорий совершенно лишается черт христианского подвижника, страдальца за веру, он выступает как мститель за «кровь своего батюшка» и спаситель своих сестер. Исторические и героические мотивы стиха несомненно принадлежат времени татарского ига. Они свидетельствуют о том, что историческая тема захватывала самые различные жанры песенного фольклора, что для народной поэзии типичны картины разгрома городов, уничтожения и увода в плен их населения, мотивы мщения за поругание и обиды родной земли, патриотической стойкости, противостоящей вероломству врага, спасения из плена, путешествия во вражескую землю (с преодолением труднейших препятствий) ради мщения или ради спасения близких, и т. д.

Песня о Щелкане

Бесспорно, что песня о Щелкане некоторыми своими существенными моментами непосредственно связана с Тверским восстанием 1327 года. Главный персонаж этой песни — татарский посол Щелкан — имеет исторического прототипа: это Чол-хан (в летописях — Шевкал, Щелкан); песенному царю Возвягу (Азвяку) соответствует хан Узбек, правивший Ордой с 1313 по

1342 год. Говоря о насилиях, которые чинит Щелкан в Твери, и о расправе с ним горожан, песня вспоминает здесь, конечно, действительные события, зафиксированные в русских летописях.[21]

Однако наличие несомненных соответствий между песней и историческими событиями приводило исследователей к односторонним выводам. Песня о Щелкане трактовалась как песня о Тверском восстании — и только. Фактический элемент в ней преувеличивался, она рассматривалась преимущественно со стороны точности отображения в ней событий 1327 года. Утверждалось, что летописцы опирались на песню и поэтому им удалось воспроизвести обстоятельства восстания достаточно подробно и точно. Между тем, на самом деле ни подробностью, ни фактической обстоятельностью в изображении событий 1327 года песня о Щелкане не отличается и как в трактовке этих событий, так и особенно в характере их художественного осмысления она решительно расходится с летописными рассказами. Более того, песню о Щелкане вообще нельзя рассматривать лишь в границах тверских событий. Ее содержание и ее смысл значительно шире. Понять песню во всей сложности ее содержания можно, лишь проанализировав не отдельные реалии и эпизоды, а сюжет в целом в его отношении к исторической действительности XIV века.

Анализ имеющихся текстов позволяет выделить четыре самостоятельные версии сюжета. Версии различаются главным образом в содержании второй части и довольно близки в первой части сюжета.

Уже первые эпизоды говорят о том, что мы имеем дело с нетрадиционным, необычным для песенного фольклора древней Руси сюжетом. Он резко отличается, в частности, от известных героических былин на тему борьбы с татарами. В этих былинах речь идет обычно о татарском нашествии, против которого выступают богатыри, либо о единоборстве богатыря с иноземным насильником. Все эти былины говорят, в сущности, об одном эпическом времени, и время это можно определить как начало нашествия татар, которые здесь же терпят поражение. В предполагаемой песне о Евпатии Коловрате эпического времени уже нет. События, описываемые в ней, происходят в реальном времени — в 1237 году. Но и здесь речь идет о начале нашествия татар, в неравную борьбу с которыми вступает герой. Песня о Щелкане говорит о времени татарского ига, которое пол-

[21] Попытка А. Д. Седельникова увидеть в сюжете о Щелкане памфлет XVI века, направленный против Ивана Грозного, не была обоснована серьезными аргументами и в настоящее время не принята в науке (А. Д. Седельников. Песня о Щелкане и близкие к ней по происхождению. — Сб. «Художественный фольклор», т. IV—V, М., 1929).

ностью господствует на Руси. Действие песни начинается в Орде. Татарский царь выступает здесь как полновластный хозяин: он вершит суд, жалует князей и бояр, сажает в русские города своих представителей, посылает собирать дань.

А и деялося в Орде,
Передеялось в Большой.
На стуле золоте,
На рытом бархоте,
На черчатой камке
Сидит тут царь Азвяк,
Азвяк Таврулович,
Суды рассуживает
И ряды разряживает,
Костылем размахивает
По бритым тем усам,
По татарским тем головам,
По синим плешам.

(Сб. К. Д.).

Завязка сюжета о Щелкане лучше всего выясняется из текста «Сборника Кирши Данилова»: царь Азвяк жалует городами своих «шурьев», но не жалует четвертого. В XIII веке для политики Орды в отношении Руси было характерно баскачество: хан направлял в русские княжества своих представителей — баскаков, которые осуществляли широкий контроль за князьями и обладали большой властью. К XIV веку баскачество стало постепенно терять постоянный характер. Можно предположить, что именно этот ненавистный народу порядок имела в виду песня.

Вымышленный, условный характер носит завязка песни: пожалованы все, но не пожалован герой — Щелкан:

Ево дома не случилося.
Уезжал-то млад Щелкан
В дальную землю Литовскую,
За моря синея;
Брал он, млад Щелкан,
Дани-невыходы,
Царски невыплаты.

(Сб. К. Д.).

Картина взимания дани нарисована в песне с большой силой. Она передает живые впечатления народа от татарского ига:

С князей брал по сту рублев,
С бояр по пятидесят,
С крестьян по пяти рублев.
У которова денег нет,
У тово дитя возьмет;
У которова дитя нет,

У того жену возьмет,
У котораго жены-та нет,
Тово самово головой возьмет.

(Сб. К. Д.).

Острый вариант с описанием взимания дани имеется в одной записи Гильфердинга:

Черт-от с улицы
Брал по курицы,
Со́ избы брал он по пе́туху,
Со́ бела двора он по добру́ коню.
У ково коня нет, дак и жену возьмет,
У ково жены нет, самово в полон возьмет.
Где ли Щелкан побывал,
Как будто Щелкан головней покатил.

(Гильф. III, № 269).

Перед нами — изображение татарских поборов на Руси во всей их беззастенчивой грабительской сущности и жестокости. В определении характера и размеров дани песня, разумеется, не соблюдает какой-то точности. Важнее другое: указывая на дифференциацию в обложении данью различных слоев населения Руси, она говорит о том, что вся тяжесть ига ложится на плечи трудового народа. «У которого денег нет» — эти слова относятся, конечно, не к князьям и боярам, а к крестьянам. В песне отчетливо звучит тема народных страданий, тема грабежа и насилий, творимых татарами на Руси. Не случайно в качестве основного персонажа в песне выступает фигура сборщика дани. Это — одна из наиболее типичных фигур в татарской политике на Руси в XIII веке. Известно, что к XIV веку дело взимания выходов перешло в основном в руки русских князей. Но память о наездах татар за данью, о расправах с теми, кто не мог рассчитаться, об уводе полона еще долго жила в народе. Образ сборщика дани — даруги или дороги, как его именовали в то время, — воплощал татарское иго. Щелкан — это типичный даруга, и не исключена возможность, что именно так называла его прежде песня. В тексте Кирши Данилова рассказ о взимании дани дополнен эпизодом с конем, которого вывез Щелкан. Эпизод этот носит как будто вполне эпический характер: конь и седло оцениваются очень высоко, а узде «цены нет», так как она — «царское жалованье».

А нельзя, дескать, тое узды
Ни продать, ни променять,
И друга дарить,
Щелкана Дюдентевича.

Это место представляется неясным и как будто противоречивым по смыслу. Но все становится ясным, если слову «друга»,

совершенно неуместному здесь, вернуть его исконную форму — «даруга» или «дорога». Щелкан отобрал у князя царский подарок, который нельзя было ни продать, ни променять, ни тем более подарить ханскому даруге. Щелкан рисуется в песне и как жестокий сборщик дани, насильник, и как стяжатель.

Вернувшись в Орду, «млад Щелкан» просит Азвяка пожаловать его «Тверью старою, Тверью богатою, двомя братцами родимыми, дву удалыми Борисовичи» (Сб. К. Д.). В ответ на просьбу Щелкана царь предлагает ему страшное условие:

«Гой еси, шурин мой
Щелкан Дюдентевич!
Заколи-тка ты сына своего,
Сына любимова;
Крови ты чашу нацади,
Выпей ты крови тоя,
Крови горячия,
И тогда я тебе пожалою
Тверью старою,
Тверью богатою,
Двомя братцами родимыми,
Дву удалыми Борисовичи».
(Сб. К. Д.).

Щелкан без всяких колебаний выполняет условие царя и получает Тверь. Эпизодом с умерщвлением сына песня не только подчеркивала бесчеловечную сущность Щелкана, но и раскрывала типичные для Орды кровавые средства завоевания власти, приобретения ханского расположения, получения различных привилегий и т. д. Ни в одном из произведений русской народной поэзии идея морально-политического разоблачения татарского ига, его антинародной сущности и бесчеловечности не получила столь последовательного и сильного разрешения, как в песне о Щелкане. Это разоблачение доведено до своего логического конца: песня будила в народе не только чувство негодования, но и ощущение невозможности дальнейшего существования такого порядка вещей. Уже в первой части песни содержится мысль о неизбежной гибели татарщины. Полную художественную реализацию эта мысль найдет во второй части, повествующей о судьбе Щелкана и представленной четырьмя версиями.

Версия, которую условно можно назвать «балладной», известна по записям Гильфердинга (III, №№ 235, 269, 283, Приложение, стр. 629—631) и экспедиции Б. М. и Ю. М. Соколовых (Сок.—Чич., № 253). По пути в Тверь Щелкан заезжает к «родной сестре» Марье Дудентьевне, чтобы проститься с ней и, видимо, получить благословение, но в ответ слышит от нее:

«Да и здраьствуй-ко, ро́дной брат,
Уж ты по́ роду ро́дной брат,

По призванью окаянной брат.
Да чтобы тебе, брателку,
Да туда-то уехати,
Да назад не приехати.
Да остыть бы те, брателко,
Да на востром копье,
На булатнем на ножичке».

(Гильф. III, № 235).

Сюжет песни здесь полностью завершен. В словах Марьи Дудентьевны звучит осуждение Щелкана и утверждение неизбежности его гибели. Идея эта приобрела в настоящей редакции моральный аспект и выражена не в исторических или эпических формах, а в форме балладной. Заключительные строки песни

И уехал Щелканушко,
Еще сам головой вёршил...

(Гильф. III, № 283).

указывают на то, что суд народа как бы состоялся, что справедливость восторжествовала, что зло уничтожено. О действительных обстоятельствах конца Щелкана здесь не говорится, для художественного воплощения темы найдены формы, прямо не соприкасающиеся с реальными фактами. Песня вырастает на почве фактов, но не делает их предметом прямого изображения.

Версия, условно называемая нами «переходной», представлена записями А. В. Маркова и К. В. Чистова. Полный текст третьей версии (запись А. В. Маркова) имеет несколько существенных отличий уже в первой части. В начале царь дает поручения своим приближенным. По-видимому, все трое направляются с одной и той же целью в разные места, и песня следит далее за Щелканом. Царь Возвяк вызывает охотника, который согласился бы заколоть сына, и им оказывается Щелкан. Из контекста вовсе не явствует, что Щелкан заколол своего сына. А то обстоятельство, что встречает Щелкана и желает ему гибели не его сестра (как в текстах «балладной» версии), а сестра Возвяка, позволяет предположить, что казни предан сын самого царя. К сожалению, приходится ограничиться лишь предположением, так как текст недостаточно ясен. Важной особенностью данной версии является то, что Щелкан едет в Тверь (в Твердогород) для расправы: царь предлагает ему взять с собой «палачей немило́сливых». Дальнейшее повествование обнаруживает явную связь версии с эпосом. Щелкан не входит в город, а разбивает шатры вблизи него, посылает толмача с обычным для былин требованием — чистить улицы, готовить город к сдаче. Щелкан обращается к двум князьям. Роль их в данной версии не вполне ясна. Во всяком случае, не им принадлежит заслуга уничтожения Щелкана. К сожалению, заключительная часть

песни в записи Маркова полна загадок. Неясен смысл диалога Щелкана с князьями: очевидно, что окружению татарского посла (пановья-улановья, палачи немило́сливы) противостоит не совсем обычное княжеское окружение — церковные служители. Щелкана пугает и смешит их внешность.

Расправа с Щелканом, как она описана в этой версии, заставляет вспомнить финал «Кострюка». Как известно, против Кострюка выступают борцы, люди незнатные и безвестные, и один из них (чаще всего Потанюшка) одерживает верх в борьбе с Кострюком, хватая его поперек живота и бросая на землю. Аналогия с Кострюком помогает прояснить смысл финала «переходной» версии песни о Щелкане. Несомненно, что Дютькозлять — персонаж, принадлежащий народной среде. Он не просто побеждает татарина, победа эта сопровождается унижением и посрамлением Щелкана.

По-другому изображается гибель Щелкана в тексте, записанном К. В. Чистовым. Щелкан выпивает вино и тут же умирает. Певица уже от себя объяснила этот мотив: «Оказалось не зелено вино, а яд».

Версия, которой мы даем название «эпической», представлена единственной записью (Гильф. III, № 254). Она довольно сильно отличается от других версий и в первой своей части. В ней есть зачин былинного характера, не связанный непосредственно с сюжетом. Согласно этой версии, царь Везвяк, сын Везвякович, сидит в Твери. Здесь же он жалует Тверью Щелкана, который собирает с тверичей дань. Несмотря на некоторую краткость в изложении первой части, тема татарских насилий и в этой версии звучит вполне отчетливо.

Вторая часть дает совершенно отличное развитие сюжета. Действие здесь приобретает эпический характер. Везвяк и Щелкан узнают о предстоящем рождении «сильного могучего богатыря» «Вольвы сына Щеславьевича». Как бы в предчувствии приближающейся гибели они неистовствуют на Руси, уничтожая ее богатства:

Да по той ли по Волги по реки,
Взяли-де рыбоньку белуженку повыловили,
Окуня, сарожку повыдобыли,
Рябчика, косачика повыстреляли,
Да лисицу, куницу повыдавили.

Эта картина находит прямую параллель в былине о молодости Чурилы. Бесчинства Чурилы и его дружины в займище князя Владимира описаны очень сходно. (Ср., например: Сб. К. Д., стр. 111; Гильф. III, № 223). Создатели «эпической» версии песни о Щелкане использовали это описание, применив

его для характеристики поведения насильников-татар на Руси и тем самым придав ему символический смысл.

Заключительные строчки песни дают своеобразную обобщенную картину гибели татарщины.

Да тут Вольвушенька раждается,
Да Щелканушко кончается,
Да кончается Щелканова вотчина,
Да только ли Щелканушко жив-то бывал.

И здесь тема возмездия татарам за их преступления решается без привлечения в песню конкретных фактов. Песня идет по пути почти символических обобщений. Рождение нового богатыря, в котором нельзя не видеть пробуждающихся сил Руси, одновременно знаменует конец татарского ига, воплощенного в образе Щелкана. Заключительные строки песни, как и во второй версии, содержат неумолимый приговор татарщине.

Согласно «исторической» версии, Щелкан садится судьей в Твери, и именно в этой версии сюжет наиболее ясно соотносится с событиями 1237 года. Песня вновь возвращается к теме положения народа под игом татар. Картина, которая здесь дается, предельно выразительна:

А немного он судьею сидел:
И вдовы-та бесчестити,
Красны девицы позорити,
Надо всеми наругатися,
Над домами насмехатися.

(Сб. К. Д.).

Чтобы яснее представить образ Щелкана в этой части сюжета, необходимо сопоставить песню с летописными данными.

Летопись толкует посылку Щелкана (Шевкала) в Тверь как своеобразную карательную экспедицию, цель которой — подорвать силы возрождающейся Руси путем уничтожения окрепшей княжеской власти.[22] Песня же видит здесь скорее типический случай, характерный для установившихся отношений Орды с Русью. Приход баскака она изображает как тяжкое несчастье прежде всего для народа. Песне нет дела до князя и княжеской семьи, и это вполне соответствует всему отношению песни к «князьям и боярам». Вся тяжесть испытаний ложится на народные массы. Характерно, что песня с особым сочувствием говорит в первую очередь о наиболее беззащитных слоях населения Твери, о самых горьких обидах, которые наносил Щелкан.

---

[22] ПСРЛ, т. 13, вып. 1, изд. 2-е, 1922, стр. 42—43; т. 7, 1856, стр. 200.

Летописи говорят о насилиях и беззакониях, которые совершил Щелкан в Твери, кратко и в самом общем плане.[23]

Последние эпизоды песни рисуют расправу тверичей с насильником. Весь ход событий представлен здесь следующим образом. Богатые посадские мужики жалуются на Щелкана братьям Борисовичам. Те, по-видимому, желают договориться с Щелканом мирным путем и несут ему «честные подарки». Щелкан принял подарки, но «чести не воздал им», «зачванился он, загорденелся». Произошла ссора, в ходе которой Борисовичи убили татарского баскака:

Один ухватил за волосы,
А другой за ноги,
И тут ево разорвали,
Тут смерть ему случилася,
Ни на ком не сыскалося.

Все это место в тексте, начиная со слов «От народа они с поклонами пошли», изложено так, что производит впечатление прозаического пересказа: видимо, здесь мы имеем дело не с очень хорошей записью подлинного текста.

В том, как передает песня ход событий, есть своя логика. Развернувшиеся события она представляет как следствие того, что терпение народа истощилось. Восстание тверичей было вечевым восстанием — не единственным в начале XIV века. Решающую роль здесь играло городское население. Песня говорит о роли народа, передает его настроение, но само восстание не показано, оно не вошло в сюжет песни. В песне нет сражения, нет единоборства богатырей, нет уничтожения вражеской силы. Со Щелканом расправляются два героя — братья Борисовичи — и расправляются самым унизительным для него образом. Имеет место не только победа над врагом, но и его посрамление. Такое развитие сюжета находится в полном соответствии с замыслом песни: Щелкан — не богатырь и не воин, поэтому он не может погибнуть в бою; он и не чудовище (наподобие Идолища), поэтому для борьбы с ним не нужны чудесные средства. Он — насильник, существо подлое и низкое, и поэтому он заслуживает унизительной и бесславной смерти. Татарское иго в песне не только морально разоблачено, но и представлено осужденным на позорную гибель. Изображение расправы Борисовичей с Щелканом в песне — плод художественного вымысла. Как ни скудны и противоречивы источники, из них явствует, что в действительности в Твери произошло крупное восстание, шли сражения горожан с татарами. Картина, созданная песней, сюжетно условна. В создании ее несомненную роль сыграли

[23] ПСРЛ, т. 15, вып. 1, изд. 2-е, стр. 43; т. 15, 1863, стр. 466; т. 10, 1885, стр. 194; т. 4, ч. 2, 1917, стр. 246.

эпические традиции. Более или менее близкие параллели к этому месту песни имеются в варианте былины о Калине-царе (Сб. К. Д., № 25). Отказавшись от воспроизведения событий в их фактической достоверности, песня переработала знакомые по эпосу мотивы расправы с врагом, применив их к изображению конкретных событий. Перед нами — одна из принципиальных особенностей исторической песни XIV века.

Вопрос о взаимоотношении летописного рассказа и песни неоднократно ставился различными исследователями и по-разному ими решался. Он требует, на наш взгляд, пересмотра. М. Н. Сперанский писал, что «летописный рассказ, особенно с деталями, сообщаемыми тверской летописью, дает объяснение песне почти целиком, кроме конца ее».[24] Это замечание справедливо в том лишь смысле, что летопись дает возможность увидеть конкретно-историческую основу песни. Если бы летопись не сохранила сведений о Шевкаловщине, было бы затруднительно соотнести песню о Щелкане с определенными событиями. Песне требуется исторический комментарий, и этот комментарий дает летопись. Однако некоторые исследователи склонны видеть прямую зависимость между летописным рассказом и песней. Не ограничиваясь установлением фольклорной природы рассказа, включенного в Тверскую летопись, Н. Воронин пытается более тесно связать песню с летописью, находя между ними ряд параллелей. В летописи, как полагает Н. Воронин, начало рассказа о Шевкаловщине вполне фольклорно: злые татары посоветовали хану погубить князя Александра и других русских князей, чтобы прочнее владеть Русью; Шевкал берется уничтожить христианство и князей и полонить их семьи. Действительно, угрозы подобного рода можно встретить в былинах. Но все это место в летописи очень далеко от песни, где замыслы Щелкана направлены не против князя, а против Твери в целом и против народных вождей — братьев Борисовичей. Ни в фактическом, ни в идейном отношении между песней и летописью здесь нет какой-либо близости.[25]

Далее, некоторое сходство песни и летописи Н. Воронин усматривает в том, что в тексте летописи имя дьякона Дудко названо вместе с именами князя и Шевкала, а песня сохранила имя тысяцкого с братом (Борисовичи). Но именно здесь можно видеть как раз расхождение двух произведений, а не сходство. Народное предание, на которое опирается летопись, сохранило имя Дудко и весь эпизод с ним, поскольку, согласно преданию, именно этот момент явился своеобразным сигналом к возмуще-

---

[24] Русская устная словесность. Т. II. Былины, исторические песни. М., 1919, стр. 340.

[25] Н. Н. Воронин. Песня о Щелкане и Тверское восстание 1327 г. — «Исторический журнал», 1944, № 9.

нию. О тысяцком и его брате летопись не говорит вовсе; восстание описано как совершенно стихийное: оно началось внезапно и не имело ни вдохновителей, ни руководителей, Щелкана смела ярость народной толпы, которую никто не вел. Совсем в ином плане выступает в песне роль двух Борисовичей. Их значение подчеркнуто уже в начале. Они тесно связаны с Тверью. Из содержания песни выясняется, что Борисовичи — вожди народа, они воплощают силу и совесть народной Твери. Не случайно Щелкан просит не только, чтобы царь пожаловал его «Тверью богатою», но чтобы выдал ему Борисовичей. Заключительные эпизоды песни окончательно проясняют дело: к Борисовичам обращается народ за помощью, от имени народа они действуют.

Очевидно, что между изображением восстания в предании (Рогожский летописец) и в песне нет фактических соответствий. Причина этому — различная художественная природа двух жанров, разные методы изображения истории в них. Песня и предание не находятся между собою в какой-либо зависимости. Оба произведения говорят об одном событии, но изображают его различно. Вот почему неприемлемыми представляются утверждения о том, будто бы в летописном рассказе прямо отразилась песня.[26]

В XIV веке существовали две различные концепции восстания 1327 года. Одна из них принадлежала народу и получила свое отражение как в форме устных преданий, преломившихся в летописи, так и в форме песни. Песня и предание сходятся в одном — в признании решающей роли в восстании 1327 года за народом. Другая концепция (летописная) придавала восстанию характер организованного выступления, во главе которого стоял князь.

И песня и предание свидетельствуют о значительном росте политического сознания народных масс в начале XIV века. Рост этот наглядно проявился в финале песни. Ее заключительные слова — «Ни на ком не сыскалося» — находятся в резком противоречии с действительными фактами. Хан Узбек направил в Тверь карательную экспедицию, которая опустошила и разорила город. Смысл песенного финала раскрыт современным исследователем песни: «Это — не забвение фактов, это — не искажение истории. Наоборот, это ценнейшее историческое свидетельство об истинном отношении русского народа к кровавым событиям татарского ига. Оно говорит о несгибаемой воле народа, о его готовности бороться до конца за свое освобожде-

[26] Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 327. — О различном освещении хода событий в песне и в летописном рассказе и об отсутствии прямой связи между ними говорит В. П. Адрианова-Перетц: Историческая литература XI—начала XV в. и народная поэзия, стр. 125—127.

ние... В нем слышатся слова ободрения для всех тех русских людей, которые еще должны принять участие в восстании против татар».[27]

Так песня о Щелкане в своем финале как бы перекликалась с героическими былинами. Но если в последних изображение победы над татарами опиралось прежде всего на несгибаемый народный оптимизм, на веру народа в свои силы, то для исторической песни основой служили уже и конкретные факты успешного отпора татарам со стороны поднимавшихся на борьбу за полное уничтожение татарского ига народных масс.

Очевидно, что именно в рассмотренной версии сюжет о Щелкане получил свое наиболее полное и исторически обобщенное завершение.

Вопрос о том, в каких взаимоотношениях находятся версии песни о Щелкане, требует специального рассмотрения. Обычно текст Кирши Данилова считают первичным и основным, а остальные — результатом его сокращений и переработки. Исследователи в своей оценке сохранившихся вариантов исходят из убеждения, что первоначально могла быть создана лишь одна версия сюжета. Между тем специфика фольклора в том и заключается, что один и тот же сюжет может одновременно сложиться в нескольких версиях, либо эти версии могут возникнуть на протяжении небольшого отрезка времени — и не в силу каких-то внешних причин, а потому, что определенный народный замысел требует нередко различных конкретных художественных решений, которые не исключают друг друга, но существуют параллельно. Нельзя доказать, что «балладная» или «переходная» версии появились лишь в XVIII—XIX веках в результате сокращения «исторической». Дело в том, что в этой последней нет никаких следов эпизода встречи Щелкана с сестрой. Естественно предположить, что его здесь не было, что он изначально связан с определенной версией, в идейно-художественном отношении вполне завершенной и не вызывающей впечатления сокращенной.

Что касается «эпической» версии, то о ее значительной древности как будто говорит одна гипотеза, выдвинутая Я. С. Лурье. Этот автор проанализировал изображения на рогатине, принадлежавшей тверскому князю Борису Александровичу, и пришел к выводу, что они иллюстрируют отдельные эпизоды песни о Щелкане. Шесть из них, как показывает Я. С. Лурье, находят аналогию в первой (и частично второй) версиях песни. Два последних рисунка, «изображающие охоту, следует связать

---

[27] М. О. Скрипиль. Народное поэтическое творчество XIII—XV вв., стр. 288—290.

с... местами из варианта „Щелкан и Вольва“»,[28] т. е. с четвертой версией сюжета.

Наличие в одном ряду иллюстраций к разным версиям вовсе не означает, что в XV веке эпизоды из версии «эпической» входили в тот сюжет, который представлен текстом из «Сборника Кирши Данилова». Художник не излагал в рисунках весь сюжет, а лишь иллюстрировал отдельные его моменты.[29]

Песня о Щелкане — новое явление в русской поэзии. Но, как всякое новое явление, она возникает на почве определенной традиции; она не просто отрицает и творчески преодолевает старые традиции — она их усваивает и перерабатывает. Короче говоря, сюжет о Щелкане должен рассматриваться как определенный — закономерный и важный — этап в развитии русского историко-песенного фольклора.

Песня о Щелкане посвящена разоблачению татарского ига и утверждает его неизбежную и скорую гибель. Этим определяются и все основные особенности песни как художественного произведения. Сюжет песни довольно сложен, и это отражено в ее композиции. Как было показано, содержание ее не может быть сведено к одному событию, пусть даже такому значительному, как восстание 1327 года. Песня охватывает определенный круг политических явлений, характерных для времени конца XIII—начала XIV века. Все они относятся к области татарской политики на Руси. Песня о Щелкане — это первое из известных нам произведений русского фольклора, о котором можно говорить как о произведении от начала до конца политическом. Отношение сюжета к исторической действительности не обусловлено, однако, целиком и полностью политической направленностью песни. Перед нами — определенная художественная система, основу которой составляет не эмпирически точное, но поэтическое воспроизведение действительности. Пытаясь уяснить специфику песни, В. К. Соколова говорит о «стремлении к точному изображению конкретного факта».[30] Однако историческая точность песни о Щелкане определяется вовсе не этим. Мы видели, что как раз к эмпирической конкретности песня вовсе не стремится. За всеми ее эпизодами стоит реальная ис-

---

[28] Я. Лурье. Роль Твери в создании русского национального государства. — «Ученые записки ЛГУ», № 36, серия исторических наук, вып. 3, 1939, стр. 104—106.

[29] Объяснение Я. С. Лурье, данное изображениям на рогатине, подвергнуто недавно обстоятельной критике, см.: Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. Изд. АН СССР, М., 1948, стр. 636—640. — Ввиду основательности ряда сомнений, высказанных Б. А. Рыбаковым, объяснение Я. С. Лурье остается признать пока лишь более или менее вероятной гипотезой.

[30] Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под общей ред. П. Г. Богатырева. Учпедгиз, М., 1954, стр. 299.

торическая действительность, но в песне она предстает в художественно преобразованных формах. Достигается это двумя различными путями. С одной стороны, такие типичные явления XIII—XIV веков, как баскачество, взимание дани, страдания народных масс, раболепство русских князей и бояр перед ханской властью, жестокость татар, изображены в песне через единичные вымышленные эпизоды. С другой стороны, реальный факт выступления против насильников-татар находит в разных редакциях песни вымышленное художественное воплощение. Оба пути ведут к большим обобщениям, которыми и ценна песня. Вымысел играет в песне о Щелкане очень большую роль, но природа и характер его совсем иные, чем в эпосе и в исторических песнях XIII века. В былинах очень большое значение имели гипербола, фантастика, элементы необычайного, характерные эпические мотивировки. В песне лишь некоторые эпизоды заставляют вспомнить эпос, в основном же вымысел не выходит за пределы достоверности и, главное, не противоречит исторической правде. Здесь налицо иное отношение к действительности. В этом плане песня о Щелкане, уходя от принципов эпоса, прокладывала новые пути в развитии русского историко-песенного фольклора.

Столь же яркие проявления новой художественной системы видны в образах героев песни о Щелкане. В былинном эпосе и в исторических песнях XIII века в центре сюжета всегда стоял народный герой, боровшийся со злом. Судьба этого героя, его подвиги определяли развитие сюжета. В исследуемой песне главное действующее лицо — враг; его стремления и поступки двигают сюжет. Поэтому есть все основания называть эту песню песней о Щелкане. Образ его полон большого содержания. Через него в первую очередь (и отчасти через Азвяка) раскрывает песня сущность татарского ига. В Щелкане воплощены основные черты монгольских насильников, хозяйничавших на Руси. Стремясь к предельной художественной концентрации, песня соединила в лице Щелкана одновременно даругу (дорогу) — сборщика дани — и баскака, т. е. наиболее ненавистных народу представителей татарской власти на Руси; в исторической действительности должности баскака и даруги, по-видимому, не соединялись. Песня, «нарушив» фактическую точность, достигла полного художественного эффекта.

По своему содержанию и по методу создания образ Щелкана — новый в русском фольклоре. В былинах и в ранних исторических песнях враг изображался чаще всего в иных ситуациях и наделялся иными чертами. Это был татарский царь (Калин, Батыга и др.), наглый и самонадеянный, но и трусливый; нередко враг выступал в виде чудовища (Идолище, Змей Тугарин), богатыря-нахвальщика (Хостоврул), посла, являвшегося в рус-

ский лагерь с унизительными требованиями. В образе Щелкана отразилась и новая эпоха отношений Руси с татарами, и новые представления народа о врагах. Щелкан лишен каких-либо уродливых, чудовищных черт; в его характеристике совершенно нет гиперболизации; он — персонаж вполне земной; не сказался ли здесь вековой опыт народа, который увидел татарских захватчиков не только в страшные дни нашествия, но и в их повседневной практике, направленной на ограбление русской земли? У Щелкана есть реальный прототип, но основное содержание образа — плод народного творчества. В галерее образов врагов, созданных народной поэзией, Щелкан занимает свое особое место. Ни в каком другом образе идея морально-политического разоблачения татарского ига не нашла столь сильного выражения.

Обычно в русском эпосе врагу всегда противостоит народный герой. В песне о Щелкане о таком противопоставлении можно говорить лишь с большими оговорками. Образы братьев Борисовичей здесь не развернуты. О многом можно лишь догадываться. Борисовичи — не князья и не богатыри. Историки утверждают, что это тысяцкий с братом.[31] Из песни этого не видно. Очевидно только, что Борисовичи — защитники Твери, воплощение ее независимости и силы. Они не богатыри, но в песне они исполняют богатырское дело — уничтожают насильника. Выше было показано, что весь заключительный эпизод определенным образом связан с эпосом. Несомненно, что создатели песни, не изображая Борисовичей богатырями, сознательно или бессознательно наделили их богатырскими чертами и поставили их в ситуации, напоминающие былины. В живой традиции, хранившей песню о Щелкане, Борисовичи представлялись несомненно героями, плоть от плоти народными как по своим делам, так и по происхождению. Не случайно, конечно, что в варианте песни о Кострюке из Сборника Кирши Данилова борцы, выступающие против царского шурина, названы «двумя братцами родимыми», «двумя удалыми Борисовичами». Столь же эскизным представляется и образ Дютькозлятя из «переходной» версии. И здесь к пониманию его смысла мы подходим через художественные аналогии, а не через прямую характеристику, которая отсутствует.

Таким образом, в песне о Щелкане с полной отчетливостью определился новый подход к созданию образов людей: отказ от эпической гиперболизации и условности и наделение персонажей обычными человеческими свойствами, ориентация на конкретных исторических лиц как на реальных прототипов песенных героев, но вместе с тем отказ от эмпирического воспроизведения облика

---

[31] См. об этом в названной статье Я. С. Лурье (стр. 106—107).

прототипа и установка на вымысел, обогащающий образ и ведущий к большим обобщениям.

Песня о Щелкане несет на себе следы скоморошьего стиля. Они особенно ощущаются в начале текста Сборника Кирши Данилова. Разумеется, эти следы не дают оснований для отнесения песни к скоморошьему творчеству, хотя предположить это вполне возможно. Для нас важно другое — наличие в песне о Щелкане то явной, то скрытой иронии по адресу татар. Ирония эта, как и заключительные строки произведения, — художественное выражение народного оптимизма.

Песня о Щелкане — произведение о силе народа, который противостоял татарскому игу, боролся с ним и верил в свою конечную победу.

Песня о походе новгородцев на помощь Москве

В свое время С. К. Шамбинаго предпринял опыт реконструкции двух народных песен о Куликовской битве, сохранившихся, по его мнению, в составе «Сказания о Мамаевом побоище». Что касается «специальной песни», представляющей поэтическое описание боя, то в этой части попытка Шамбинаго не подтверждается фольклорными аналогиями.[32] Гораздо основательнее предположение Шамбинаго, касающееся песни о походе новгородцев. Приводим текст песни в том виде, как он гипотетически восстанавливается исследователем.

В великом Новегороде
Стоят мужи новгородские
У святыя Софеи на площади,
Бьют вече великое,
Говорят мужи таково слово:
Уже нам не поспеть на пособь
К великому князю Димитрию.
[Кажут] он Оку реку перевозится,
Тако нам к нему не ехати,
А ему будет непособь,
Ино [нам] будет Новым градом не отсадиться,
[И] борзо мужики [новгородцы] наряжалися,
Отпущали [с города] тринадцать посадников
[больших новгородских],
С ними [же] силы [немного, только] тринадцать тысячей,
А все люди нарядные,
Пансыри, доспехи давали с города:
[И рекоша] пойдите [братия] с одного на безбожного.
И пришла сила новгородская
К великому князю Димитрию,

[32] С. Шамбинаго. 1) Повести о Мамаевом побоище. СПб., 1906, стр. 301—302; 2) Глава «Литература Московского княжества XIV и XV вв.» в книге: История русской литературы. Т. II. Литература 1220-х—1580-х гг. Часть первая. Изд. АН СССР, М.—Л., 1945, стр. 219.

[Оному же Оку реку перевезшуся]
[И] рад был князь Димитрий Иванович:
[И рече им] исполать вам, мужи новгородские,
Что меня есть не оставили.[33]

Свою реконструкцию С. К. Шамбинаго заключает следующим утверждением: «Немногое изменено здесь в тоне народного стиха: строй песни поэтически безупречен. Отрывок дает, таким образом, замечательный образец не вошедшей в репертуар позднейших сказителей древней песни».[34] Разумеется, высказанное в таком общем плане, данное утверждение остается недоказанным, основанным лишь на внешнем восприятии. Необходим анализ реконструируемого текста, перевод общих рассуждений в план конкретных сопоставлений. При этом, как и в предыдущих случаях, мы считаем возможным сопоставлять литературный текст не с народной поэзией «вообще» (результаты таких сопоставлений столь же приемлемы, сколь и необязательны), а с вполне определенными в жанровом, сюжетно-композиционном и стилистическом отношениях явлениями. Наиболее близкий материал в данном случае лежит не столь уж далеко — в исторической поэзии XVI века.

Предполагаемая песня о помощи новгородцев имеет четкую композицию, и композиция эта несомненно песенная. Начало сразу вводит в обстановку происходящих событий и в круг действующих лиц:

В великом Новегороде
Стоят мужи новгородские
У святыя Софеи на площади,
Бьют вече великое.

Аналогичным образом начинаются многие песни XVI—XVII веков, причем как раз те, в которых действует масса людей, объединенная в данный момент общим делом. Так, многие песни о Ермаке начинаются сходной картиной.

Как во славном было городе во Астрахани,
На широкой ли на ровной было площади,
Собиралися казаки во единый круг.

(Дог., № 11).

---

[33] История русской литературы, т. II, ч. 1, стр. 218. — В квадратные скобки С. Шамбинаго заключает «распространения писцов».

[34] Там же, стр. 219. С мнением С. К. Шамбинаго о песенном характере вставки согласна В. П. Адрианова-Перетц: 1) Задонщина. Текст и примечания. — ТОДРЛ, т. V, стр. 209; 2) Историческая литература XI—начала XV в. и народная поэзия, стр. 132—133. — Л. А. Дмитриев считает, что существовала эпическая песня о новгородцах, «осколки или переработки эпизодов» из которой дошли до нас в различных редакциях (Сказание о Мамаевом побоище. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Рукопись. Л., 1953, стр. 143).

Что пониже было города Саратова,
А повыше было города Царицына,
На крутом на красном бережечке
Собирались тут казаки, люди вольные,
Становилися казаки во единый круг.

(Гул. 1952, № 36).

Сходство в начальных эпизодах важно еще и потому, что и дальше сопоставляемые песни развиваются по общей композиционной схеме. В самом внутреннем построении песен есть одна общая черта: это — песни о сборах в поход; в некоторых сюжетах цикла о Ермаке речь прямо идет о походе, цель которого — помочь Ивану Грозному в осаде Казани. Вторую часть песни о помощи новгородцев составляют размышления собравшихся о том, как им поступить. Новгородцы опасаются, что они могут опоздать: Дмитрий уже переходит Оку; но не идти на помощь они не могут — Дмитрию «будет непособь», а новгородцам «будет ... не отсадиться». Вся эта часть дана в виде прямой речи, которая принадлежит, по-видимому, не одному, а всей массе. В песнях о Ермаке мы находим также аналогичную композицию. После того как казаки собрались в круг, они начинают обсуждать свои дела. Иногда говорит один Ермак, но такой случай вовсе не обязателен: часто речь принадлежит всем собравшимся.

«Как под городом под Казанью стоит белый царь,
Стоит белый царь, царь Иван Васильевич;
Он не год стоял, не два года,
Он стоял ровно семь годов;
Не взявши Казань, горюет, хочет прочь идти.
Пойдемте-ка, ребятушки, на подмогушку...»

(Кир. 6, стр. 23—24).

Можно заметить при этом, что, как и новгородцы, казаки очень спешат добраться до цели.

В третьей части песни говорится о сборе новгородцев и об их приходе к Дмитрию. Песня заканчивается словами благодарности князя, обращенными к новгородцам. Такое завершение знают и песни о Ермаке, хотя оно для них не очень характерно.

О чем говорят сделанные сопоставления? По-видимому, в песенном фольклоре конца XIV—начала XV века уже начала складываться форма лиро-эпической исторической песни — без развернутого сюжетного повествования, без сложной фабулы. В песнях этого типа отсутствуют яркие эпические эпизоды, для них более характерна тенденция к художественной достоверности (хотя они и не лишены большей или меньшей доли вымысла). В фольклоре конца XVI и XVII века песни, в которых центральными в сюжетно-композиционном плане будут эпизоды

сборов в поход и речи, раскрывающие смысл и характер происходящих событий, станут создаваться десятками. В песне о помощи новгородцев еще нет той чеканной, отшлифованной формы описаний, обращений, характеристик, какая придет в песни XVI—XVII веков. Но тенденция к созданию такого рода формы, новых песенных loci communes уже налицо. Такие выражения, как «В великом Новегороде... у святыя Софеи на площади», «стоят мужи новгородские», «говорят мужи таково слово», «силы немного, только тринадцать тысячей» и некоторые другие, могут рассматриваться как складывающиеся песенные формулы.

Реконструируемая песня интересна и в том отношении, что она несомненно новгородского происхождения. Она важна для понимания настроений новгородского простого люда; в песне отчетливо выражены патриотические чувства новгородцев, их желание принять участие в общей борьбе против татар, даже тревога за то, что они могут оказаться в стороне от общего дела. Песня, очевидно, сложилась где-то в самом ходе событий, она выразила непосредственные и горячие настроения дня. Перед нами — одна из ранних политических песен. Возможно, что она явилась как отклик на внутриполитическую борьбу различных сил в Новгороде, по-разному определявших свое отношение к событиям, которые происходили в Москве. О политической направленности песни наглядно свидетельствует самый факт включения ее в «Сказание о Мамаевом побоище» — произведение, проникнутое объединительными идеями.

Здесь нет возможности рассмотреть подробно «Сказание о Мамаевом побоище» и «Задонщину» со стороны содержащихся в них фольклорных реминисценций. Остановимся лишь на двух эпизодах «Сказания», поскольку существует давнее мнение о них как о песенных по своим истокам.

В основе рассказа о подвиге Захарии Тютшева лежал, вероятно, какой-то реальный жизненный факт, но изложение его в так называемой 4-й распространенной редакции[35] несомненно в значительной степени вымышлено, и вымысел этот опирается на некоторые традиционные мотивы былин об отбитом нашествии. Самое начало рассказа (Дмитрий посылает Захарию с дорогими подарками к Мамаю — то ли с целью выиграть время, то ли выведать планы татар и установить их силы), весьма сомнительное с точки зрения фактической, легко получает объяснение, если сопоставить его с былинами, в которых подарки князя Владимира везет Калину-царю Илью Муромец (Кир. 1, стр. 58; Гильф. I, № 69, II, №№ 105, 138; Милл. Былины, № 5;

---

[35] С. Шамбинаго. Повести о Мамаевом побоище. Тексты сказания, стр. 85—88.

Григ. III, № 415; Сок.—Чич., № 131). Как и в былинах, Мамай принимает подарки, но старается унизить русского посла и в лице его — князя: он велит Захарии «ногу свою облобызати», отдает полученное золото слугам, чтобы те купили «платеи на кони своя». Как и герой былины, Захария не может сдержать своего возмущения, отвечает Мамаю смело и независимо и едва не гибнет из-за этого. Никак не мотивирована в повести просьба Мамая к Захарии — рассказать ему о князе Дмитрии, «многолетен ли есть ратаи мои Дмитреи, ащели млад». Но просьба эта имеет аналогии в былинах. Мамай предлагает Захарии перейти к нему на службу. Захария притворно соглашается, едет к Дмитрию уже в роли татарского посла, сопровождаемый отрядом и несколькими приближенными Мамая. Он заводит своих спутников в засаду, и татары попадают в плен. Простодушная доверчивость, с какой воспринимает Мамай предложение Захарии, легкость, с которой русскому послу удается провести царя, его иронический ответ — «а служити яз тебе, царю, своим мечем над твоею головою», — все это выдает эпическую природу данного эпизода. Действительно, сходная ситуация есть в былине о Василии Игнатьевиче. Здесь богатырь проникает в татарский стан под видом перебежчика и предлагает Батыге провести его воинов в Киев. «А на ты лясы Батыга приукинулся». Василий трижды уводит приданное ему войско в поле и там побивает его (Тих.—Милл., № 38; Гильф. I, №№ 41, 60, 66, II, № 181; Сок.—Чич., № 14).

Тем не менее, рассказ о Захарии Тютшеве не есть книжное изложение былины. В «Сказании» как бы соединились в одном цельном сюжете эпические мотивы, которые в известных нам былинах встречаются в различном сюжетном контексте. К тому же, повествование здесь ведется с установкой на полное правдоподобие. В нем есть значительная доля эпической условности, но нет вовсе фантастики и гиперболизации. Сам Захария — не богатырь и не совершает богатырских подвигов. Весь рассказ надо рассматривать не как изложение имевшегося в фольклоре произведения, а как вполне литературный сюжет, созданный на основе былинных образцов и разработанный в духе идеологии и стилистики «Сказания».

Другой эпизод в «Сказании о Мамаевом побоище», который обычно ставят в связь с народнопоэтическими традициями, — это рассказ о предшествующем битве поединке инока-богатыря Пересвета с татарским исполином.[36] Сквозь довольно густой слой религиозно-благочестивого повествования отчетливо может быть выявлено героическое зерно рассказа: татарский исполин перед боем вызывает из русского войска поединщика; на вызов

[36] Там же, стр. 65.

откликается Пересвет. Противники вступают в единоборство и в сшибке оба гибнут.

Эпизодами поединков русского богатыря с врагами изобилует русский эпос. В некоторых случаях поединок начинается по инициативе врага (ряд вариантов былины «Илья Муромец и сын»). Довольно обычен в былинах мотив, когда татарский посол, являясь в Киев, передает требование Калина (Батыги, Мамая и т. д.) к князю Владимиру выставить поединщика (Гильф. I, № 66, II, №№ 170, 181; Григ. III, №№ 369, 415; Милл. Былины, № 47). Однако ни один из случаев, известных в былинах, не является аналогией к эпизоду в «Сказании»: в былинах о татарском нашествии фактически происходит не поединок, а уничтожение богатырем (или богатырями) вражеской силы; в русском эпосе совершенно невозможен мотив одновременной гибели русского богатыря и его противника. Думаем, что данный сюжет пришел в «Сказание» не из эпоса. Скорее всего он пришел из устных рассказов (которые могли и не получить завершенной сюжетной формы), окружавших Куликовскую битву. Этот рассказ приобрел законченную художественную форму, по-видимому, на страницах «Сказания». Вполне оправданным является то, что автор (или один из поздних редакторов) осмыслил эпизод в эпическом плане и внес в него отдельные детали, характерные для былин. В процессе жизни памятника доля эпического менялась в ту или другую сторону. Так, в одном из списков татарскому исполину приданы черты былинного Идолища.

Трею сажень высота его,
А дву сажень ширина его,
Между плеч у него сажень мужа доброго,
А глава его аки пивной котел,
А межу ушей у него стрела мерная,
А межу очи у него аки питии чары,
А конь под ним аки гора велия.[37]

Нет оснований видеть в этом описании отрывок древних песен.[38] В данном случае «Сказание» идет не за определенной песенной фабулой, воспроизводящей то же событие, о котором говорится в книжной повести, но как бы следует эпическим принципам изображения. Автор (или редактор) «Сказания» как бы встал на место народного певца и его глазами взглянул на изображаемое событие. Права В. П. Адрианова-Перетц, которая видит в данном случае не прямое сюжетное заимствование из фольклора, но специфическую форму усвоения фольклорной

[37] Цит. по статье С. К. Шамбинаго «Литература Московского княжества XIV и XV вв.» (стр. 219).
[38] Там же.

стилистики при полном сохранении «оцерковленного изложения».[39]

И в «Сказании о Мамаевом побоище» и в «Задонщине» есть целый ряд реминисценций, не связанных какими-либо сюжетными фольклорными рамками. Авторы-книжники, очевидно, хорошо знают песенную стилистику и очень умело ее используют. Следует говорить даже не о цитации, а о попытках найти для фольклорных образов, ставших уже, по-видимому, традиционными, новый контекст и придать им такие детали, которые в них отсутствовали. Поэтическое мышление книжного автора конца XIV—XV века было уже достаточно далеко от мышления эпического, но именно это обстоятельство — при условии знания фольклора — позволяло ему свободно переосмыслять и развивать некоторые песенные образы, не сохраняя того сюжетного целого, в составе которого эти образы жили. Это обстоятельство необходимо строго учитывать, когда мы пытаемся обнаружить в таких памятниках, как «Сказание о Мамаевом побоище» или «Задонщина», следы прямых фольклорных влияний. Было бы неверным всякое внешнее сходство относить на долю такого рода влияний, отказывая тем самым писателям XIV—XV веков в художественной фантазии, в умении создавать вымышленные ситуации. Характерную ошибку в этом смысле допустил И. П. Хрущов, пытаясь на основании самого поверхностного анализа выделить из состава двух литературных памятников о Куликовской битве их фольклорные источники.[40]

Стих о Дмитрии Солунском

В ряду произведений, так или иначе связанных с впечатлениями о Куликовской битве, особое место занимает стих о Дмитрии Солунском. В его содержании есть ясные следы переработки под воздействием событий 1380 года и их последствий. Героико-патриотические идеи, характерные для фольклора, посвященного борьбе с татарским игом, получили здесь, как и раньше в стихе о Егории, своеобразную окраску — вполне в духе жанра.

В большинстве вариантов стих начинается картиной нашествия Мамая на город. Город этот никогда не называется русским именем. Обычно это — Русалим, Салим, Солым. В редких вариантах указано, что город находится в русской земле.

---

[39] В. П. Адрианова-Перетц. Историческая литература XI—начала XV вв. и народная поэзия, стр. 130.

[40] И. П. Хрущов. О памятниках, прославивших Куликовскую битву. — Труды третьего археологического съезда в России, т. II, Киев, 1878, стр. 279—283.

Мамай ведет себя так же, как любой татарский царь в былинах: он грозится разорить землю и разбить город; но основная направленность духовного стиха проявляется и здесь — Мамай намеревается уничтожить Салимскую церковь и взять в плен святого Дмитрия. Дальнейшее развитие сюжета в вариантах несколько расходится — с тем, чтобы в определенном пункте вновь сойтись. В одних вариантах происходит поединок Дмитрия Солунского с татарами. Подобно богатырю, Дмитрий выступает против Мамая в одиночку. Но хотя он и действует с помощью оружия, видно, что сила его — это сила святого, которого поддерживает небо. Дмитрий надевает ризу, выезжает из города верхом на белом осле, его сопровождают ангелы.

Разгромом Мамая стих не заканчивается. Более того, весь эпизод уничтожения татар иногда предстает как подступ к основной части сюжета — истории с сестрами-полонянками. Иногда в вариантах эпизода поединка вообще нет. Мамай похищает двух русских девушек, учиняет им допрос: что за герой живет в городе и успешно борется с татарами? Девушки сначала не признаются, а затем, под угрозой смерти, называют Дмитрия. В полных вариантах Мамай, убегая от разгрома, уводит с собой «двух русских сестер-полоняночек». Мотив этот хорошо знаком нам по песням о татарском иге, по балладам, по былине о Козарине.

Как и в песнях и балладах о полонянках, героини стиха подвергаются суровым испытаниям; только пройдя эти испытания, они могут вернуться домой. Мамай узнает, что победителем его был Дмитрий Солунский, и велит девушкам вышить изображение святого. Девушки отказываются это сделать, но царь угрожает им расправой, и они принимаются за работу. При этом они плачут, просят Дмитрия простить их, ибо они делают это «из-под неволюшки». Смысл работы, заданной Мамаем, выясняется при сопоставлении вариантов. Мамай хочет подвергнуть лик Дмитрия поруганию: ковер с его изображением предназначается «коню моему на прикрасу, мне, царю, на потеху».

Ночью девушки засыпают на ковре, и сильные ветры уносят их в церковь Дмитрия Солунского. При появлении девушек в церкви совершаются чудеса.

Таким образом, спасение приходит к полонянкам свыше как награда за их преданность святому. Одновременно демонстрируется могущество Дмитрия.

Исследователи, занимавшиеся стихом о Дмитрии, сопоставляли его с соответствующими греческими и древнерусскими житиями. Героические эпизоды стиха возникли в результате некоторого переосмысления книжных мотивов: таково начало (видение), явление Дмитрия врагам в белой одежде, картина военного столкновения. «Безымечные начальники сарацинских пол-

чищ все слились в стихе в один очень знакомый народу образ Мамая-неверного».[41] Эпизод с двумя девушками в греческих житиях исследователями не обнаружен. Считается, что он принадлежит русской традиции.

Необходимо объяснить исторические обстоятельства, которые могли подсказать применение греческого жития о Дмитрии Солунском, хорошо известном на Руси с очень раннего времени, к русской действительности. Известно, что почитание Дмитрия Донского и официальные воспоминания о Куликовской битве были связаны с образом Дмитрия Солунского. Поминовение по убитым на Куликовом поле совершалось в Дмитровскую субботу, между 18 и 26 октября; Дмитрий Донской был на Дмитрия Солунского именинником.[42] Это сближение могло дополняться еще и традиционным восприятием греческого святого как героя, воина, спасителя родного города, защитника христиан от неверных. Тот факт, что Дмитрий Солунский в стихе выступает героем, уничтожающим полчища Мамая и выручающим из плена русских полонянок, т. е. совершающим два народных подвига, чрезвычайно характерен для древнерусской литературы и меньше характерен для народнопоэтической традиции. Но надо учесть, что духовные стихи создавались и культивировались в специфической среде, где наряду с художественной атмосферой фольклора жила и книжность и устная церковная легенда. М. О. Скрипиль предполагает, что духовный стих с татарской темой свидетельствует о вытеснении образа греческого святого образом национального русского героя.[43] Однако такая трактовка не находит фактического подтверждения. Во всех известных текстах русские мотивы введены очень скупо. Никаких деталей, которые позволили бы предполагать, что образ Дмитрия Солунского покрывался постепенно чертами Дмитрия Донского, в вариантах нет. Очевидно, переделка книжной легенды шла не столько по линии привлечения конкретно-исторических реалий, сколько по линии сближения с мотивами и образами русских народных песен определенного круга. Лишь на почве поэтических традиций этих песен духовный стих мог приобрести народно-

---

[41] А. Галахов. История русской словесности, древней и новой, т. 1. Изд. 2-е, СПб., 1880, стр. 231—232 (автор главы А. И. Кирпичников). Ср. также: Ю. М. Соколов. Русский фольклор, стр. 287; А. Кирпичников. Источники некоторых духовных стихов. — «Журнал Министерства народного просвещения», 1877, октябрь, стр. 146—147; Б. Соколов. Св. Димитрий Солунский и Мамай в духовном стихе и на иконе. — «Этнографическое обозрение», 1909, № 2—3, стр. 183.

[42] А. И. Кирпичников. Особый вид творчества в древнерусской литературе. — «Журнал Министерства народного просвещения», 1890, апрель, стр. 312.

[43] М. О. Скрипиль. Народное поэтическое творчество XIII—XV вв., стр. 300.

героический и народно-патриотический характер. Но мы видели, что идеология духовного стиха ставит, с другой стороны, вполне определенные границы проявлению героико-патриотических настроений.

Победа над татарами была наиболее ярко и величественно воспета в эпосе, и притом задолго до 1380 года. Поскольку специфика русского эпоса не связана с исторически точным отражением конкретных событий, поскольку в былинах мы имеем дело с эпическими обобщениями, под которые могут быть подведены различные события, действительно совершившиеся, — эпос не отразил в специальном сюжете Куликовской битвы. Другое дело, что хранители эпоса (и слушатели былин) могли соотносить содержание былин об отбитом нашествии с Куликовской битвой. Если учесть особенности жизни былин в народной среде, можно смело утверждать, что осмысления такого рода имели место. Но они не влекли за собой переработку сюжетов. Очевидно, уже и в XIV—XV веках сила традиции в эпосе определяла возможные границы сюжетных и иных изменений. Можно предполагать, что имя Мамая, названия «Мамаево побоище», «Куликово поле» вошли в эпос как непосредственные впечатления от Куликовской битвы. Но в сюжетном отношении киевский цикл былин об отбитом нашествии не претерпел в связи с битвой 1380 года каких-либо изменений.

* *
*

Собранные и рассмотренные в настоящей главе факты дают, по нашему мнению, довольно отчетливое представление о тех путях, какими развивался историко-песенный фольклор в период со второй половины XIII до начала XV века. Историческая поэзия этого времени — поэзия героическая. Мы не располагаем какими-либо данными о том, выходила ли она в своем содержании за пределы тематики, связанной с татаро-монгольским игом. Вероятно, сохранившиеся в многовековой традиции песни — результат отбора, и сохранилось далеко не все. Во всяком случае, несомненно, что песни, и дошедшие до нас, и восстанавливаемые путем реконструкций литературных материалов, отражают главное и господствующее направление в исторической поэзии XIII—XV веков.

Уже в былинах героическая тема не исчерпывается изображением военных столкновений и подвигов, поединков, борьбы с чужеземными полчищами и т. д. Историко-песенный фольклор XIII—XV веков значительно раздвигает традиционные границы героической народной поэзии. Героическое он обнаруживает в быту, в действиях обыкновенных людей, в коллизиях,

отражающих длительную, повседневную борьбу народа против захватчиков, борьбу, которая охватывала все стороны народной жизни. Характерно, что во многих произведениях действие совершается в семье, на улицах и площадях городов: события истории здесь сплетены с бытом людей, сам быт становится сферой политических коллизий. Отсюда, естественно, возникает немало нового в изображении людей. Богатыри принадлежат эпосу. Впрочем, и в былинах герои подчас теряют богатырские черты, в них начинает преобладать обыкновенное, человеческибытовое. Это выражается, с одной стороны, в отказе от гиперболизации, а с другой стороны — в большей насыщенности былин бытовыми подробностями. Характерно, что отмеченные тенденции как раз отчетливее всего проявляются в тех былинах, которые несомненно отражают обстоятельства татаро-монгольского ига, — «Козарин» и «Королевичи из Крякова».

В исторических песнях и в «исторических» балладах богатырей нет. Вообще гиперболизация как важное художественное средство здесь отсутствует, люди изображаются с большей достоверностью, с бóльшим приближением к обычному, житейскому. Ни историческая песня, ни баллада не дают обычно прямых характеристик персонажей, не рисуют их внешности, не излагают их «биографий». Исключение составляют произведения, близкие к эпосу. В изображении людей большую роль играет художественный подтекст, который может быть раскрыт путем анализа поэтических ассоциаций. Так, для характеристики образа девушки-полонянки важное значение имеет то обстоятельство, что образ этот ассоциируется с образом невесты — лирической героини свадебных песен. Характер братьев Борисовичей становится ясным лишь тогда, когда обнаруживается эпический подтекст песни.

Наличие подтекста, лаконичность выражения, отсутствие чаще всего развернутых повествовательных фабул, значительный удельный вес диалога в движении сюжета, — эти художественные особенности по-разному, в разной степени и в различном конкретном преломлении отразились и в «исторических» балладах, и в исторических песнях, и в произведениях некоторых других жанров.

Собранные материалы позволяют говорить об известном жанровом самоопределении историко-песенного фольклора XIII—XV веков. Песня о Щелкане во всяком случае является убедительным свидетельством того факта, что в первой половине XIV столетия историческая песня была реальностью. Нет никаких оснований считать возникновение этой песни случайным эпизодом, не подготовленным предшествовавшей традицией и не давшим ощутимых последствий для будущего. Песню о Щелкане нельзя рассматривать как одинокое произведение.

Наши наблюдения показывают, что песня эта выросла в определенном художественном окружении и на почве определенных традиций. От XIV—XV веков до нас не дошло больше исторических песен, которые сохранились бы в живом бытовании, но можно не сомневаться, что такие песни были. Другое дело, что скорее всего их было не так много. Творчество в области нового жанра не достигло еще такой степени интенсивности, не стало еще столь активным, как это произойдет позднее, начиная с середины XVI века. Но творчество это несомненно в период XIV—XV веков определилось, определились и некоторые существенные признаки жанра, выявились важные тенденции его развития. Характерной чертой художественного своеобразия исторической песни надо признать то обстоятельство, что некоторые общие эстетические принципы жанра получают конкретную реализацию в разной поэтической форме. Жанру исторической песни присуще единство эстетических принципов, но оно не приводит к единству поэтики. Песня о Щелкане и предполагаемая песня о походе новгородцев на помощь Москве чрезвычайно близки между собою в основных принципах отношения к истории. Но с точки зрения поэтики песни эти совсем разные — в той же мере, как, например, будут разными «Кострюк» и песни о Ермаке. Таким образом, художественное многообразие форм исторической песни присуще этому жанру, видимо, изначально.

С тем же правом можно говорить о художественном многообразии «исторической» баллады. Вполне определенно выявляются среди известного нам материала баллады большого повествовательного плана, тяготеющие к былинам («Князь Роман и Марья Юрьевна»), и баллады, приближающиеся к песням лирическим (песни о девушках-полонянках). Наблюдения показывают, что эта вторая форма оказалась в русском фольклоре гораздо более продуктивной. Впоследствии она окажет свое воздействие на развитие и утверждение в XVI веке и позже лироэпической исторической песни (песни о Ермаке, о Разине и др.), а в собственно балладном жанре она проявится в так называемых песнях удалых, близких к некоторым историческим.

ГЛАВА IV

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ XVI ВЕКА

До сих пор наши представления о развитии жанра исторических песен строились на отрывочных и во многом гипотетичных данных. Более или менее определенная картина восстанавливалась в значительной степени путем реконструкций, а также путем обобщающих выводов, основывавшихся на сравнительно немногочисленных и разрозненных фактах. В известной степени это было связано с особым состоянием источников. Но, с другой стороны, можно думать, что разрозненность и малочисленность материалов отражает в какой-то мере состояние самого жанра. Жанр исторической песни до XVI века только складывался, и хотя некоторые существенные особенности его уже определились, он еще не получил полного развития. По-видимому, непрерывного создания сюжетов в это время еще не наблюдалось. Исторические песни возникали, так сказать, время от времени, не образуя единой и непрерывной линии. Можно предположить поэтому, что и создававшиеся песни не закреплялись сколько-нибудь прочно в устной традиции.

XVI век дает во многих отношениях новую картину. От этого периода до нас дошло большое число сюжетов. Будучи приведены в систему, эти сюжеты образуют определенный последовательный ряд. Совершенно по-иному решается теперь проблема источника. Мы можем предполагать, что известные нам песни сохранились не в силу более или менее случайных обстоятельств, но что они отражают основной сюжетный состав исторической песни XVI века. Многие песни известны в большом количестве вариантов, бытование их зафиксировано на протяжении длительного времени и на больших пространствах. Тем

самым возникает возможность гораздо более определенно, более обстоятельно и аргументированно судить о развитии жанра исторической песни в данную эпоху.[1]

«Кострюк»

Записанная в огромном количестве вариантов, распространенная повсеместно в районах хранения старой русской народной поэзии, песня о Кострюке известна в двух основных сюжетных версиях, которые в свою очередь дают ряд редакций. В некоторых случаях характер редакций оказывается в несомненной связи с характером былинной традиции в данном районе. Например, беломорские тексты отличаются той же детализацией повествования, растянутостью изложения, что и беломорские былины. Поволжские варианты «Кострюка», как и поволжские былины, напротив, выделяются краткостью, некоторой схематичностью. «Кострюк» из сборника Кирши Данилова легко соотносится по манере изложения с былинами, представленными в этом же сборнике. Однако тексты одной версии, записанные в разных местах, не знают принципиальных расхождений, которые касались бы самого существа песни — ее замысла и сюжетного воплощения. В известных вариантах почти нет сколько-нибудь заметных анахронизмов, равно как и ощутимых следов местной трактовки сюжета. Сравнительный анализ вариантов, записанных на протяжении примерно двухсот лет на огромной территории от певцов, которые хранили и развивали традиции различных местных поэтических школ, убеждает в том, что сюжет «Кострюка» сохранился в том виде, как он сложился в XVI веке, и не требует какой-то особой реконструкции.

Основные идеи «Кострюка» не лежат на поверхности, и их невозможно обнаружить цитатным способом. Нельзя выявить эти идеи и путем отвлечения от сюжета. Между тем, до сих пор исследователи действовали чаще всего этими двумя способами. На результатах изучения «Кострюка» отчетливо сказался серьезнейший методический недостаток фольклористических исследований — отсутствие правильно поставленного текстологиче-

---

[1] Исторические песни XVI века привлекают постоянное внимание исследователей. Библиография работ на русском языке приводится в указываемых ниже исследованиях. Из трудов зарубежных ученых, посвященных преимущественно этой же теме, наиболее значительны: Studies in the russian historical song, by Carl Stief. Kobenhavn, 1953 (см. рец. В. Я. Проппа: «Русский фольклор. Материалы и исследования, II, стр. 350—352); R. Trautmann. Das altrussische historische Lied. — «Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst», Jahrgang 1951, № 2 (см. рец. К. В. Чистова: «Советская этнография», 1953, № 2, стр. 216—218).

ского анализа. Чрезвычайно наглядно это проявилось в книге С. К. Шамбинаго «Песни времени царя Ивана Грозного» где «Кострюк» в двух его версиях подвергнут самому подробному разбору. Исследователь в своем анализе исходит из убеждения, что дошедшие варианты утратили первоначальное содержание песни, ее идею, что на первый план выдвинулись мотивы, появление которых вызвано естественным процессом забвения певцами первоначального текста. Поэтому едва ли не основное место в работе С. Шамбинаго занимает критика вариантов, которая носит характерный для исторической школы рационалистический характер. С другой стороны, неправомерно большое внимание уделено рассмотрению исторических реалий в песне; это рассмотрение ведется на основе убеждения в том, что «подлежащим» песни является конкретный факт, затемненный в результате работы нескольких поколений певцов, но оставивший свои следы в вариантах. С. Шамбинаго пытается пробиться к первоначальному историческому зерну песни и делает это, полностью жертвуя художественной логикой «Кострюка» как произведения искусства, произведения сложного, со своими принципами отношения к действительности, с тонким подтекстом, с сюжетом, который надо не подвергать логической критике, а верно прочесть. В итоге исследователь приходит к выводу, будто «Кострюк» (в одной из главных версий) — это памфлет на царицу Марью Темрюковну, содержащий косвенный, «намеренно затушеванный» выпад против самого царя.[2] Перед нами — типичный пример методики исторической школы: анализ сюжета по существу отсутствует; в результате рационалистической критики вариантов воспроизводится схема песни и реконструируется ее возможный первоначальный вид; выводы же относительно идейной сущности песни делаются в отвлечении от сюжета, на основании анализа исторических реалий и соотнесения их с данными истории, но вне учета места этих реалий в художественном произведении.

«Историческая» версия. Первые же строки «Кострюка» сразу вводят в обстановку исторической Москвы, где правит царь Иван Васильевич.

Есть тексты, в зачинах которых отчетливо сказывается желание певцов настроить слушателей на веселый лад, как бы «предупредить» их, что «Кострюк» — отнюдь не «серьезная» традиционная былина, а произведение иного плана, иной эмоциональной направленности.

А не тките-то, девушки,
Не прядите, молодушки,
Уж вы сядьте послушайте,

[2] С. Шамбинаго. Песни времени царя Ивана Грозного, стр. 49—50.

Я вам сказку скажу,
Прибаулушку немаленькую,
Ай диди-диди-диди,
И про того Кострюка Кострюкановича,
Про того Дебрюка Дебрюкановича.

(Гильф. III, № 317).

Основные мотивы и образы, стилистика, общий тон зачина «Кострюка» в большинстве вариантов ведут к песням-скоморошинам, к небылицам, пародиям, к былинам комического содержания, к «шутовым старинам». Прямую параллель, например, к этим зачинам мы находим в «Старине о большом быке» (Гильф. III, № 303).

Такое начало «Кострюка» не является случайным, оно находится в полном соответствии с общим характером «исторической» версии.

Зачин «Кострюка» еще не дает движения сюжету. Это движение начинается с эпизода женитьбы Ивана Васильевича, смысл которого может быть лучше понят, если сопоставить его со сходными былинными ситуациями. Можно заметить, что эпизод с женитьбой царя разработан здесь не пассивно по отношению к эпической традиции. Налицо «отрицание» некоторых традиционных схем и их тонкое пародирование. Во всех былинах князь или царь не участвует в добывании невесты, ее привозят ему другие. В «Кострюке» Иван Васильевич сам отправляется за невестой. Картина, которая при этом рисуется, довольно внушительна. Царя сопровождает пышная и сильная свита — князья, бояре, богатыри, казаки, стрельцы. Он проделывает большой и сложный путь — «через реки быстрые, через грязи смоленские», «через леса брынские», «через море синее» и т. д. Всё это явно рассчитано на внешний эффект. Царь Иван Васильевич, в отличие от пассивного, безвольного князя, активен и деятелен. Невесту царю отдают не вполне добровольно. Нередко говорится, что ее просто увозят, не спрашивая. Если в былинах увозу девушки всегда предшествовала борьба, то в «Кострюке» никакой борьбы нет — и нет ее потому, что Иван Грозный выступает здесь как сила, которой невозможно перечить.

Собирал ли он силу свою могучую,
Походит он во землю во татарскую,
Отбирает он Марью Темрюковну.

(Кир. 6, стр. 132—138).

Невеста принадлежит не просто чужой земле (этот-то мотив вполне традиционен), но земле татарской. По песне получается, что Иван Грозный женится на татарской девушке. Ни малейшего осуждения такого брака царя в «Кострюке» нет.

Брак происходит по всем правилам — в церкви, через венчание. Он рассматривается в «Кострюке» как свидетельство полного превосходства Москвы над Золотой Ордой, как своеобразное торжество русского царя над татарами. Легкость, с какой Иван Грозный берет из Орды дочь Темрюка-царя, беспомощность татар при этом, пышность царского поезда, почет, каким вынуждены окружить татары уезжающего жениха, богатое приданое, которое он увозит, — всё это в песне связано с одной мыслью: времена переменились, татарская земля уже не только не является той грозной опасностью, какую она представляла в недавнем прошлом, но напротив — она сама вынуждена склониться перед силой русского царя. Для выражения этой большой идеи в данном случае был привлечен и пародийно переосмыслен старый эпический мотив брака князя в чужой земле.

Вслед за возвращением и свадьбой царя следует пир. В песне нигде не говорится, что этот пир — свадебный. По-видимому, толкование его может быть более широким: это традиционный былинный пир, венчающий благополучное окончание какого-то большого дела. Характерно, что стилистически описание пира в «Кострюке» ближе к финальному пиру былин, а не к начальному, которым иногда открывается действие в былинах. Общий тон описания — приподнятый, торжествующий, радостный (ср.: Рыбн. II, № 185; Онч. № 91).

Основная идея пира, очевидно, — триумф царя. Былина могла бы закончиться этой картиной. Но «Кострюк» — не героическая и не сказочная былина, у этой песни свой замысел, который начинает по-настоящему осуществляться только с этого момента. Победа царя над татарами, выразившаяся в увозе из Орды невесты, еще не полна. Русской силе предстоит еще одно испытание в лице Кострюка-Мастрюка, брата царицы. Кострюк — это та сила, которую татары намерены противопоставить русской силе.

Повествование обычно развивается по единому для вариантов плану: все веселы, едят, пьют — один невесел Кострюк, он не ест, не пьет. Царь обычно спрашивает у шурина, почему тот так ведет себя. Традиционный вопрос — не лихо ли думает на царя Кострюк? Ответ Кострюка и раскрывает его замыслы, определяя основную завязку конфликта. Варианты по-разному передают ответ Кострюка, но из суммы различных трактовок может быть извлечена его суть. Кострюк заявляет о себе как о великом борце, который до сих пор не знал равных.

Изошел он семь городов,
Поборол он семьдесят борцов
И по себе борца не нашел.

(Сб. К. Д.).

Я пятьсот борцов поборол,
Пятьсот городов за себя побрал.

(Рыбн. II, № 185).

Кострюк вызывает на поединок московских борцов. Чаще всего он представляет этот поединок как потеху.

Ему вера поборотися есть
У царя в каменной Москве,
Хочет царя потешити
Со царицею благоверною
Марьею Темрюковною.

(Сб. К. Д.).

Но эта потеха отнюдь не безобидна, она связана с далеко идущими планами. Кострюк уверен в своем превосходстве над русскими борцами и убежден в своей победе. Эту победу он хочет превратить в посрамление и унижение Москвы и в свое торжество как представителя татарской земли. Однако победа может не ограничиться сферой чести, она грозит перейти в сферу политики. Кострюк мечтает о возрождении дани, о подчинении Москвы, о взятии в плен царя, о разорении Русской земли. Зловещий образ татарского ига встает в песне за угрозами Кострюка.

«Еще как московских борцов побору,
Всю Москву за себя возьму,
А царя Ивана Васильевича в полон полоню».

(Рыбн. II, № 185).

Он думает думушку, с кем поборотися,
За проклад поводитися:
Он хочет каменну Москву в полон себе взять,
Он хочет взойти во Кремль-городок,
Он и хочет с нас пошлины брать,
С ворот поворотные,
А с дымов подымовные,
С молодиц повалешные,
А с девиц повенешные.

(Кир. 6, стр. 121—124).

Весь этот эпизод с угрозами Кострюка не может, однако, восприниматься серьезно. Кострюк в данной версии лишен каких бы то ни было черт грозного татарского нахвальщика. Его угрозы представляют собой не что иное, как пародию на былинные угрозы. Сам же Кострюк в эпизодах, предшествующих борьбе, выступает как пародия на страшное Идолище (или на Тугарина). Пародия, — потому что Кострюк, не обладая ни чудовищными размерами, ни фантастической силой своих предшественников, тем не менее тщится доказать, что он так же

страшен и силен, как они. Сатирический замысел здесь обнажается довольно определенно, а за пародийно-сатирической характеристикой кроется и более серьезное обобщение политического порядка, касающееся татар как исторической силы. Кострюк, подобно Тугарину, заставляет гостей ждать себя, является «после всех», за пиршественным столом его «сажают выше всех», он сидит в переднем углу. В его хвастливых речах по адресу московских борцов есть «цитаты» из речи Идолища к Илье Муромцу (сб. К. Д.; Гильф. II, № 166).

Когда Кострюку сообщают, что борцы явились на царский двор, он выскакивает из-за стола и давит сидящих гостей. Это один из немногих эпизодов песни, где встречается гипербола.

Да и втапоры Кострюк сын Темрюкович
Он скочил чеоез дубовы столы,
Он одной ногой за скамью задел,
Полтораста татаринов убил,
Полтретьяста татарских детей,
Пятьсот стременных стрельцей,
Он убил-пригубил всех провожатых гостей,
Выходил он вон на улечу.

(Онч., № 91).

В некоторых вариантах пострадавшие (обычно это свита Кострюка) кричат вдогонку нахвальщику:

«Буди проклят ты, Кострюк да Демрюкович!
Как бы тебе туда на двор идти,
А оттуда бы тебе со двора не придти».

(Ист.—Дютш. стр. 42—46).

Весь этот эпизод может быть соотнесен с традиционным мотивом из былины «Илья Муромец и Идолище». Раздраженный насмешливыми репликами богатыря, Идолище бросает в него нож, но попадает не в Илью, а в дверь.

И выскочила дверь с ободвериной:
Убило на смерть двенадцать татар сильныих,
А друго двенадцать ранило.
Кои татарины ранены,
Тои клянут его, проклинают:
«Будь ты три-проклят,
Наше сильное, могучее Идолище!»

(Рыбн. II, № 118).

Обычно в роли посредника между царем и Кострюком выступает Никита Романович. Певцы как бы предполагают, что слушателям это лицо хорошо знакомо, и потому вводят его в действие прямо, безо всяких характеристик. Никита Романович приносит царю весть о вызове. Когда Иван Васильевич слышит хвастливые речи своего шурина, он быстро и реши-

тельно принимает вызов и шлет за борцами. Нетрудно заметить, что царь в данной ситуации действует совсем не так, как былинный Владимир, который теряется, боится принять помощь Ильи Муромца, опасается оказать ему прямую поддержку. Иван Васильевич и здесь рисуется активным, решительным и волевым.

«Прокличьте кличь скорую, —
Есть ли у нас, у нашего царя,
Бойцы-борцы, молодые охотнички?
Шли бы на царский двор
Без докладу государева,
Без допроса безо всякого».

(Кир. 6, стр. 125—128).

Царя не смущает ни то обстоятельство, что поражению и унижению будет подвергнут его шурин, а следовательно — и его жена, ни то, что в роли победителей должны выступить люди самого простого звания. Эта коллизия может быть объяснена лишь тем, что с точки зрения внутреннего содержания песни Кострюк — враг, нахвальщик, представитель ненавистных татарских порядков, проникший на Русь под личиной родственника царя и пытающийся нанести удар ее национальной чести, а может быть и национальной независимости. Но в поведении Ивана Грозного есть еще одна существенная черта, связанная с общим замыслом песни. Мы уже говорили выше, что Кострюк — мнимый враг, лишь возомнивший себя непобедимым борцом. Очевидно, царь это понимает. Если в соответствующей ситуации в былине «Василий Игнатьевич и Батыга» князь Владимир ощущает всю драматическую серьезность положения и ясно представляет, какие тяжелые последствия может иметь для Киева поражение богатыря, то Иван Васильевич как будто очень хорошо видит и комическую сторону происходящего и проявляет желание до конца обнажить комический смысл событий. Поэтому к борцам он обращается с просьбой:

«Кто бы Мастрюка поборол,
Царскова шурина,
Платья бы с плеч снял,
Да нагова с круга спустил,
А нагова, как мать родила,
А и мать на свет пустила».

(Сб. К. Д.).

Никита Романович начинает искать борцов. Этому мотиву певцы придают некоторую значительность, внешнюю эффектность. Посланник царя выходит на Красное крыльцо, трубит в золотую трубу, чтобы слышала вся Москва, скликает борцов,

встав «на сер горюч камень». Следуя обычным былинным приемам, песня создает драматическую ситуацию — в Москве не оказывается богатырей. Но драматизм здесь мнимый, поскольку — согласно внутренней логике песни — против Кострюка вовсе не требуются богатыри. Большой художественный эффект производит появление борцов. Это место в песне очень наглядно раскрывает пародийный ее характер. В былинах отсутствие богатырей всегда восполнялось появлением одного героя, который оказывался всё же богатырем: это был либо Васька-пьяница, либо выпущенный из погреба Илья Муромец, либо Илья, переодевшийся каликой, либо приехавший из Ростова Алеша. Богатыри прикидывались немощными и слабыми или выглядели таковыми в глазах противника, но в решающий момент они обнаруживали свою мощь. Борцы в «Кострюке» на самом деле не богатыри, их немощность и физическая неполноценность лишь подчеркивают комизм предстоящей потехи. Комический эффект особенно усиливается от того, что ведут себя эти борцы совсем как былинные герои. Наряду с неказистостью и подчеркнутыми физическими недостатками песня наделяет своих героев некоторыми эффектными чертами: у них длинные усы, которые они закладывают за уши; в их одежде также есть детали, рассчитанные на внешний эффект, — заломленные шапочки, шелковые чулочки, которые они на ходу подтягивают, козловые сапожки (в одном варианте платье саксонское); полы кафтанов заткнуты у них за пояс. Совершенно очевидно, что перед нами — люди, не намеренные шутить и считающие себя настоящими борцами. Описание их внешности — блестящая художественная находка создателей «Кострюка»: пародийное и героическое здесь совершенно слиты и трудно расчленимы. Это и понятно, ибо борцы не являются в песне предметом осмеяния: осмеянию подлежит Кострюк. Борцы выступают как истинные герои, им предстоит отстоять честь Москвы и посрамить нахвальщика. Но то обстоятельство, что над всем конфликтом нависает явная и несомненная шутка, придает соответствующую окраску и образам борцов. Некоторые певцы удачно развивают пародийную линию песни, заставляя одного из борцов вести себя перед царем совершенно так же, как Васька-пьяница держал себя с князем Владимиром. Борец заявляет, что он явился из кабака, что у него «болит буйна голова» и «шипит ретиво сердцё», он трижды пьет предложенное ему вино и благодарит Ивана Васильевича. Происходит сцена, совсем как в серьезной героической былине (Григ. I, № 116).

Борцы не принадлежат к боярской или богатой купеческой Москве. Они появляются всегда откуда-то с окраины, из-за Москвы-реки, из каких-то глухих улиц, в названиях которых угадывается та социальная среда, к которой относятся их обы-

татели (из-за улка из-за Глинистова, из-за улки из-за Пирожниковой). Они живут в Подмосковной деревне, в Александровой слободе, в пригороде Кашина, в Низовой стороне. Их находят в маленьком домишке, в «избенушке маленькой», в кабаке. Они — то купцы, которые проводят свое время, похаживая «по торгу», то кузнецы, то, возможно, ремесленники. Другими словами, это — персонажи из народа. Явившись по царскому вызову, они стоят на дворе, даже не помышляя о том, чтобы войти во дворец. Переговоры с царем они ведут чаще всего не прямо, а через Никиту Романовича. Их сильно-таки смущает то обстоятельство, что бороться им придется с самим царским шурином:

«Сметь ли нам поборотися,
Да сметь ли нам поводитися
С государевым шурином? . . .
Но не будем ли в опале во царские?»

(Ист.—Дютш, стр. 42—46).

И вместе с этим страхом в борцах проявляется чувство независимости и собственного достоинства, а самое главное — сознание большой важности того дела, ради которого они явились на царский двор. Для них предстоящая борьба — не потеха, не забава, но патриотический долг. Так в пародийную ситуацию врывается настоящая героика.

Сюжет вступает в решающую фазу своего развития, когда весь конфликт должен разрешиться, а характеры персонажей — проявиться с полной отчетливостью.

Если мы верно до сих пор вели анализ «Кострюка» как произведения в принципе пародийного, то мы вправе предполагать, что как раз центральный эпизод песни должен быть до конца пародиен. Так оно и есть. Характер «Кострюка» как «шутовой старины» с полным блеском раскрывается в этой заключительной части.

Самому поединку предшествует часто договор об условиях борьбы. Иногда русские борцы предлагают свои условия непосредственно Кострюку. В этих условиях обязательно присутствует требование, чтобы побежденный был опозорен и выставлен на всеобщее посмешище. Такие требования приоткрывают завесу над самим характером и целями борьбы. По-видимому, Кострюку эти условия не вполне нравятся. Он и при встрече с борцами продолжает держать себя как настоящий богатырь. Поэтому на вопрос Потанюшки —

«Мы как станем боротися:
На свои буйны головы
Или на платье цвётное?»

— Кострюк решительно отвечает:

«Мы станем боротися
На свои буйны головы».

Однако такие условия русских борцов не устраивают. Точнее говоря, они не соответствуют художественному замыслу песни. Борьба «на свои буйны головы» означала бы, что она ведется до конца всерьез; поэтому Потаня не соглашается на такую борьбу:

«Станем боротися
Через платье цвётное;
Кого бы кому одолить —
До нитки платье снять,
Того и на срам пустить».
(Кир. 6, стр. 132—138).

Очевидно, весь главный смысл борьбы сводится именно к тому, чтобы снять с Кострюка платье и пустить его по Москве «в чем мать родила».

Как и полагается в произведениях народно-эпического стиля, намеченное полностью осуществляется. Больше того, происшедшее далеко превосходит все ожидания борцов, царя, Никиты Романовича. Иногда описанию борьбы придается некоторый драматизм: сначала успеха добивается Кострюк, и только третья схватка оканчивается его поражением. Но очевидно, что такое осложнение борьбы, пародирующее былинные поединки, не обязательно. Общему характеру песни более соответствуют, пожалуй, те ее варианты, в которых хвастливый противник — мнимый богатырь — повергается немедленно, обнаруживая свое полное бессилие. И если в былинах изображение перипетий борьбы создавало впечатление ее тяжести и величественности, то мгновенная катастрофа, происходящая с Кострюком, как нельзя лучше служит развенчанию созданного нахвальщиком мифа о его непобедимости.

Борьба описывается в «Кострюке» именно как борьба — один из видов спорта. Здесь песня также отличается от былин. В былинах единоборство героев является формой своеобразного сражения. Противники либо прибегают к рукопашной схватке, когда исчерпывают все другие средства, ломают оружие и т. д., либо сразу вступают в «плотный бой», который обычно заканчивается кровавым исходом. Исключение составляют случаи, когда борются между собою русские богатыри — Илья и Добрыня, Добрыня и Дунай и т. д. Во всех случаях поединок, хотя и изображается нередко в формах гротесковых, трактуется как событие, исполненное драматизма (Рыбн. I, № 62; Гильф. II, № 145, III, № 218; Григ. I, № 170, III,

№ 300). Ближе к «Кострюку» в описании борьбы некоторые варианты былин «Королевичи из Крякова», «Добрыня и Василий Казимирович», «Бой Добрыни с Ильей Муромцем».

Молодой Петры́ й Петрович королевский сын
Приучён весьма бороться об одной ручке́
С малолетства маленьким еще ребеночком.
Подходил он к добру молодцу близехонько,
Схватил он татарина одной ручко́й,
Поднял его ча косу́ бодру́,
На косу́ бодру́, да выше го́ловы,
И спустил его он ниже пояса,
Ниже пояса на матушку сыру́ землю.

(Аст. II, № 135).

В былинах содержится целый ряд подробностей в описании борьбы, которые в новом художественном качестве и в явно пародийной обработке находят себе место в «Кострюке». Есть в «Кострюке» одна особенность, которую нельзя не учитывать: художественная фантазия, столь щедро разлившаяся в описании борьбы, не противоречит бытовой правде, напротив — песня изображает русскую народную борьбу предельно конкретно и точно, с тонким пониманием ее правил, ее техники, с глубоким проникновением в профессиональную ее сторону. Но вместе с тем всё это служит художественным задачам. В лице Кострюка и его противника — москвича сталкиваются не просто разные манеры борьбы, но по существу разные характеры. В ходе борьбы торжествует не просто высокое искусство русского борца — одерживает победу зрелая и спокойная, уверенная в себе русская сила над дряблой, потерявшей всякую опору силой татарской. И опять, как не раз было и в предыдущих эпизодах, героическое и комическое образуют нерасчленимый сплав.

Певцы, описывая поражение приезжего нахвальщика, не скупятся на сочные подробности, придающие всей картине предельно комический эффект. Русский борец сгибает Кострюка «корчагою», бросает «к себе он на ножку правую», поднимает «выше головы своей», ставит его на голову, бросает о землю, так что у того «инда пуговки брякнули», «шелковые петли треснули», «кожа треснула», «пучинушка пукнула» и т. д. Борец иногда находит еще новые формы унижения поверженного противника: «А на руках он потрехиваё, до земли не допускиваё». Победитель — согласно уговору — стаскивает платье с Кострюка.

Обрывал у его-то всё платье цве́тноё, . . .
Он ведь на́гого спустил всё ёго бо́сого.

(Марк., № 36).

Был Мастрюк во всем,
Стал Мастрюк ни в чем.

(Сб. К. Д.).

В героических былинах момент победы над врагом превращался всегда в апофеоз богатыря. В «Кострюке» тот же момент становится апофеозом смеха. Как и в былинах, поверженный враг бежит, спасаясь от полного уничтожения. В «Кострюке» этот эпический мотив получает великолепное пародийное оформление: голый Кострюк убегает под крыльцо, чтобы спрятаться от позора. Картина бегства дается в вариантах в манере острого гротеска.

Он стыд-от в горсть захватил,
А в дыру ту перстом ткнул,
Под новые сени побежал,
Под те сени новые,
И под те сени царские.

(Григ. I, № 156).

В некоторых вариантах финал оказывается совершенно неожиданным: выясняется, что Кострюк — женщина.

А был доброй молодец —
Стала красная девица,
Он рукой закрывается,
За людей убирается.

(Гильф. III, № 310).

Характерно, что некоторые певцы сохранили лишь смутные воспоминания об этом мотиве и добавляли уже от себя, поскольку в самих текстах данный мотив не отразился вовсе, либо отразился неясно: «Когда снял платье, увидел, что она женщина» (Григ. I, стр. 218); «Это женщина была, называлась Кострюк-Мастрюк. А в начале я прокинул, — за столом Кострюк сидел» (ИРЛИ, Р. V, колл. 160, п. 3, № 28); «Кострюк был „полиница", т. е. девица» (Гильф. II, стр. 801). Похоже, что столь неожиданный оборот дела не вполне понятен певцам, и потому они опускают эпизод, с некоторым недоумением сообщая о нем от себя. Чтобы понять смысл данного эпизода, обратимся к его первооснове — к эпосу. Былины знают мотив, когда русский богатырь встречается с неизвестным чужеземным богатырем, бьется с ним, валит его на землю, хочет зарезать его и тогда обнаруживает, что он бился с женщиной. В этой былинной ситуации нет ничего комического, напротив — она полна внутреннего драматизма. Можно заметить, что данный мотив, восходящий к древним бытовым и мировоззренческим основам, в русских былинах иногда применяется уже без достаточной мотивировки. Этот-то эпический мотив и получил, по нашему мнению, пародийное переосмысление в «Кострюке». Драматический характер коллизии полностью снят. Заезжий богатырь, хвастающий своей непобедимостью, на поверку оказывается девицей, которая вынуждена

со стыдом искать укрытия под крыльцом. Идея о слабости и бессилии, о перерождении некогда могущественного врага получает здесь полное и последовательно комическое завершение.

В заключительном эпизоде песни главными действующими лицами становятся Иван Васильевич и его жена. До сих пор Марья Темрюковна была лицом пассивным и нейтральным. Поражение и позор, нанесенные ее брату, делают ее активной участницей событий. Она с бранью набрасывается на победителей, упрекает их, требует наказать их. Можно заметить, что более всего Марья Темрюковна оскорблена двумя обстоятельствами: тем, что ее брат не просто побежден, но и публично высмеян, и тем, что победили его простые мужики.

«А уж мужик ты, мужик,
Мужичий сын,
Крапивные сéмены!
Не поля-де вас посеяно,
Не кулика насеяно».

(Кир. 6, стр. 129—132).

Нельзя сказать, чтобы данный мотив был совсем новым для эпоса. Когда Алеша Попович побеждает Змея Тугарина, упреки к нему несутся со стороны княгини Апраксин, и в ее словах выражены те же злоба и презрение к победителю-мужику.

«Деревеншина ты, засельшина!
Разлучил меня с другом милым,
С молодым Змеем Тугаретиным».

(Сб. К. Д., стр. 135).

Случаи, когда бы князь Владимир дал достойную отповедь своей жене, сравнительно редки. В «Кострюке» царь Иван Васильевич отвечает Марье Темрюковне прямо и резко, решительно становясь на сторону победителей и пресекая всякие попытки ее реабилитировать честь Кострюка. Больше того, устами Ивана Грозного песня формулирует важную патриотическую идею, органически входящую в художественный замысел «Кострюка».

«Ты баба, ты бабье знай!
Не то-то нам дорого,
Что татарин похваляется,
А то-то нам дорого,
Что русак насмехается».

(Кир. 6, стр. 125—128).

Эта реплика царя, неизменно окрашенная комизмом, грубоватой шуткой, естественно завершает развитие всего сюжета, внося полную ясность в идейный замысел песни.

«Кострюк», как мы старались показать, во многом повторяет типичные композиционно-сюжетные схемы героических былин, но внутренне полемизирует с ними. Та победа, которую одерживал богатырь над врагом в былинах, представляла собою выражение народной мечты и уверенности в грядущей реальной победе, — она еще должна была прийти в результате героических усилий народа. «Кострюк» возник как живой, непосредственный отклик на полный и окончательный крах татарского ига. Песня пронизана оптимистическим ощущением коренных перемен, происшедших во взаимоотношениях Руси с татарами, ощущением того, что в жизни русского народа наступила совсем новая эпоха.

В свете сказанного особый смысл приобретает тот основной прием, на котором построен «Кострюк», — последовательное и острое подчас пародирование героического эпоса. Мировое искусство знает два основных вида пародии. Один направлен против отживших литературных форм и той идеологии, которая за этими формами стоит. Другой вид пародии не взрывает и не пытается скомпрометировать традиционную форму, но пародийно использует ее в определенных художественных целях. «Кострюк» принадлежит именно к этому виду пародий. Он не направлен против эпоса, прием пародии в нем блестяще использован для того, чтобы развенчать и высмеять историческое явление, которое в эпосе изображалось со всей серьезностью и драматизмом. Пародируя эпос, «Кострюк» в то же время развивает в форме «шутовой старины» его патриотические идеи. В былинах главным художественным началом был высокий героический пафос; пафосом «Кострюка» является смех над поверженным врагом; смех приобретает здесь силу политического оружия. «Кострюк» — это художественный памятник эпохи, когда народ наш смеялся, расставаясь навсегда со своим тяжелым прошлым, и смеялся во весь голос.

«Кострюк» не направлен против героического эпоса, но, конечно же, самый факт возникновения такой пародии означал, что «эпическая пора» русского фольклора пришла к своему концу. Если признать, что «Кострюк» был сложен во второй половине XVI века, и учесть, что мы не знаем, в сущности, ни одного классического героического былинного сюжета, который может быть датирован более поздним временем, то совпадение этих двух фактов нельзя считать случайным.

В полном соответствии с общей идейной направленностью, с сатирическим содержанием и пародийной формой «Кострюка» находятся особенности его исполнения, его музыкальный строй. «Кострюк» воспринимался исполнителями в большинстве случаев как веселая песня-скоморошина, одно лишь упоминание которой вызывало смех и оживление. По словам О. Э. Озаровской, «Кострюк» был «любимой перегудкой» Кривополеновой. «Стоит

только подмигнуть ей да сказать: „пировал — жировал царь...", как бабушка зальется смехом» (Оз., стр. 75). Другая сказительница — Е. М. Чуркина — исполняла «Кострюка» «с большим увлечением, искусно выделяя особо комические места, причем весело хохотала сама» (Аст. II, стр. 613). В представлении певцов, с которыми встречался А. Д. Григорьев, «Кострюк» — это «перецытырка», служащая для смеха (Григ. I, стр. 471).

По-видимому, в непосредственной связи с таким восприятием певцами «Кострюка» стоят случаи обрядового его применения. В. Серебренников записал «Кострюка» в виде наговора дружки, который исполнялся «для развлечения зрителей», если невесту долго не выводили из-за занавески.[3] Репертуар дружек отличается известной определенностью, и очень характерно, что «Кострюк» оказывается в ряду произведений шутливо-комического характера, скоморошин, прибауток, грубоватых и нескромных присловий и т. д.

Р. Г. Игнатьев столкнулся с фактом обрядовой инсценировки «Кострюка»; представление совершалось во время святок и явно было рассчитано на комический эффект.[4] Надо сказать, что в самом факте инсценировки «Кострюка» есть своя логика. В песне многое описывается с установкой на дополнительное зрительное восприятие, на яркий внешний эффект. Можно себе представить, какую реакцию вызывала у присутствовавших златоустовская постановка «Кострюка».

Не меньший интерес имеют для нас случаи включения переработанных и деформированных отрывков из «Кострюка» в состав других песен — скоморошин и небылиц. В песнях этого типа, как известно, отсутствует обычно цельный сюжет, они нередко представляют собою мозаику из различных отрывков и эпизодов. В составе одной такой мозаики — эпизоды из «Кострюка», из «Старины о большом быке», из «небылицы» и, наконец, из песни «Девушка спасается от татар».[5]

В данном варианте в состав скоморошины из «Кострюка» вошел эпизод женитьбы. В другой аналогичной песне, где есть также и эпизоды из небылиц, и отрывок из «Старины о большом быке», «Кострюк» отразился эпизодами женитьбы, пира и борьбы. Большое повествование, подчиняясь требованиям нового жанра, предельно сокращается, в нем нарушена логическая связность изложения, появились пропуски, сюжету приданы те же черты некоторой несообразности, нелепости, которые так характерны для небылиц.[6]

---

[3] Материалы по изучению Пермского края. Пермь, 1911, стр. 67—68.
[4] «Этнографическое обозрение», 1904, № 3, стр. 40—41.
[5] «Живая старина», 1905, вып. III и IV, стр. 337.
[6] П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах... и т. п., т. I, вып. 1, СПб., 1898, № 1018.

Эти факты показывают, в каком направлении развивалась судьба «Кострюка» в поздней традиции. Впрочем, трудно сказать, насколько эта традиция действительно поздняя. Возможно, что такого рода композиции возникали уже по крайней мере в XVII веке. Может быть, как раз более поздними являются те варианты, в которых шутливо-пародийное начало затушевывается и уступает место вполне серьезной трактовке. Показательным в этом смысле является текст, записанный от А. М. Крюковой (Марк., № 36). И по содержанию, и по стилистике, и по музыкальному строю это типичная былина, вполне серьезная, с той незначительной долей юмора, какая имеется почти в любой классической былине. Очевидно, А. М. Крюкова (а может быть, и ее предшественники — учителя) совершенно не поняла и не восприняла сатирической и пародийной направленности «Кострюка». Такое восприятие песни вовсе не является общим для беломорской традиции. В варианте, записанном от Г. Л. Крюкова (Марк., № 85), некоторые эпизоды полностью сохранили свой скомороший характер, и самая манера исполнения иная, чем у его сестры. Тенденции, столь ярко проявившиеся у А. М. Крюковой, в ослабленном виде могут быть обнаружены и у других певцов. Но это именно тенденции, которые нельзя считать ведущими и которые не могут скрыть исконной скоморошьей сущности песни.

Со стороны музыкального строя «Кострюк» — типичная скоморошина.

Совершенно очевидно, что сюжет «Кострюка» в целом и в наиболее существенных его эпизодах вымышлен. Он совершенно отчетливо соотносится с традиционной художественной системой эпоса. Вместе с тем мы видели, что вымышленный пародийный сюжет полностью вырастает на почве действительности, отображая определенную эпоху русской истории в народном восприятии. Какое же место в художественной системе «Кострюка» занимают конкретные исторические реалии?

В 1561 году Иван IV женился на дочери кабардинского (черкесского) князя Темрюка — Марии. У Марии было два брата — Мамстрюк и Михаил. Относительно первого известно только, что он ненадолго приезжал в Москву. Второй брат долгое время жил в Москве; он подвергался почему-то постоянным насмешкам и издевательствам со стороны царя и по приказу последнего был казнен в 1571 году. Напомним еще, что история знает Никиту Романовича — брата первой жены царя, Анастасии. Таким образом, главные герои песни как будто имеют своих исторических прототипов, а эпизод женитьбы находит себе параллель в браке царя и черкесской княжны. Песня обычно называет Кострюка черкашином, хотя, с другой стороны, упорно причисляет всё окружение Марьи Темрюковны к татарскому лагерю.

Никаких других исторических соответствий в песне не обнаруживается. Исследователи, исходившие из убеждения в том, что всякая историческая песня представляет собою художественную обработку каких-либо реальных фактов (или обработку преданий, рассказывавших об этих фактах), безуспешно пытались прокомментировать «Кострюка», прибегая для этого к многочисленным натяжкам и домыслам.[7] Такая исходная концепция неизбежно приводила исследователей к выводу об «искажении» истории в песне, о забвении певцами фактов, о путанице, нарушающей ход событий, и т. д. Между тем, совершенно ясно, что в «Кострюке» ничто не забыто и не напутано, всё предельно логично и цельно. «Кострюк» — это не искажение истории и не памфлет на нее, это определенная концепция истории, получившая своеобразное художественное воплощение. Конкретно-исторические реалии не составляют ни основы, ни сюжетной канвы этой концепции. Напротив, они сами полностью подчинены ей, они полностью растворены в эпически-условном движении сюжета. Исторические реалии в песне имеют значение не сами по себе, не как объект художественного осмысления или воспевания, но лишь в той степени, в какой они способны подвергнуться переплавке в соответствии с основным поэтическим замыслом. Поэтому «Кострюк» никогда не создавался как песня «о царской женитьбе» или «об удалом борце Мамстрюке Темрюковиче»; «Кострюк» вообще не создавался как песня о каком-нибудь определенном факте.

Соотношение факта и вымысла в «Кострюке» — той же природы и того же характера, что и в былинах. В эпосе мы встречаемся с совершенно аналогичными случаями, когда отдельные персонажи и мотивы как будто и соотносятся с летописными данными, но в то же время между ними нет внутренней художественной связи. Не отрицая того, что отдельные летописные факты имеют отношение к эпосу, что некоторые соответствия летописи и эпоса нельзя считать случайными, мы думаем, что эти факты никогда не являлись для былин первоосновой или объектом специального художественного изображения, а напротив — они вовлекались в систему эпического творчества, полностью подчинялись этой системе, перерабатывались и переосмыслялись в соответствии с ее законами.

Точно то же самое имеет место в «Кострюке», и в этом смысле «Кострюк» ближе к былинам, чем к историческим песням. Но есть в «Кострюке» некоторые существенные подроб-

---

[7] Наиболее характерны в этом отношении работы: С. Шамбинаго. Песни времени царя Ивана Грозного; Б. М. Соколов. Шурин Грозного удалой борец Мамстрюк Темрюкович. — «Журнал Министерства народного просвещения», 1913, июль; Вс. Ф. Миллер. Очерки, III, стр. 235—238.

ности, которые ведут его к историческим песням. Это, во-первых, образ Ивана Грозного, «оценка» его роли; это, во-вторых, определение времени действия.

В «Кострюке» события совершаются не в эпическое время князя Владимира, а в историческое время царя Ивана Васильевича. Включение в песню мотива женитьбы еще более определенно указывает хронологические границы повествования. В былинах этого не бывает, время там не нуждается в уточнении, поскольку оно всегда одно и всегда исторически условно.

Образ Ивана Грозного в «Кострюке», вполне традиционный для фольклора XVI века, с одной стороны, вымышлен, поскольку песенные ситуации, в которых царь действует, вряд ли можно перенести в реальность; с другой же стороны, образ этот историчен. Активным, прямым и резким, смотрящим на всё происходящее с позиций государственности, удивляющим окружающих крутостью и неожиданностью своих решений, не гнушающимся народа, — таким изображают Ивана Грозного песни и предания, в каждом отдельном случае делая акцент на одном или нескольких из этих признаков. В «Кострюке» некоторые из сторон песенного образа царя раскрываются особенно ярко. Его активность в организации отпора нахвальщику, его кровная заинтересованность в благополучном исходе поединка, резкая отповедь, какую он дает царице, нескрываемое торжество его при виде поражения Кострюка, похвала, которой он удостаивает победителей, наконец, прямое осмысление поединка как дела национально-государственного значения, — всё это достаточно определенно характеризует Ивана Грозного. В его образе песня выделяет два ведущих качества — патриотизм и народность. Мы увидим, что в других песнях на первый план выдвигаются и другие качества царя, причем не всегда песенный его образ окружается столь явной и ничем не замутненной симпатией.

«Кострюк» тяготеет к историческим песням постольку, поскольку в нем налицо тенденция к изображению определенного исторического этапа, другими словами — к художественному проникновению, пусть облеченному во многом в эпические формы, в то, что мы назвали бы движением истории. В «Кострюке» отчетливо отразилось осознание народными массами коренных исторических сдвигов. Поэтому «Кострюк» — не только одна из последних русских былин, но и одна из старших исторических песен.

«Эпическая» версия. Первая часть рассматриваемой песни развивается независимо от версии «исторической» и в основных моментах с ней не соотносится. Здесь нет истории с царской женитьбой. «Царица крымская» (в вариантах ее именуют «паленица удалая», «татарка удалая», «купавушка татарская», «дочь царя турского») решает ехать на Русь и берет

с собой Кострюка, который должен потребовать из Москвы для себя поединщика. Нередко Кострюк выступает сам, без царицы, бросая вызов Москве и угрожая разгромом города.

Такое начало и особенно разработка мотивов угроз и требования поединщика сближает песню с былинами.

«Давай-ко ты мне поединщика.
Не дашь как ты мне поединщика, —
Моськовский город твой да я с конча зажгу,
А с другого ведь конча да я колоть пойду».

(Пар.—Сойм., № 28).

Однако в некоторых вариантах вызов сближает «эпическую» версию с «исторической»: Кострюк требует себе поединщика, чтобы «отведать сила богатырская, плечо молодецкое».

Царица крымская и Кострюк — враги-нахвальщики, являющиеся на Русь с захватническими целями. Подобно Калину-царю или Батыге, они останавливаются в поле вблизи Москвы, разбивают лагерь и посылают к царю посла с ярлыком, который иногда содержит обычные для былин требования: очищать улицы с приулками, дворы с придворками, опоражнивать конюшни, готовить ества и питья, «вываживать-налаживать» красных девушек, молодушек, добрых молодцев. В былинах эти формулы означают, что в город собираются въехать «гости», а по существу — новые хозяева, завоеватели. В вариантах «Кострюка» такая трактовка в чистом виде иногда встречается. В отличие от версии «исторической», в «эпической» версии Кострюк — реальный, а не мнимый враг, и опасность, которая нависает над Москвой с его приходом, также вполне реальна. Чтобы усилить впечатление серьезной опасности, певцы и включают в повествование традиционный былинный ультиматум, хотя во многих текстах дело ограничивается требованием выставить борца.

Описывая, как реагирует на всё происходящее царь Иван Васильевич, которому адресуются угрозы Кострюка, «эпическая» версия несомненно идет в части вариантов от устойчивых характеристик поведения князя Владимира в момент опасности. Иван Грозный обнаруживает совсем не свойственные ему растерянность и заискивание перед врагом. Он выполняет требования Кострюка (Рыбн. II, № 157), старается расположить нахвальщика в свою пользу (Гильф. I, № 24). Впрочем, есть варианты, в которых он спокойно встречает известие об ультиматуме, с достоинством отвечает Кострюку на его вызов и немедленно посылает слуг разыскать борцов. Кострюк обычно появляется во дворце вслед за послом, а иногда — и вместо него. Он здесь — совсем не тот царский шурин, о котором повествовала «историческая» версия. Он смел и заносчив, он полон сознания своей силы, и похоже, что по-на-

стоящему силен. Когда он идет по дворцу, «переклады сгибаются», «подмосты колыблются», «мостиноцьки ломаютсе», «перекладиноцьки сгибаютсе», «ступеньки подгибаются»; он не спрашивает «ни сторожов и ни придворников», идет — «богу не молится», «не крестит бела лица», «государю челом не бьет», «чести ён ведь не óтдает»; он проходит прямо в большой угол «и сидит за столом за дубовыим». Иногда он при этом кричит «голосом своим да богатырскиим», снова требуя у царя поединщика и грозя погубить всё царство.

Так создается острая ситуация, аналогий к которой в русском эпосе не так уж много: врага впустили в город, и он может стать хозяином положения, если не будут приняты срочные меры. Сходную обстановку знают только былины «Илья Муромец и Идолище» и «Алеша и Тугарин»; что же касается былин о татарском нашествии, то там враги никогда в Киев не допускаются и борьба с ними происходит всегда за пределами города.

Теперь наступает момент, когда обе версии сходятся к единой ситуации: Кострюк ожидает противников, царь посылает своих слуг отыскать борцов. Таким образом, «эпическая» версия хотя и развивалась как песня о вражеском наезде и в отдельные моменты готова была, казалось, перерасти в традиционное былинное повествование об отбитом татарском нашествии, но пришла она в конце концов к эпизоду борьбы. В характеристике борцов есть кое-что, напоминающее «историческую» версию. Они тоже далеки от дворца и тоже принадлежат к народным низам: «На задвореньках живет вдовушка, а у вдовушки есть два сына»; «случилосе три брата три крестьянскиих»; «слуцилосе у старицька два братця»; они приходят «с Подпятницкой пятины, с Подвологодской стороны»; «родиной были Павóлханы»; «с Пядинской земли, с Важинской стороны». В изображении борцов совершенно нет шутейно-пародийного начала, они ближе к былинным героям — если не типа Ильи или Добрыни, то типа Василия Игнатьевича или членов дружины Васьки Буслаева. Появление борцов и их изображение означают, что предстоит как будто не шутейный, а самый настоящий богатырский поединок.

Услышав о приходе борцов, Кострюк выскакивает из-за стола и устремляется во двор. При этом, как и в «исторической» версии, он опрокидывает скамьи и давит сидящих; этот эпизод довольно последовательно сохраняется в вариантах, но в системе повествования, лишенного пародийной направленности, он сам выглядит не пародийным. По своей художественной выразительности он напоминает сходный эпизод из былины «Илья Муромец и Идолище»: в нем есть элементы гротеска, но осмысляемые вполне серьезно. Как правило, в вариантах

«эпической» версии отсутствуют некоторые мотивы, обычные для версии «исторической»: похвальба Кострюка; договор об условиях борьбы; просьба борцов к царю разрешить им побороть и осрамить противника. Отсутствие некоторых из этих мотивов легко объясняется тем, что, во-первых, в «эпической» версии Кострюк — не царский шурин, а наезжий нахвальщик, а во-вторых, предстоит, по существу, не борьба («потеха»), а самый настоящий поединок.

Ишшо не горы тут скаталисе —
Сильные бога́тыри смогалисе.

(Милл., № 61).

Обычно в поединке вначале инициатива на стороне Кострюка. Он пытается одолеть русского борца. В изображении поединка нет, по существу, и следа тех деталей, которые в «исторической» версии с такой точностью и красочностью передавали особенности русской народной борьбы. Фетинька, или Михайла, или Потанюшка действуют по-богатырски, не пытаясь, как правило, вложить в расправу над Кострюком шутейное начало. Но некоторые гротесковые детали в изображении расправы остаются. Русский богатырь подбрасывает Кострюка «выше древа стоячего», «выше облака ходячего». При падении у Кострюка «още кожа-то лопнула от белой шеи до гузна», «а ёго-то мясо тут треснуло», «и его пузо-то лопнуло»; «куда рука, куда нога раскатилася», «Куда буйная головушка покатилася», «Глаза вон да воротилися». В единичных вариантах в эпизоде расправы ощущаются отголоски «исторической» версии: Потанюшка срывает с Кострюка платье, и тут обнаруживается, что чужеземный нахвальщик — девушка (Гильф. III, № 261). Но эти подробности в подавляющем большинстве вариантов оказываются излишними, поскольку поединок заканчивается более серьезной и эффектной развязкой: Кострюка просто убивают — «тут ему и славы поют».

Совершенно очевидно, что самый замысел, подчинивший развитие данного эпизода, иной, чем в «исторической» версии. Он близок к содержанию былин о татарском нашествии, особенно былин «Илья Муромец и Идолище» и «Алеша и Тугарин». Согласно традициям эпоса, чужеземный нахвальщик должен быть уничтожен в единоборстве с русским богатырем. То, что в описание этого уничтожения вплетаются сатирические мотивы, своеобразно окрашивающие героическую ситуацию, — также обычно для эпоса.[8]

---

[8] А. М. Астахова. Сатира и юмор в русском былинном эпосе. — Русский фольклор. Материалы и исследования, II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957.

В финале «эпической» версии среди вариантов нет полного единства. Некоторые варианты и заканчиваются на эпизоде убийства Кострюка. Но такие тексты кажутся незавершенными, поскольку остается неизвестной судьба спутницы Кострюка. Обычно всё же заключительным аккордом песни является упоминание о купаве крымской.

Напуганная участью Кострюка, она бежит из Москвы.

Еще смотрит поляница та же крымская,
Богатырша нунь сама есте удалая,
На борьбу-то всё не их да богатырскую.
. . . . . .
Ухватила копье свое длинное,
Как поехала она в езду с Москвы,
Она еде заклинается:
«Ай не дай мне-ка́-ва боле, господи,
Боле ввек в Москвы да не́ бывать,
И московскиих борцев да в гла́за не́ видать».

(Гильф. I, № 24).

В данном случае очевидна полная аналогия с финалом былин о Калине-царе или о Батыге. В вариантах такому финалу предшествует еще один мотив: крымская царица укоряет русских борцов за то, что они осмелились победить Кострюка.

Некоторые варианты и заканчиваются этими словами царицы. В одном случае Потаня отвечает ей. Один текст кончается тем, что царь спрашивает у борцов, как наградить их, и они просят дать им возможность попить, погулять трое суток (Шейн 1877, стр. 56—58). В одном варианте купаву татарскую берут в плен (Гильф. II, № 193).

Важно установить не только сходство «эпической» версии «Кострюка» с былинами, но и черты различия. В эпосе, известном нам, нет полной сюжетно-композиционной аналогии «Кострюку». Не говоря уже о том, что в былинах чужеземная богатырша никогда не приезжает на Русь как царица, одержимая захватническими замыслами, былины не знают сюжета, в котором были бы соединены эпизоды наезда (нашествия) врага на Русь, его похвальбы и вызова поединщика с эпизодами единоборства двух богатырей, русского и чужеземного, внутри города. В эпосе первый ряд эпизодов содержится в составе былин о татарском нашествии, второй же ряд — в былинах об Идолище или Тугарине. Несомненно, что певцы ощущали связь «эпической» версии с теми и другими былинами, о чем говорят прямые текстуальные совпадения.

Если бы «Кострюк» развивался по традиционной эпической схеме, мы должны были бы ожидать, что после приезда врагов и вызова поединщиков основные события перенесутся в поле. Очевидно, что схема нарушена. Эпическая традиция резко на-

рушается и тем, что действие приурочено к Москве и что вместо князя Владимира действует царь Иван Васильевич. Новым является здесь и указание на Крым, и упоминание о турецком царе. Другими словами, хотя повествование в «Кострюке» нигде не нарушает цельности эпического стиля, сюжет имеет историческую локализацию и может считаться былинным, но должен рассматриваться не как повторение уже известных фабул, а в определенной степени как новообразование. Чтобы точнее определить характер этого новообразования, необходимо сопоставить «эпическую» версию «Кострюка» с версией «исторической». Тесная связь двух версий не вызывает сомнений. Однако столь же несомненны и серьезные различия, разделяющие их. Различия определяются тем, что «историческая» версия «Кострюка» сложилась как песня-пародия, а «эпическая» версия по замыслу ее создателей была песней героической. Заметим, что отсутствие темы царской женитьбы для «эпической» версии совершенно органично; никаких следов ее в вариантах нет. В обеих версиях действует Кострюк, но в то время как в версии «исторической» этот персонаж имеет вполне определенные «биографические» данные (он брат Марьи Темрюковны, шурин царя, знаменитый борец), в «эпической» версии какие-либо конкретные сведения о нем отсутствуют, неясно, какое место он занимает в крымской земле, в каких отношениях он находится к царице и т. д. Возникает предположение, что сначала сложился образ Кострюка в «исторической» версии, а затем уже этот персонаж попал в версию «эпическую». Кострюк «исторический» и Кострюк «эпический» во многом сходны, но они отнюдь не двойники. Основное различие между ними определяется указанной выше разницей в художественных замыслах двух песен. Сюжет «исторической» версии подсказал и создание вымышленного образа крымской купавы. Здесь рядом с Кострюком была его сестра. Создатели эпической версии поставили рядом с «новым» Кострюком «новую» же героиню — купаву крымскую, дочь царя турского.

То обстоятельство, что в первой части двух версий очень мало общего, показывает, что певцы создавали поначалу разные произведения, и если бы не общность в имени героя, эти части незачем было бы сопоставлять. Во второй части точек соприкосновения гораздо больше. Сюжет в «исторической» версии развивается более естественно, более, так сказать, непринужденно и гармонично. В «эпической» версии ощущается некоторая искусственность в переходе от первой части ко второй. Такая несогласованность может быть объяснена лишь одним: создатели «эпической» версии воспользовались сюжетной канвой второй части «исторической» версии, но смогли «присоединить» ее к первой части ценою некоторого нарушения

цельности повествования. В эпизодах то и дело всплывают детали, которые могут быть объяснены лишь через сопоставление с соответствующими местами из версии «исторической». Так, вопрос борцов, обращенный к царю, — «сметь» ли им победить Кострюка, — кажется лишним, если учесть, что в «эпической» версии Кострюк — не шурин царя и борцы не только «смеют», но и обязаны это сделать. Как след другой сюжетной ситуации воспринимаются упреки царицы, обращенные к борцам-победителям и понятные только в устах Марьи Темрюковны, возмущенной тем, что праздничная потеха вылилась в позор для нее и для ее брата. Неожиданное разоблачение Кострюка, оказавшегося женщиной, в «эпической версии» довольно-таки скомкано; мотив этот, сам по себе эффектный, не связан ни с повествованием, ни с художественным замыслом песни. Другими словами, следует признать, что история борьбы Кострюка сложилась вначале внутри версии «исторической», а затем уже послужила материалом для версии «эпической». Основная трудность, стоявшая перед певцами, заключалась в том, что они должны были на основе пародийно-шутейной истории создать повествование героическое; они это сделали, опираясь на былинные традиции. При этом сатирическая окраска изображаемого осталась.

Мы не считаем, что «эпическая» версия сложилась в результате переработки версии «исторической». Дело в том, что такая точка зрения не может объяснить многого и прежде всего — сюжетной специфики второй версии. Очевидно, дело было иначе. «Эпическая» версия «Кострюка» создавалась как вполне самостоятельное произведение, со своим замыслом, со своим сюжетом, но, как это часто бывает в фольклоре, создавалась под влиянием определенного круга фабул, образов, мотивов. В этом кругу решающая роль принадлежала уже существовавшей песне о Кострюке и некоторым героическим былинам. Свободный художественный замысел определил характер отношения к образцам.

В фольклоре древней Руси это — типичный путь создания нового произведения. Вспомним, как иногда близки сюжетно между собою некоторые былины. Но разве можем мы былину «Василий Игнатьевич и Батыга» считать переделкой «Ильи Муромца и Калина-царя»? Разве является «эпическая» версия «Щелкана» переделкой былины о рождении Вольги? Связь с традицией — одна из особенностей фольклора, и воплощаться конкретно эта связь может в различные формы. Две версии «Кострюка» наглядно показывают, как это иногда происходило. Перед нами — не результат контаминации, как думал С. Шамбинаго. Ценность двух версий песни о Кострюке состоит, в частности, в том, что анализ их помогает приблизиться к уяс-

нению специфических закономерностей народнопоэтического творчества в древней Руси.

Исследователи убеждены в том, что содержание «эпической» версии «Кострюка» исторично в конкретном смысле и что поэтому следует установить, о каком факте песня повествует. Согласно концепции С. Шамбинаго, песня отразила события 1572 года, когда под Москвой была одержана победа над войсками крымского хана Девлет-Гирея. С. Шамбинаго делает вывод, что существовала песня об отбитом наезде, которая, однако, не сохранилась в своем первоначальном виде, но преобразовалась в результате контаминации с песней о царской женитьбе и приобрела тот вид, который имеет, согласно нашей классификации, «эпическая» версия.[9] В. Ф. Миллер принимает толкование С. Шамбинаго «эпической» версии как песни, в которой сохранились отголоски крымского набега 1571—1572 годов, но не соглашается с его гипотезой о существовании особой песни об отбитом наезде, считая, что данная «редакция» «Кострюка» сложилась «под воздействием глухих воспоминаний о набеге крымцев», с одной стороны, и под влиянием «типа старины о нашествиях басурманских царей-нахвальщиков», с другой.[10] Близко к этому комментирует песню А. М. Астахова.[11]

Ни С. Шамбинаго, ни В. Ф. Миллер не нашли достаточных аргументов для обоснования своих утверждений. Это и понятно, если учесть условно-эпический характер песенного сюжета и почти полное отсутствие каких-либо фактических реалий в имеющихся вариантах. Всё-таки кое-какие реалии имеются, и следует посмотреть, насколько серьезный материал для выводов они могут представлять. Упоминание о Крыме и Турции, конечно, само по себе характерно. Но ведь борьба с крымскими и турецкими набегами не была ограничена одним-двумя годами. Крымская опасность была той постоянной и реальной опасностью, которая пришла на смену опасности со стороны Золотой Орды. В эпическом мотиве вражеского набега подстановка на место поверженных врагов врагов новых (крымский и турецкий царь) могла быть связана с конкретными фактами, но могла состояться и на более широкой основе. В одном из вариантов упоминаются Воробьевы горы, на которых раскинула свой лагерь царица крымская. В 1571 году на Воробьевых горах остановилось войско Девлет-Гирея. В ряде вариантов русского борца зовут Михалкою. Организатора отпора татарам князя Воротынского звали Михаилом. С. Шамбинаго напоминает, что

[9] С. Шамбинаго. Песни времен царя Ивана Грозного, стр. 79—85.
[10] Вс. Ф. Миллер. Очерки, III, стр. 237.
[11] Северные исторические песни. Подготовка текста, статья и примечания А. Астаховой. Петрозаводск, 1947, стр. 56.

против татар Иван Грозный выслал своего шурина Михаила Темрюковича, но затем последовала неожиданная опала, и Михаил был казнен. С точки зрения приверженца исторической школы такого рода факты кажутся заслуживающими самого пристального внимания; они начинают коммментироваться, обрастать историческим материалом и оказывать сильное влияние на окончательные выводы. Между тем, значительность этих фактов — мнимая; за ними не стоит ничего реального, их нельзя даже зачислить в разряд совпадений. Реально одно — что эпический сюжет об уничтожении врага-нахвальщика Кострюка и бегстве из Москвы крымской царицы соотносится с событиями 1572 года указанием на Крым и победным финалом. Но в этом смысле любая былина об отбитом татарском нашествии соотносится, скажем, с Куликовской битвой.

Мы не отвергаем того, что такого рода события, как набег Девлет-Гирея, могли способствовать созданию «эпической» версии о Кострюке. Но версия эта — произведение более широкого исторического плана и более глубокого художественного замысла. «Эпическую» версию можно трактовать как произведение, внутренне полемичное по отношению к версии «исторической». Полемичность здесь состоит в том, что ситуации, которые в одной песне носили пародийно-шутейный характер, трактуются теперь в серьезном, в героическом плане либо заменяются ситуациями героическими. «Татарской» теме, развернутой в «исторической» версии в жанре «скоморошины», «эпическая» версия возвращает героический пафос в его прямом художественном выражении. Очевидно, что необходимость в такого рода возвращении подсказывалась самой жизнью. Это, конечно, не означает, что пародийный «Кострюк» был явлением преждевременным. Это значит лишь, что он не исчерпывал возможностей разработки большой темы. Естественно, что «эпическая» версия создавалась с известной ориентацией на былины. Но живые впечатления действительности и художественный опыт XVI века подсказали границы использования традиций эпоса.

Настораживает уже самое начало: на Русь едет не грозный татарский царь Калин или Батыга, а женщина — поляница, купава. Она не ведет с собой несметных полчищ, от движения которых дрожит земля, ее сопровождает один Кострюк. В героических былинах требование поединщика или ультиматум о сдаче города влечет за собою богатырское побоище. В «Кострюке» врага впускают в город и устраивают тот самый поединок, который обычно никогда не мог состояться в былинах о татарском нашествии. Наш слух пытается в этой цепи эпизодов уловить пародийное начало. Нет, по-видимому, пародия не входила в замысел песни. Но несомненно, что традиционные эпические ситуации здесь явно и, очевидно, не случайно снижены. Сочета-

ние сниженности и сатиричности несколько отдаляет «эпическую» версию «Кострюка» от классических былин и приближает ее к версии «исторической».

В «эпическом» «Кострюке» очень тонко и сложно преломились общие для историко-песенного фольклора XVI века тенденции к историзму. В основе замысла песни лежит по-своему осознанная народом трактовка определенного этапа в историческом развитии страны, которая воплощена не столько в реалиях песни, сколько в ее сюжете, в характере повествования, в тоне, другими словами — в принципах изображения действительности. Такой характер историзма и делает «эпическую» версию «Кострюка» произведением переходного типа — от былин к историческим песням.

«Взятие Казани»

Если судить по числу известных вариантов, «Взятие Казани» принадлежит к наиболее популярным историческим песням XVI века. Нами учтено свыше пятидесяти записей, сделанных на протяжении примерно двухсот лет. Подавляющее большинство их относится к Поволжью и районам, непосредственно примыкающим к Поволжью. Несколько вариантов зафиксировано на Урале и в Сибири. Те немногие записи, которые сделаны на Севере (Карелия и Беломорье), восходят не к давней устной традиции, а к позднему книжному влиянию. Однако устная традиция здесь несомненно существовала, о чем свидетельствуют контаминированные тексты, в состав которых входят довольно хорошие варианты «Взятия Казани». Несмотря на известную широту распространения песни, ее все же надо считать в первую очередь поволжской.

Имеющиеся тексты свидетельствуют в общем о том, что записи (а большинство их относится к последнему столетию) застали песню на стадии ее сюжетного и художественного разрушения. Многие варианты представляют собою отрывки, во многих сокращены важные эпизоды, и от этого логическая последовательность и художественная стройность песни нарушены. Можно заметить при этом, что певцы не обнаруживают, как правило, никаких попыток к художественному обновлению сюжета, к восполнению забытых эпизодов новыми.

При всём том, в распоряжении исследователя имеются и хорошие тексты, вполне сохраняющие, по-видимому, исконную форму песни. Если учесть к тому же, что и плохо сохранившиеся, отрывочные тексты представляют определенную ценность для сравнительного анализа, то можно вполне рассчитывать на значительный материал, исследование которого позволяет не только полностью представить сюжет «Взятия Казани», но и понять за-

мысел, лежащий в основе песни, раскрыть ее художественную структуру.

Из всей массы текстов выделяется своими особенностями вариант из Сборника Кирши Данилова. Он должен быть рассмотрен особо. Сейчас же предметом рассмотрения явятся все остальные тексты.

Песня открывается зачином, который как бы задает тон всему дальнейшему повествованию, настраивает слушателя на определенный эмоциональный лад. Певцы обращаются к «дорогим гостям», к «старым старикам», «пожилым мужикам», «молодым ребятушкам», «старым старушкам», обещают поведать им «побасеночку», «сказочку», «диковинку». Такое обращение придает зачину характер шутливой интимности, некоторой несерьезности. Создается впечатление, что в песне речь будет идти о событиях удивительных, необычных и вместе с тем забавных, способных потешить слушателей. Подобные обращения нередки в песнях-«скоморошинах». Своеобразный характер зачину придают и скомороший стих с рифмой (см. Пальч., № 39), скоморошья игра слов (Шейн 1877, стр. 48—49), балагурная метафора (Кир. 6, стр. 1—2). В дальнейшем повествовании элементы скоморошины появляются время от времени и хотя не составляют в вариантах цельной системы, но накладывают свой явственный отпечаток на песню. Элементы эти, однако, не означают ни того, что песня была сложена скоморохами, ни того, что она первоначально носила «серьезный» характер, а позднее прошла скоморошью обработку.[12]

Едва ли не впервые в известном нам историко-песенном фольклоре песня дает изображение наступательного похода русских войск. В этом смысле начало «Взятия Казани» полемически противостоит картинам, которыми обычно начинались былины. Оно означает, что времена переменились и уже не Калин-царь или Батыга ведут свои войска на Русь, но русский царь организует поход против татар.

Как он Грозен царь Иван Васильевич
Скоплял силушку ровно тридцать лет,
Ровно тридцать лет еще три года.
Сокоплёмши свою силушку, воевать пошел
Он под славное царство Казанское.
Не дошедши до Казани, становился,
Становился наш батюшка в зеленых лугах,
В зеленых лугах заповедных.[13]

В ряде вариантов довольно устойчиво сохраняются топографические реалии, которые скорее всего вошли в песню как жи-

[12] Ср.: Вс. Ф. Миллер. Очерки, III, стр. 205—210.

[13] «Известия II отделения Академии наук», т. III, Прибавления, 1854, стр. 320.

вые впечатления участников событий (Казанка-река, Свияга-река, Булак-река, Сулай-река, город Свияжск, указания на расположение Казани и др.). Реалий не так уж много, но их точность и некоторая «деловитость» заставляют сопоставить «Взятие Казани» с поздними солдатскими песнями.

Сборы в поход и движение войск в песне — это лишь подступы к основной ее части, посвященной осаде и взятию Казани. Здесь обнаруживается полный разрыв с традициями эпоса: в песне нет ни богатырей, ни обычных для былин эпических батальных картин. Проще всего было бы объяснить такой разрыв обнаружившимся несоответствием традиционных былинных средств изображения новой исторической действительности. Но разве можно признать соответствующей действительности картину уничтожения несметной татарской силы одним или несколькими богатырями? И разве оружие, которым обычно пользовались богатыри, отражает вполне реальное вооружение русских войск и изменения в нем на протяжении X—XV веков? Дело, очевидно, не просто в том, что изменилась действительность, которая потребовала новых приемов изображения; главное состояло в том, что изменившаяся действительность оказала решающее влияние на художественное сознание народа, на угол зрения. Ведь в конечном счете любое явление действительности может быть изображено с большей или меньшей долей традиционной условности; как показывают факты, и в XVI, и в XVII веке, и даже позже историко-песенный фольклор свободно эту условность допускал. Но в песне о взятии Казани она впервые столь решительно была отвергнута. Почему? Взятие Казани было воспринято в народе как акт большого политического значения, и можно расценить как проявление величайшего художественного такта то обстоятельство, что событие переломного характера, как бы подведшее итог многовековой борьбы русского народа с татарами, не стало предметом еще одной былины, а получило изображение принципиально новое. Конечно, внутренняя потребность такого новаторства соединялась с несомненным ощущением в фольклоре XVI века кризиса эпической художественной системы.

Под стенами Казани впервые в русской военной истории с таким размахом был применен порох. Порох явился одной из тех сил, которые нанесли удар старым приемам войны. Но удар был нанесен и старым художественным формам изображения войны. «Возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца?» — этот знаменитый вопрос Маркса имеет прямое отношение к нашей теме. Во «Взятии Казани» не богатырский героизм, а порох решает участь осажденного города.

В свете сказанного естественным и полностью оправданным кажется то, что всё действие песни развертывается вокруг мотивов подкопа под вражеские стены и взрыва, сокрушающего

крепость. Любой из других мотивов может в вариантах отсутствовать, кроме этого. Ради него, собственно, и задумана песня. И сюжетно, и композиционно он составляет центр песни. Если былины военного содержания обязательно заключали в себе различные сюжетные перипетии, осложнения, придававшие такой драматизм и захватывающую остроту былинным фабулам, то «Взятие Казани» лишено особой сюжетной занимательности. Драматизм, напряженность в песне создаются за счет необычности, небывалого характера осады. Другими словами, как будто само явление действительности входит в песню не только как объект изображения, но и как самостоятельная эстетическая ценность. Новыми представлениями об эстетически интересном объясняется наличие в песне о взятии Казани элементов эмпирического описания.

Основные мотивы «Взятия Казани» в общем как будто не являются вымышленными; фактическая их основа подтверждается параллелями из «Казанской истории».[14] Здесь также большое внимание уделено подкопу (стр. 147); неоднократно говорится о вызывающем поведении осажденных: «И радоватися и веселитися почаша, лики творяще, и прелестныя песни поющи, и плещущи руками, и скачущи, и пляшущи, и играющи в гусли своя, и в перегудница ударяющим, и шум и грохотание велико творяще, и поносы и смех и укоризны велики дающе руским воем» (стр. 149). Там же говорится, что поведение татар вызвало гнев царя (стр. 135, 146). В «Казанской истории» решающая роль уделена взрыву: «И егда же зажжено бысть огненное зелие в ровех... И в той час абие возгреме земля, яко велий гром, и потрясеся место то все, идеже стояше град, и позыбахуся стены градныя, и вмале весь град не падеся от основания. И вышед огнь ис-под градных пещер, и совьеся во едино место, и возвысися пламень огня до облака, шумящ и клокочющий, аки некоея великия реки силныи... И прорва крепкия стены градныя, прясло едино, а в другом же месте, с полпрясла, в третьем же месте от Булака саженей 10 и тайник подня, и понесе на высоту великое древие... Бывши же на стенах погании, поносы и укоризни кидающе руским воем, вси без вести погибоша» (стр. 149—150).

Параллели эти не раз указывались исследователями. Однако, обращая внимание на черты сходства, они недостаточно учитывали серьезные различия. Прежде всего, отметим разницу в трактовке сходных ситуаций. В песне идея подкопа принадлежит мастерам, пушкарям, иногда самому царю. Согласно «Истории» (а нет оснований подвергать сомнению осведомленность ее

[14] Все ссылки здесь и ниже даются по изданию: Казанская история. Подготовка текста, вступительная статья и примечания Г. Н. Моисеевой Изд. АН СССР, М.—Л., 1954.

автора), предложение о подкопе исходит от фрягов. В «Истории» нигде не говорится о случае со свечами и вообще не разъясняется, каким образом было подожжено «зелье». Собственно, и без этого ясно, что эпизод со свечами в песне вымышлен от начала до конца: создатели ее либо не представляли себе отчетливо техники организации взрыва, либо сознательно пошли на вымышленное изображение, а может быть, опирались на какие-то слухи. Важно не только сходство некоторых ситуаций, но и «контекст», в котором эти ситуации проявляются. В этом смысле характерен мотив поведения татар. В «Истории» татары торжествуют, «и поносы и смех и укоризны велики дающе руским воем» в тот момент, когда русские войска отходят от крепостных стен; татары думают, что русские отступают, хотя на самом деле они готовятся к штурму, который должен последовать за взрывом (стр. 148—149). В песне об этом рассказывается по-другому. Татары знают о подкопе, но не верят в успех русских и поэтому смеются над царем, раздражая его своими шутками и непристойными выходками.

«Как не взять тебе, не взять наш Казанский городок
Ни во сто тебе лет, ни во тысячу годов».

(Ак., стр. 71).

При сопоставлении песни с «Казанской историей», при анализе песенного сюжета нельзя не видеть и того, как много существенных моментов казанской эпопеи осталось за пределами песни. Дело, конечно, не только в каких-то важных подробностях, которые мог знать и которыми интересовался автор, но о которых не знали рядовые воины и тем более — простые люди, не участвовавшие в осаде. Самое главное состоит в том, что песня совершенно не передает всей сложности осады, всех перипетий ее, всех трудностей войны. Всё многообразие событий, военных действий песня уложила в две-три фразы:

Да он под речкой, да оч под реченькой под Казанью
Семь лет с силою, семь лет с силушкой царёк простоял.[15]

Впрочем, и эти фразы в вариантах — редкость. Песня не говорит ни о различных осадных работах, ни о систематическом обстреле Казани, ни о других мерах, которые предпринимали русские войска.

Очень характерно решается в песне категория времени. «Семь лет», о которых иногда говорится в вариантах, в сюжетном плане никакой роли не играют; собственно действие в песне

---

[15] «Труды Саратовской ученой архивной комиссии», вып. XXIV, 1908, № 5.

начинается с того момента, как появляется замысел подкопа; с этого момента оно развивается как действие одного дня, не прерываясь и не растягиваясь во времени. Более того, реальные временные соотношения нарушаются во имя художественной непрерывности: по приказу царя в подкоп закатываются бочки и тут же зажигаются свечи; в это время татары осыпают со стен насмешками царя; Иван Грозный, раздраженный насмешками и видя по контрольной свече, уже сгоревшей, что взрыв либо задерживается, либо вообще сорван, приказывает казнить мастеров. По-видимому (об этом никогда не говорится), мастеров подводят к царю, и тогда один из них разъясняет причины задержки. В этот момент происходит взрыв. Ясно, что эмпирические представления о времени здесь нарушены: в тот отрезок времени, который достаточен, чтобы сгорела свеча (даже в подземелье), трудно уложить реально все описанные события. Очевидно, мы имеем дело здесь с условным песенным временем. Условность, с одной стороны, и сведение потока событий во времени к одному непрерывному акту, с другой, — это тот принцип решения категории времени, который может быть обнаружен не только в песне о взятии Казани, но, как увидим ниже, и в ряде других исторических песен XVI (и не только XVI) века.

Дело тут не только в категории времени, но и в принципах подхода к изображению исторических событий. И то и другое взаимно между собою связано. Происходит известное упрощение и схематизация сложного сплетения фактов действительности. Со временем это приводит к выработке довольно устойчивых сюжетно-композиционных схем (военно-исторические песни XVIII—XIX веков). В песне «Взятие Казани» этого еще нет, сюжет ее отличается полной свежестью и оригинальностью. Но упрощение и схематизация изображаемого (при сохранении конкретно-индивидуальных особенностей его) — налицо. Другая особенность изображения событий — то, что можно было бы назвать избирательностью. Из большого и сложного потока событий выбираются лишь некоторые. Но эти избранные факты по существу трактуются в их совокупности как полная картина происшедшего, за пределами которой нет никаких других фактов. Между тем ясно, что картина эта далеко не полна. Возникает реальное противоречие между широтой задач, которые песня ставит, и сравнительной узостью (а то и просто бедностью) их осуществления. Вскоре в народной исторической поэзии обнаружится тенденция к преодолению этого противоречия путем создания цикла произведений, связанных единством темы и развивающих ее в разных направлениях.

Своеобразную попытку разрешить указанное противоречие в рамках одного сюжета представляет особый вариант «Взятия Казани» из Сборника Кирши Данилова. На фоне основной

массы текстов, в которых так или иначе присутствуют элементы «побасеночки», вариант Кирши Данилова сразу же обращает на себя внимание своей эпической серьезностью, решительным отсутствием скоморошьих мотивов как в манере повествования, так и в особенностях стиха. Характерно, что в этом варианте как раз отсутствуют те эпизоды, в которых наиболее ощутимы элементы «побасеночки»: шуточный зачин, рассказ о поведении татар, поддразнивающих царя, насмешливое изображение гибели татар. В варианте Кирши Данилова нет следов скоморошьей рифмы, а в ритмическом отношении он также близок к обычным эпическим песням.[16]

Характерна одна композиционная особенность варианта. В отличие от рассмотренных выше текстов, в которых переходы от одного эпизода к другому даются без внешних повествовательных связей, здесь мы видим явное стремление к строгой последовательности в переходах, к логическим объяснениям происходящего. В тексте снят налет некоторой недосказанности в повествовании, обычный для вариантов этой песни; здесь всё досказано и всё мотивировано. Так, обыкновенно история со свечами в первый раз излагается не совсем ясно. Что одну свечу зажгли в подкопе, а другую на воздухе, и что они сгорают не одновременно, — об этом слушатель узнает уже позже, чаще всего из слов пушкаря. Не то в тексте Кирши Данилова:

Воску ярова свечу становили,
А другую ведь на поле в лагере.
Еще на поле свеча-то сгорела,
А в земле-та идет свеча тишея.

Эпизод о царском гневе никогда не включает прямого упоминания об измене, которую подозревает царь. В данном варианте этот мотив имеется, и он должен объяснить причину гнева Ивана Грозного:

И зачел канонеров тут казнити,
Что началася от канонеров измена.

---

[16] Сюжетно и стилистически близки к варианту Кирши Данилова тексты, записанные на Беломорском побережье от А. М. Крюковой (Марк., № 58) и М. С. Крюковой (Крюк., № 101). Вместе они образуют единую версию «Взятия Казани». Но, как показывает анализ, оба текста не связаны с устной традицией, а являются вариантами вторичного происхождения. Текст А. М. Крюковой восходит (через посредство книги Оксенова «Народная поэзия») к Сборнику Кирши Данилова (см. об этом: А. М. Астахова. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 294, 320—321 и др.). М. С. Крюкова переняла песню от матери и разработала ее в характерной для себя манере. Поэтому оба текста не включаются нами в дальнейший анализ.

Если вариант рисует момент сгорания свечи, то и здесь он объясняет больше, чем другие тексты:

Догорела в земле свеча воску ярова
До тоя-та бочки с черным порохом.

Характерно, что в приведенных примерах все три фразы, на которые мы обратили внимание («А другую ведь на поле в лагере», «Что началася от канонеров измена», «До тоя-та бочки с черным порохом»), производят впечатление не песенных, а прозаических. Такого рода прозаизмы — не редкость в Сборнике Кирши Данилова. В данном случае я склонен их объяснить как реплики певца, включенные записывавшим непосредственно в текст (может быть, слегка подправленные им). Собиратель, как это видно из других примеров, ценил в эпических песнях, которые записывал, сюжетную полноту и логичность повествования.

В варианте Кирши Данилова есть эпизоды, которых другие тексты не знают. Эпизоды эти в составе сюжета играют важную роль, они придают песне в целом своеобразное идейное звучание. Изображению похода царя в начале песни предшествует картина, переносящая нас в Казань. Царица Елена, пробудившись, пересказывает царю Симеону увиденный ею сон:

«А и ты встань, Семиен-царь, пробудися!
Что ночесь мне, царице, мало спалося,
В сновиденьице много виделося:
Как от сильнова Московскова царства
Кабы сизой орлишша стрепенулся,
Кабы грозная туча подымалась,
Что на наше ведь царство наплывала;
А из сильнова Московскова царства
Подымался великой князь московски
А Иван сударь Васильевич прозритель,
Со темя ли пехотными полками,
Что со старыми славными казаками.

Здесь, а может быть и несколькими строками раньше, рассказ о сновидении Елены переходит непосредственно в повествование о событиях. Такого рода переходы вполне в духе народной песни.

Вслед за В. Ф. Миллером и другими исследователями В. К. Соколова видит здесь влияние определенных книжных традиций: составитель сборника якобы «дополнил песню под влиянием летописей и „Истории о Казанском царстве“, изобилующей вещими снами и пророчествами и большое место уделяющей Казанской царице».[17] Однако ни составителю Сборника, ни певцу (или певцам), сообщившему ему эту песню, совсем

[17] В. К. Соколова. Русские исторические песни XVI века (эпохи Ивана Грозного). Сб. «Славянский фольклор. Материалы и исследования по исторической народной поэзии славян», Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 23 (в дальнейшем: В. К. Соколова. Песни XVI века).

не обязательно было читать «Казанскую историю», чтобы внести в текст мотив сна. Этот мотив в данном случае с «Казанской историей» никак не связан. Зато он легко и полностью соотносится с народнопоэтической традицией.

«Что ночесь мне, царице, мало спалося,
В сновиденьице много виделося».

Это выражение можно обнаружить в былинах (так говорит жена иноземного царя в варианте былины о Волхе; с такими же словами обращается Соломанида к своему мужу) и в исторических песнях (этими словами начинает рассказ о своем сне Разин). Ни образы сна, ни его содержание в песне не соотносятся с «Казанской историей». В повести сновидения действительно носят характер пророчеств и воплощены в книжные образы с налетом религиозности (стр. 130—131). В песне сон лишен каких-либо пророческих мотивов и не содержит ничего символического. Как обычно в народной поэзии, он есть выражение дурного предчувствия, вызванного реальными обстоятельствами, в данном случае — походом московского царя на Казань. В образах «Кабы сизой орлище стрепенулся, кабы грозная туча подымалась» нет никакой символики сна, которую надо было бы толковать: это — традиционное песенное сравнение. Обычно такое сравнение в песнях бывает отрицательным; но в Сборнике Кирши Данилова отрицательные сравнения вообще отсутствуют, и вместо них всюду мы находим сравнения положительные. У нас нет никаких оснований относить начальный эпизод песни на счет творчества составителя Сборника. Гораздо естественнее предположить, что эпизод этот был записан им вместе со всей песней как часть ее.

Необычен для сюжета «Взятия Казани» и заключительный эпизод: Иван Васильевич после взрыва бежит на высокую гору к царским палатам; Елена встречает его хлебом-солью, и за это царь приводит ее в «крещенную веру» и постригает ее в монастырь. Симеона же за гордость Иван Васильевич предает жестокому наказанию — вынимает «ясны очи косицами». Заключительные фразы песни представляют апофеоз царя:

Он и взял с него царскую корону,
И снял царскую перфиду,
Он царской костыль в руки принял,
И в то время князь воцарился
И насел в Московское царство,
Что тогда-де Москва основалася,
И с тех пор великая слава.

«Казанская история» в данном случае никак не могла явиться источником для составителя Сборника, так как здесь судьба царя и царицы излагается совсем иначе: казанского царя

привезли в Москву, спустя некоторое время окрестили (дав ему имя Симеона), женили, и он, окруженный богатством, «да живет без печали на Руси». Напротив, царица не пожелала креститься, была отдана замуж за царя Шигалея, который «не любяше красоты ея», «и живяше она, во отлученнеи у него и не в светле храмине, заключена аки в темнице» (стр. 172). Странно, что исследователи, безуспешно отыскивая книжные параллели к заключительной части текста, не заметили прямых и очень близких параллелей в народных песнях. Во многих вариантах песни о гневе Ивана Грозного на сына имеются (обычно в самом начале) очень характерные упоминания о Казани.

«Вывел я измену из Обска,
Вывел измену из каменно́й Москвы,
Казанское царство мимоходом взял,
Царя Семёна под мир склонил,
Снял с царя порфиру царскую,
Привез я порфиру в каменну́ Москву,
Крестил я порфиру в каменно́й Москве,
Эту порфиру на себя поло́жил,
После того я стал Пресвитер-царь,
Грозный царь Иван Васильевич».

(Кир. 6, стр. 94—97; ср.: Сб. К. Д., стр. 220; Чулк. II, № 121; Кир. 6, стр. 98—101; Милл., №№ 101—102).

И общая концепция (воцарение через победу над Казанью), и ее художественная реализация (мотивы расправы над казанским царем и взятие в Москву знаков царской власти) в двух песнях совершенно одинаковы. Совпадение нарушается тем, что в песне о царском гневе вместо Казани назван иногда Царьград; кроме того, рядом со взятием Казани упоминаются и другие победы Ивана Грозного, хотя они не трактуются как столь же значительные. Имена Симеона и Елены также знакомы вариантам. Уже это одно показывает, что рассматриваемый эпизод не был ни сочинен составителем Сборника Кирши Данилова, ни взят им из книг. Песенная природа его несомненна. Исследователи до сих пор не замечали, что сходный мотив, только не развернутый повествовательно, встречается еще в одном варианте «Взятия Казани». Вариант этот записан в составе контаминации. Здесь нет эпизодов с татарами, с царским гневом и с пушкарями. Говорится о походе под Казань, о подкопе, о зажженных свечах и о взрыве. Заканчивается песня следующим образом:

Казанских татар со стены всех пометал,
Симеона-царя во полон себе взял,
Вывел изменушку изо всей земли,
Вывел измену из Казани-города.

(Кир. 6, стр. 61—66).

Следующая за этим фраза — «Вывел изменушку из каменной Москвы» — непосредственно связывает сюжет «Взятия Казани» с сюжетом «Гнева Ивана Грозного на сына», который далее и развивается. В данном случае легко установить, как возник заключительный мотив повествования о взятии Казани: он перешел сюда из второй части контаминации, т. е. из песни о гневе Ивана Грозного. Но то же самое могло случиться и с неконтаминированным текстом «Взятия Казани». Мотивы пленения казанского царя и царицы, торжества Ивана Грозного, его воцарения первоначально возникли в составе песни о гневе царя на сына. Здесь они вполне связаны с замыслом произведения в целом. В песне о взятии Казани эти мотивы первоначально отсутствовали, данная песня и не претендовала на столь широкие обобщения. Она возникла по следам событий как песня военно-историческая, прославлявшая разгром Казани средствами новой военной техники. Но с течением времени явилась потребность в историческом осмыслении событий 1552 года в связи с другими событиями истории царствования Ивана IV. Обобщение было дано сначала в песне о гневе царя на сына. Позже были сделаны попытки перенести его и в песню о взятии Казани. Вариант Кирши Данилова и частично один симбирский вариант сохранили новую редакцию песни. Но редакция эта, видимо, не получила широкого распространения, хотя и нельзя не признать значительности замысла, легшего в ее основу. Очевидно, что редакция песни, не содержащая обобщающих мотивов, с элементами скоморошины, была художественно более цельной. В. К. Соколова допускает явную натяжку, говоря, что песня о взятии Казани «в исключительно сжатой форме дает обобщение внешней политики Грозного и народную оценку ее».[18] На самом деле такое обобщение имеется в песне о гневе Ивана Грозного на сына, а в песне о взятии Казани — только в варианте Кирши Данилова, который Соколова оценивает во всех отношениях очень невысоко.

«Взятие Казани» знаменует качественно новый этап в развитии эстетических принципов исторической песни. В складывающуюся эстетику этого жанра входит такой существенный элемент, как осознание художественной значимости реальных фактов. Факт в его конкретности и исторической неповторимости становится первоосновой сюжета. Не вымысел, рожденный на почве действительности и истолковываемый как реальность («Авдотья Рязаночка», «Евпатий Коловрат»), и не реальность, подвергнутая эпической переработке («Щелкан»), а действительность, полностью сохраняющая и внешние очертания реальности и внутреннюю историчность, — вот то принципиально

[18] В. К. Соколова. Песни XVI века, стр. 20

новое, что появляется во «Взятии Казани». Именно поэтому песня не обнаруживает связи с эпосом. Она строится на иных художественных основах, на иных приемах, на иной стилистике. Нельзя не заметить, что новые художественные открытия в этой песне (как и позднее в других этого типа) связаны и с определенными художественными утратами. Эти утраты сказались и в области сюжетосложения, и в области изображения людей. «Взятию Казани» явно недостает той масштабности в изображении событий, какая присуща любой героической былине. Эпические сюжеты, в основе которых лежал широкий художественный вымысел, являющийся формой изображения и преображения действительности, полнее и глубже отражали и обобщали существенные исторические явления. Образы былинных героев суть гигантские исторические обобщения, также вырастающие на почве творческой фантазии народа. В таких песнях, как «Взятие Казани», люди реальны и естественны (хотя элементы условности в их поведении сохраняются), но образы их лишь намечены; перед нами — своеобразные персонажи, действующие в эпизодах. Песня дает слишком мало материала для сколько-нибудь подробной их характеристики. Люди не описываются внешне; действий, которые они совершают, так мало, что всякие выводы наши, построенные на их анализе, неизбежно примут характер домыслов. Задачу создания образа исторического героя народное творчество будет решать через создание песенных циклов. Так, образ Ермака из одной отдельно взятой песни совершенно неясен. Из цикла же песен вырастает определенный, цельный и довольно значительный образ. То же можно сказать (и даже с еще большим основанием) относительно образа Ивана Грозного. Только в цикле раскрывается образ Степана Разина. Конечно, и в эпосе большое значение имели циклы былин об одном герое. Но всё же каждая отдельная былина (если брать наиболее значительные сюжеты) заключала в себе более или менее полную художественную характеристику героев (ср., например, былины «Дунай», «Михайло Потык», «Илья и Соловей Разбойник», «Алеша и Тугарин» и др.).

«Отказ» от монументальности формы, от масштабности в изображении событий, в создании образов людей, ограничение возможностей творческой фантазии — всё это были те художественные утраты, которые лишь частично были восполнены новыми художественными открытиями.

«Молодец зовет девицу в Казань»

Большое количество записанных вариантов песни (их около пятидесяти) на первый взгляд не дает серьезных сюжетных расхождений. Расхождения касаются отдельных деталей, но в такой

песне, как разбираемая нами, каждая художественная деталь очень важна. Внимательный анализ показывает, что в некоторых вариантах отличия в деталях приобретают принципиальный характер и свидетельствуют об определенных изменениях в идейном содержании песни в условиях позднего ее бытования. Наиболее цельные в художественном отношении тексты зафиксированы, как правило, старшими записями; можно думать, что именно эти тексты ближе всего стоят к первоначальной форме песни, хотя отдельные эпизоды сюжета хорошо сохранились и в других, в том числе в более поздних вариантах.

Сюжетная канва песни как будто предельно проста: добрый молодец уговаривает девушку ехать с ним жить в Казань, но девушка решительно отказывается. Сюжет может быть воспринят как будто в бытовом аспекте. Самые персонажи («молодец» и «девица») и то, как они вводятся в повествование, характерны для народной бытовой лирики. Начало в одной группе вариантов прямо ведет нас к традициям лирической бытовой песни. Это типичная символическая картинка из мира природы, которая представляет собою первую часть развернутого песенного изображения, построенного по принципу психологического параллелизма.

Соловей кукушку уговаривал:
«Полетим, кукушка, во зеленый сад,
Совьем там, кукушка, тёпло гнездышко,
Выведем, кукушка, два детенышка —
Тебе куковенка, а мне соловья,
Тебе для потехи, а мне для пенья.
Твой-то куковенок будет куковать,
А мой соловьенок будет распевать».[19]

Зная устойчивые приемы традиционной лирики и устойчивый смысл образов-символов, нетрудно догадаться, что вторая часть песни должна составить «человеческую» параллель к первой части, что добрый молодец будет звать куда-то девушку, предлагать ей стать его женой, будет рисовать ей какие-то светлые перспективы и т. д. Действительно, в определенной мере вторая часть развивается по угаданной схеме, но не подчиняется ей полностью. Начало второй части дается, как правило, строго симметрично по отношению к началу первой части.

Соловей кукушку подговаривал,
Подговаривал, все обманывал.
. . . . . .
Молодец девицу подговаривал,
Подговаривал, все обманывал.
(Нов. II, № 134).

[19] Песни и сказки Поимского района. Составила А. П. Анисимова. Пенза, 1948, стр. 152.

Начало песни, построенное на основе психологического параллелизма, характерно для одной группы текстов. По этому признаку и по некоторым другим данные тексты следует отнести к самостоятельной редакции песни, назвав ее условно первой. Другая группа текстов (вторая редакция) начинается поиному. Бытовой аспект сюжета здесь выявлен более непосредственно; персонажи песни — молодец и девица — поставлены здесь в типичную для народной лирики бытовую ситуацию: они встречаются у колодца; он приводит напоить коня, она приходит за водой. Между молодцем и девицей происходит диалог, который в обеих редакциях развертывается, в общем, по одной схеме. Молодец уговаривает девушку идти с ним в Казань; почему именно в Казань, из текста это никогда не выясняется. В вариантах первой редакции о замужестве никогда не говорится; но из первой части («соловей кукушку уговаривал») ясно, что имеется в виду именно замужество. В вариантах второй редакции молодец обычно предлагает девушке выйти за него замуж; здесь это кажется необходимым, поскольку нет символической первой части.

«Ты иди, девица, за меня замуж,
За меня замуж во Казань-город».
(Шейн 1877, стр. 40—41).

В первой редакции предложение молодца излагается всегда одинаково:

«Поедем, девица, во Казань-город».
(Кир. 6, стр. 14—15).

Речь молодца, обращенная к девушке, не содержит, за исключением первой фразы, каких-либо прямых личных мотивов. Она целиком посвящена Казани. Соответственно и ответ девушки также полностью посвящен Казани. При этом диалог построен строго симметрично, и можно заметить, что в лучших вариантах симметрия доведена до предела: каждой фразе из речи молодца точно соответствует фраза девушки. Но стилистический и композиционный параллелизм в данном случае с особой силой подчеркивает резкую противоположность двух характеристик Казани.

«Мы поедем, девица, во Казань-город.
Как Казань-город на краси стоит,
Казанка-речка медом протекла,
А малы ручьи зеленым вином.
По горам, горам по высокиим
Лежат каменья самоцветные,
По лугам, лугам по зеленыим
Растет трава шелковая».
(Нэв. II, № 134).

Приведенный текст почти исчерпывает обычную характеристику Казани молодцем в первой редакции песни. Некоторое варьирование в отдельных мотивах не меняет их содержания: иногда описание начинается словами: «Казань-город славный на горе стоит»; о ручеечках говорится, что они протекли «со сладкой водочкой», «сладкой патокой», «медяной сытой». В текстах второй редакции описание Казани иногда несколько детализируется; возможно, это обусловлено тем, что тексты второй редакции записаны на Севере и стилистика их отражает характерную манеру северных певцов. Есть также и дополнительные мотивы, — возможно, достаточно архаичные:

«По лесам, лесам по дремучиим
Не куны бежат заморские».

(Соб. I, № 231).

Образ Казани в характеристике молодца выдержан в тоне полной и последовательной идеализации. Здесь трудно увидеть сквозь густой слой подчеркнуто идеальных мотивов какие-либо следы конкретного изображения города. Это — город сказочного богатства и песенной красоты. Но ему противопоставлен в песне другой образ Казани.

«Не обманывай, доброй молодец,
Я сама знаю про то, ведаю,
Что Казань-город на крови стоит,
А Казанка-речка кровью протекла,
Малые ручьи горючими слезми.
По горам, горам по высокиим
Лежат головы молодецкие,
Молодецкие, все солдатские;
По лугам, лугам по зеленыим
Лежат кудри молодецкие,
Молодецкие, все казацкие».

(Нов. II, № 134).

В этом описании много недосказанного. Лишь в совокупности всех образов нарисованная девушкой картина обретает смысл довольно определенный; образы кровавой реки и ручьев, текущих слезами, получают известную ясность, будучи дополнены заключительным мотивом — гор, покрытых солдатскими головами. Перед нами — известное обобщение, картина, исполненная суровой символики. В словах девушки Казань предстает как город, над которым пронеслась буря войны, оставившая здесь свои неизгладимые следы.

Городу безоблачного мирного счастья и процветания противостоит город крови, слез и смерти. В этом противопоставлении и заключается одна из главных идей песни. Как объяснить,

с точки зрения развития сюжета, появление двух столь контрастных образов? Варианты обычно утверждают, что молодец обманывает девушку. Но в таком случае непонятным остается, ради чего он это делает. Если он знает, что Казань — город смерти, зачем же он зовет туда свою милую? Не правильнее ли предположить, что сюжет основывается на незнании? Молодец описывает Казань такой, какую он знал до определенных событий. Девушка изображает Казань, какой она стала после этих событий. Очевидно, в этом всё дело, если искать в сюжете некоторый реально-бытовой подтекст.

Война преломляется в песне сквозь призму восприятия простой девушки, для которой отрезан теперь путь к счастью. Бытовое обрамление главной темы не является, очевидно, случайным и внешним приемом. Город, ставший местом, где восторжествовала смерть, имеет самое прямое отношение к жизни простых людей, к их личным судьбам. Глубоким лиризмом овеяно изображение этого города.

Как же могла возникнуть такая песня? Какие жизненные силы вызвали ее появление? Почему эта песня говорит о Казани?

Напомним прежде всего, что русский фольклор, видимо, и до XVI века знал сходную художественную трактовку войны. Такой трактовки не было в эпосе — и это совершенно объяснимо: сложная диалектика народного восприятия войны не могла получить своего освещения в пределах произведений одного жанра. Если в былинах или в старших исторических песнях встречаются мотивы разорения городов, убийства и увода в плен русских людей, то эти мотивы заострены против иноземных захватчиков и лишены лирико-бытовой окраски. Но вот перед нами знаменитые места из «Слова о полку Игореве», где война открывается художнику той самой стороной, какой она открылась создателям песни «Молодец зовет девицу в Казань», и где она дана в таких же обобщенно-символических образах, окрашенных глубоким лиризмом:

«Въ княжихъ крамолахъ вѣци человѣкомь скратишась. Тогда по Руской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть, нъ часто врани граяхуть, трупиа себѣ дѣляче, а галици свою рѣчь говоряхуть, хотять полетѣти на уедие».

«Чрына земля подъ копыты костьми была посѣяна, а кровию польяна: тугою взыдоша по Руской земли».

«На Немизѣ снопы стелютъ головами, молотятъ чепи харалужными, на тоцѣ животъ кладутъ, вѣют душу отъ тѣла. Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посѣяни, посѣяни костьми руских сыновъ».

Автор «Слова», создавая эти скорбные картины, в какой-то мере, видимо, опирался на народнопоэтическую образность.

Идейный смысл такого рода изображений в «Слове» довольно определенный: автор воссоздает трагические последствия междоусобных войн, неудачного похода Игоря, вызванного также междоусобицами. Его трагический пафос всякий раз уступает место пафосу героическому, когда он повествует о битвах, в которых сливались воедино интересы всей Руси. В «Слове» диалектика народного отношения к войне получила гениальное художественное выражение. Можно предполагать, что уже в фольклоре XII века были наряду с песнями, воспевавшими героику воинского подвига, — песни, дававшие обобщенно-трагический образ войны. Если опираться на «Слово», то можно думать, что образ этот уже тогда рождался из контрастного сопоставления мотивов мира, счастья, труда и богатства с мотивами крови и смерти. В «Слове» мы находим, в сущности, параллелизмы того же рода, что и в песне «Молодец зовет девицу в Казань»: пашня — и поле, усеянное костьми и политое кровью; молотьба — и побоище; берега, посеянные добром, — и берега, усыпанные костьми воинов.

Если на основании «Слова» можно лишь предполагать наличие в раннем русском фольклоре произведений, дававших обобщенно-трагический образ войны, то о существовании такого рода произведений в XVI веке (в крайнем случае — в первой половине XVII века) говорят факты. Мы имеем в виду песню, ряд вариантов которой известен по поздним записям и, вероятно, в поздних исторических применениях.

За Утвинскими горами
Как распахана была там пашенка,
Пашня яровая,
Как не плугом она была спахана
И не сохою —
Как распахана была пашенка
Казачьими копьями;
Как засеяна была легкая пашенка
Не ржой, не пшеницей —
Как засеяна была эта пашенка
Казачьими головами,
Заборонована была эта легкая пашенка
Коневыми копытами.
Как засеял эту легку пашенку
Один млад полковник;
Как засеявши эту легку пашенку,
Он слезно заплакал:
«Ты расти, расти, легка пашенка,
Расти зеленейся!
На поливочку, моя легка пашенка,
Не надейся».

(Мякут. I, стр. 7—8).

В центре этой песни — скорбный образ поля битвы, образ, весь построенный на внутреннем контрастном противопоставле-

нии мотивам мирного труда мотивов буйного разгула войны. Сопоставление вариантов позволяет сделать вывод, что в основе песни лежат представления о каком-то несчастном походе за пределы границ русской земли. Виновник неудачи — «млад полковник», «добрый молодец»; это он «засеял пашенку»; он же и оплакивает поражение, его словами заканчивается песня.

Внутренняя художественная связь данной песни с песней о Казани у нас не вызывает сомнений. В основе обоих произведений лежит общий подход к действительности, общность оценки, не характерной для эпоса, но глубоко оправданной для лирики — с ее повышенным вниманием к нуждам, страданиям и радостям повседневной жизни.

Примеры из «Слова о полку Игореве», как и пример с песней об Утвинских горах, помогают, кажется, объяснить, почему именно Казань стала песенным городом с таким содержанием. Вряд ли можно сомневаться, что в песне речь идет о той Казани, которая была взята русскими войсками в 1552 году. Никогда больше этот город уже не фигурировал в русской истории как объект военных столкновений такого масштаба. Осада и взятие Казани стоили русским немалых жертв. Тяжелый характер осады, кровопролитные сражения, происходившие под стенами города, та дорогая цена, какой досталась победа, — всё это по-своему преломилось в песне. Но песня получила более широкий, обобщенный смысл. Она выразила раздумья народа о войне, которая несет не только победу и осуществление важных государственных целей, но и гибель простых людей, разорение, слезы, крушение многих надежд. В этом плане песня о Казани выходит за рамки бытовой лирики, так же как менее всего она может рассматриваться как отклик на конкретные факты истории. Вымышленный сюжет поднят здесь на высоту большого, по существу философско-политического обобщения. Но своеобразие песни состоит в том, что философия здесь слита с лирикой, с бытом и с историей. В результате мы имеем сложный художественный сплав образов, мотивов, эмоций из разных сфер жизни.

«Оборона Пскова от Стефана Батория»

Песня является откликом на один из крупных эпизодов Ливонской войны — героическую оборону Пскова против стотысячной армии Стефана Батория в 1581—1582 годах.

Среди известных нам военно-исторических песен XVI века данная песня — наиболее «традиционная» в том смысле, что она почти вся соткана из мотивов и «общих мест», к которым нетрудно подобрать параллели либо в старших исторических песнях, либо в былинах. Она начинается описанием накопления силы Баторием и выступления его в поход. Баторий хвастает,

что легко возьмет русские города, направляет в Псков своего посла с требованием о капитуляции. Последний эпизод изложен так, что он воспринимается как цитата из героической былины.

С этого момента, однако, песня отходит от традиционной разработки воинской темы. Воеводы дают королевскому послу немедленный и решительный ответ:

«Что не даем мы вам граду без бою,
И без бою, без драки великия,
Без того кровопролития немалыя.
Уповали на пресвятую богородицу,
Не дает вам, собакам, на поруганье».[20]

В варианте «Денницы» за этим следует рассказ о сражении, причем впервые дается картина столкновения двух армий. В тексте она предстает в формах явно поздних, характерных для солдатской песни XVIII века, поэтому трудно сказать, что́ здесь было в тексте XVI века. Характерно, что сила русского войска в конце концов персонифицируется в образе «воеводы царева», который, оказывается, и «побил силу королевскую». Воевода, разумеется, уже не богатырь, и его действия — это метафора, которая должна означать победу.

В варианте «Филологического вестника» нет ни армии, ни полководца, как, впрочем, нет и сражения. События изображаются фантастически, и в эту фантастику входят религиозные мотивы. Стефан Баторий наводит пушки «по семи золотым маковицам», но выпущенное «ядрышко свинцовое» возвращается и поражает короля «в груди черныя». Из контекста явствует, что всё это происходит по «воле божьей». Но этим божье вмешательство не ограничивается: вражеская сила неожиданно слепнет, рубится сама с собой и гибнет.

В варианте «Денницы» король бежит и, подобно Калину-царю или Батыге, «заклинается» не бывать на Руси.

В вариантах сохраняются названия трех городов, которые подверглись нападению, — Полоцк, Великие Луки, Псков, — говорится о взятии двух первых городов. В песенных названиях есть небольшие нарушения, может быть позднего порядка (Полотский, Великие Луга, Обской град). В варианте «Денницы» имени вражеского короля нет, он называется здесь «король» и «собака». В варианте «Филологического вестника» он — «Степан земли Полоцкой», «собака царя Крымского». Последнее, может быть, отражает представление о польском короле как союзнике крымского хана. Имена защитников Пскова — Семен Константинович Карамышев, Михайло Васильевич Скопин, Борис Петрович Шереметьев, Микита Романович Вольхонский. Ни одно из этих лиц не имеет отношения к обороне Пскова.

[20] «Русский филологический вестник», 1885, № 1, стр. 50—51.

Есть основание предполагать, что все они в разное время (но все — уже за пределами XVI века) вошли в песню не из живой исторической памяти народа, а из других исторических песен. Очевидно, в песне об обороне Пскова первоначально назывались другие лица, возможно — те, кто действительно возглавлял защиту города. Очевидно также, что каких-либо элементов конкретно-исторической характеристики эти персонажи не заключали. Для нас важен тот факт, что в песне уже не было богатырей и что роль защитников городов передана здесь вполне реальным лицам — воеводам. Если добавить еще, что Чуренга река — это, может быть, испорченное название реки Черехи и что «Мать пресвята богородица» — это церковь в Пскове, то сказанным и ограничивается безусловный конкретно-исторический элемент в песне. Всё остальное относится уже к области песенного вымысла. Но возможно, что некоторые мотивы — как бы ни были они традиционны — соотносятся с действительными фактами. Так, эпизод пересмотра сил королем в песне как будто находит аналогию в том, что Баторий, чтобы устрашить защитников Пскова, произвел на виду у города смотр своему войску. Грамота с предложением о сдаче была заброшена в город прицепленной к стреле; осажденные ответили отказом.[21] Однако возможно, что совпадения здесь вполне случайны: песенные эпизоды сложились как типичные, отражающие повторявшиеся ситуации военной истории средневековья.

Песня решительно не соответствует истории в самом главном — в изображении хода событий. Борьба за Псков представлена здесь как однократный акт, не занявший много времени и не потребовавший многих сил. Борьба эта изображена в песне как непрерывное и быстро завершившееся событие, по существу как событие одного дня. Если перевести песенное повествование на язык прагматического изложения, то получится следующая картина: король приводит свои войска под Псков, делает им смотр; посылает посла с ультиматумом; получает отказ; начинается сражение, в итоге которого король разбит. Между тем, оборона Пскова длилась много месяцев. Начавшись поздним летом, она завершилась победой русских в феврале. Она потребовала от обеих сторон максимального напряжения сил, огромных материальных ресурсов, она вызвала большие потери. Борьба за Псков включала и планомерные осадные работы поляков, и многочисленные приступы (их было свыше тридцати), и непрекращавшийся артиллерийский обстрел, и подкопы, и тактику, рассчитанную на измор; русские противопоставили этому великолепно

---

[21] Повесть о прихожении Стефана Батория на град Псков. Подготовка текста и статьи В. И. Малышева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 10, 16.

организованные оборонные работы, героическое сопротивление во время штурмов, вылазки (их было более сорока), пушечный обстрел польского лагеря, налеты партизан и т. д. Война окончилась заключением мира. Поляки не были разбиты, и король не бежал от Пскова (он уехал из армии до окончания осады).

Ничего этого песня не изображает. Больше того, мы видим, что песня всё изображает совсем не так, как было на самом деле. В песне, по существу, нет борьбы. Разгром следует совершенно по-былинному — быстро и молниеносно. Очевидно, что песня не может еще передать всю сложность действительного хода войны. Так возникает противоречие между общей тенденцией исторической поэзии к конкретно-историческому изображению событий и условными формами, в которые это изображение выливается. В эпосе форма и содержание вполне соответствовали друг другу. В исторической песне мы видим, как это соответствие нарушается. Условность — не только в виде изобразительных средств, но и в виде принципиальной трактовки событий — становится уже препятствием. Условность приводит к схематизму, и на примере песни об обороне Пскова видно, что этот схематизм представлял определенную художественную опасность. Рядом с былинами историческая песня на аналогичную тему о защите города, так похожая на былины и в то же время так отличающаяся от них, кажется художественно несовершенной. Дальнейшее развитие военно-исторических песен заключается, в частности, в поисках путей преодоления этого несовершенства и выработки новой формы, отвечающей новым художественным задачам.

«Иван Грозный под Серпуховом»

Начало песни никак нельзя назвать обычным для историко-песенного фольклора XIII—XVI веков. До сих пор сходное начало встречалось только в вариантах «Взятия Казани». Царь Иван Грозный долгое время накапливает силу и отправляется в поход. Известная внутренняя полемичность по отношению к эпосу (точнее, даже не к эпосу в целом, а к некоторым типичным ситуациям былин), свойственная историческим песням XVI века, по-видимому, проявилась и в данном случае: в песне силы накапливают не татары, а русский царь, он выступает в поход, ведет свои грозные войска.

Упоминание в одном варианте города Серпухова, а в другом Оки позволило В. Ф. Миллеру и С. Шамбинаго предположить, что песня имеет в виду событие 1571 года. В этом году весной крымский хан Девлет-Гирей пришел на Русь. Московские воеводы вывели войска навстречу ему к Оке, а царь с опричниной пошел в Серпухов. Татары сожгли Москву и ушли в Крым.

Очевидно, что Миллер и Шамбинаго допускают в данном случае большую натяжку.[22] Поход царя к Серпухову в 1571 году с немногочисленным войском был сугубо оборонительным маневром, который никак не мог составить содержания песни. Песня говорит о долго вынашиваемом, хорошо подготовленном походе, который имел целью вовсе не оборону. Та формула, которой начинается песня, и в былинах и в других (в том числе и в более поздних) исторических песнях всегда связана с изображением похода наступательного, имевшего целью захват города. Естественно было бы ожидать, что в песне развернется повествование об осаде города. Однако сюжет круто поворачивает по другому руслу. Иван Грозный начинает «переглядывать силушку», «смету делати»; «князьям-боярам перебор пошел». Обычно не оказывается на месте одного из бояр — «что ни лучшего слуги верного», «что ни лучшего его воина». Имя его в вариантах явно позднее: Максим Красношшоков, он же Мишенька (Кир. 6, стр. 190—191), Краснощеков (Дог., стр. 5—6), Михайлушка Михайлович Гагарин («Сб. матер.», XV, отд. 1, стр. 331—332). Установить, какое историческое лицо имелось в виду в песне XVI века (и имелось ли вообще), не представляется возможным. Смелая догадка С. Шамбинаго, поддержанная В. Ф. Миллером, что песенный Михайлушка — это князь Михайло Воротынский, по существу основана на мнимых аналогиях. Догадка эта тянется естественно за предположением, будто поход Грозного — это поход 1571 года.

Как сразу же выясняется из следующего эпизода, Мишенька не просто исчез, но он изменил царю и перешел на сторону врага. В одном варианте об этом сообщают царю его приближенные, и такую трактовку, видимо, надо признать изначальной.

Сказали царю про Мишеньку:
«Изменил тее, царю белому,
Придался он к хану турецкому,
Ко шишиморе деревенскому,
Он прельстился на ёго золоту казну,
На то ли на платье на светное,
На тех ли на сорочинычок,
По-нашему — на красных девушек».

(Кир. 6, стр. 190—191).

В песне остается неизвестным, как реагирует Иван Васильевич на сообщение об измене его верного слуги. В. Ф. Миллер и С. Шамбинаго считали отсутствие этого мотива свидетельством пропуска. На самом же деле мы встречаемся здесь не с пропуском, а со спецификой песенного повествования. Сюжет стреми-

---

[22] С. Шамбинаго. Песни времени царя Ивана Грозного, стр. 93—97; Вс. Ф. Миллер. Очерки, III, стр. 238—242, 293—295.

тельно движется к главному эпизоду — к появлению героя, только что обвиненного в измене.

По утру ту было, на зореньке,
На восходе красного солнышка,
Не ясен сокол по горам летал,
Не белой кречат перепархивал,
Наш-ат Мишенька с полону едет
На турецком черном шахмате.

(Кир. 6, стр. 190—191).

Выясняется, что Мишенька возвращается из плена. Стилистика повествования здесь вполне определенно говорит, что возвращается, однако, не беглец, а победитель. Песня хочет представить Михайлушку независимым и самоуверенным: он как будто знает, что его оклеветали перед царем, и теперь явился, чтобы восстановить справедливость. Он идет прямо в царский шатер и кланяется царю. Он сообщает царю о своем большом подвиге: он взял город, который осаждали войска Ивана Васильевича. Как знак победы, он привез царю пленниц — двух дочерей турецкого хана. В. Ф. Миллер и С. Шамбинаго почему-то считают, что мотив привоза полонянок указывает на позднейшую переработку. Но он достаточно прочно связан с сюжетом: Михайлушка, как говорят бояре, «прельстился» не только на золото, но и на красных девушек. К тому же мотив этот по своим истокам как раз не позднейший, а довольно архаичный. Напомним, что мотивы увоза полонянок сопровождают почти неизменно песни о борьбе с татарским игом. Увоз девушки является как бы знаком победы, успеха.

Рассмотрим теперь более внимательно мотив мнимой измены и возвращения героя. Весьма существенным представляется то обстоятельство, что стилистически первый из них разработан предельно близко к мотивам тех песен, в которых вражеский царь предлагает русскому герою, попавшему в плен, перейти к нему на службу. В этих песнях царь именно «прельщает» пленного «золотой казной», «платьем цветным» и т. д. Вот как, например, разработано соответствующее место в песне о Семене Пожарском:

«А и гой еси, Пожарской-князь,
Князь Семен Романович!
Послужи мне верою,
Да ты верою-правдою.
. . . . . .
Я ведь буду тебе жаловать
Златом и серебром,
Да и женки прелестными,
И душами красными девицами».

(Сб. К. Д.).

Характерно, что даже эпитет «шишимора деревенская», не столь уже частый в эпосе, применяется здесь совершенно в том же контексте, что и в варианте Киреевского. Если учесть еще проскользнувшее в картине возвращения Михайлушки выражение «с полону едет», то вполне вероятным окажется предположение о наличии в песенном сюжете «второго плана», который можно представить следующим образом: Михайлушка попадает в плен к «турецкому хану»; тот прельщает его богатством и уговаривает перейти к нему на службу; Михайлушка притворно соглашается и, воспользовавшись доверчивостью хана, берет город и, захватив ханских дочерей, спешит сообщить царю о победе.

По-видимому, приурочение сюжета в XVIII веке к имени Краснощекова не является случайным, но объясняется тем, что певцам был ясен «второй план» сюжета. Известно, что Иван Матвеевич Краснощеков, бригадир Донского войска, во время русско-шведской войны 1741—1743 годов был взят в плен. Имеется песня о том, как Краснощекова берут в плен и предлагают перейти на службу к врагам, а он отвечает отказом (Пут. 1948, № 63); есть также песня о том, как Краснощеков пробирается в стан прусского короля (Пут. 1948, № 62). Песня о походе Ивана Грозного под Серпухов сюжетно примыкает к двум песням о Краснощекове, как бы образуя вместе с ними законченный цикл. Но очевидно, что мы имеем дело с поздней переадресовкой.

Возникает вопрос, почему существует в песне «второй план», почему он не может вылиться в прямое повествование? Очевидно потому, что этого не позволяют некоторые эстетические законы эпоса, действующие и применительно к историческим песням, в частности — закон несовместимости нескольких действий и театров действий. Два ряда событий происходят одновременно: Иван Грозный ведет войско под Серпухов, проверяет силы, устанавливает отсутствие Михайлушки; а в то же самое время Михайлушка попадает в плен, якобы переходит на сторону врага, берет город и спешит к царю. С появлением героя эти два ряда событий сходятся в один. Песня может повествовать лишь о каком-то одном ряде. Так, в былине «Василий Игнатьевич и Батыга» повествование следует за Василием; что происходит в русском лагере, в то время как богатырь осуществляет свой дерзкий замысел, мы не знаем. В песне о походе под Серпухов сюжет связан с событиями в русском лагере. Но песня построена таким образом, что второй ряд не исчезает из сюжета, он объективно присутствует; это и есть то, что мы назвали «вторым планом». Почему же в песне о походе под Серпухов сюжет связан с тем рядом событий, который и менее эффектен, и не столь традиционен, и не столь наглядно раскры-

вает подвиг героя? По-видимому, создателей песни занимала коллизия, при которой заподозренный в измене герой совершает подвиг. Коллизия эта могла интересовать народное творчество в те годы, когда не только многочисленные действительные измены бояр наносили ущерб интересам Русского государства, но наветы, доносы, подозрения в измене обрушивались на людей, честно исполнявших свой патриотический долг. Вряд ли песня имела в виду крупных военачальников типа Михайлы Воротынского. Скорее всего герой ее — один из тех рядовых патриотов, имена которых не сохранили документы и о которых помнила народная устная история. А может быть, герой песни — вымышленный персонаж.

Следует отметить, что царь не причастен к обвинениям его слуги в измене и никак на них не реагирует. Узнав о подвиге, совершенном Мишенькой, царь встает со своего «места царского», берет «за правую его рученку», целует его «промеж очей ясных» и сажает «правей свово места царского» (Дог., стр. 5—6). Этот финал утверждает значительность подвига Мишеньки и снимает с него всякие подозрения.

«Набег Крымского хана»

Единственный текст песни дошел до нас в составе знаменитого собрания Ричарда Джемса. Это — самая ранняя из всех известных нам записей исторических песен. Она относится к 1619—1620 годам. От момента ее возникновения до времени записи — меньше пятидесяти лет.

Песня начинается картиной вражеского нашествия на Русь:

А не сильная туча затучилася,
А не сильныя громы грянули:
Куда едет собака Крымской царь?
А ко силнему царству Московскому.[23]

Начало это уже для XVI века, по-видимому, было традиционной песенной формулой, созданной в результате сокращения развернутых былинных описаний. Исторические детали здесь не условны, а вполне конкретны. Замыслы завоевателей определяются в следующих двух стихах:

А нынечи мы поедем к каменнóй Москве,
А назад мы пойдем, Резань возьмем.

Войска становятся у Оки и разбивают шатры, отсюда они намереваются двинуться на Москву. Крымский хан обращается к окру-

[23] Здесь и далее цитируем по изданию: П. Симони. Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса. СПб., 1907, стр. 12—15.

жающим с речью. По-видимому, в тексте песни пропущен по крайней мере один стих, который мог звучать примерно следующим образом:

А проговорит собака Крымской царь.

Далее в тексте идет:

«Кому у нас сидеть в каменнóй Москве,
А кому у нас в Володимере,
А кому у нас сидеть в Суздале,
А кому у нас держать Резань Старая,
А кому у нас в Звенигороде,
А кому у нас сидеть в Новегороде?»
Выходит Диви-мурзы сын Уланович:
«А еси государь наш Крымской царь!
А тобе, государь, у нас сидеть в каменнóй Москве,
А сыну твоему в Володимере,
А племнику твоему в Суздале,
А сродичу в Звенигороде,
А боярину конюшему держать Резань Старая,
А меня, государь, пожалуй Новым-городом».

Итак, замыслы татар здесь проясняются до конца: они намерены покорить «царство Московское», поделить русские города между ханом и его родственниками, т. е. по существу возродить худшие времена татарского ига. Мы могли бы предполагать, что за изложением планов крымского хана последует ультиматум его русскому царю и действие перенесется в русский лагерь. Если же следовать за логикой не традиционной композиции, а действительных фактов, то естественно было бы ожидать эпизодов нашествия татар на Москву, сожжения города, либо эпизодов военных, повествующих о сражении у Оки. Однако ничего этого в песне нет: ни батальных сцен, ни разгрома Москвы. Русское войско вообще в песне не появляется. Отпор татарам дают силы небесные — и это совершенно не в традициях эпоса или исторических песен.

Прокличет с небес господень глас:
«Ино еси собака Крымской царь!
То ли тобе царство не сведомо?
А еще есть на Москве семьдесят апостолов,
Опришенно трех святителей;
Еще есть на Москве православной царь».

Следующие три стиха —

Побежал еси, собака Крымской царь,
Не путем еси, не дорогою,
Не по знамени не по черному...

— в редакции текста, предлагаемой П. Симони, трактуются как повествование о немедленном бегстве крымского хана, услышав-

шего «господень глас». В таком же смысле толкуют их и все исследователи. Между тем, здесь очевидное недоразумение. «Побежал еси» не может рассматриваться как форма «авторской» повествовательной речи. В двух предшествующих случаях «еси» имелось в составе обращения к крымскому хану. Очевидно, что и здесь мы имеем дело с обращением. По-видимому, и последние три стиха должны входить в «господен глас»; они означают скорее всего заключительное требование «небес» к крымскому хану, чтобы он немедленно уходил с русской земли. Возможно, что наше толкование требует каких-то поправок в слове «побежал»; в таком случае, может быть, мы имеем здесь дело с неточной записью либо с ошибкой исполнителя. Во всяком случае, несомненно, что песня кончается прямой речью, а не повествованием. В самом деле, было бы странным для древнерусского певца, если бы он заставил крымского хана бежать в панике от одного «господнего гласа». В литературе древней Руси мотив участия небесных сил в военных событиях обычен и широко распространен, но в совершенно определенном контексте: силы небесные вершат свой суд над земными делами, иногда прямо участвуют в сражениях, иногда ограничивают свою роль пророчествами, поддержкой русских сил и осуждением сил враждебных. Но враг бежит и гибнет не от слов, а от оружия. Таким образом, в песне о набеге крымского хана мы имеем дело с сюжетом, который не получил повествовательного завершения. Значит ли это, что песня дошла до нас в неполном виде? Думаю, что нет и что в таком виде она и существовала изначально. Для такого предположения есть несколько аргументов. Песня принадлежит к определенному композиционному типу, хорошо известному в XVI веке. Это песни небольшие по объему, состоящие из двух частей — экспозиции, дающей представление об обстановке, месте действия, об участниках событий, и монолога или диалога героев, в котором, собственно, полностью реализуется идейное содержание песни. Эпического продолжения, завершающего сюжет через повествование, такие песни, как правило, не знают. На первый взгляд создается впечатление незаконченности, неполноты. Но это представление неверное, не учитывающее песенной специфики. В песнях такого рода главное — не фабула. Главное — это раскрытие существа конфликта и выявление путей его разрешения (об этом подробнее сказано ниже, в связи с разбором цикла о Ермаке). В данной песне конфликт выражен совершенно определенно. Заключительный эпизод столь же определенно указывает на то, каким образом этот конфликт разрешится. Крымскому хану и его окружению противостоит Москва, православный царь. Но в песне выдвигается на первый план не военная мощь Москвы, а ее моральная сила, ее святость. Песня завершается «господним гласом», предрекаю-

щим гибель врагов и предсказывающим им бесславную участь. В песнях такого рода картины сражения и фактической победы русских войск не обязательны. Тема победы могла быть развернута и в других формах. В данном случае перед нами — одна из таких форм. Элементы религиозной настроенности в эпизоде песни несомненны, но нет оснований их чрезмерно преувеличивать, как это делает В. Ф. Миллер.[24]

Все исследователи сходились на том, что песня о набеге крымского хана возникла в связи с событиями 1572 года. Летом этого года крымский хан Девлет-Гирей, годом ранее сжегший Москву и уведший огромный полон, снова двинулся на Русь. Однако на этот раз татары получили отпор. После нескольких острых схваток с русскими войсками татары бежали, понеся большие потери.

Вся вторая половина XVI века изобиловала татарскими нападениями, которые совершались под руководством самого Девлет-Гирея, крымских царевичей и мурз.[25] Однако в песне есть одна подробность, которая послужила основанием для приурочения песни к событиям 1572 года: на вопросы крымского царя отвечает «Диви-мурзы сын Уланович». Известно, что Дивеевы мурзы неоднократно руководили нападениями крымских татар на Русь. Наиболее известный из них — Дивей-мурза — много раз участвовал в походах. Но 1572 год был особым для него. В этом походе он был взят в плен. Летопись, рассказывая о набеге 1572 года, выделяет воеводу Диви-мурзу. Ф. И. Буслаев, анализируя песню, объяснил просьбы Диви-мурзы пожаловать его Новым-городом также историческими аналогиями: взятый в плен русскими, мурза был отправлен в Новгород; просьбу можно рассматривать, следовательно, как скрытую иронию.[26] Такой комментарий, однако, осложняется одним обстоятельством. Просьба мурзы звучит следующим образом:

А меня, государь, пожалуй Новым-городом:
У меня лежат там свет-добры дни батюшка,
Диви-мурза сын Уланович.

Похоже на то, что в песне действует не сам знаменитый Дивей-мурза, а его сын. Может быть, на этом основании следует отодвинуть фактическую основу песни на более позднее время, скажем — на конец 70-х годов, когда под руководством одного из Дивеевых мурз татары дважды совершили нападения на Русь?

---

[24] Вс. Ф. Миллер. Очерки, III, стр. 244.

[25] А. А. Новосельский. Борьба Московского государства с татарами в первой половине XVII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 17—37.

[26] Ф. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1. СПб., 1861, стр. 545.

Но этому противоречат некоторые другие аналогии песенных мотивов историческим данным. Характерно, что один из центральных мотивов песни — раздел городов — не является достоянием лишь песни. Н. М. Карамзин приводит запись одного хронографа, где говорится, что татары «и улицы на Москве росписали, коемуждо мурзе коя улица».[27]

Еще ближе к песне рассказ Генриха Штадена, оставшийся вне поля зрения исследователей. В этом рассказе уделено внимание и взятому в плен Дивею-мурзе. По словам Штадена, пленный «дерзко» и «нахально» сказал Михаилу Воротынскому и всем воеводам: «„Эх вы, мужичье! Как вы, жалкие, осмелились тягаться с вашим господином, с крымским царем!“. Они отвечали: „Ты [сам] в плену, а еще грозишься“. На это Дивей-мурза возразил: „Если бы крымский царь был взят в полон вместо меня, я освободил бы его, а [вас], мужиков, всех согнал бы полоняниками в Крым! . .“.

«Города и уезды Русской земли все уже были расписаны и разделены между мурзами, бывшими при крымском царе; [было определено] — какой кто должен держать. При крымском царе было несколько знатных турок, которые должны были наблюдать за этим: они были посланы турецким султаном по желанию крымского царя. Крымский царь похвалялся перед турецким султаном, что он возьмет всю Русскую землю в течение года, великого князя пленником уведет в Крым и своими мурзами займет Русскую землю».[28]

Из сопоставления сведений Г. Штадена и летописных известий складывается впечатление, что поход крымских татар 1572 года, во всяком случае в восприятии современников, был задуман как нечто грандиозное, должное — по замыслам его организаторов — ликвидировать государственную самостоятельность Руси и превратить ее в вотчину крымского хана и турецкого султана. Из этого явствует, что рассматриваемая нами песня скорее всего сложилась в связи с событиями 1572 года. В ней сильно звучит тема развенчания захватнических планов татар.

Песня о гневе Ивана Грозного на сына

Песня эта принадлежит к числу популярнейших в составе историко-песенного фольклора старшей поры. Число записей ее достигает почти восьмидесяти. Бытование ее зафиксировано по

---

[27] См.: Л. Н. Майков. О старинных рукописных сборниках народных песен и былин. — «Журнал Министерства народного просвещения», 1880, ноябрь, стр. 207.

[28] Генрих Штаден. О Москве Ивана Грозного. Записки немца опричника. Л., 1925, стр. 111—112 (в дальнейшем: Штаден. О Москве).

всему Северу (Прионежье, Пинега, Терский берег, Зимний берег и другие районы Карельской АССР и Архангельской обл.; Печора), в Поволжье (б. Нижегородская, Симбирская, Саратовская губ.), в Сибири, в центральных районах России. Ее охотно и много публиковали, в исследованиях и обзорах по историческим песням ей посвящаются специальные разделы.

Обычным в литературе стало соотнесение сюжета песни с фактом убийства царем своего сына Ивана в 1581 году. Такую интерпретацию можно теперь встретить в антологиях, учебных пособиях, хрестоматиях по фольклору.

Наиболее подробно эту мысль развивал в свое время С. Шамбинаго.[29] Признав, что содержание песни в целом, все ее подробности, исторические реалии, имена, песенная хронология никак не согласуются с обстоятельствами убийства царевича, исследователь предложил сложную цепь аргументов, которые должны были показать, что «искажения принадлежат самому поэтическому замыслу, а не являются результатом ошибок или незнания истории».[30] Вся аргументация С. Шамбинаго основана на характерной для исследователя методологии, согласно которой рассматриваемые им песни — это своеобразные памфлеты, сочиненные определенными лицами и пущенные затем в широкий обиход с определенным агитационным заданием. Для таких песен-памфлетов естественными выглядят сознательные искажения и замена фактов и имен, нарочитые переосмысления событий, до конца продуманные политические характеристики персонажей и т. п. Такая аргументация заслуживала бы внимания, если бы речь шла о произведении книжном, вышедшем из-под пера какого-нибудь публициста XVI века, решившегося на сознательную фальсификацию истории в определенных политических целях. Но если стать на ту точку зрения (по нашему мнению — единственно правильную), что песня о гневе Ивана Грозного на сына — не памфлет, но произведение народной поэзии, возникшее на почве коллективного творчества, то в этом случае вся система рассуждений С. Шамбинаго теряет свою кажущуюся убедительность.

Концепция С. Шамбинаго в несколько обновленном виде была повторена Ю. М. Соколовым. Собственно, отличие идет по линии установления основной идеи песни. С. Шамбинаго склонен был думать, что песня вышла «из среды приверженцев Романовых» и создана «для прославления популярного Никиты Романовича».[31] Ю. М. Соколов видел в тех «отступлениях от истории», какие допускает песня, иную идейно-политическую

---

[29] С. Шамбинаго. Песни времени царя Ивана Грозного, стр. 288—303.

[30] Там же, стр. 291.

[31] Там же, стр. 299—300.

цель — тенденцию к народной идеализации образа Ивана Грозного.[32] Предположение Ю. М. Соколова, что цель песни состоит в том, чтобы снять с царя обвинение в сыноубийстве, кажется маловероятным. В самом деле, если бы в фольклоре имела место тенденция морально оправдать Ивана IV, это проще всего было бы сделать, вообще не касаясь трагической темы. Более чем странно, что в целях идеализации и нравственной реабилитации Грозного народная песня не пожалела красок для изображения его жестокости и сделала его полностью ответственным за едва не совершившуюся казнь царевича. Еще менее убедительной выглядит попытка В. К. Соколовой представить песню о гневе Ивана Грозного на сына выражением взглядов боярской реакции.[33] Свою точку зрения В. К. Соколова пытается подкрепить произвольной интерпретацией цитат, относящихся к разным версиям, и односторонним толкованием сюжета, которое не опирается на необходимый в таких случаях текстологический анализ. В. К. Соколова выдвигает тезис о ненародном (и даже антинародном) характере песни, исходя из догматического убеждения в том, что народ не мог изображать Ивана Грозного жестоким правителем, что осуждение кровавых расправ царя с населением ряда городов могло идти лишь из среды боярства, что образ Никиты Романовича — «идеального боярина» — не мог быть создан народом, и т. д. Другими словами, согласно точке зрения В. К. Соколовой, исторически прогрессивная деятельность Ивана Грозного должна была найти в народной поэзии лишь безоговорочное прославление, все случаи другого порядка есть проявление антинародных тенденций. Но если признать, что в содержании песни деятельность Ивана Грозного и его личность отразились в их сложной исторической противоречивости, как понимал ее народ, в полной мере на самом себе ощущавший жестокие последствия этой деятельности, то доводы В. К. Соколовой отпадают сами собой. Песня о гневе Ивана Грозного на сына — произведение народное по своему замыслу, по содержанию и по форме. Сюжет этой песни не имеет отношения к факту убийства царевича Ивана и в своих основных эпизодах является от начала до конца вымышленным.[34] Однако вымысел этот несомненно соотносится и с определенными историче-

---

[32] Ю. М. Соколов. Русский фольклор, стр. 267—268.

[33] В. К. Соколова. Песни XVI века. стр. 60—71.

[34] Истолкование песни как отклика на событие 1581 года уже подвергалось справедливой критике. См.: М. Д. Кривополенова. Былины, скоморошины, сказки. Редакция, вступительная статья и примечания А. А. Морозова. Архангельск, 1950, стр. 150—152. — Полностью доказана несостоятельность такого толкования в статье: В. Я. Пропп. Песня о гневе Грозного на сына. — «Вестник Ленинградского университета», № 14, серия истории, языка и литературы, вып. 3, 1958.

скими фактами, и — что не менее важно — с историческими представлениями народных масс XVI века.

Сюжет песни о гневе Ивана Грозного на сына дошел до нас в нескольких версиях, внутри которых, в свою очередь, могут быть выделены отдельные редакции. Различие между версиями (как и между редакциями) идет по линии трактовки центрального эпизода песни — конфликта отца с сыном. Наиболее полно и исторически содержательно развитие этого основного конфликта дается в группе текстов, которые мы объединяем в пространную редакцию первой версии.

Другие эпизоды сюжета, сами по себе весьма важные в песне, постоянно варьируются в текстах, но различие в их разработке не связано с характером версий. Можно было бы сказать, что независимо от того, как трактуется столкновение царя с сыном в том или другом тексте, сюжет всегда развивается в общем одинаково. Отсюда можно предположить, что различные трактовки центрального эпизода — результат вторичных переработок, не коснувшихся всей песни в целом.

У нас нет возможности рассматривать здесь содержание данной песни во всем многообразии ее вариантов, редакций и версий. Имея в виду, что такая задача уже частично выполнена, можно рассмотреть песню в границах генеральной разработки ее сюжета.[35]

Важным моментом на подступах к основному эпизоду песни является речь царя на пиру. С одной стороны, речь эта направлена против бояр. Боярскому корыстолюбию и боярским «безделицам» здесь противопоставляется активность царя, его обширная деятельность, проникнутая заботой о государстве. С другой стороны, в сжатых формулах здесь подводятся итоги политическим делам, которые совершил царь, указывается как бы основное направление его политики. В речи говорится о воцарении Ивана Грозного, которое рассматривается как акт громадного значения. В одних вариантах оно оказывается результатом победы над Казанским царством. В других вариантах сжато излагается история о вынесении царенья из Царьграда, являющаяся несомненно народно-художественным переосмыслением известной политической концепции, отраженной в «Сказании о князьях Владимирских».

Среди заслуг, которые перечисляет Иван Грозный, постоянно упоминается ликвидация Казанского и Астраханского царств. Другая тема, неизменно присутствующая в речи царя и связывающая прошлое с настоящим, — это борьба с «изменой». Говоря

---

[35] См. подробнее об этом: Б. Н. Путилов. Песня о гневе Ивана Грозного на сына. — Русский фольклор. Материалы и исследования, IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959. — См. также названную выше статью В. Я. Проппа.

об этой стороне своей деятельности, царь имеет в виду прежде всего то, что он «вывел измену» из Новгорода и Пскова и намерен уничтожить измену в Москве. В сущности, эти слова царя и дают толчок к завязке драматических событий. Один из присутствующих на пиру отвечает на хвастливую речь царя, и из этой реплики явствует, что измена не только не выведена, но и проникла во дворец, в ближайшее окружение царя, в его семью.

«Не вывесть тебе изменушки до веку:
Сидит супротивник супротив тебя,
Он пьет и ест с одного блюда,
Цветное платье носит с одного плеча».

(Чулк. II, № 121).

В роли наветчиков выступают обычно или Иван-царевич, или Малюта.

Услышав об измене, Иван Грозный требует, чтобы ему рассказали всё. Именно в этот момент в песне он превращается в «грозного» царя, охваченного подозрительностью, гневом, жаждой расправы с тайным изменником.

Тут не мутное око помутилося,
Его царское сердце разгорелося,
И сговорил Грозный царь Иван Васильевич:
«Ах ты маленькой Иванушко, царевич-государь!
Ты подай мне изменщика да на очи,
Я изменщику голову срублю».

(Гильф. II, № 153).

Вслед за этим идет рассказ об измене сына. Наличие этого рассказа, более или менее развернутого, характеризует пространную редакцию первой версии.

Иван напоминает отцу о недавнем походе, в котором вместе с царем участвовали его сыновья. Поход этот, как он описан в рассказе Ивана, необычен для русского фольклора. Это не богатырское выступление в защиту русской земли и не осада вражеского города. Речь идет о карательном походе, имеющем целью уничтожение «измены» и направленном против Новгорода.

Из сопоставления вариантов вырисовывается следующая картина. По приказу Ивана Грозного войска окружают и занимают город. Затем, разделившись на три группы, они начинают планомерное уничтожение населения. Ни о каком сопротивлении нет речи. Ничего не говорится и о какой-либо дифференциации среди горожан. Царевич в своем рассказе всех их называет «изменниками», «грешничками».

Картина опустошенного города выступает из рассказа царевича.

«Которыми улицами ты ехал, батюшка,
Теми улицами кура не пила;
И которыми ехал Малюта Скурлатович,
И теми улицами кура не пила».

(Рыбн. II, № 103).

В картинах разгрома Новгорода явственно ощущаются живые, непосредственные впечатления очевидцев, получившие предельно сжатое и вместе с тем потрясающее по силе выражения художественное обобщение.

Песенный рассказ содержит в себе элементы известной гиперболизации и сгущения красок. Есть в нем и несомненный вымысел. Но как в отдельных подробностях, так и — что особенно важно — в принципе, в характеристике событий в целом он не противоречит историческим данным.[36]

Поход 1570 года был в истории царствования Ивана Грозного единственным внутренним мероприятием столь крупного масштаба, направленным не против отдельных бояр-изменников и их вотчин, а против целого города. Событие это с трагической силой отозвалось в народе.

Историческая песня — не летопись. Эмпирическое, по возможности точное воспроизведение событий и их оценка не могут составить содержание песни. В песне народ как бы осуществляет свою волю, воплощает свои затаенные желания, по-своему не только толкует, но и преобразует события. Песенный сюжет не может быть создан простым повторением фактов, хотя факты эти неизбежно в него входят. Идея рассматриваемой песни состоит не только в правдивом описании «государева разгрома», но и в том, чтобы утвердить народное осмысление происшедшего. С точки зрения народной поэзии (т. е. народного сознания, получающего художественное выражение), события, происшедшие в Новгороде, не только недопустимы, но в такой форме и просто невозможны. Народная историческая поэзия проникнута идеей справедливости, торжество которой выявляется в попрании зла, в изгнании и уничтожении врага, в фактической (либо моральной) победе народного героя. Оптимизм, присущий народной исторической поэзии, связан не только и не всегда с ощущением народом своих сил. Он связан также и с наивно-утопическим подходом его к действительности, с иллюзорной верой в то, что «добро» и «правда» неизменно берут верх. В некоторых исторических песнях эта идея торжества справедливости связана с Иваном Грозным. Есть такая связь и в данной песне, но не в рассматриваемых эпизодах. Царь здесь выступает как жестокий и беспощадный каратель. Наивно-утопический взгляд

[36] ПСРЛ, т. 3, СПб., 1841, стр. 256—259. См. также: Штаден. О Москве, стр. 90—91.

отчетливо проявился в том, что носителем справедливости выступает царевич, будущий возможный царь. Не случайно, конечно, из двух царских детей героем песня выбирает младшего. Здесь старая фольклорная традиция, согласно которой именно младший из братьев совершает подвиг и восстанавливает попранную справедливость, получила подкрепление в реальной истории: старший брат провел весь новгородский поход рядом с отцом, его видели на улицах города, он присутствовал при казнях. Младший, Федор, не нес за новгородский разгром никакой ответственности. В 1570 году ему было 13 лет. Трудно сказать, отложились ли в песне какие-нибудь реальные впечатления (или хотя бы слухи) о Федоре-царевиче. Имеется свидетельство очевидца, что Федор однажды отказался присутствовать при массовой казни. Характер Федора стал более ясен, когда он вступил на престол. Но вряд ли в песне могли получить отражение эти, уже значительно более поздние впечатления. Можно думать, что в основе образа песенного Федора — не столько конкретные факты, сколько поэтические «домыслы», в какой-то своей части случайно совпавшие с действительностью.

Итак, в песне сталкиваются два брата-царевича: старший, Иван, верный исполнитель отцовской воли и наветчик, и младший, Федор, нарушитель этой воли, жертва навета. Федора обвиняют в том, что он предупреждал «изменников» о грозящей им опасности, укрывал их, давал им возможность бежать; вместо человечьих он рубил головы «петуньи», совершал казни лишь единичные, для видимости, а царю сообщал об уничтожении изменников.

«А братец как ехал улицей,
Тот казнил чисто — не на́чисто:
Впереди себя послал скоря́ гонця,
Чтобы мужики новогородскии
По погребам они бы охитялися,
А железными бы доскамы задвигалися.
Он казнил чисто — не на́чисто».

(Гильф. II, № 142).

Чтобы понять характер действий Федора, надо выяснить, кто были те «изменники», которых он защищал. Разгрому в Новгороде подверглись самые разные слои населения. Однако песня ни словом не упоминает о боярах, о представителях духовенства, купцах, приказных и т. д. Можно было бы подумать, что песня говорит о новгородцах, подвергшихся уничтожению, без какой-либо сословной дифференциации. Однако это не так. В песне всегда имеется в виду масса горожан, простой новгородский люд, а не относительно небольшая кучка верхов. «Мужики новгородские», «люди да народ», «старые и малые» — так определяет песня тех «изменщиков», которых спасал Федор.

Так, может быть, это в воображении новгородцев, чудом избежавших гибели и потрясенных всем происшедшим, родилась история о «благом» царевиче, не остановившемся перед прямой изменой ради спасения людей? Таким предположениям противоречит, однако, содержание песни в целом, характер ее сюжета. История новгородского разгрома в ней — лишь эпизод, хотя и очень важный. События развертываются в Москве. Сюжет песни — не «новгородский», а «московский».

В ряду городов, которые называет царь, Москва занимает особое место: речь обычно идет о том, что после того, как выведена измена из других мест (Новгород, Псков), наступила очередь Москвы.

«Вывел я измену со Обского,
И вывел измену с Новагорода,
Да надо вывести измену с каменной Москвы».

(Рыбн. II, № 108).

Именно в ответ на эти последние слова царя следует выступление старшего царевича, обвиняющего своего брата в измене. Донос обращен не только в прошлое, но и в будущее. Смысл его совершенно ясен: «измена» в Москве не может быть выведена потому, что она захватила уже царскую семью и проявила себя в новгородском походе.

Обращение к реальной истории дает, по-видимому, совершенно ясное толкование всему этому месту. После разгрома Новгорода в Москву были привезены многие новгородцы, едва ли не с главной целью — уличить с их помощью тех, кто замышлял измену в самой Москве. К следствию были привлечены многие крупные государственные деятели, бояре, дьяки ряда приказов.

«Казни и пытки продолжались много дней спустя, захватив и часть населения Москвы, так или иначе связанного с главными виновными...

«Этими массовыми казнями и карами закончилось следственное дело о великой боярской измене, начавшееся еще в 1567 г.».[37]

Среди множества дел, которые велись в это время в Москве, особый интерес представляет для нас дело князя Афанасия Вяземского. Ему ставилась в вину попытка предупредить новгородцев о готовящемся на них походе. Вяземский был подвергнут пыткам, «торговой» казни и сослан. В том же году он умер.[38]

Итак, народная песня, приписав царевичу государственную измену, лишь по-своему откликнулась на московские события 1570 года.

---

[37] П. А. Садиков. Очерки по истории опричнины. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 38.

[38] Там же, стр. 37.

Представить малолетнего «благого» царевича центральной фигурой среди московских сообщников опального Новгорода и окружить его образ явной симпатией — означало вынести суровое осуждение тем кровавым формам, какие получила в 1570 году борьба царя с «изменой». Народное осуждение не имело ничего общего с теми обличениями жестокого царя, какие шли из боярского лагеря. А. Курбский, например, обращаясь к Ивану Грозному с гневными обвинениями, меньше всего думал о простых новгородцах или о москвичах; он скорбел о «сильных», «воеводах», «доброхотных», «благородных», т. е. о людях своего класса. Народная же песня отнюдь не защищает бояр от царского гнева. В ней боярство осуждается и высмеивается как сила, потерявшая всякую полезную роль в государстве, бездеятельная и злая. Но кровавые расправы с населением целых городов, жестокие казни, преследование народного имущества — всё это не могло встретить в народе никакого сочувствия. На царские репрессии он ответил песней, в которой образам жестоких карателей — царя и его старшего сына — противопоставил образ милосердного царевича, тайно помогающего преследуемым.

Всё сказанное позволяет назвать если не дату рождения песни, то, во всяком случае, время действия в ней. События, описываемые в песне, относятся к весне—лету 1570 года.

Пространную редакцию следует, по нашему мнению, считать той основной редакцией, в которой сюжет наиболее полно развернут, вполне определенно мотивирован и которая наиболее ясно соотносится с историческими событиями.

В составе первой версии могут быть выделены также тексты, в которых рассказ о новгородском разгроме и о роли в нем царевича Федора отсутствует. В части текстов Иван или Малюта прямо или иносказательно называют Федора изменником, и Иван Грозный тут же, не выясняя обстоятельств измены, посылает сына на казнь. Эти тексты могут быть объединены в краткую редакцию (Чулк. II, № 121 и др.). Краткая редакция уступает пространной в широте политической картины и в остроте конфликта.

Главное отличие второй версии состоит в том, что наветчик и жертва гнева здесь — одно лицо. Второго царевича здесь нет, хотя можно догадываться (а иногда это совершенно ясно), что в измене подозревается именно он. Гнев царя обрушивается не на изменника, а на того, кто сообщает об измене: в большинстве вариантов это царевич Федор.

В ответ на речь царя Федор говорит о том, что измена не выведена из Москвы, что она гнездится здесь же во дворце.

«Ты вывел три измены, три изменушки,
А не вывел измены с каменной Москвы».

(Кар. архив, колл. 35, № 143).

Иван Грозный обычно требует, чтобы царевич назвал изменников по именам. Кажется, только в двух вариантах царевич исполняет требование отца: в одном случае он указывает на бояр Годуновых (Сб. К. Д.), в другом — на брата (Милл., № 101). Чаще же Федор уклоняется от ответа. Обычны варианты, где царь и не требует назвать имена, а сразу же, выслушав сына, отправляет его на казнь. Можно думать, что такая трактовка характерна для текстов, в которых царевич, говоря об измене, имеет в виду не каких-то конкретных лиц, а вообще выражает сомнение в успехе дела. Смысл его слов — измена есть и будет, ее не вывести (Сок.—Чич., № 182). Царевич ставит под сомнение всю деятельность Ивана Грозного, и реакция последнего решительна и немедленна: он отправляет сына на плаху. Сложнее объяснить царский гнев в тех вариантах, где такая трактовка отсутствует. Можно думать, что причины гнева различны: в одном случае — это отказ царевича назвать изменников по именам, в другом — подозрение его в ложном навете.

Во второй версии политическая острота и напряженность конфликта значительно ослабевают; расплывчатость и неопределенность мотивировок, некоторая недосказанность приводят к тому, что весь конфликт переводится преимущественно в план психологический. Образ Ивана Грозного, черты его личности — крутость нрава, необузданность, жестокая неожиданность решений — выступают здесь, во второй версии, может быть, еще отчетливее, поскольку поступки царя освобождены от политических мотивировок. С точки зрения логики, решение царя о казни сына представляется совершенно необоснованным и бессмысленным.

Очевидно, что вторая версия не может быть признана изначальной для данного сюжета. Она есть вторичное образование. Не думаю, впрочем, чтобы возникновение ее можно было уводить за пределы XVI века.

Текстов, которые дают иную, по сравнению с первой и второй версиями, трактовку гнева царя на сына, немного. Трактовки эти различны. Оставляем без внимания случаи, когда в тексте можно предполагать пропуск, путаницу и т. д. (см.: «Этнографический сборник», V, «Смесь», стр. 28—30; Пар.—Сойм., № 15). В ряде текстов (Як. 1860, стр. 74—77; Марк., № 37; Крюк., № 109; Григ. I, № 115; Оз., стр. 56—60) мотив доноса вообще отсутствует. В некоторых вариантах Ивану Грозному, который хвастает тем, что он выведет измену из русских городов, бояре противопоставляют Федора как будущего царя (Марк., № 57).

В. Я. Пропп, подробно и очень убедительно проанализировавший эпизоды, следующие за приказом о казни царевича, рассматривает драму, разыгравшуюся в этой песне, как драму семейную.[39] Действительно, сюжет развертывается таким образом, что в конфликт втягиваются другие члены царской семьи, причем в ней происходит ясное размежевание: царица не может согласиться со страшным царским приказом и хочет спасти сына; решающую помощь оказывает ей ее брат, шурин царя. Но песня о гневе Ивана Грозного на сына — это песня политическая, и одна из важных ее особенностей состоит в том, что политическое начало проникает в семейную драму.

Спасителем царевича выступает Никита Романович. Он выступает таковым, с одной стороны, как ближайший родственник царевича — его дядя по матери. С другой стороны, Никита Романович — лицо небезызвестное в народной поэзии XVI века. Во всех известных сюжетах он — персонаж положительный, песни окружают его явным сочувствием. Уже само по себе участие Никиты Романовича в спасении царевича из рук палача указывает на то, что дело это правое. К тому же, как справедливо замечает В. Я. Пропп, Никита Романович «делает свое дело на глазах у народа и при его моральной поддержке».[40]

С другой стороны, резко отрицательную характеристику в песне получает Малюта. Он упивается своим положением палача, которому предстоит казнить «царские сéмены». Ко всему прочему, он оказывается еще и стяжателем, намеревающимся завладеть имуществом осужденного царевича. «Малюта — злодей Скурлатович», «Малюта — враг» — эти эпитеты вполне определенно характеризуют отношение песни к приближенному царя.

Царевич Федор на протяжении всей песни очень пассивен. Немало вариантов, в которых он не произносит ни одного слова и по собственному почину не совершает ни одного действия. Вокруг него кипят страсти, он становится объектом борьбы между Никитой Романовичем и Малютой, но сам он активности не проявляет. Вместе с тем, Федор в песне (за исключением редких вариантов) окружен атмосферой полного сочувствия. Его кротость, спокойная убежденность, доброта как бы противостоят жестокости и необузданности нрава его отца.

События на месте казни развертываются в вариантах поразному. Иногда развязка наступает стремительно: Никита Романович отрубает голову Малюте и увозит племянника в свой дом; в других случаях он просто вырывает царевича из рук палача и уезжает с ним. Малюта от страха перед появившимся царским шурином роняет саблю или даже падает на нее грудью.

---

[39] В. Я. Пропп. Песня о гневе Грозного на сына, стр. 90.
[40] Там же, стр. 93.

Чаще, однако, эпизод получает некоторое развитие. Согласно многим вариантам, царь ожидает вещественных доказательств того, что казнь состоялась. На этот счет имеется царский приказ, отличающийся особой, изысканной жестокостью: Иван Васильевич требует, чтобы ему показали «секиру кровавую», принесли бы и поставили перед окнами голову, воткнутую на копье, или принесли бы на золотом блюде сердце с печенью, и т. д. Логика сюжета требует введения мотива заместительного убийства: кровь должна пролиться и следы казни должны быть показаны царю. Эпизод с заместительным убийством не принадлежит к подлинно художественным местам песни, певцы в передаче его иногда как бы теряют чувство меры. Тем не менее, он не противоречит общей направленности данной песни, в которой немало таких моментов, когда до предела сгущаются краски, рисующие жестокость, ставшую бытом.

После спасения царевича действие переносится в царский дворец. Наиболее типична для вариантов ситуация, при которой Иван Грозный (обычно на следующий день после казни) охвачен раскаянием, жалеет о содеянном, скорбит о сыне. Чувства эти то выражены в форме причети («Сел он под косивчато окошечко, жалешенько сам порасплакался» — Гильф. II, № 165), то принимают характер упреков — к самому себе («Какова змея лютая, и та не поедает своих чрев, а я съел-сгубил своего детища, молода-зелена царевича» — Кир. 6, стр. 61—66), к слугам («Ой вы слуги мои верные! Вы зачем меня не у́няли, вы зачем попустили на дело окаянное?» — Кир. 6, стр. 98—101). Психологическое состояние царя раскрывается в выражениях: «Заплакал горьким дяктелем» (Гильф. II, № 153), «Впадает в тоску-кручину великую» (Архив ГО, I, оп. 1, № 103, песня № 4), «рвется и мечется» (Кир. 6, стр. 98—101), «Уж ён рваў как свои русы волосы, со головушки как жоўты кудерышки» (Сок.—Чич., № 121). Однако в своем горе царь не ограничивается сетованиями личного порядка. Он объявляет траур по всей Москве и велит собираться на поминовение. При этом он не боится публично принять на себя вину за смерть сына.

Крутой перелом, совершившийся в душе Ивана Грозного, не мотивируется никакими внешними причинами. Ни здесь, ни в других эпизодах песня не возвращается к обсуждению вопроса о виновности царевича. Федор не реабилитируется по существу, обвинение в измене с него не снимается. Характерны в этом отношении варианты, в которых между Никитой Романовичем и царем происходит следующий выразительный диалог:

«Есть ли грешнику да там прощение,
А й виноватому да покаяние?» —
«И как простил бы я, да то́го негде взять».
(Гильф. II, № 175).

Однако у народной песни есть своя внутренняя логика. Согласно этой логике, дело не в том, виноват или не виноват Федор перед царем, а в том, что его поведение оправдано с точки зрения народной морали. К признанию народной правды в конечном счете приходит и Иван Грозный. Но его примирение с сыном обставляется комплексом психологических переживаний и политических представлений. С одной стороны, Иван Васильевич выступает как отец, который не может простить себе жестокого отношения к сыну. С другой стороны, он готов в смерти сына винить не только себя, но и окружающих. Он сетует, что среди его окружения не нашлось защитников царевича.

«По ворах, по разбойниках есть заступники,
Есть заступники — помощники крепкие,
А по нас, по семенах царскиих, не находится».

(Рыбн. II, № 136).

Больше того, в том, что произошло, он готов увидеть боярскую измену, результат заговора его врагов. Поэтому вслед за панихидой царь намерен учинить следствие и расправу над боярами.

«Ах вы гой еси, князья мои и бояре!
Надевайте на себя платье черное,
Собирайтеся ко заутреней,
Слушать по царевиче панихиду.
Я вас, бояре, всех в котле сварю».

(Чулк. II, № 121).

Обычно встреча Никиты Романовича с Иваном Грозным происходит в церкви, во время панихиды. В эпизоде этом есть подробности, которые должны подготовить эффектный финал. Всё строится здесь на контрастах: в церкви все одеты в «платье опальное», сам царь в трауре — Никита Романович появляется в ярком праздничном платье, «которого да цище нет». Такое поведение шурина приводит царя в ярость.

«Ой ты старый ты чёрт, надо мной надлыгаиси,
Над моим ты горем насмехаишьси, —
А вора убью, дак ведь розбойника».

(Сок.—Чич., №. 228).

В вариантах часто встречается следующая сцена: Никита Романович подходит к царю, здоровается с ним и приветствует его и всю его семью, в том числе называя и царевича Федора. Приветствие шурина царь воспринимает как издевку и грозит ему. Еще более острое столкновение между царем и Никитой Романовичем происходит в тех вариантах, где встреча совершается не в церкви. В то время как царь устраивает панихиду, Никита Романович собирает пир: в его селе играет музыка, бьют

барабаны, празднично звонят колокола. Естественно, что, узнав об этом, царь гневается. Он либо тут же едет к шурину сам, либо требует его к себе во дворец. Царь учиняет допрос, предварительно «пришив» ногу Никиты Романовича жезлом к полу.

Во всех случаях, однако, гнев мгновенно сменяется бурной радостью, когда царь узнает о том, что сын его жив. Радость эта чаще изливается не на царевича, а на шурина.

А тут ли как кидаетсе
А не за сына ли за родимого,
А он за шурина любимого, —
А ведь брал за руки белыи,
А целовал его уста во сахарныи,
А вел в свою палату белокаменну:
«А цем-то молодца будет жаловать,
А цем тебя будет чествовать?».

(Сок.—Чич., № 93).

Итак, исполненная драматических событий, насыщенная бурными психологическими конфликтами песня вступает в русло благополучного и вполне традиционного финала: герой, совершивший подвиг, должен получить награду. Царь хочет пожаловать лично Никиту Романовича как спасителя сына. Однако царский шурин отказывается от даров, которые ему предлагает Иван Грозный. Он просит нечто иное, и просит явно не для себя, а для других. Возникает вопрос, какие же основания — с точки зрения логики песни — у Никиты Романовича просить в качестве вознаграждения за спасение царевича награду, которую он думает употребить не для себя лично. Ответ на этот вопрос надо искать, с одной стороны, в содержании просьбы шурина, а с другой — в возвращении к некоторым существенным моментам сюжета. Все данные о мотиве пожалования в былинах и песнях свидетельствуют о том, что мотив этот является естественным завершением сюжетного развития, вытекает из сюжета и может быть объяснен через сюжет.

Никита Романович просит и получает безоговорочно вотчину, которой присваивается его имя. Что собой представляет эта Микитина вотчина, ради каких целей она испрашивается, для кого она предназначена, — всё это вопросы, которые неизменно вставали перед исследователями и получали у них довольно разноречивые ответы. Основным недостатком этих ответов было то, что они строились на стремлении уяснить смысл данного места песни в отрыве от целого. И хотя некоторые объяснения исследователей в общем верны, они не раскрывают сущности данного места именно как одного из эпизодов песни, причем такого эпизода, который имеет непосредственное отношение к идее произведения.

Рассмотрим прежде всего, как трактуется Микитина вотчина в самой песне. Трактовки в основном две — одна более общего

характера, другая более конкретная. Согласно общей трактовке, Никита Романович просит такую вотчину, «чтобы не было в ней иску да не отыску».[41] «Кто мое ведь место при́зойдет, — тут-то не судить никакого ведь, не имиешь права осудить людей» (Сок.—Чич., № 34). Дело, однако, не в том только, что пришедшие в вотчину избавляются от царского суда, от сыска и т. д. Песня формулирует более категорично: «Ктой уйдет в Микитину вотчину, тому бог спасет и царь вины простит» (Аст. II, № 160). «Кто в Никитину вотчину уйдет, того бог простит» — эта формула наиболее часто повторяется в вариантах как выражение общих представлений о порядках в вотчине. Речь, следовательно, идет не о замене царского суда судом местным, вотчинным. Речь идет о том, что Микитина вотчина становится убежищем, которое избавляет от преследований, от суда и наказания. Однако при такой общей трактовке остается неясным, для кого предназначено это убежище: для любого ли, нарушившего закон и подлежащего в обычных условиях суду, или для каких-то определенных контингентов.

Вторая группа вариантов как будто содержит конкретизацию этого вопроса. Тексты этой группы явно преобладают. Среди них чаще всего указывается на тех, кто должен спасаться после убийства.

«Кто голову убьет, кто коня уведет,
Кто коня уведет да кто бабу уведет, —
А не было бы ни иску, ни отыску,
Того бог простит».

(Гильф. III, № 201).

К этому добавляется еще воровство: «Да кто скраде-своруе, голову убьет, да ступайте в Микитину вотчину» (Гильф. III, № 244). Более единичные случаи: «Что хоть с петли уйди, хоть коня угони..., хоть жену уведи» (Гильф. II, № 153); «Кто церкву покрадет, мужика ли убьет, а кто у жива мужа жену уведет» (Сб. К. Д.). Об убийстве говорится не всегда. В некоторых случаях имеется в виду только воровство: «Кто обкрался, да обворовался, да в Микитину улицю зашел, тому бог простит» (Ист.—Дютш, стр. 47—50). Во многих вариантах говорится об уводе коня и жены. Иногда только это и имеется в виду: «Хоть коня угони, хоть жену уведи...». Часто эти «проступки» соединяются с другими. Иногда увод коня можно понимать как кражу, но такая трактовка не обязательна. В песнях говорится иногда о чужой жене, которая похищается. По-видимому, в ряде текстов мы сталкиваемся уже с результатами

[41] Сказитель Конашков. Подготовка текстов, вводная статья и комментарий А. М. Линевского. Петрозаводск, 1948, № 22.

непонимания певцами первоначального смысла. Думаю, что речь идет прежде всего о бегстве вместе с женой; при этом захватывается конь. Бегство может сопровождаться убийством и воровством, но оно само по себе не вызывается ни тем, ни другим. Бегство есть прежде всего тот проступок, который должен быть прощен, если беглец попадает в Микитину вотчину. Характерно, что в ряде вариантов убийство и воровство упоминаются на втором месте — вслед за бегством. Те, кто спасается в Микитиной вотчине, не принадлежат к числу людей, которые занимались за пределами вотчины преступлениями уголовного порядка и решили укрыться от суда. Если они и совершили преступление, то, очевидно, вынужденно, в связи с достижением своей основной цели — бегства.

Встает вопрос — кто же эти беглецы и от кого спасались они в Микитиной вотчине? Если считать, что это — вообще преследуемые и угнетенные, то неясным остается, какое это имеет отношение к песне. Предположение, что Микитина вотчина — убежище для «гулящих людей», «татей» и «разбойников», также не согласуется с сюжетом. Вернемся к первой части песни и вспомним, что Федор обвиняется в том, что во время похода на Новгород он спасал горожан от расправы. Мы установили, что с Федором как заступником связаны были настроения москвичей, также опасавшихся разгрома. Песня своим осуждением жестокостей, казней и т. д. была направлена против опричнины. Характерно в этом плане выдвижение в ней на первый план злодея Малюты Скуратова.

«Стремление опричников-помещиков увеличить количество крестьян на своих землях выливалось в формы настоящей охоты на крестьян»;[42] «Набеги опричников, сопровождаемые убийствами и мучительствами, распространялись очень широко и производились часто без всякого разрешения центральной власти...»; «Опричные грабежи сельского населения особенно усилились, по-видимому, во время и после „государева разгрома“ Новгородской области и расположенных по пути к ней областей в 1570—1571 гг.».[43]

Вот как рисует очевидец обстановку, сложившуюся в Москве: «Через Москву протекает ручей Неглинная в один фут шириной и глубиной. Ручей этот и был границей опричнины и земщины... Когда была учреждена опричнина, все те, кто жил по западному берегу речки Неглинной, безо всякого снисхождения должны были покинуть свои дворы и бежать в окрестные слободы, еще не взятые в опричнину».[44]

---

[42] И. И. Смирнов. Иван Грозный. Л., 1944, стр. 98.
[43] П. А. Садиков. Очерки по истории опричнины, стр. 55.
[44] Штаден. О Москве, стр. 94, 106.

Спасая Федора-царевича как защитника гонимых и жертв опричнины, Никита Романович тем самым заявлял о себе как о противнике последней, как о единомышленнике Федора. Естественно, что просьба его о пожаловании вотчины должна рассматриваться в связи с общей его ролью в песне. Спасши царевича, он должен теперь помочь спастись всем тем, кому помогал царевич. Поэтому Микитина вотчина может трактоваться как убежище для московского люда, который не в силах вынести опричнину. Замечателен в этом отношении вариант, в котором Никита Романович просит себе не вотчину, а три московских улицы — Арбатскую, Никитскую, Мясницкую (Кир. 6, стр. 55—59). Здесь названы улицы, занятые опричниками. Не является ли этот вариант следом возможной давней песенной версии, в которой Никита Романович просил изъять некоторые московские улицы из ведения опричнины и сделать их свободными для укрытия тех, кто не хотел жить под опричниной? [45]

Большая вотчина Никиты Романовича Захарьина-Юрьина была расположена в Коломенском уезде. Находившийся в составе «земщины» и вряд ли подвергавшийся, в силу своего положения, опасности набегов опричников, исторический Никита Романович мог привлекать особое внимание тех, кто искал убежища от опричнины.

Однако Микитина вотчина, будучи в своих художественных истоках связана с характерными утопическими представлениями широких народных масс, отражая определенный комплекс политических настроений народа, могла даже в пределах песенного сюжета приобрести более широкий смысл. Смысл этот для конца XVI века достаточно ясно раскрыт в работе В. Я. Проппа.[46] Выводы исследователя в сущности не противоречат нашим выводам. Мы старались показать конкретное содержание мотива Микитиной вотчины, исходя из понимания его места в составе сюжета. Однако мотивы, подобные рассматриваемому, неизбежно, в силу своего большого обобщающего характера, особой социальной насыщенности, перерастали рамки сюжета и начинали жить своей сложной жизнью.

Проблема отношения песни о гневе Ивана Грозного к художественным традициям эпоса — одна из центральных, поскольку через ее решение лежит путь к уяснению некоторых принципиальных особенностей историзма данного произведения. Необходимо по возможности вполне конкретно определить, что же связывает песню с эпосом и каков характер этих связей.

---

[45] Ср.: С. Шамбинаго. Историческая песня у великороссов. — История русской литературы. Под редакцией Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина и Д. Н. Овсянико-Куликовского. Том I. Народная словесность, М., 1908, стр. 344.

[46] В. Я. Пропп. Песня о гневе Грозного на сына, стр. 97—99.

Мы уже могли убедиться в том, что сюжет песни в целом носит условно-вымышленный характер. Ряд эпизодов этого сюжета находит себе более или менее ясные параллели в былинах. Былинный отпечаток имеют некоторые моменты композиции песни: она начинается пиром и оканчивается тем, что герой получает подарок. Стилистически оба эти момента разработаны с опорой на былинную традицию. Однако основная часть песни не находит столь же прямых соответствий в былинах. Эпос не знает такой завязки; вся история со спасением царевича и возвращением его во дворец в плане сюжетном вполне оригинальна. Другое дело, что некоторые переходные эпизоды напоминают былины: по-былинному спешит царица к брату («А ведь бежала на босу́ ногу́ без цёботов..., а ведь без цюлоциков она без шелко́выих») и по-былинному он встречает ее (следует сцена, разработанная вполне по законам эпической ретардации); и сам Никита Романович спешит, как былинные герои («А садился-то на добра́ коня, а не на уздана садился, не на сёдлана»).

При всём том, однако, ни Никита Романович, ни тем более Федор не похожи на богатырей. В песне резко нарушен один из композиционных принципов русского эпоса — подчинение всего действия повествованию об одном герое. В песне по крайней мере о трех персонажах можно говорить как о главных: это Иван Грозный, царевич Федор и Никита Романович. С исключительным искусством преодолеваются в песне трудности сюжетно-композиционного порядка, вызванные наличием трех главных персонажей, с каждым из которых связана своя линия действия. Не сопоставляются ни с одним из типичных былинных персонажей и другие действующие лица — царица, Малюта Скуратов и др. Связь песенных персонажей с былинными идет по линии стилистической, но не по линии сюжета или внутренних характеристик.

Вообще наиболее сильно ощущается непосредственное воздействие эпической традиции на данную песню в области стилистики. Можно сказать, что песня пользуется преимущественно арсеналом тех стилистических средств, которые выработал эпос. Однако потребность в выражении особой экспрессии, а также стремление к необычной для эпоса психологической усложненности вызвали обращение к причети и введение некоторых новых элементов стилистики. В целом создается впечатление, что песня о гневе Ивана Грозного похожа на былину. Впечатление усиливается от того, что песня неизменно входила в репертуар былинных сказителей и пелась в той же манере, что и былины. И все же приведенные факты говорят о том, что между рассматриваемой песней и былиной лежат довольно отчетливые грани. Внешние соответствия, как бы ни бросались они в глаза, не играют решающей роли, хотя недооценивать их было бы не-

верно. Гораздо важнее то обстоятельство, что песня даже в разработке таких конфликтов и таких ситуаций, которых эпос не мог знать и которые шли от восприятия живой действительности, в известной степени остается в сфере эпической эстетики. И если в результате создается всё-таки не былина, а в полном смысле слова историческая песня, то это означает, что некоторые принципы эпической эстетики были творчески переработаны и использованы для создания произведения нового типа — с конкретно-историческим содержанием, с напряженным психологизмом и остро драматическим сюжетом.

Историзм данной песни не может быть измерен степенью и количеством фактических совпадений. Мы могли убедиться в том, что во всяком случае расхождений и несоответствий с историей здесь гораздо больше. Однако было бы неверно видеть историзм песни только в выражении в ней определенных представлений и оценок народа, облеченных в форму художественного вымысла. Глубоко исторично объективное содержание песни. В ней предстает с необыкновенной яркостью, преломленная сквозь художественное восприятие современников, одна сторона сложной и бурной эпохи. Обычно в песне видели главным образом отражение борьбы внутри феодального класса — борьбы между дворянско-самодержавным и боярским лагерем. Мы старались показать, что не эта тема определяет содержание песни, хотя она проходит, проявляясь то более, то менее, через всё произведение. Народную поэзию всегда волнует в первую очередь судьба народная. В данном случае именно судьба народная в условиях укрепления самодержавной власти, развития опричнины составляет внутреннюю тему песни. Народ непосредственно не действует в ней, события сосредоточиваются преимущественно в царской семье. Но отношение к народу во многом определяет расстановку сил в песне. Борьба Ивана Грозного с боярством не может составить основы для песенного конфликта, ибо она получает полную и безоговорочную поддержку народных масс. Но изображение того антагонизма, который разъединяет царя и бояр, занимает в песне большое место и составляет одно из существенных проявлений ее историзма. Другое проявление историзма состоит в изображении некоторых типичных политических ситуаций эпохи, в частности — расправы с заподозренными в измене, карательных мероприятий по отношению к целым городам и областям. Исторично для песни положение народных масс и их позиция — положение не вообще в условиях дальнейшего закрепощения, не вообще в данную эпоху, но в связи с деятельностью опричнины, и не народных масс вообще, а населения Москвы.

Отсюда — тот «внешний» историзм, который в данной песне неотделим от историзма «внутреннего» и который выражается

в том, во-первых, что песня связана с совершенно конкретной исторической обстановкой и с конкретными событиями, и в том, во-вторых, что героями песни выступают действительные лица истории. В песне предстают перед нами московские и новгородские улицы, традиционное место казней в Москве, царский дворец, боярское село. Разумеется, любой современник отлично понимал, какие события имела в виду песня, рисуя новгородский разгром и опасность, нависшую над москвичами.

Имена персонажей песни все историчны. Вопрос состоит лишь в том, насколько историчны их характеристики и их поведение в данной песне. О Никите Романовиче мы уже говорили, что это — лицо песенное. Мы не знаем, когда начался процесс его песенной идеализации. Но вполне возможно, что он явился частью более широкого процесса — идеализации раннего периода царствования Ивана Грозного (до смерти Анастасии). Этот период отражен в песнях о взятии Казани и о Кострюке, конец его получил отражение в песне «Смерть царицы». В песне о гневе Ивана Грозного на сына идеализация Никиты Романовича по сравнению с «Кострюком» значительно усилена. Можно было бы предположить, что идеализация его, равно как и царицы Анастасии, принадлежит не только поэзии, но и самой жизни и что, по-видимому, деятельность Никиты Романовича поддерживала положительное мнение о нем в народе. Можно сказать, что Никита Романович в песне историчен в народном смысле; с точки зрения объективно-исторической в нем есть явные эпически-народные черты, которые составляют сущность его характеристики. Что касается Анастасии Романовны, то в песне она изображается как царица-мать — и только Заметим к тому же, что она вводится в действие вопреки хронологии: Анастасия умерла в 1560 году. Конкретно-историческое начало очень определенно сказалось в образе Малюты: он вошел в песню только одной своей стороной — как наиболее жестокий представитель опричнины. Песня делает его беспощадным палачом, злодеем, которого настигает справедливая кара. В лице Никиты Романовича и Малюты Скуратова сталкиваются, в сущности, разные политические линии эпохи. С точки зрения народа, по-видимому, они выражают противоположные направления политики Ивана Грозного. В этом смысле победа Никиты Романовича многозначительна.

Историзм в обрисовке людей особенно ярко сказался в характеристике Ивана Грозного. Проявляется этот историзм прежде всего в том, что песенная характеристика царя внутренне соотносится с конкретным периодом в его деятельности. Это — не Иван Грозный периода «Взятия Казани» и «Кострюка». Психологические качества, намеченные в образе Ивана Грозного в названных песнях, теперь получают полное и законченное выражение, приобретая крайне резкие и болезненные формы. Песня

находит для Ивана Грозного чрезвычайно характерную политическую и бытовую атмосферу. Исторические перемены отчетливо выражены в речи царя на пиру: в прошлом — победы под Казанью и Астраханью, славное воцарение; в настоящем — разгром Новгорода, предстоящие карательные меры в Москве. Царь окружен настоящими и мнимыми изменниками, он верит, что измена проникла в его дом. Особенностью психологической характеристики Ивана Грозного является ее сложность и динамичность. На протяжении песни в душе Ивана Грозного происходит крутой перелом от безудержной ярости к глубокому раскаянию, а затем от отчаяния к радости. Переходы эти внутренне хорошо мотивированы. Но дело в том, что эти крутые переходы не лишают Ивана Грозного некоторых характерных для него качеств, которые, казалось бы, находятся в противоречии с основным его состоянием. Другими словами, мы имеем дело с живым, сложным характером, и это — едва ли не единственный для старших исторических песен случай такого масштаба. Иван Грозный скорбит о сыне; он готов пожертвовать всем, чтобы вернуть сыну жизнь. И в это время он ищет виновных среди бояр, он готов тут же начать следствие и расправу. Его подозрительность, его готовность видеть всюду измену, крутость его решений, быстрая перемена настроений составляют тот психологический комплекс, который раскрывается в песне в обусловленности его проявлений обстоятельствами, событиями жизни. Но не надо забывать, что и изображение этих обстоятельств, и раскрытие характера, и развитие мотивировок, — всё это дается в условных художественных формах. Как бы ни были значительны достижения песни в создании характера Ивана Грозного, не следует забывать, что достижения эти завоеваны на путях дореалистического искусства, на путях творческого развития эпического метода фольклора — и в силу этого исторически ограничены.

«Иван Грозный и разбойники»

Под этим общим заглавием могут быть объединены в небольшой цикл песни, очень близкие между собой сюжетно и идейно: «Правеж», «Допрос разбойника», «Иван Грозный встречает доброго молодца в лесу». Особый интерес данного цикла заключается в явно выраженной социальной проблематике. Проблематика эта типична для XVI века, как типичны и те художественные формы, в которых она выражена.

Центральное место в цикле занимает песня о правеже.

Варианты этой песни различаются между собой не только в плане сюжетном, но и в плане композиционном. Наряду с обычным для эпоса построением, при котором все повествование развивается в прямой последовательности, некоторые ва-

рианты знают композицию, при которой повествование начинается с середины, а начальные эпизоды истории, ее завязка излагаются ретроспективно, в форме прямой речи героев песни. В данном случае происходит нарушение некоторых законов эпической композиции, связанное, очевидно, с определенным художественным замыслом. Своеобразная композиция еще будет специально рассмотрена. Но задачи анализа песни в целом требуют, чтобы исследованию был подвергнут сюжет в его полном виде, как он восстанавливается из сопоставления вариантов, и в прямой последовательности повествования.

Герой песни обычно не имеет имени, он — «добрый молодец», лицо вполне частное, как бы выхваченное из самого быта. Он сродни героям лирико-бытовых песен, но отличается от них тем, что силою обстоятельств вовлекается в конфликт, который носит политический характер и в котором участвуют исторические личности.

Среди известных текстов имеются такие, которые несут на себе печать большого влияния эпоса. Эти тексты могут быть отнесены к былинной версии сюжета. Здесь герой, в соответствии с эпическими традициями, получает имя (Арсенко, Орсенко, Оксенко).

В одном случае герой получает имя Ильи Муромца, что можно объяснить некоторыми сюжетными аналогиями между песней о правеже и былиной «Илья Муромец и разбойники».

Характерным признаком «биографии» доброго молодца в песне является его одиночество. У него нет ни семьи, ни друзей, он один странствует вдали от дома. В былинной версии Орсенко порывает со своей семьей и уходит из дому; здесь он — сирота. Художественные детали, имеющиеся в песенной версии, указывают на одну общую тенденцию — окружить героя определенной эмоциональной атмосферой, выявить его одиночество, его бытовую (а по существу социальную) ущемленность. Можно заметить, что его бродяжничество окружено известным сочувствием. В песню входят образы чистого поля, затерянной дороги, темного леса, т. е. образы, с которыми в народной лирике связаны мотивы вольной жизни, одинокого скитальчества, неопределенных порывов, горестной судьбы. С другой стороны, в облике доброго молодца есть богатырские черты, хотя он и не может быть приравнен к богатырям. Черты эти более отчетливо выявлены в былинной версии.

В своих странствиях добрый молодец наезжает на разбойников (казаков).

«Случилось мне, молодцу, идти чистым полем,
Я завидел в чистом поле — сырой дуб стоит,
Сырой дуб стоит в чистом поле крековистый.
Что пришел я, добрый молодец, к сыру дубу,

Что под тем было под дубом под крековистым
Что донские-то казаки они дел делят».

(Гул. 1952, № 34).

Встреча героя с разбойниками в поле, в лесу, при дороге, у крековистого дуба — мотив, хорошо знакомый по былинам об Илье Муромце. Возможно, что именно этот былинный мотив вспомнился создателям песни и был подвергнут ими специфической художественной переработке. Добрый молодец поначалу ведет себя как будто не по-богатырски: он пытается вступить с разбойниками в сговор, просит сделать его участником дележа добычи. Момент этот в вариантах трактуется весьма по-разному, и облик доброго молодца получает здесь любопытные черты. В одних случаях он выступает, в сущности, как бедняк, горемыка, который просит у разбойников самую малость, но встречает с их стороны грубый и унизительный отказ.

«Они деу делят вся пятьсот рублей.
Попросил я у их пятьдесят рублей,
И они не дали доброму молодцу ни денежки,
Надо мной, над добрым молодцем, надсмеялися».

(Аст. II, № 191).

В былинной версии Орсенко выступает не приниженным «голечком», но властно требует от разбойников половину добычи. Впрочем, возможно, что эту просьбу не стоит понимать буквально: Орсенко напрашивается на столкновение с разбойниками, своим требованием он хочет вызвать ссору. В ряде песенных вариантов о желании героя получить часть добычи вообще не говорится. Добрый молодец, застав разбойников за дележом казны, сразу же вступает с ними в борьбу. Борьба изображается в вариантах с разными подробностями, но обычно она носит былинные формы.

Ухватил я черленый вяз
И ударил черленым вязом по сырой земле.
От того удара богатырского
Мать сыра земля сколыбалася,
А добры молодцы испугалися,
По чисту полю разбегалися.

(Кир. 8, стр. 31—33).

Как известно, такая развязка типична для былины «Илья Муромец и разбойники». В былинной версии столкновение разбойников с Орсенко кончается чаще всего смертельным для них исходом.

Таким образом, «добрый молодец» — «голечек», горемыка, бедный скиталец — превращается неожиданно в богатыря. При этом надо согласиться с тем, что налицо известная художествен-

ная несогласованность. Переход от «голечка» к богатырю внешне не мотивирован. Но очевидно, что в замысел песни входило изобразить доброго молодца и несчастным скитальцем, и героем, обнаруживающим недюжинную силу. При этом оба качества художественно не совместимы, поэтому на наших глазах происходит «превращение» «голечка» в богатыря. В дальнейшем выяснится, что это не единственное превращение героя в данной песне. И если в былинной версии Орсенко сохраняет качества богатыря до самого конца, то в версии песенной добрый молодец очень скоро это качество теряет. Основное различие между версиями идет как раз по этой линии.

Добыча, которую отбивает молодец, — это монастырская казна. Правда, в целом ряде вариантов указание на это отсутствует, казна здесь просто «золотая», большая. Но в некоторых текстах об этом говорится вполне определенно: «Делят тут воры-розбойники золоту казну, золоту казну да государеву из той церьквы Миколиной» (Марк., № 86). Мотив монастырской казны в той или иной форме присутствует во всех текстах былинной версии и, по-видимому, органичен для нее. В текстах песенной версии он встречается реже.

Отбив у разбойников добычу, добрый молодец идет в город. Он мог бы вернуть казну монастырю или отдать ее на богоугодные дела, однако песня о правеже не связана с благочестивыми настроениями. Вполне уместно сопоставить развитие песни с былиной «Илья Муромец и голи кабацкие». Явившись в город, добрый молодец идет в кабак, гуляет, собирает голей кабацких, пирует с ними, раздает им деньги. Приход Орсенко в кабак может быть истолкован как некий вызов горожанам. Кощунственный характер его поступка особенно явственно виден в следующем варианте: «Не заходил Аксенко в соборну церкву Микольскую и не прикладывал он к ей золотой казны, золотой казны несчетныя; и заходил Аксенко в бок да в сторону, да на царев кабак и брал Аксенко чару зелена вина да в полтора ведра, — выпивал Аксенко на единый дух; выходил Аксенко на красно крыльцо да на перильчато, и закричал Аксенко шибким голосом: „Доброхоты царски, голи кабацки, идите пить вина на мою золоту казну, золоту казну несчетную; я буду деньги заносить“» (Милл. Былины, № 99). Горожане, заподозрив Орсенко в похищении монастырской казны, ведут его вешать. Эпизод несостоявшейся казни заставляет нас вспомнить былины, особенно «Илья Муромец и Калин-царь», «Суровец-Суздалец» и «Соломан и Василий Окулович». Иногда перед казнью Орсенко просит дать ему опохмелиться. Иногда же он обходится без вина. Он предупреждает горожан, что смерть его будет «страшна, грозна, немилостива»: «У кого же есть отец, мать — не ходил бы тот смотреть смерти Аксенковой». После этого он рвет путы, хва-

тает «высокой рей» (т. е. виселицу) и побивает окружающих. Перед нами вновь — настоящий богатырь, мало чем отличающийся от Ильи Муромца или Суровца. «Тут у малюточки сердце возъярилося, могучи плечи расходилися; тут малютонька тряхнулся, ворохнулся, порвал он железа немецкие и чомбуры шелковые, да взял мужика за ноги, да ну-ко он им на оберучь косить да бить» (Милл. Былины, № 99).

После этого Орсенко либо уезжает в Киев, либо возвращается в кабак, либо едет домой к родителям. Пожалуй, из всех вариантов внутренне наиболее мотивированным выглядит тот, в котором Орсенко, побив горожан, вновь идет в кабак и пирует с голью. Тем самым выявляется победа Орсенко как своеобразного богатыря-бунтаря, утверждающего свое право на вольную жизнь.

Совершенно по-иному развиваются события в песенной версии. Теперь можно перейти к анализу сюжета песни в той его композиции, какую дает большинство вариантов. Все эпизоды, которые излагались выше, в песенной версии в прямом повествовании отсутствуют, они становятся известными благодаря рассказу доброго молодца; они разъясняют обстоятельства, из-за которых молодец пойман и должен быть наказан. Сюжетную же канву песни составляет рассказ о наказании героя и его спасении. Песня начинается в самый драматический момент всей истории — не тогда, когда добрый молодец сталкивается с разбойниками и отбивает у них казну, и не тогда, когда он гуляет в кабаке, а тогда, когда для него наступает расплата. Совершенно очевидно, что задача — придать сюжету особую драматическую остроту — входила в самый замысел песни и определила ее своеобразную композицию. С точки зрения художественного эффекта далеко не одинаково, будет ли эпизод расправы с молодцем подготовлен всем естественным ходом повествования или он будет дан совершенно неожиданно, без предварительной мотивировки. Здесь мы видим, как возникают новые принципы песенной композиции, и возникновение их связано, очевидно, с новыми художественными задачами и с новыми замыслами.

В некоторых вариантах повествование начинается от первого лица, и это придает песне лирический оттенок.

Ишшо сколько я, добрый молодец, не гуливал,
Что не гуливал я, добрый молодец, не хаживал,
Такова я чудо-дива не нахаживал,
Как нашел я чудо-диво в граде Киеве.

(Гул. 1952, № 34).

Это «чудо-диво» — правеж, который выглядит как жестокое истязание неповинного человека. Картина такого рода, по существу, впервые становится предметом художественного изобра-

жения, причем дается она в совершенно определенном эмоциональном плане. Правеж происходит «среди торгу́-базару, се́редь площади», «у колодичка глубокого», «у ключа подземельного» и т. д.

Тут бьют доброго молодца на правеже,
Нагого, босого и разутого.
Поставили его на бел горюч камень:
Стоит молодец — сам не трёхнется,
Русы его кудри не воро́хнутся,
Лишь из глаз горючи́ слезы.

(Кир. 6, стр. 194—195).

В некоторых вариантах прямо говорится, что добрый молодец не виновен и что мучают его напрасно: «Тут бьют-то доброго молодца за напраслину» (Гул. 1952, № 33); «И стали бить доброго молодца безвинного, без поличного» (Кир. 6, стр. 196—197). Несправедливо заподозренный в ограблении монастырской казны, жестоко избиваемый, он держит себя стойко («не шатнется», кудри на голове «не зворохнутся»), но слезы говорят о страданиях, которые ему приходится переносить. В одном варианте принимают участие в происходящем «князья со боярами», «сенато́ры московские» (Кир. 8, стр. 30—31). Но обычно «правят казну» с доброго молодца «целовальники».

Обратимся к историко-бытовым реалиям, имеющимся в песне, и попытаемся выяснить, насколько они соответствуют обстановке XVI века.

Преступление, совершенное добрым молодцем, судебниками XVI—XVII веков расценивалось как татьба. Сопоставление подробностей сюжета песни с судебниками открывает в поступках героя еще некоторые юридические обстоятельства. Добрый молодец пойман впервые («первая татьба») и обвинен, по-видимому, при отсутствии «поличного». Преступление его влекло наказание, предусмотренное статьей 55 Судебника 1550 года: «А которого татя поимают с тадбою с какою ни буди впервые, опричь церковные и головные тадбы, а в ыной в прежней тадбы довода на него не будет, ино его казнити торговою казнью, бив кнутьем, да исцов иск доправити, а его дати на крепкую поруку; а не будет по нем крепкые поруки, ино его вкинути в тюрму, доколе порука по нем будет. А не будет у котораго татя столке статков, чем исцово заплатити, ино его, бив кнутьем, да исцу в его гибели выдати головою на правеж до искупа».[47] «Казнити»

[47] Судебники XV—XVI веков. Подготовка текстов Р. Б. Мюллер и Л. В. Черепнина. Комментарии А. И. Копанева, Б. А. Романова и Л. В. Черепнина. Под общей редакцией академика Б. Д. Грекова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 158; ср. также стр. 391 (Судебник 1589 года).

здесь — наказывать. Битье кнутом производилось на торгу, всенародно, поэтому, вероятно, называлось иногда торговой казнью.[48]

В песне не все обстоятельства с точки зрения права XVI века ясны. Так, например, неизвестно, каким образом добрый молодец был уличен в татьбе; неизвестно также, признался ли он во всем целовальникам и лишь повторил свои признания царю либо он впервые открылся перед царем. Похоже, что обвинение не вполне соответствует истине. Целовальники сообщают царю, что доброго молодца обвиняют в ограблении церкви. Сам же добрый молодец признается царю, что он отбил у донских казаков церковную казну. Таким образом, обвинение в ограблении церкви должно быть во всяком случае с него снято. Содержание песни не отражает вполне точно процедуры суда и лишь в общей форме соответствует правовым нормам XVI века. Важно, что если подходить к той ситуации, какая рисуется в песне, с точки зрения судебных порядков XVI века, то можно себе представить безнадежную участь, ожидающую доброго молодца: его ждет многократное истязание и затем — бессрочная тюрьма, поскольку казны он вернуть не может, так же как не может найти поручителя. Надо учесть эти обстоятельства, чтобы понять весь эффект финала песни. Царь, выслушав признание татя, произносит свой скорый и решительный приговор.

«Ой вы гой еси, бурмистры-целовальнички!
Заплатите доброму молодцу за увечьице,
Заплатите за бесчестьице,
И отдайте доброму молодцу сорок тысяч рублей».

(Кир. 6, стр. 196—197).

Здесь мы встречаемся с чрезвычайно интересным явлением древнерусского права. «Бесчестием считалось действие, которое наносило кому-либо личную обиду или оскорбление, — в таком случае потерпевшему выплачивалось вознаграждение, размер которого определялся социальным положением и должностью потерпевшего».[49] Согласно статье 103 Судебника 1589 года «за ложное обвинение кого-либо в воровстве взыскивался штраф-бесчестие в пользу ложно обвиненного. Бесчестие в двойном размере уплачивалось тому, кого пытали безвинно, в результате несправедливо проведенного обыска».[50] Судебник 1550 года устанавливает различную степень взимания «бесчестия» в зависимости от социального положения потерпевшего: например, детям боярским — в соответствии с их доходом и жалованьем; «а дьяком полатным и дворцовым безчестие что царь и великий

[48] Там же, стр. 199.
[49] Там же, стр, 463.
[50] Там же, стр. 462—463.

князь укажет...»; торговым гостям большим — пятьдесят рублей, и т. д.[51] Статья о бесчестии в Судебнике 1589 года разработана особенно подробно. Обращает на себя внимание следующий пункт, имеющий прямое отношение к нашей песне: «А татем и разбойником, и зажигалщиком, и ведомым лихим людем бесщестья нет, потому что оне лихие люди».[52] Таким образом, добрый молодец из песни принадлежит к числу тех, кто не может рассчитывать получить за бесчестие даже в случае доказательства невиновности. Но герой песни к тому же еще и виновен. Приговор царя не выдерживает никакой критики с точки зрения права XVI века. Он просто невозможен. Но песня невозможное делает совершившимся. Добрый молодец отпускается на свободу и получает такое вознаграждение за бесчестие, какого не получали и не могли получать представители высших сословий.

Перед нами, разумеется, — утопическая картина, проникнутая глубокой верой в гуманность царя, верой в то, что царь может понять человека, невольно совершившего татьбу, раздавшего огромную сумму денег простым людям, промотавшего отбитую монастырскую казну, может помиловать виновного и щедро наградить его.

Добрый молодец прощен и отпущен с наградой потому, что с точки зрения народной морали, заключенной в песне, он совершил подвиг, он проявил черты истинно народного героя; потому, что он, одинокий скиталец, вступил в борьбу с разбойниками, а с отнятыми деньгами поступил так, как и должен был поступить песенный герой или богатырь.

«Точил я ее (казну, — *Б. П.*) все по домам по питейным,
А поил я все голь кабацкую,
А цветное платье — одевал все наших босыих».

(Кир. 6, стр. 194—195).

Особенность данной песни (и шире — песенной эстетики) состоит в том, что характеристика героя отвлекается от конкретных социальных определений. Но это не означает его социальной «безличности». Логика сюжета, поведение доброго молодца, положения, в которые он попадает, неожиданный финал песни — все это ведет нас к определенным социальным настроениям эпохи, к определенной классовой среде. По своему содержанию образ доброго молодца ближе всего той части народа, которая больше всего терпела на себе феодальное угнетение, была наиболее зависимой и больше всего стремилась к свободной жизни. Образ доброго молодца — это песенная концентрация настроений холопов. Именно из среды беглых холопов в первую

[51] Там же, стр. 148.
[52] Там же, стр. 353—354.

очередь формировались кадры лихих людей, татей и т. п., всех тех, против которых прежде всего было направлено правосудие феодального государства. Вольнолюбивые настроения холопов, беглых людей получили в рассматриваемой песне не конкретно-политическую форму, а условную, традиционно-поэтическую, что вполне естественно для народного творчества и в определенной степени характерно для народной идеологии той эпохи.

«Терские казаки и Иван Грозный»

Перед нами песня, которую можно считать местной. Несомненно, что создана она на Тереке и в общем отражает политические интересы и настроения терского казачества. Но характерно, что идея, преломившаяся в ней, определенным образом соотносится с идеями, которые нашли отражение в других казачьих исторических песнях XVI века, — в частности, в песнях о Ермаке. Не менее характерно и то, что художественное выражение этих идей вполне типично для фольклора XVI века.

Песня начинается с широкого лирического запева, представляющего собой первую часть развернутого отрицательного сравнения. Варианты знают два типа запева, один из которых более развернутый.

Не серые гуси в поле гогочут,
Не сизые орлы клохчут,
Они пить и есть хотят.

(Панкр., стр. 10).

Не из тутушки они ветерочки дуют,
Ай не дубравушка во поле́ шумит...
То не серые гусюшки кага... вот кагачут,
Ой по-над бережком гуси сидючи́...
Не сизые орлы в поле вьются,
Ой по-над не́бесью орлы ле́тучи...
Ай они пить, они есть хотят.

(Пут. 1948, № 1).

Поэтический смысл обоих зачинов довольно ясен. Они воссоздают атмосферу тревоги, ожидания, каких-то желаний. Некоторая необычность данного отрицательного сравнения состоит в том, что мы видим за ним образ массы людей, охваченных единым настроением. Вторая часть сравнения раскрывает конкретное содержание этого образа.

Гребенские наши казаченьки
Перед царем они стоят,
Перед Грозным царем,
Перед Иваном Васильевичем.
Самому-то ли царю надеже
Они речи ему говорят.

(«Зап. Терск. общ.», 1914,
№ 2, стр. 42).

В других вариантах говорится, что казаки расплакались, «перед белым царем стоючи».

Запев, таким образом, является своеобразной экспозицией. Он сразу вводит нас в обстановку действия, знакомит с героями песни, создает определенную эмоциональную атмосферу. Характерно, что герои песни определены вполне конкретно (гребенские казаки и царь), но из вариантов так и остается неясным, где происходит действие; место здесь никогда не называется, налицо некоторое локальное отвлечение, что не характерно для эпических песен и вполне характерно для песен лирических.

Дальнейшее содержание песни сводится к диалогу между казаками и Иваном Грозным. Ради этого диалога песня, собственно, и создана. В некоторых вариантах речь казаков отличается предельной краткостью:

«Да ты батюшка ты наш надежда,
Православный государь!
Да и чем ты нас подаруешь,
Чем пожаловаешь?».

(Панкр., стр. 10).

Однако, по-видимому, более соответствует замыслу песни развернутая речь, которая содержит и жалобы казаков на их положение, и сетования, и вполне определенную просьбу.

«Уж ты батюшка ты наш царь ой наде... ай вот надежда,
Ай православный ты наш государь!..
Не позволь казнить, вешать,
Ай позволь речи ты нам говорить...
Как бывалыча ты, наш царь вот наде... ой надежда,
Много даривал, много жалывал..., ой много жалывал.
А теперича ты, наш царь чаде... вот надежда,
Никого из нас не пожаловал...
Только жалывал ты, наш царь ой наде... вот надежда,
Только жалывал князей да бояр».

(Пут. 1948, № 1).

«Ты пожаловал бы нас, царь надежа,
Быстрым Тереком со протокими,
А еще пожаловал бы, царь надежа,
Славным городом со подселкими».

(«Сб. матер.», вып. XXIX, отд. III, стр. 148).

«Славный город со подселками» в данном случае неуместен и, по-видимому, отражает инерцию песенного (и былинного) стиля. Но «быстрый Терек со протоками» вполне органичен для данной песни. Царь отвечает на просьбу казаков немедленным согласием.

«Подарю я вас, моих казаченьков,
Рекою вольною Тереком Горыньевичем,
От самого Гребня до синя моря,
До синя моря до Хвалынского».

(Панкр., стр. 10).

Здесь Терек выступает отнюдь не как эпическая река, хотя ему и придан эпитет Горыньевич. Указание на границы, в пределах которых заключен царский подарок, — от Гребня до Каспийского моря — отличается большой точностью. Гребнем назывались горы у Терека, на склонах которых жили в XVI веке казаки. Отсюда начинались русские казачьи поселения на Тереке, которые шли вниз по течению до самого устья.

В чем же смысл песни? Соотносится ли она с какими-либо конкретными фактами казачьей истории и если соотносится, то с какими именно? Какие стороны идеологии казачьих масс она отражает? По мнению В. Ф. Миллера, «исторической основой этой песни может быть то, что у казаков жило предание о водворении их на Дону и Тереке еще во времена Ивана Грозного. Но, конечно, песня была сложена значительно позднее этого царствования; ее идея — подкрепить давностью казацкие права владения этими реками... Слагатель песни жил в то время, когда казаки жили в полном подчинении у правительства».[53] Почему «конечно» — В. Ф. Миллер не объясняет. Можно догадываться, однако, что он в мотиве казачьей просьбы видит отражение поздних отношений — отношений «полного подчинения» казаков правительству. Однако тот же мотив — с просьбой пожаловать казакам Дон — мы находим в целом ряде песен о Ермаке, и он вовсе не говорит о «полном подчинении». Он связан с характерными для XVI века политическими представлениями о праве казаков на свою территорию, о «законных» формах этого права, о взаимоотношениях казачества с царской властью. Мотив «пожалования» не может быть характерен для того времени, когда казаки «жили в полном подчинении». Об этом определенно говорят песни о Ермаке.

Тезис В. Ф. Миллера пытается развить В. К. Соколова. По ее мнению, «песня не могла возникнуть ранее первой половины XVIII в., когда казачество активно выступало против политики Петра I и его преемников, имевшей целью превратить казаков в регулярное войско».[54] Политическое содержание песни трактуется В. К. Соколовой следующим образом: «Думы казачества обращены не в будущее, а в прошлое, которое идеализируется. Казаки мечтают о сохранении устарелых общественных форм и обычаев и создают легенду о золотом веке казацкой вольности

[53] Вс. Ф. Миллер. Очерки, III, стр. 291.
[54] В. К. Соколова. Песни XVI века, стр. 73.

при Грозном».[55] Все эти рассуждения, однако, не имеют никакого отношения к тексту песни. В самом деле, в песне, которую мы только что разобрали, нет и следов какой-либо «легенды о золотом веке». Непонятно, о сохранении каких «устарелых общественных форм и обычаев» говорится в песне.

Попробуем прежде всего найти в самом тексте песни данные о времени ее возникновения. Такие данные имеются. В вариантах царь «жалует» казаков Тереком от Гребня до Каспийского моря. Для XVI века это — совершенно точная граница терских казачьих поселений. Но для XVIII века она уже является устаревшей: к этому времени казачьи станицы поднялись вверх по Тереку. Если бы песня возникала в XVIII веке, указание на границы казачьих земель было бы в ней другим. Если смотреть на песню как на политический документ XVIII века, то мы должны будем признать тот факт, что чуть не половина терских станиц в этой песне лишается «давности прав». Разумеется, этого не могло быть. С другой стороны, весьма характерно упоминание Гребня. Казаки жили на Гребне до начала XVII века, а затем перешли на берег Терека. При этом Гребень перестал быть для них какой-либо исторической границей. По-видимому, самое название Гребень, не раз встречающееся в документах XVI и начала XVII века, к XVIII веку было уже забыто казаками. Ясно, что Гребень как место историческое связан с XVI веком.

Возникновение песни в XVI веке представляется вполне естественным. Если признать, что историческая песня возникает не на основе полузабытых преданий, а на почве самой действительности и что художественная система песни так же исторична, как ее содержание, то внимание исследователя должно быть обращено не на бездоказательные интерпретации песни, а на ее конкретный анализ.

Песенный мотив «пожалования» находит обоснование в исторической действительности. Терское казачество возникло в XVI веке независимо от воли царского правительства и вопреки ему. Но затем оно вынуждено было сначала искать формы своеобразного сотрудничества с царской властью, а потом все больше и больше попадало в зависимость от нее. Процесс этот на Тереке обусловливался, помимо других причин, и тем, что казаки находились здесь в меньшинстве рядом с многочисленными народностями Кавказа и не могли существовать без поддержки со стороны Москвы. Историк И. Попко считает, что связи с Москвой начались у гребенских казаков с 1555 года, когда Иван Грозный принял делегацию казаков и, «подарив» им тер-

---

[55] Там же, стр. 74.

ские земли, положил основу для организации Терского войска. Попко, как и некоторые другие историки, предполагает, что песня представляет отклик именно на события 1555 года.[56] Такая гипотеза вполне вероятна, если считать, что какой-то конкретный факт должен был послужить толчком для возникновения сюжета.

Не следует забывать, что мотивы, с которыми мы сталкиваемся в песне, почти обычны для песен XVI века. Так, в ряде песен Иван Грозный встречается с представителями народа — с Ермаком, с добрым молодцем, со стрельцом. Встреча эта нередко заканчивается тем, что царь «жалует» героя. В песнях о Ермаке Иван Грозный ведет себя точно так же, как и в песне о встрече с терскими казаками: выслушав Ермака, он жалует казакам тихий Дон. Ситуация совершенно та же, но подступы к ней различны. Дон достается казакам как плата за их героические подвиги в Сибири или под Казанью. Мотивы, по которым царь «жалует» терских казаков, остаются неизвестными. Это само по себе может указывать на очень раннее возникновение песни: за гребенскими казаками нет еще каких-то значительных исторических дел. Иван Грозный передает им терские земли, имея в виду перспективы борьбы за Кавказ. Но это известно из истории, а не из песни.

Самый образ царя в данной песне вполне традиционен для XVI века. Собственно, никакой характеристики царя здесь нет. Есть эпитеты, которые вполне отражают отношение к нему казачьих масс («батюшка православный царь», «царь надежа»), и есть поступок, который совершает царь и который достаточно красноречиво говорит о его отношении к казакам. В данной песне с предельным лаконизмом выражена мысль о народности Ивана Грозного. Это — мысль XVI века. Впоследствии она уже никогда не будет так звучать в фольклоре. Как бы ни были заражены народные массы царистскими иллюзиями, в дальнейшем не будет подобных сюжетов, с простодушной верой излагающих наивную историю о том, как легко и просто встречаются казаки с царем и как легко и незамедлительно он удовлетворяет их самые сокровенные желания.

Песня «Терские казаки и Иван Грозный», как и многие другие произведения фольклора, могла приобретать специфическую актуальность в различные исторические периоды. Могла она осмысляться и как укор настоящему — хотя бы в условиях первой половины XVIII века. Но это — вопрос особый, выходящий за пределы нашей книги.

---

[56] И. Попко. Терские казаки с стародавних времен. Вып. 1. Гребенское войско. СПб., 1880, стр. 25—26.

«Часовой плачет у гробницы Ивана Грозного»

Существуют две различные точки зрения на происхождение песни-плача с именем Ивана Грозного. Согласно одной, «плач об Иване Грозном... — фактически переработка плача о Петре Великом. Переработка была возможна, так как в фольклоре образы Ивана Грозного и Петра Великого сближались».[57] Высказывается, однако, и противоположное мнение: «Конкретность песни, точное фиксирование места действия (Москва, Успенский собор) и древность обычая оплакивать популярных героев, военачальников и князей... говорят в пользу мнения, что песня-плач о Грозном была непосредственным откликом на его смерть». При этом указывается, что известные варианты песни по своему конкретному содержанию — более поздние.[58] Центральный эпизод песни — обращение воина к умершему царю. Исследователи давно уже обратили внимание на связь обращения с причетью, однако об этом до сих пор говорилось в самой общей форме. Но обращение воина к царю в первой своей части соотносится не с похоронными причитаниями «вообще», а с причитаниями, которые посвящены совершенно определенному моменту похоронного обряда.

«Ты возмой, вóзмой, туча грозная,
Ты пролей-ка, част-силен дождичек,
Примочи-ка ты мать сыру землю!
Расступись-ка ты, мать сыра земля,
На четыре ты на все стороны!
Раскройся-ка, гробова доска,
Распахнись-ка ты, бел-тонкóй саван!»

(Кир. 6, стр. 210—211).

Ближайшие (и многочисленные) параллели дают записи причитаний только одного типа — причитаний на кладбище. Чаще всего это плачи по отцу, по мужу, по матери. Судя по имеющимся описаниям, такие плачи совершались либо во время похорон, либо — что более характерно — во время поминаний на родительскую субботу. Кроме того, очень близки свадебные плачи невесты на могиле отца.

«Уж повийте, ветры буйные,
Раскатите белы камешки,
Расступись-ко, мать сыра земля,

---

[57] В. И. Чичеров. Народное поэтическое творчество в период образования и развития русской нации. — Вопросы формирования русской народности и нации. Сборник статей, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр 301, примечание.

[58] В. К. Соколова. Песни XVI века, стр. 75—77.

Покажись, бела колодушка,
Порасшейтесь, белы саваны!» [59]

Обращение к тучам, ветрам, дождю, призыв «разнести мать сыру землю», открыть гробовую доску, сдуть саван и т. д. являются общим местом в кладбищенских плачах. Но плачи, исполняемые в другие моменты обряда, приведенных выше мотивов не знают.

Вслед за призывом к могиле в плачах следует обращение к покойнику.

«Встань на резвы ноженьки,
Подыми-ка ручки белыя,
Открой-ка очи ясныя,
Размочи уста сахарныя,
Посмотри на меня, горькую сироточку».[60]

В обращении воина к Ивану Грозному:

Ты восстань, восстань,
Ты наш православный царь,
Православный царь,
Православный царь,
Царь Иван Васильевич,
Ты наш батюшка!
Ты взгляни, взгляни
На свою-то силушку,
Свою силушку.

(Дог., стр. 14—15).

«Ты наш батюшка» — это выражение в данном случае несет как бы двойную смысловую нагрузку: батюшка — один из эпитетов царя, но это слово вместе с тем напоминает о том, что перед нами — плач по отцу.

Похоронные причитания по своему конкретному смыслу многозначны. В различных моментах обряда и связанных с ними плачах получают выражение разные эмоции и разные впечатления прощающихся с умершим. В этом смысле кладбищенские плачи несут совершенно определенный смысл: к покойнику обращаются с тем, чтобы передать ему всю тяжесть жизни без него; обращаются с надеждой, что он услышит и поможет; можно заметить, что особую силу эти плачи приобретают в связи с каким-нибудь новым печальным событием в семье

[59] Русские плачи (причитания). Вступительная статья Н. П. Андреева и Г. С. Виноградова. Редакция текстов и примечания Г. С. Виноградова. Л., 1937, стр. 30 (текст от И. Федосовой). Ср.: Марк Азадовский. Ленские причитания. Чита, 1922, стр. 94 и др.; Русские плачи Карелии. Подготовка текстов и примечания М. М. Михайлова, статьи Г. С. Виноградова и М. М. Михайлова. Петрозаводск, 1940, стр. 145 и др.

[60] Марк Азадовский. Ленские причитания, стр. 117 (ср. также стр. 126).

(например, дочь-сирота, выдаваемая замуж за немилого, идет плакать на могилу отца). Причитывающие обращаются к покойнику: «Посмотри на меня, горькую сироточку»; «Воспромолви хоть единое словечушко»; «Ты бласлови, родимой батюшко, во чужи люди незнамыя»; «Я те, беднушка, повыскажу, всю обидушку повыявлю»; «А у нас, горьки́х сироточек, што на кажной день печалюшка и чижолая роботочка»; «Ты спроси-ка нас с речью ласковой, каково-то нам жить будет»; «Приходитца нам, горьким широточкам, однем-то нам горевати, однем-то нам тосковати».

В свете этой устойчивой традиции полную ясность приобретает вторая часть обращения воина к Ивану Грозному, хотя она и не имеет прямых параллелей в плачах:

...Да посмотри-га ли ты да
На свою на армию, да на армию.
. . . . . .
Как стоит-ит та ли она да,
Вот твоя армеюшка, да армеюшка,
Стоит всё по-новому, да по-новому,
Да по-новому, да как хотят та ли вот да,
Нам бравым казачинкам, да казачинкам,
Усы, бороды брить.

(Пут. 1948, № 6).

В других вариантах говорится, что «силушка» стоит «утомленная», она собирается в поход под Казань, у армеюшки уже «усы пообритые» и «больши бороды поострижены», «силушка... в полону стоит», «вся-то Москва на потряс пошла, уже все-то полки во поход пошли» и т. п. Общее содержание здесь едино: воин обращается к умершему царю от имени массы (войска) с жалобой на тяжелые перемены, происшедшие после его смерти. Кладбищенский плач в меньшей степени, чем другие плачи, связан с оплакиванием умершего; тема положения оставшихся в живых в нем решительно занимает главное место. Поэтому характеристика умершего сводится к минимуму; мотивы сетования, сожаления и т. д. почти отсутствуют. Песня, которая нами рассматривается и которая полностью соответствует схеме кладбищенского плача, — это не песня об Иване Грозном в собственном смысле. Она посвящена тем, от имени которых обращается к умершему царю воин. Отношение к Ивану Грозному выясняется в песне не прямо, но косвенно, на основе художественных ассоциаций: в свете этих ассоциаций покойный царь — близкий и дорогой человек, которому может быть доверено всё и от которого можно ожидать утешения и помощи.

Так форма традиционного народного причитания на кладбище получает в данной песне совершенно своеобразное применение. Хотя обычай причитать над умершим князем (или царем) зафиксирован документами, но, во-первых, нам не из-

вестны формулы, параллельные тем, которые имеются в рассматриваемой песне, а во-вторых, трудно представить себе возможность такого поминального плача по князю (или царю), который включал бы как обязательные жалобы на существующее положение. Следовательно, данная песня появилась не в результате переосмысления близкого по содержанию плача по князю (или царю), а путем применения к новым художественным задачам традиционных народных поминальных плачей. В основе такого применения лежит определенная идея. В историко-песенном фольклоре XVI века значительное место занимает тема «народ и царь». Она реализуется в различных сюжетах, но в этих сюжетах, при всем их несходстве, есть общие мотивы и общие композиционные элементы. В этих песнях главным мотивом является встреча героя (представителя народа) или — в более редких случаях — массы с царем: так строятся песни «Терские казаки и Иван Грозный», «Иван Грозный встречает в лесу доброго молодца», «Правеж», «Ермак у Ивана Грозного». С точки зрения развития сюжета и выявления основной идеи очень важным во всех песнях оказывается диалог — обращение героев к царю и царский ответ. Песня-плач строится на совершенно тех же принципах. Но встреча происходит здесь не с живым, а с умершим царем. Традиционная форма плача позволяет, с одной стороны, высказать глубокую неудовлетворенность настоящим и косвенно противопоставить его прошлому, а с другой стороны — воссоздать сжатую, но выразительную картину тяжелого положения народных масс (или, во всяком случае, какой-то части их).

Начало песни не содержит мотивов, характерных для плача. Песня начинается от третьего лица, что для причети невозможно.

Не во матушке было, было в Россиюшке,
Во Россиюшке было, было в каменной Москве,
У крыльца-то ли у дворца было государева,
Гребенской-ат казак уж он на часах стоит,
На часах-то стоит, сам он слезно плачет,
Во слезах-то ли он словечушко молвит.

(«Зап. Терск. общ.», 1914, № 8, стр. 60).

В других вариантах казак стоит «у столба точеного»,[61] «у колечушка злаченого»; он стоит, «как свеча горит»; он стоит «у собора у Успенского», «у Ивана Великого». Наиболее серьезное отличие в вариантах — вместо казака плачет «молодой сол-

[61] К этому выражению есть параллель в плачах (Русские плачи, стр. 66):

Как у этого крылечика переного,
Как у этого столба да у точеного.

дат», «полковой сержант». Во всяком случае, герой песни — воин, и жалобы, которые он обращает к царю, связаны с положением армии или казачьего войска. Однако самые жалобы содержат явные анахронизмы. Анахронизмами являются слова «армия», «гвардия», «солдат», «сержант», «фрунт», наименования полков — «Семеновский», «Измайловский», «Петропавловский». Анахронизмом является и жалоба казаков на то, что у них обриты бороды и усы. Все эти подробности ведут нас к Петровскому времени, точнее говоря — ко времени после смерти Петра. Известно довольно большое число песен-плачей, адресованных Петру Первому. В них тема участи армии дана, пожалуй, более развернуто. Но характерно, что жалобы в этих песнях сравнительно редки. Чаще всего армия сожалеет, что с ней нет царя-полководца, нет в тот момент, когда ей предстоит большое дело. Такая идея с точки зрения исторической больше соответствует XVIII, чем XVI веку. Можно думать, что в вариантах песни-плача об Иване Грозном оказались мотивы петровских песен. Предположению, что в песни, сложившиеся в связи со смертью Петра, затем вошло имя Ивана Грозного, противоречат такие реалии, как Москва, Успенский собор, Иван Великий и др.

Однако надо согласиться, что в жалобах, с которыми обращается казак (солдат) к Ивану Грозному, нет ничего от эпохи XVI века. Лишь в одном варианте упоминается Казань как место, куда собирается идти осиротевшая армия. Следовательно, нужно признать, что песня XVI века в условиях XVIII века была в заключительной своей части переработана. Однако возможность и вероятность ее возникновения именно в XVI веке никак не исключается. Основанная на идеализации памяти Ивана Грозного и проникнутая глубоким недовольством настоящим, она могла сложиться скорее всего в конце XVI века, при преемниках Ивана IV, когда началось новое наступление на казачьи права.

ПЕСНИ О ЕРМАКЕ

Число песен о Ермаке чрезвычайно велико, и распространение их отмечено в самых различных местах. Образ Ермака в народном творчестве занял значительное место. Реальные впечатления и воспоминания слились с идеальными представлениями, в итоге песенный Ермак несомненно значительно перерос масштабы своего исторического прототипа и выразил некоторые существенные стороны народной идеологии конца XVI века, отразил важные моменты казачьей политической истории в том ее виде, как она реконструировалась в сознании самих казачьих масс. Наряду с песенным Ермаком есть Ермак былинный — бо-

гатырь, ближайший соратник Ильи Муромца. В этом Ермаке уже нет ничего от истории, и мы не будем его рассматривать.[62]

На страницах этой книги нет возможности обозреть подробно все сюжеты о Ермаке. Мы ограничиваем свою задачу анализом тех сюжетов, которые характеризуются полным внутренним единством и образуют в совокупности вполне законченный цикл. Выделение этих сюжетов из массы известных текстов — сама по себе задача сложная и особенно важная. Но только таким путем можно создать прочную основу для историко-фольклорного анализа. Это тем более важно, что до сих пор в научной литературе преобладал суммарный подход к материалу, рассматривались песни о Ермаке «вообще», без их сюжетной дифференциации. Подобный подход был в известной мере обусловлен самым характером песен, в которых как будто повторяются одни и те же эпизоды, образы и идеи, варьируются очень близкие сюжетно-композиционные схемы, сохраняется единая стилистика. Создается впечатление сюжетной неупорядоченности и некоторой хаотичности. Может показаться, что любой отдельно взятый текст представляет собой как бы осколок огромного целого, некогда стройного и законченного, а ныне полуразрушенного. Однако внимательное исследование текстов обнаруживает на месте кажущегося беспорядка полную сюжетную определенность. Более того, выделенные из массы текстов сюжеты становятся в определенный ряд, обнаруживают не только свою законченность, но и взаимную связь. В результате перед нами предстает песенный цикл, анализ которого имеет исключительно важное значение для понимания закономерностей развития русской исторической песни в конце XVI века.

«Ермак в казачьем кругу»

Это самая популярная песня в цикле о Ермаке. Мы располагаем почти сорока записями, сделанными в разных районах. Простой просмотр их показывает, что это песня казачья. Абсолютное большинство текстов собрано в казачьих районах, преимущественно на Дону и на Тереке. Знакомство с содержанием песни подтверждает, что она была создана казаками.

Начало песни вводит нас в своеобразный мир вольной казацкой жизни.

Как на Волге-реке, да на Камышинке
Казаки живут, братцы, люди вольные,
Все донские, гребенские, со яицкими.

(Жел. III, стр. 270—271).

---

[62] См.: А. В. Оксенов. Ермак в былинах русского народа. — «Исторический вестник», 1892, кн. VIII.

В других вариантах дается более динамическая и, по-видимому, более органичная для сюжета картина казачьих сборов.

Как на речке, на реке, братцы, было на Камышинке,
Собиралися там, соезжалися они люди вольные,
Люди вольные сбиралися они беспачпортные,
То донские, гребенские казаки, они со яицкими.
(«Зап. Терск. общ.», 1914, № 7, стр. 20).

В то время, к которому относится содержание песни, яицких казаков еще не было, а казаки, жившие за Тереком, еще не получили названия гребенских. Тем более не могло быть речи об их совместных выступлениях. Песенная формула «донские, гребенские казаки, со яицкими» переносит нас на несколько десятилетий позже, а в сущности является формулой эпической, не отражающей конкретных фактов. Она выражает идею общеказачьего единства и означает, что очень рано Ермак поэтически осмысляется как общеказачий герой.

Казаки собираются «на Волге на реке, на Камышинке», «на славных на степях... Саратовских», «между городом Саратовом и Астраханью» и пр. Эти указания исторически точны, однако дело не только в этом. В данном случае перед нами своеобразное эпическое место, с которым связаны определенные политические идеалы и представления народа той эпохи — о вольной жизни без бояр и воевод, о мощном разгуле свободных народных сил, о размахе народного героизма, не скованного путами феодального гнета. Этот поэтический образ сложился в эпоху, когда крестьянство начало подыматься к массовой стихийной борьбе за свободу и счастье. Впервые четко оформленный в песнях о Ермаке, он был подхвачен и много раз повторен затем в народной поэзии. Этот образ и связанные с ним народные представления имел в виду, конечно, Белинский, когда писал о великом и могучем народном духе, выраженном в произведениях народной поэзии, «запечатленной богатством фантазии, силою выражения, бесконечностию чувства, то бешено веселого, размашистого, то грустного, заунывного, но всегда крепкого, могучего, которому тесно и на улице и на площади, которое просит для разгула дремучего леса, раздолья Волги-матушки, широкого поля».[63]

Таким образом, начало песни о Ермаке сразу же поэтически вводит в атмосферу народной героики и борьбы за свободу. Следующие затем строки еще более усиливают это первое впечатление. Песня называет собравшихся казаков «людьми вольными», «добрыми молодцами», «ребятушками». Впервые в русской на-

[63] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 135. (Разрядка моя, — *Б. П.*).

родной поэзии предстает обобщенный поэтический образ народной массы, устремленной к вольной жизни.

Рядом с народной массой в песне появляется Ермак. Но прямая характеристика Ермака в данной песне отсутствует. К пониманию смысла поэтического образа Ермака мы подойдем постепенно, в итоге изучения всего материала.

Итак, первая часть песни о Ермаке посвящена показу народного лагеря. Статичность изображения здесь лишь внешняя. На самом деле этот лагерь полон внутреннего движения. Казаки собрались, чтобы решить свою судьбу, договориться, как им жить дальше, что делать. Подлинный глубокий смысл песни, ее проблематика раскрываются во второй части, которую составляет речь Ермака, обращенная к казакам.

Речь Ермака по-своему исторически точна, поскольку она воспроизводит положение казачества и его политические идеалы (в том числе и иллюзии) накануне Крестьянской войны. Ермак говорит о конфликте, происшедшем между казаками и царем.

«Мы убили, рэбэты, посла сарского,
Уступили казну сарскую».[64]

Некорыстна у нас шутка зашучена:
Гуляли мы по морю синему
И стояли на протоке на Ахтубе,
Убили мы посла персидскова
Со всеми ево солдатами и матрозами
И всем животом его покорыстовались.

(Сб. К. Д., стр. 86—90).

Песни явно путают, называя то персидского посла, то царского посла в Персию. Как показывает сопоставление с соответствующими местами сибирских летописей, история об убийстве царского посла является вымышленной (об этом см. ниже). Согласно летописной трактовке, разбойная деятельность казаков вызвала гонения со стороны Ивана IV, и эти гонения повлияли на решение казаков уйти с Волги. «Послан указ от великого государя со столником Иваном Мурашкиным по дороге и в Астрахань: где тех воров ни застанет, тут пытать, казнить и вешать. Ермак же советом з дружиною услыша грозное слово и дело августа з 29 числа, и с возвратом здумали бежать в Сибирь разбивать, обратя струги по Волге и по Каме вверх».[65] Цитируемый рассказ во многом напоминает песню и во всяком случае не противоречит ей по существу.

---

[64] Русский фольклор. Материалы и исследования, III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 356—357.

[65] Сибирские летописи. Изд. Археографической комиссии. СПб., 1907, стр. 313.

«Разбойный» характер жизни казаков раскрывается в речи Ермака совершенно отчетливо, и это, конечно, мотив исконный, верно в общем определяющий одну из сторон социального положения казачества в ту эпоху.

Ермак констатирует сложность настоящего положения казаков, и разработка этого мотива в известных вариантах исключительно устойчива.

Нам на Волге жить — всё ворами слыть!
На Яик итти — переход велик!
На Казань итти — Грозен царь стоит.[66]

Мотив царского преследования также довольно устойчив в вариантах, хотя в ряде текстов он отсутствует, что является, конечно, результатом позднего сглаживания основного песенного конфликта

Да ведь вота вон батюшка православный наш царь
На нас, братцы, распрогневался.
Да ведь вота вон хочет казнить нас, братцы,
Казнить, братцы, ве... вешати.

(Пут. 1948, № 10).

И Дон и Волга — исконные места обитания казаков, и понятно, что, согласно песне, пока казаки будут оставаться в этих районах, они будут слыть «ворами». Песня явно имеет в виду то обстоятельство, что и здесь казакам становится жить нелегко, что московская власть добирается и сюда и что берега Волги и Дона перестают быть спасительными местами для вольных людей. В вариантах говорится: «Грозен царь Иван сын Васильевич, он на нас послал рать великую в сорок тысячей» (вариант «Отечественных записок»). «К XVII в. четко обозначалась социальная дифференциация среди казачества. Зажиточная часть казачества, опираясь на помощь царского правительства, постепенно закабаляла беднейшее казачество, лишала его присылаемых из Москвы припасов, оттесняла с лучших угодий и т. п. С укреплением самодержавия и усилением колонизации южных окраин России царское правительство повело систематическую борьбу за ликвидацию автономии казачьего войска и за подчинение его центральному военному командованию».[67] В период, о котором говорится в песне, указанные процессы уже определились. В связи с этим становится понятным и истинный смысл слов: «На Яик итти — переход велик». Дело, конечно, не в дальности расстоянии, а в том, что и на Яике происходило примерно то же, что на Дону и Волге. Понятно, что незачем было казакам

[66] «Отечественные записки», т. 59, 1848, отд. VIII, стр. 138.
[67] Большая Советская энциклопедия, изд. 2-е, т. 19, 1953, стр. 362.

двигаться и вверх по Волге, к Казани: там им грозили царские войска.

В песне и отразились поиски казачеством выхода из создавшегося положения. Каков же этот выход?

Перед нами, во-первых, ряд вариантов, в которых Ермак призывает казаков продолжать разбойный образ жизни:

«Уж вы делайте, ребятушки, лодочки еловые,
Да вяжите вы, ребятушки, ташечки-колоночки,
Да садитеся, ребятушки, во легкие лодочки,
Вы пущайтеся, ребятушки, во мать во сине море».

(Пут. 1948, № 12).

В речи Ермака встречается также типичный для крестьянского антифеодального фольклора определенной эпохи мотив поисков «обетованной» земли, своеобразной казачьей Утопии (Лист. 1949, ч. 2, № 65).

В конце XVI—начале XVII века в казачьей политической идеологии боролись две основные тенденции, которые условно можно определить как «разбойную» и «социальную». К прямой открытой борьбе с боярством, — с самодержавием, по существу, — к организации походов на Москву с целью ее захвата и утверждения на троне «своего» царя беднейшие массы казачества вместе с закабаленным крестьянством пришли в результате крайнего обострения классовых противоречий, и это привело к крестьянской войне. Но и тогда имели место попытки решения вопроса в «разбойном» духе. Характерна в этом отношении, например, история казацкого движения «царевича» Петра (самое начало XVII века). Запись показаний схваченного царскими властями Петра поразительно напоминает нашу песню: «...стали де казаки думать всем войском, чтобы итти на Кур реку, на море, громить Турских людей на судах...».[68] В спорах, однако, победили другие настроения, и казаки во главе с самозванцем отправились против «лихих бояр».[69] В те годы, когда происходили события, описываемые в песне, «разбойные» настроения и мечты о поисках вольных земель являлись для казачьей массы решающими.

Приведенные варианты песни отражают тот момент, когда уже выявился конфликт казачьих масс с царской властью, но решение идти в Сибирь еще не созрело, — т. е. между 1577 годом, когда Ермак, по словам Кунгурской летописи, разбивал корабли на Оке, Волге и на море, и 1579 годом, которым датируют обычно появление казачьих отрядов в Чусовских городках.

---

[68] Цит. по книге: И. И. Смирнов. Восстание Болотникова 1606—1607. 1951, стр. 365.

[69] Там же, стр. 366

Труднее определить, какой момент движения отражают варианты с мотивом надежды на возможное примирение с царем. Вообще говоря, для казаков в тот период эти надежды были вполне возможны. Текст Строгановской летописи говорит о том, что решение «загладить» вину перед царем сложилось у казаков уже в момент сбора их после убийства посла. Правда, летопись здесь особенно тенденциозна, она связывает осуществление казачьих планов с принятием казаками предложения Строгановых. Но важно, что при этом летопись несомненно опирается на песню, хотя и искажает ее. На вопрос о времени возникновения этих мотивов в песне можно было бы ответить вполне определенно, если бы мы точно знали о том, как складывались планы похода Ермака в Сибирь. Документы по этому вопросу дают различные ответы. Характерно, что Кунгурская летопись говорит следующее: «Ермак же советом з дружиною (сразу после сообщения о царском указе — «где тех воров ни застанет, тут пытать, казнить и вешать», — *Б. П.*) услыша грозное слово и дело... здумали бежать в Сибирь разбивать...».[70] Согласно этой летописи получается, что казаки намеревались идти в Сибирь вовсе не с тем, чтобы получить царское прощение, а чтобы там спастись от преследования и, быть может, именно там осуществить свои утопические планы. В немногих вариантах песни поход в Сибирь объясняется примерно так же, как в Кунгурской летописи:

Грозен царь стоит...
Он послал на нас рать великую,
Рать великую в сорок тысячей.
Так пойдемте же да возьмем Сибирь!

(Жел. III, стр. 270—271).

Гораздо чаще встречаются варианты, в которых предложение Ермака идти в Сибирь прямо связано с решением примириться с царем.

Полно нам, рябятушки,
Пить да гулять,
Полно бражничать!
. . . . . .
Да пора нам, рябятушки,
Во поход итти,
Во поход итти,
Да Сибирь покарать..
А када жа мы, рябятушки,
Да Сибирь покорим,
То за это нас, рябятушки,
Царь простить, помиловаить.

---

[70] Сибирские летописи, стр. 313.

Царь простить нас, рябятушки,
Всех пожаловать.

(«Сб. матер.», XXXIX, отд. 2, стр. 1—3; Ср.: Дог., № 10).

Нетрудно заметить, что хотя песня излагает как бы планы казаков, но сама трактовка событий несомненно ретроспективна. Она могла возникнуть в тех условиях, когда Сибирский поход уже состоялся и когда казаки решились использовать свой успех в целях коренного улучшения своего положения в Русском государстве. Таким образом, перед нами песня, в которой важные моменты казачьей истории получают очень ясную и политически глубокую трактовку. Но трактовка эта не вполне отражает объективный ход событий. В нее врывается политическое начало, характерное для более позднего периода. Казаки, захватив Сибирское царство, увидели невозможность удержать его своими силами и вынуждены были идти на союз с самодержавием, передав ему новые земли и став их хранителями — исполнителями воли правительства. В песне же всё это было представлено как заранее задуманное казаками.

Обе песенные трактовки по своей основной направленности не противоречат одна другой. Они связаны прямо со свободолюбивыми настроениями казачества. Независимо от того, что в вариантах, где говорится о Сибири, мы находим слова «поклонимся», «воспокаемся» и т. п., пафос и этих вариантов определяется поисками выхода для казаков, не могущих примириться с потерей своей свободы. Они готовы договариваться с царем, они наивно надеются получить в обмен на государственные подвиги свободу. Мы увидим ниже, как на почве этих представлений рождается новый казачий эпос.

Видимо, с течением времени политическая содержательность песни переставала ощущаться столь остро. Та часть речи Ермака, в которой высказывались планы казаков, во многих вариантах отсутствует. Нет также и строк, говорящих о преследовании казаков.

В таком усеченном виде эта песня и была наиболее распространена по крайней мере со второй половины XVIII века.

В некоторых вариантах дело ограничивается размышлениями о зимовке; видно, как первоначальное политическое содержание уступает место вполне бытовой трактовке: Ермак предлагает построить для зимовки камышовые шалашики и жить в них (см., например: Пут. 1946, № 82).

Основной вопрос, который стоит в центре песен о Ермаке, — это вопрос о судьбе казачества в момент быстрого и исторически прогрессивного возвышения и укрепления русского национального государства. Возвышение это было неизбежно связано с дальнейшим закабалением народных масс, с усилением фео-

дально-абсолютистского гнета, а для казаков — с ликвидацией их вольности, с подчинением беднейшей части казачества казачьим верхам и царским воеводам.

Утопическая мечта казачьих масс о возможности найти где-то свободную землю и на ней обрести счастливую жизнь, горькое разочарование в этих надеждах, героико-патриотические настроения и наивная вера в «хорошего» царя — вот тот комплекс идей, которые выражены в своеобразной художественной форме в песне «Ермак в казачьем кругу».

Особенность рассматриваемой песни — отсутствие того, что можно было бы назвать динамическим развитием сюжета. Кажется, что есть превосходная экспозиция, острая завязка, но... этим песня и ограничивается. Песня обрывается как бы в самом интересном месте, когда можно ожидать повествования о сборах и выступлениях казаков, об их пути, сражениях и т. д. Естественно возникает вопрос: а может быть, это эпическое продолжение было когда-то, но затем оно оказалось утраченным? Попытаемся опровергнуть такое предположение с помощью фактов. Песня «Ермак в казачьем кругу» известна в многочисленных вариантах, записанных в разное время на Дону, на Тереке, у астраханских, уральских казаков, в разных местах Сибири. Ни один из вариантов не только не знает эпического продолжения, но не имеет даже и каких-либо следов его. Во всех вариантах сюжет ограничен речью атамана. Трудно себе представить, чтобы песня, некогда существовавшая как эпическая, распространенная на огромной территории, бытовавшая в течение нескольких столетий, претерпела бы совершенно одинаковые изменения и пришла бы во всем многообразии вариантов к одной сокращенной сюжетной форме. Не естественнее ли предположить, что в этой форме она возникла и жила всё время?

Очень важным при исследовании содержания и формы песни «Ермак в казачьем кругу» является то обстоятельство, что в распоряжении науки имеется ранняя, относящаяся к XVII веку, запись этой песни. Такой записью, пусть не буквальной, подправленной и дополненной, но во многом передающей особенности изначального вида песни, является известное место из так называемого Толстовского списка Строгановской летописи.[71] Д. С. Лихачев частично реконструировал песенный текст этой летописи.[72] Мы приводим летописную запись, пользуясь этой реконструкцией и внося в нее некоторые дополнения и поправки.

---

[71] Сибирские летописи, стр. 55—56. См.: Л. Н. Майков. Отрывок былины в Сибирской летописи. — «Живая старина», 1891, вып. III, стр. 129—132.

[72] Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение, стр. 401.

И собрався на устье матки Самары реки
на крутом на красном на берегу
на желтом на сыпучем на песочку,
не ратная труба протрубила,
говорил атаман Ермак Тимофеевич:
«О, есте, братцы атаманы и казаки донские,
яицкие, волские и терские,
думайте думу, братцы, с цела ума,
чтоб нам не продуматца:
на Волге нам жить — ворами слыть,
А на Дону нам жить — казаками слыть,
а на Яик итти — переход велик

а се добычи нет.

Да нам же не гораздо шуточка нашутилась,
что розбили мы лотку коломенку
и громили казну государеву;
из тово мушкета немецково
вылетала пулка свинцовая,
из тово кафтана камчатово
выносила бумагу хлопчатую,
убила посла государева;

аще ль тот посол под Астрахань с ево государевою великою казною денежною и пороховою дошел, и мы толко ныне не поидем таким честным людем на помогание, и они на нас станут писать к Москве непослушание государю царю и великому князю Ивану Васильевичу всеа Росии;

и государь на нас раскручинитца,[73]
велит нас переимать
и по городом разослать
и по темницам розсажать,
а меня Ермака велит государь царь повесить:
потому что болшому человеку
болшая и честь бывает.
А толко мы государю царю вину принесем,

а таких честных людей послушаем и к ним на спомогание пойдем, и они об нас станут писать милостивыя и благоприятныя словеса к государю царю и великому князю Ивану Васильевичю всеа Росии,

и государь царь до нас умилитца
и отдаст нам пеню великую вину».

Летописец «исправил» речь Ермака в угоду строгановской тенденции и официальным взглядам. Явными дописками к песне являются предложение Ермака послушать честных людей, т. е. представителей Строгановых, и пойти к ним «на спомогание», титулование Ивана Грозного; убраны, очевидно, строчки «А в Казань итти — грозен царь стоит, грозен царь Иван Ва-

[73] Отсюда и до конца следует наша реконструкция песни.

сильевич».[74] Вместо песенной мотивировки царского прощения за взятие Сибири дана опять-таки чисто строгановская, поэтому из песни изъяты слова Ермака с предложением идти в Сибирь. Призыв к походу летописец вложил в уста атамана Ивана Кольцо, придав ему религиозно-покаянный характер.[75] Однако для нас важно то, что летопись сохранила почти все основные мотивы песни и дала ее полный текст, от начала и до конца. Доказательства того факта, что приведенный летописью текст полностью совпадает с композиционными границами подлинной песни о Ермаке, имеются в самом Толстовском списке. Решив дать песню с самого начала, летописец дважды сообщил о сборах казаков для обсуждения предложения Строгановых: сначала своими словами («Тогда атаманы и казаки Ермак Тимофеев с товарыщи, Иван Колцов, Яков Михайлов, Никита Пан, Матфей Мещеряк и со всеми их атаманы и казаки собрався в круг и начаша думати и советовати со единомысленою и предоблею своею дружиною: итти ли им на помогание к Строгановым или нет»), а вслед за этим словами песни («и собрався на устье матки Самары» и т. д.). Песенный текст Толстовского списка кончается речью Ермака. Но, может быть, летописец по каким-то соображениям отсек существовавшую повествовательную часть песни, оставив ее за пределами своего рассказа? Для такого предположения у нас нет никаких оснований. Коль скоро он решился привести наиболее острую в политическом отношении часть песни — речь атамана — и даже решительная правка не сгладила до конца ее остроты, — почему, спрашивается, было отказываться ему от поэтического и, конечно, более нейтрального в идейном отношении рассказа о походе казаков, если он имелся в песне? Почему он не использовал такого рассказа хотя бы путем цитирования отдельных мест? Да потому, что в исконных песенных текстах такого поэтического повествования не было.

Нашим утверждениям как будто противоречит факт существования песни о взятии Сибири в сборнике Кирши Данилова. Факт этот требует, чтобы на нем остановились особо. Давно замечено, что текст Кирши Данилова по своему характеру резко распадается на две неравные части. Первая часть в общем совпадает и с Толстовским списком и с поздними записями лироэпической песни о Ермаке. Вторая же, очень большая по объему, решительно отличается от первой по всем своим художественным особенностям. Она представляет довольно развернутый рассказ о Сибирском походе и его последствиях. В содержании этого рассказа (как в целом, так и в отдельных подроб-

[74] Ср.: Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение, стр. 401—402.

[75] Сибирские летописи, стр. 56.

ностях), в идейной трактовке событий, в оценке Ермака ощущается подлинная народность, хотя в нем и есть отдельные уступки строгановской тенденции. В рассказе несомненны отдельные поэтические мотивы и подробности, фольклорные по своей природе. Но в то же время это повествование не несет в себе ничего песенного, оно по самой своей природе прозаично: в нем нет и намека на песенную ритмику, его синтаксис лишен песенных особенностей, композиционно оно никак не организовано, художественные мотивы и образы его представляются чисто цитатными и соотносятся не с песней, а с легендой и преданием. Переход от первой части ко второй в стилевом отношении настолько резок, что, собственно, не требуется особых исследований, чтобы сделать вывод о том, что перед нами материал совсем иной, чем песня, художественной природы.

В. К. Соколова, соглашаясь, что, «действительно, в литературной редакции этой песни едва ли можно сомневаться», в то же время продолжает считать весь текст песней и утверждает, что «в нее вошли почти все распространенные эпизоды ермаковских песен». Однако, когда В. Соколова пытается доказать последний тезис, то перечисляет лишь те эпизоды, которые встречаются в первой, действительно песенной части, а ко второй части дает только одну фольклорную параллель, и то — из преданий.[76]

Вторая часть текста Кирши Данилова есть не что иное, как краткая повесть, восходящая, скорее всего, к тем казачьим преданиям XVII века, которые создавались в Сибири и которые затем были использованы сибирскими летописцами. Песней же, и притом лиро-эпической, можно считать лишь первую часть текста.

Несомненно, составитель сборника очень хотел иметь или получил особое задание найти песню о Сибирском походе Ермака. И если он не нашел такой песни в местах, где, казалось бы, она непременно должна была существовать, а вынужден был прибегнуть к своеобразной фальсификации — подменить песню повестью, то не свидетельствует ли этот факт довольно убедительно об отсутствии в русском фольклоре — во всяком случае, фольклоре уральско-сибирском — такой песни?

В плане сюжетно-композиционном песня «Ермак в казачьем кругу» не является одинокой в русском историко-песенном фольклоре. Напротив, ее особенности находят широкие аналогии в песнях XVI и XVII веков; они обнаруживаются и в песенных реконструкциях более раннего времени; в дальнейшем же, в фольклоре XVIII—XIX веков, характерные для рассматриваемой песни сюжетно-композиционные принципы станут совершенно обычными и приобретут даже формы традиционной

---

[76] В. К. Соколова. Песни XVI века, стр. 37.

схемы. Но, чтобы эти наши утверждения поставить на прочную базу фактов, необходимо перейти к анализу других сюжетов цикла о Ермаке, которые особенно наглядно показывают, как складывались новые сюжетно-композиционные формы и как они затем становились традиционными.

«Поход голытьбы под Казань»

Эта песня никогда не выделялась исследователями в качестве самостоятельной. Основываясь на отдельных внешних подробностях, встречающихся в некоторых вариантах, ее иногда вообще выводили за пределы ермаковского цикла, включали в разинский цикл и т. д. В ряде случаев тексты этой песни не отделялись от вариантов песни «Ермак в казачьем кругу». Между тем, хотя обе песни очень сходны по своим композиционно-сюжетным принципам, они различны по своему конкретному содержанию, по идейной направленности.

Песня о походе голытьбы на Казань — не казачья песня. Об этом говорят уже данные о ее распространении. Большинство текстов записано в Поволжье, главным образом в бывших Саратовской и Симбирской губ. Ничего специфически казачьего нет и в содержании песни.

Как далеченько, далеченько во чистом поле,
Да еще того подалей — на синём море,
Как на синем море было на Каспийскиим,
Что на славном было острове на Персидскиим.[77]

Перед нами — иной театр событий. Герои песни собираются не на Волге или Камышинке, не на степях Саратовских (как казаки в предыдущей песне), а на «синем море», на «славном острове» (последний называется Персидским, Чернославским, Шимашинским).

«Добры молодцы» — не казаки, они принадлежат к иной социальной среде.

Не беленькие стружочки забелелися,
И не ясные соколочки солеталися,
Собиралися ребяты, добры молодцы,
Добры молодцы музурушки персидские,
Да персидские музурушки беспашпортные.
(ИРЛИ, ф. 265, оп. 3, № 149, л. 5—5 об.).

Музуры (мазуры, музурушки персидские) — это матросы купеческих и промысловых судов на Каспии, бурлаки. «Персидские» означает, возможно, что они служат на персидских судах;

[77] Известия II отделения Академии наук, т. III, Прибавления, 1854, стр. 319—320.

но, впрочем, можно предположить, что эпитет этот идет от названия острова — Персидский. К героям песни вполне применимо слово «голытьба».

Они думали-гадали думу крепкую,
Думу крепкую заединую.

(Кир. 6, стр. 23—24).

Очевидно, что песня застает их в момент важных решений, накануне больших перемен. Перемены эти начинаются с того, что голытьба выбирает себе атамана.

«Вот кому из нас, ребятушки, атаманом быть,
Да кому из нас, ребятушки, эсаулом слыть?
Атаманом быть Ермилу Тимофеичу,
Эсаулом слыть Никитушке Романычу». [8]

Из текста явствует, что атаман вполне принадлежит этой же среде.

Напомним, что эпизод выбора атамана в песне «Ермак в казачьем кругу» отсутствует; там Ермак сразу выступает как атаман, старый и признанный руководитель казаков. В рассматриваемой песне происходит событие особого смысла: неорганизованная масса «музурушек» превращается в организованную (по-своему, разумеется) силу, что и воплощается в эпизоде выборов атамана и есаула.

Имена атамана и есаула в вариантах не отличаются особой устойчивостью. Из девяти случаев четыре раза атаманом назван Ермил, Ермилушка, Ермоха; он же три раза назван есаулом. Таким образом, имя Ермила встречается семь раз. Столько же раз упоминается Никитушка Романович, в том числе дважды как атаман. В трех случаях имя атамана — Степанушка, Стенюшка, Степан Тимофеев; один раз Степанушкой зовут есаула. Можно заметить, что перемена имен никак не отражается на содержании песни. Обычно ссылаются на варианты этой песни, находя в них примеры исторической переадресовки и доказательство того, что в народном сознании имена Ермака и Разина сближались. Однако в данном случае вряд ли может идти речь о переадресовке. Певцы как бы ощущают, что данная песня важна не тем, как именуются атаман и есаул, а чем-то совсем другим, она важна своим содержанием, в известной степени безотносительно к персонажам как конкретным лицам. Поэтому создается впечатление, что певцы, не особенно задумываясь, называют одно из тех имен, которые являются традиционными для песенных атаманов и есаулов.

---

[78] Там же.

За эпизодом выбора атамана и есаула следует речь, которая и составляет содержание остальной части песни. Нетрудно заметить, что речь эта не содержит ни одного мотива, сходного с речью Ермака в предыдущей песне.

«Как не полно нам, ребяты, на морях стоять,
Не пора ли нам, ребятушки, во Россиюшку идти?
Как под городом под Казанью стоит белый царь,
Стоит белый царь, царь Иван Васильевич.
Он не год стоял, не два года,
Он стоял ровно семь годов;
Не взявши Казань, горюет, хочет прочь идти.
Пойдемте-ка, ребятушки, на подмогушку,
[На подмогушку] в Волгу-матушку».

(Кир. 6, стр. 23—24).

Здесь совершенно другая ситуация, чем в первой песне. Там казаки хотят уйти как можно дальше от царских войск, от царской грозы. Казань упоминается казаками как место, куда путь закрыт («На Казань итти — там сам царь стоит...»). Музурушки, напротив, смело решают идти на сближение с царем, Казань оказывается местом, куда они стремятся. Положение Ивана Васильевича под Казанью рисуется в самых неприглядных красках. Создается впечатление, что только вмешательство голытьбы может решить успех осады. При этом медлительности и беспомощности царя противостоит решительность голытьбы и ее уверенность в быстрой победе.

«Мы пойдемте же, ребята, на подмогу к ём,
Мы Казань-город возьмем с вечера́ в полон».

(ИРЛИ, ф. 265, оп. 3, № 149, л. 5—5 об.).

Таким образом, голытьба выступает здесь по существу как сила эпическая, обладающая огромными возможностями. Возможности эти особенно ярко раскрываются в том, что путь от моря до Казани атаман предполагает пройти с необычайной быстротой.

«Еще как-то нам, ребята, города пройти?
Астраханское славно царство пройдем с вечеру,
А Царицын-городочек во глуху полно́чь,
А Саратов на белой заре;
Мы Самаре-городочку не поклонимся,
В Жигулевскиих горах мы остановимся».[79]

В вариантах называются и другие поволжские города — «Вольской и Хвалынской», Енотаевск, Камышин. Ко́нечной целью маршрута оказываются Жигулевские горы, отсюда голытьба намерена вести переговоры с царем.

[79] Там же.

Замечательна чеканность и сжатость формул, передающая стремительность предстоящего похода. В вариантах данной песни ни о каких препятствиях, возможных столкновениях на Волге по пути к Казани не говорится. Для голытьбы путь открыт, и главная задача состоит в том, чтобы пройти его быстро. Остановка в Жигулевских горах обставляется с некоторой торжественностью.

«Вот мы чалочки причалим все шелко́вые,
Вот мы сходенки положим все кедро́вые,
Атаманушку сведем двое под руки,
Эсаулушка, ребятушки, он сам сойдет».[80]

В этой картине выражены любовь и особенное почтение голытьбы к своему атаману. Характерно, что атаман в песне в какой-то мере принимает царственные черты и несомненно сопоставляется с царем: его называют, как и царя, батюшкой, его собираются сводить на берег торжественно, с почетом, по украшенным сходням; отсюда — элементы идеализации в описании снаряжения голытьбы: «приколушки пихтовые», «чалики шелковые», «сходенки кипарисовые», «шатрики шелковые», «приколочки дубовые», «приколушки серебряны». В результате песня создает впечатление, что движется под Казань не неорганизованная толпа, не «голь перекатная», но организованное, полное мужества и готовности к борьбе, богато снаряженное народное войско.

Песня утверждает, что не Иван Грозный, а голытьба, руководимая своим атаманом, должна решить судьбу Казани. То, что о взятии города здесь не повествуется, значения не имеет: планы голытьбы рисуются как вполне реальные, а если учесть, что песня создавалась как воспоминание о сравнительно далеком прошлом, уже свершившемся, то ясно, что основная ее идея — утверждение могущества матросской и бурлацкой массы, которая предстает как сплоченная сила, со своей организацией, с ясными понятиями о своих возможностях, противостоящая силе царской и выступающая вместо нее в важнейшем государственном деле.

Возникновение сюжета песни следует относить к последним десятилетиям XVI века, когда, очевидно, движение Ермака уже стало фактом истории, и не только истории действительной, но и эпической. Решающим доводом в пользу такой датировки является то, что песня посвящена взятию Казани. Тема ликвидации Казанского ханства, одна из центральных для русского исторического фольклора XVI века, вряд ли могла развиваться еще в XVII веке, когда другие значительные политические со-

[80] Там же.

бытия должны были полностью заслонить ее в сознании и в поэтическом творчестве народных масс.

Сюжет песни является вымышленным от начала до конца. Другая его особенность состоит в том, что в нем вполне определенно проявляется ретроспективный взгляд на исторические события. Каспийская и нижневолжская голытьба не могла принимать участие в осаде Казани уже по той простой причине, что низовья Волги и Каспийское море стали осваиваться русскими людьми после ликвидации Казанского и Астраханского ханства.

«Разбойный поход на Волгу»

Песня эта настолько близка к предшествующей, что обычно исследователи совершенно не выделяли ее. С другой стороны, недостаточно внимательный анализ соответствующих текстов приводил исследователей к ошибочному отождествлению песни с кругом песен разинских.

Песня начинается так же, как и «Поход голытьбы под Казань»:

Далече, далече во чистом поле,
А еще того подале — на синем море,
На синем море на Каспийскием:
Не ясные сколы солеталися,
Соходились, собирались добры молодцы,
Заславные музурушки персидские.

(Кир. 6, стр. 27—23).

Однако более тщательное изучение вариантов показывает, что хотя события происходят в том же самом, уже знакомом нам месте и хотя действуют те же, знакомые нам герои, но в характеристике действующих лиц есть новые важные черты. Если в песне «Поход голытьбы под Казань» преобладают наименования «славные музурушки», «добры молодцы», «братцы ребятушки», то в рассматриваемой песне появляются и становятся преобладающими такие: «Удалы добры молодцы», «люди вольные», «стары бродяги беспашпортны», «разбойнички», «молодцы бродяги беспачпортные», «низовые бурлаченьки беспашпортные». К этим наименованиям надо еще добавить более редкие, но интересные: «беспаспортные хайлы» (ср. у Даля «хайло» — крикун, горлан, горлопай) и «каблищи беспаспортные», «коблы старые» (по-видимому, близко по смыслу южнорусское «кобёл» — одинокий человек).

Эпизод с выбором атамана и есаула ничего нового, по сравнению с предшествующей песней, не содержит. Беспорядочность в употреблении имен атамана и есаула проявляется здесь еще в большей степени. Ермак Тимофеевич, Ермил Тимофеевич,

Ермоля Тимофеевич, Ермолай Тимофеевич, Ермошка упоминаются в десяти случаях (из двадцати возможных) — то как атамана, то как есаула; Никитушка Романович, Микитушка Тимофеевич упоминаются соответственно в четырех случаях; кроме того, варианты знают Никитушку Ивановича (два случая), Никитушку Васильевича (один раз) и дважды — какого-то Никитушку Бугреева; дважды назван Степан Тимофеевич, а в двух случаях — Стенька Разин; из других имен упоминаются Ванюха Колечушко (есаул при Ермаке), Матвеюшка Тимофеевич, Аким Андриянов, Яков Роголенков, Ванька Каин (оба раза — есаул при Стеньке Разине). Приведенные факты указывают, пожалуй, на то, что в позднем бытовании в песню включались имена тех, кто, может быть, известен был певцам в роли разбойничьих атаманов и их ближайших помощников. Во всяком случае, анализ никак не подтверждает принадлежность этой песни к Разинскому циклу. Упоминание Разина здесь достаточно случайно и эпизодично.

Наиболее существен, конечно, центральный эпизод песни — речь атамана, раскрывающая характер и смысл предстоящего похода. О Казани как цели похода здесь ничего не говорится, точно так же, как не упоминается и Иван Грозный. Другие планы и другая обстановка отражают новую эпоху и новые политические настроения голытьбы. В большинстве вариантов речь идет о решении вольницы отправиться на Волгу, причем предстоящий поход имеет явно выраженные разбойные цели:

«И не полно ли нам, добрым молодцам,
На морях стоять?
Не пора ли нам, добрым молодцам,
На свежу́ воду,
На све́жую на воду — Волгу матушку?
И сядем мы, добры молодцы, во лодки легкие,
И станем разбивать бусы ка́рабли
И мелки суденушки».

(Кир. 6, стр. 30; ср.: Кир. 6, стр. 27—28).

Генетическая связь сюжета песни о разбойном походе с сюжетом песни о походе голытьбы под Казань обнаруживается вполне определенно в некоторых вариантах в разработке мотива призыва. Здесь выступает уже знакомый нам маршрут по Волге до Жигулевских гор, но он связан уже не с походом под Казань, а опять-таки с разбойными планами голытьбы. Это особенно ясно видно в тех вариантах, где атаман зовет голытьбу в поход на волжские города:

«Пойдемте, ребятушки,
Города возьмем.
Царицынский городочек

Возьмем с вечеру,
Дубовское село
Во глуху полночь,
А Камышенской городок возьмем —
Кочеты вспоют,
А матушке Самарушке
Мы поклонимся,
На Баловинских вершинушках
Остановимся».

(ГПБ, Титов-2454, лл. 135—136, № 103).

Иногда сохраняется уже знакомый нам мотив быстрого прохождения городов (Кир. 6, стр. 28—29). Создается, однако, впечатление, что здесь смысл иной, чем в предыдущей песне: голытьба направляется вверх по Волге с разбойными целями и поэтому она намеревается пройти города скрытно.[81]

Данный сюжет может быть понят через сопоставление с песней о походе голытьбы под Казань. Обе песни образуют небольшой цикл, внутреннее художественное единство которого несомненно. Одни и те же социальные силы предстают в этих песнях на разных исторических этапах, пусть разделенных сравнительно небольшим промежутком времени. За двумя сюжетами, по-разному представляющими судьбы волжской голытьбы, открываются существенные процессы, происходящие в политическом сознании «низов», в их исторической деятельности. Первая песня говорила о решающей роли «низов» в важных событиях 1552 года, она косвенно свидетельствовала об утопических надеждах масс на мирное решение волновавших их социальных вопросов. Но прошло некоторое время, а эти надежды не осуществлялись. Больше того, 80—90-е годы принесли дальнейшее резкое ухудшение положения народных масс. Это было время дальнейшего усиления крепостнического гнета и резкого обострения социальных противоречий, на почве которых идет рост антифеодальных настроений, происходят отдельные выступления, которые, будучи лишены ясной программы и широкого размаха, принимают пока неизбежно разбойный характер. Учащается бегство крепостных и холопов на Волгу, на море. Та среда, которая выступала в качестве героев взятия Казани, теперь проникается всё более вольнолюбивыми, разбойными настроениями. Этот новый момент в истории и новый этап в политическом сознании масс и отразился в песне о разбойном походе на Волгу.

Известно, что среда бурлаков, матросов, волжских бродяг формировалась в основном из холопов, или кабальных людей.

---

[81] «Нижегородский сборник», т. X, 1890, стр. 497—499.

Как указывает акад. Греков, «кабальные холопы, сосредоточенные, как правило, в дворах, особенно больших и богатых, часто в городских, навербованные из довольно разнообразных слоев бедняков, среди которых было много людей, годных к военной службе... очевидно, имели больше возможности устраивать организованные выступления, были более ориентированы в обстановке и яснее понимали свои интересы, чем распыленная на огромных пространствах крестьянская масса... Господа и помещичье государство боялось восставших и организованных холопов больше, чем крестьян».[82]

Анализируя характер астраханского восстания 1606 года, И. И. Смирнов считает наиболее существенным выражением его антикрепостнической природы освобождение холопов и уничтожение кабальных грамот. «Эти бывшие холопы (вместе с другими близкими им прослойками феодально-зависимого населения) и составили основной костяк „астраханских людей" — участников восстания».[83]

Эти факты проливают свет на историческую основу песни о разбойном походе на Волгу. Она родилась в тот напряженный момент, когда кабальные люди и «вольные люди», беглые холопы начинают подниматься на стихийную борьбу против закрепощения.

В свете всего сказанного понятно, что, хотя в этой песне нет образов крепостных крестьян, нет совершенно программы антифеодального выступления, она отражала настроения всей массы закрепощенного и закрепощавшегося крестьянства. В образах «добрых молодцев», поднявшихся к вольной жизни, к разбойной борьбе, народные массы не могли не видеть своего определенного идеала. В этом смысле песня о разбойном походе на Волгу должна быть расценена как одно из первых произведений русского песенного фольклора о народных освободительных движениях. Речь должна идти также о прямом и значительном художественном влиянии рассматриваемой песни на развитие этого фольклора. Сюжетно-композиционная форма песни о разбойном походе на Волгу, простая и на первый взгляд малопримечательная, оказалась весьма продуктивной. Характерное для песни двухчастное построение (картина сборов и выбора руководителя и речь), мотивы и образы, выражающие устремление к вольной жизни, важная в идейно-художественном плане тема

---

[82] Б. Д. Греков. Крестьяне на Руси с древнейших времен до XVII века. Книга вторая. Изд. 2-е, исправленное и дополненное, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 353.

[83] И. И. Смирнов. Астрахань и восстание Болотникова. — «Исторические записки», № 22, 1947, стр. 195.

«похода» — все это получило свое применение и развитие в «удалых» песнях XVII—XVIII веков.[84]

Влияние песни о разбойном походе можно обнаружить и в военно-исторических песнях XVIII—XIX веков. Совершенно по той же схеме развиваются, например, некоторые песни о казачьих военных походах. При этом сходство настолько значительно, что речь должна идти о фактах прямого и, пожалуй, недостаточно творческого использования казаками известной им песенной формы.[85]

Художественная форма рассмотренных трех песен о Ермаке отличается своеобразной завершенностью и внутренней цельностью. Мнение, будто она есть результат распада и постепенного забвения какой-то более полной формы, должно быть отвергнуто как несостоятельное. Очевидно, что перед нами — вполне сложившееся художественное явление, все основные особенности которого, и прежде всего сюжетно-композиционные принципы, обусловлены эстетически.

Рассмотренные песни о Ермаке в сюжетно-композиционном отношении отличаются тем, что может быть определено как статичность. Сюжеты почти не развиваются внешне ни во времени, ни в пространстве. Можно обнаружить в них вполне развернутую экспозицию и завязку, но ни развития действия, ни развязки в полном смысле здесь нет. Экспозиция дается в виде широкой и живописной картины; в лучших вариантах эта картина настолько рельефна, что она так и просится на полотно живописца. Песня как бы стремится создать непосредственное зрительное ощущение бескрайних степных и морских просторов и на фоне их показать героев — массу, волнующуюся едиными чувствами и мыслями.

Далече-далече во чистóм поле,
Еще подале — на синём море,
На синём море, на возморьице,
Выплывали-выгребали добры молодцы,
Славные мазурушки персидские.

(Кир. 6, стр. 26—27).

В песнях, о которых здесь говорится, важные события предшествуют тому начальному эпизоду, который выступает как экспозиция. С точки зрения развертывания действительных исторических событий то, что в песенной композиции дано как

---

[84] Ср., например: П. Симони. Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса..., стр. 2; Чулк. I, №№ 137, 138; Мякут. II, стр. 27.

[85] Ср., например: «Отечественные записки», т. 59, 1848, отд. VIII, стр. 41; Песни оренбургских казаков с напевами, в 3-х выпусках, собрал и положил на ноты Ф. Н. Баранов, вып. II, Оренбург, 1913, № 29.

начальная картина, является на самом деле кульминацией. Герои предстают перед нами в решающий для них момент, когда они должны сделать для себя окончательный выбор и определить свой путь. Поэтому, при всей своей статичности и эпической величавости, начало песни сразу же вводит в остро драматическую ситуацию. Ощущение драматизма, конфликтности не оставляет нас, хотя в песнях этих фабула так и не обозначится до конца.

При этом, как уже было сказано выше, необычайно возрастает художественная роль второй части — речи одного из героев (атамана или есаула; иногда можно предполагать, что слова принадлежат всей массе собравшихся). Именно здесь, как уже было показано, сосредоточено все главное содержание песен. Речь возвращает нас к событиям, предшествовавшим сборам героев. В ней выявляются характер и смысл происходящего конфликта. Больше того, в речи содержится и изложение того, как развернутся и к чему придут события, т. е. здесь содержатся элементы повествования и развязки. В песнях о Ермаке форма речи выступает как художественно вполне сложившаяся. Завершенность и стилистическая отшлифованность этой формы не вызывают сомнений. Замечательна чеканность, почти афористичность отдельных формулировок:

«Нам на Волге быть — все ворами слыть,
На Яик идти — переход велик,
На Казань идти — Грозен царь стоит».

Композиционная организованность отдельных строф дополняется великолепной звуковой организацией — рифмой («быть» — «слыть», «Яик — велик», «идти — стоит», «Казань — Грозен»), аллитерацией («Волге — ворами»). Композиционная стройность отдельных частей песен заслуживает специального рассмотрения. Она достигается соответствующей организацией синтаксиса: в пределах определенной части песни (эпизода, строфы и т. д.) фразы строятся единообразно (Дог., № 9; «Зап. Терск. общ.», 1914, № 7, стр. 20). Другой прием, следствием которого является организованность и стройность, — применение «подхватов», повторений (Кир. 6, стр. 23—24, 26—27).

Можно заметить, что синтаксис движется вместе с сюжетом. В результате мерность и слаженность никогда не переходят в монотонность и механическое однообразие. Целая система созвучий предстает как результат великолепной синтаксической организации.

Однако не всегда только синтаксис влечет за собой определенную организацию стиха, рифму. Нередки случаи, когда эта организация является результатом соответствующего подбора

слов, — думаю, что подбора бессознательного, но не теряющего от этого своей большой выразительности.

Важной особенностью речи Ермака является ее отчетливая экспрессивность. Вся она проникнута горячим сочувствием к обездоленным, искренним желанием найти для них вольную жизнь. Экспрессивность речи Ермака достигается повторением ласкательного, дружеского обращения («ребятушки», «братцы»), широким употреблением слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами, относящихся, главным образом, к народному лагерю («думушка», «охотушка», «шубочки», «шапочки», «лодочка», «островочек», «балаганушки», «землянушки», «сапожечки»), восклицаниями и призывными обращениями. Несмотря на почти трагический характер проблемы, поставленной в речи Ермака, вся она носит бодрый, боевой характер, и всей песне в целом присущ подлинно народный оптимизм.

Можно возразить, насколько правомочно делать выводы о конкретных художественных особенностях формы песен XVI века на основании поздних записей. Но уже текст Строгановской летописи имеет те высокие художественные качества, о которых говорилось. К тому же соответствующие наблюдения могут быть сделаны и в отношении других песен XVI века.

Историко-песенный фольклор XVI века знает ряд произведений, которые строятся на тех же сюжетно-композиционных принципах, что и рассмотренные песни о Ермаке. Это, прежде всего, песня «Терские казаки и Иван Грозный», близкая по содержанию и проблематике к песенному циклу о Ермаке. Те же принципы лежат в основе песен «Грозный молится по убитом сыне», «Казак плачет у гроба Ивана Грозного» и др.

Первые зачатки такой композиции, по нашим наблюдениям, относятся уже по крайней мере к концу XIV века («Песня о походе новгородцев»). Но, конечно, свое наиболее законченное, художественно совершенное воплощение она нашла в песнях о Ермаке и уже отсюда стала распространяться в других, более поздних песнях.

Форма двухчастной композиции с завершающей прямой речью не принадлежит одним только историческим песням, хотя, по-видимому, именно в этом жанре получила свою классическую разработку. Ее знают и другие лиро-эпические песни, главным образом социально-бытового и историко-бытового содержания. Материалов, которые подтверждали бы наличие этой формы как вполне сложившейся до XVI века, почти нет. Имеющиеся факты наталкивают на предположение, что эта песенная форма развивается постепенно, вероятнее всего — путем выделения из более динамических форм. Важный этап этого процесса представлен в песнях времен татарщины. Эти песни несомненно подготовили окончательное оформление двухчастной композиции

в ее классическом виде. Развитие последней идет одновременно в исторических и в социально-бытовых песнях, а позднее захватывает частично былину и некоторые разделы народной лирики.

«Взятие Ермаком Казани»

Первая часть этой песни соответствует в основном содержанию песни «Ермак в казачьем кругу». «На усть матушки Волги-реки», «на степи на Саратовской», «пониже города Саратова, повыше города Камышина» собираются донские, гребенские и яицкие казаки и начинают «думу думать». Некоторые варианты начинаются сразу с речи Ермака, уже знакомой нам всё по той же песне «Ермак в казачьем кругу». Приведем лишь заключительную ее часть, как она дана в одном из вариантов.

«...А под Казань грести — государь стоит,
У государя силы много множество,
Немного, немало — сорок тысячей.
Там нам, казакам, быть половленным,
По темным темницам порассоженным,
А мне, Ермаку, быть повешенным
Над самой матушкой над Волгой-рекой».

(Пив., № 15).

С этого момента рассматриваемая песня начинает развиваться по собственному, ей одной присущему плану. В ранее разобранных песнях всё кончалось призывом Ермака — идти в Сибирь, вверх по Волге к Казани, на море, на Куму-реку и т. д. В песне «Взятие Ермаком Казани» этот призыв как бы реализуется в прямых событиях, которые и оказываются предметом дальнейшего развернутого повествования. Можно заметить, однако, что самый переход от первой части песни к новым эпизодам выглядит во всех вариантах более или менее искусственным, художественно не мотивированным, композиционно не организованным. Создается впечатление, что присоединение новых эпизодов к первой части — явление вторичное и что произошло оно несколько механически.

Атаман зовет казаков под Казань, на помощь Ивану Грозному. Согласно другой версии, в тот момент, когда казаки «думают думу», появляется царский посол, который требует Ермака к ответу. Посол (или курьер) привозит «указы государевы». Содержание этих указов остается неизвестным, но очевидно, что Ермак, познакомившись с ними, принимает решение идти к царю.

«Я тебя, посланничка, не слушаю,
А я сам к царю на ответ пойду».

(Сав., стр. 76—77).

Приход Ермака к Ивану Грозному обставляется подробностями, имеющими вполне определенный смысл. У Ермака эффектная внешность.

Тут-то Ермак убирается,
Тут-то Тимофеевич снаряжается,
Вздевает сапожки сафьяновые на босу ножку,
Кармазинную черкесочку на опашечку,
Соболиную шапочку на правой бочок.

(Пив., № 15).

Столь же эффектно подходит Ермак к царю:

Идет Ермак вдоль по улице,
У куньей шубы полы развеваются,
Князья-то, бояры удивляются,
Что хорош-пригож молодец уродился.

(Сав., стр. 76—77).

Характерно, что в песне нет реальных пространственных описаний. Ермак неожиданно оказывается на какой-то улице, которая прямо приводит его в царский дворец. Описание в этой части вполне условно. Отстраняясь от эмпирического повествования, песня как бы стремится к самому существенному эпизоду — встречи народного героя с царем. Сначала происходит «суд» царя над казаками. Ермак должен дать объяснение:

«Не ты ли, Ермак Тимофеевич,
Не ты ли, воровской атаманушка,
Не ты ли ходил, гулял по синю морю,
Не ты ли разбивал бусы-корабли,
Тизичьи, мужичьи, мои государевы?»

(Пив., № 15; ср.: Сав., стр. 76—77;
Лист.—Ар., № 21; «Часовой», стр. 51—52).

Ермак признает, что он разбивал корабли, но эти корабли не имели государственного знака («не орленые были, не таврёные»; «Коли бы они были государевы, на них бы были орлы двуглавые»). Это объяснение вполне удовлетворяет царя:

«Хорошо Ермак на суду стоял,
Хорошо перед государем ответ держал».

(Пив., № 15).

Как видим, основной конфликт, с такой остротой и правдивостью выявленный в первой части, совпадающей по содержанию с песней «Ермак в казачьем кругу», здесь разрешается легко и безболезненно. Опасения, высказанные в речи атамана («Там нам, казакам, быть половленным, по темным темницам порассоженным, а мне, Ермаку, быть повешенным»), не под-

тверждаются. Конфликт как будто оборачивается простым недоразумением, которое устраняется при личной встрече. Однако еще не получает разрешения другая, более существенная сторона конфликта: казаков прощают за прежние разбойные дела, но это не означает, что разбойная жизнь может продолжаться. Очевидно, что казаки явились к Ивану Грозному вовсе не за тем только, чтобы получить прощение. Гораздо важнее для них устроить свою жизнь согласно собственным идеалам. Но для этого им одного прощения мало, им еще нужны и определенные права, а получить они могут их, лишь совершив подвиг государственного значения. Такова политическая концепция, которая лежит в основе песни и соответствующим образом организует ее сюжет. «Суд» над Ермаком и последующее за ним «прощение» — это лишь условие, которое позволяет казакам приступить к совершению подвига. Поэтому-то о «суде» и «прощении» говорится между прочим, а то и не говорится вовсе. В одних вариантах Иван Грозный, простив Ермака, тут же предлагает ему «заслужить службу верную» и взять Казань (Пив., № 15; Сав., стр. 76—77). В других вариантах Ермак, «покаявшись» перед царем, сам предлагает «отслужить службу важную»; при этом он заранее просит царя «пожаловать» его за подвиг; тем самым смысл предстоящего подвига выясняется вполне отчетливо («Часовой», стр. 51—52; Лист.—Ар., № 21). Наконец, есть варианты, в которых мотив «суда» вовсе отсутствует. Ермак ничего не говорит царю о своих «преступлениях», но прямо предлагает свою помощь (Пив., № 16; «Русская Старина», 1872, т. VI, стр. 702).

Далее идет рассказ о взятии Ермаком Казани. Здесь мы сталкиваемся с редкой для исторической песни занимательной фабулой, со стремлением в прямом сюжетном повествовании раскрыть героизм, хитроумие, воинское мастерство казаков. Эпизод взятия Казани возвращает нас к песне «Взятие Казани» с ее центральным мотивом подкопа и взрыва. Но разработан он вполне самостоятельно, некоторые детали получили удачное творческое переосмысление, вошли в иной, новый контекст. Самое же основное отличие состоит в том, что в песне о Ермаке люди, осуществляющие подкоп и штурм, не отодвинуты на второй план и песня неизменно следит за ними.

Самое пространное и осложненное новыми обстоятельствами описание дано в варианте Пивоварова (№ 15). Ермак отказывается от помощи, предложенной ему царем. Он предупреждает, чтобы царские войска по первому его сигналу готовы были войти в город, ворота же обещает открыть он, Ермак. Одновременно он велит рыть подкопы под Казань и закатывать бочки с порохом. Поджечь порох должен есаул, взрыв послужит сигналом к штурму. Затем Ермак с казаками плывет на лодках

в Казань как перебежчик. Его торжественно и радостно встречают, и «казанский повелитель» просит Ермака о помощи. Ермак притворно соглашается, занимает с казаками «места притинные», ставит свои караулы у пушек. После этого он командует казаками:

«Переворачивайте пушечки долгомерные
Во славной во Казань-город,
Отбивайте со вратах засовы железные,
Поставьте знамечко царя белого».

В тот же момент происходит взрыв, царское войско входит в город.

Подвиг совершен, и теперь следует награда победителям. Иван Грозный хочет пожаловать одного Ермака, и пожаловать вполне «по-царски»; он хочет сделать его «князем», «боярином» и т. п. Но Ермаку ничего этого не нужно. Всё это место заставляет вспомнить окончание некоторых былин, где князь Владимир тоже предлагал богатырю села и города и тоже получал отказ. Но в былинах богатырь вообще не нуждается в награде, чем подчеркивается бескорыстие его подвига. Ермак связывает с участием во взятии Казани большие надежды — и отнюдь не личного плана. Поэтому традиционному царскому предложению о пожаловании он противопоставляет просьбу, за которой стоят желания не его одного, а всей казачьей массы.

«Не жалуй ты меня городами, подселками,
И большими поместьями —
Пожалуй ты нам батюшку тихий Дон
Со вершины до низу, со всеми реками, потоками,
Со всеми лугами зелеными
И с теми лесами темными».

(Пив., № 15).

Песня может заканчиваться словами Ермака, обращенными к казакам:

«Пойдемте, братцы, на тихий Дон, покаемся,
Неженатые, братцы, все поженимся».

(«Часовой», стр. 51—52).

Так политическая концепция, о которой говорилось выше, получает свое полное художественное завершение. Поэтическая разработка этой своеобразной концепции, в конечном счете наивно-утопической, имеет некоторые существенные особенности. Во-первых, она вымышлена от начала до конца. Во-вторых, она основана на ретроспективном изображении истории. К моменту начала движения Ермака Казань давно уже была взята русскими войсками. Между этими двумя событиями лежит отрезок времени более чем в 25 лет. Они могли объединиться лишь в представлениях казачества — и тогда, когда не только взятие

Казани, но и подвиги Ермака стали фактом истории. Надо было, чтобы оба события в народной памяти стали прошлым в такой степени, что они сблизились и даже совпали по времени.

Песня основана на представлениях о возможности, так сказать, идеальных отношений с царской властью. Нельзя сказать, чтобы здесь идеализировался Иван Грозный. Однако самые отношения несомненно подвергаются такой идеализации.

Песня «Взятие Ермаком Казани» могла сложиться не позже конца XVI века. Этот рубеж определяется не только общей идейной направленностью песни. Уже приходилось говорить о том, что взятие Казани — это тема фольклора и литературы XVI века, которая вряд ли могла развиваться за пределами этой эпохи.

«Ермак у Ивана Грозного»

Критический анализ текстов этой песни показывает, что большинство их должно быть отнесено в разряд либо прямых подделок, либо сомнительных по подлинности. Однако самый сюжет — не вымысел фальсификаторов, он реально существовал в казачьем фольклоре. Собиратели и редакторы, по-видимому, привнесли немало своего в варианты — в виде отдельных мотивов и подробностей, а также поработали над стилистикой песни. Но они не могли ни сочинить такого сюжета и такой композиции, ни сколько-нибудь решительно изменить их. К тому же, данный сюжет имеется — пусть в очень испорченном виде — в записи Рыбникова «от захожих пермяков», — свидетельство того, что ее знали в свое время не только казаки. Поэтому, соблюдая особую осторожность, можно и должно привлечь имеющийся материал для анализа песни, которой мы даем название «Ермак у Ивана Грозного». Ограничимся рассмотрением двух вариантов, в которых сюжет песни развернут наиболее полно и которые менее всего, видимо, подверглись редакторскому вмешательству. Это — текст из «Русской старины» Корниловича и запись И. Железнова. Начало первого текста совпадает с содержанием песни «Ермак в казачьем кругу» и с первой частью песни «Взятие Ермаком Казани». Оно завершается словами казаков:

«Под Казань-град иттить — да там царь стоит,
Как Грозной-та царь Иван Васильевич.
У него там силы много множество.
Да тебе, Ермаку, быть там повешену,
А нам, казакам, быть переловленным
Да по крепким по тюрьмам порассоженным».[86]

[86] Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год, изд. А. Корниловичем. СПб., 1825, стр. 336—341 (в дальнейшем: Русск. стар.).

Перед нами уже знакомая острая ситуация, и смысл песни, в частности, состоит не только в том, чтобы эту ситуацию обрисовать, но и показать пути разрешения конфликта.

Вариант Железнова начинается не совсем обычно — с описания разбойной деятельности Ермака. Оно затем повторяется в эпизоде, когда Ермак приносит «повинную» царю. Можно думать, что такое начало неорганично. Переход от этого рассказа к речи Ермака никак не мотивирован. В варианте «Русской старины» за «думой» казаков следует речь Ермака, которая является как бы ответом на мысли казаков о том, где им «зимовать будет». Ермак предлагает зимовать в Астрахани, а весной идти в поход — «заслуживать» «вину» перед царем. Здесь же излагается «вина»:

«Как гуляли мы, братцы, по синю морю,
Да по синему морю по Хвалынскому,
Разбивали мы, братцы, бусы-корабли,
Как и те-то корабли, братцы, не орленые,
Мы убили посланничка всецарского,
Как того-то ведь посланничка персидского».

(Русск. стар., стр. 336—341).

Вслед за этим песня как бы начинается снова: вновь казаки собираются в круг, теперь уже в Астрахани, после зимовки, и снова «думают думу».

«Как зима-то проходит всё холодная,
Как и лето настанет, братцы, лето теплое.
Да пора уж нам, братцы, в поход иттить».

И снова ответом на эту «думу» оказывается речь Ермака:

«Ой вы гой еси, братцы атаманы молодцы!
Эй вы делайте лодочки коломенки,
Забивайте вы кочета еловые,
Накладайте бабаички сосновые,
Мы поедемте, братцы, с божьей помочью,
Мы пригрянемте, братцы, вверх по Волге по реке,
Перейдемте мы, братцы, горы крутыя,
Доберемся мы до царства бусорманского,
Завоюем мы царство Сибирское,
Покорим его мы, братцы, царю белому,
А царя-то Кучума в полон возьмем.
И за то-то государь царь нас пожалует».

(Русск. стар., стр. 336—341).

Построение песни имеет явно искусственный характер. Дважды происходят сборы казаков, дважды они «думу думают», и дважды Ермак произносит речь. Объяснить эту усложненность композиции можно лишь одним — тем, что рассматривае-

мая песня возникла в результате своеобразного «наращивания» песни «Ермак в казачьем кругу».

В варианте Железнова вся эта часть изложена проще. Ермак обращается с речью к казакам. Речь эта вполне традиционна, и только заключительные фразы ее указывают на то, что это всё же новая песня:

«Тобол-город возьмем белой грудью,
Белой грудью возьмем, без свинца, без пороху,
Без свинца, без пороху, с камчатной с одной плеткою.
И поедем мы к царю с повинною,
Повезем ему свои буйны головы,
Во правой руке повезем топор-плаху».

(Жел. III, стр. 271—273).

Мы должны были бы ожидать, что песня расскажет (или хотя бы просто сообщит) о Сибирском походе и о победе казаков, следствием которой явится поездка Ермака к царю. Однако ничего этого нет. В варианте Железнова Ермак, изложив казакам свои планы, едет прямо к Ивану Грозному. О Сибирском походе более не упоминается, ничего не говорит о нем Ермак, разговаривая с царем. Создается впечатление, что похода не было. Из всего дальнейшего повествования явствует, что Ермак приезжает к царю не как покоритель Сибири, а как разбойный атаман, решивший искать примирения с царской властью. В эпизоде сборов и поездки Ермака ощущается влияние былинной стилистики.

В поведении Ермака есть нечто богатырское. По-видимому, певцы ощущали некоторое сходство ситуации: Ермак так же независим и решителен, хотя и учтив, как и богатыри, когда они едут к князю Владимиру; Ермак также едет к Ивану Грозному, чтобы в конечном счете получить какое-то поручение большого государственного характера.

Ермак здоровается с царем, с князьями и боярами.

«Я приехал к тебе с повинною,
Привез тебе свою буйну голову,
Во правой руке — топор-плаху.
Я шатаился, я мотаился по чисту полю,
По чисту полю и по синю морю,
Разбиваил я, Ермак, бусы-корабли,
И татарские, и армянские, и басурманские,
А и больше твои, осударевы,
Осударевы кораблики без приметушек,
Да без царскиих они без ербычков».

(Жел. III, стр. 271—273).

Царь спрашивает совета у князей и бояр — что делать с Ермаком: казнить его или простить и велеть взять Казань и

Астрахань. Старший боярин заявляет: «Еще мало нам Ермака казнить-вешати!». Таким образом, неожиданно в песне возникает конфликт между Ермаком и боярами. Такая трактовка представляется вполне возможной, если вспомнить, что вся сила ненависти и гнева народных масс, в том числе и казачества, обращалась против боярства. В самом же характере песенной разработки этого эпизода можно усмотреть влияние былин, в которых обычно столкновение богатыря с боярами в присутствии князя. Однако ни один богатырь не действовал столь решительно, как Ермак:

Богатырская сила в нем разгоралася,
Богатырская кровь в нем подымалася,
Вынимал он из колчана саблю вострую,
Он срубил, смахнул боярину буйну голову.

(Жел. III, стр. 271—273).

После этого никто уже не решается требовать расправы над Ермаком. Царь «во всех винах прощал его, только Казань, Астрахань взять велел».

Таким образом, основной пафос данной песни (в варианте, записанном Железновым) состоит, собственно, в героизации Ермака по линии социальной: он смело и независимо является к царю; он не боится без особого смягчения признаться в своих разбойных делах; он, не задумываясь, вступает в борьбу с боярином и решительно расправляется с ним. Так, не раскаявшись перед царем и не совершив никаких государственных подвигов, Ермак получает, однако, прощение. Создается впечатление, что его прощают, потому что боятся, и лишь отчасти — потому что ожидают от него геройских дел.

По-иному развивается сюжет в варианте «Русской старины». Сборы Ермака и приход его к царю даны не в прямом повествовании, а в составе всё той же речи:

«Я тогда-то пойду сам ко белу царю,
Я надену тогда шубу соболиную,
Я возьму кунью шапочку подмышечку,
Принесу я царю белому повинную».

(Русск. стар., стр. 336—341).

Теперь следует повинная речь Ермака к царю. Нельзя понять, находится ли она в составе всё той же второй речи Ермака или мы имеем здесь дело с крутым композиционным переходом, при котором все повествовательные мотивы (появление атамана во дворце, встреча его с царем) выпущены.

Основные мотивы «повинной» Ермака уже нам известны, но в данном варианте есть и свои особенности: Ермак сообщает,

что он приносит царю Сибирь, но рассказ (или хотя бы простое упоминание) о взятии Сибири в песне отсутствует.

Песня заканчивается ответными словами царя, который «за службу верную» прощает Ермака вместе с его войском и жалует ему «славной тихой Дон». Вполне естественно в этом варианте финал совпадает с финалом песни «Взятие Ермаком Казани». Отличие состоит в том, что подвиг казаков, послуживший основой для их прощения и пожалования, лишь упомянут в рассказе атамана, но в самом песенном повествовании не получил никакого отражения. Факт этот — очень солидное возражение тем исследователям, которые хотели бы найти песни о взятии Ермаком Сибири.

Отличие песен «Взятие Ермаком Казани» и «Ермак у Ивана Грозного» от песен «Ермак в казачьем кругу» и «Поход голытьбы под Казань» по линии сюжетно-композиционных особенностей сформулировать нетрудно. В них налицо попытка выйти за пределы статической композиции, за пределы одного эпизода и дать развернутое эпическое повествование. Перед нами песни другого типа, но в основе их сюжетов лежит сюжет одной маленькой песни. «Ермак в казачьем кругу» представляет собою как бы зерно, из которого вырастают затем песни о взятии Ермаком Казани и о приезде его к Ивану Грозному. Что процесс шел именно этим путем, а не обратным (от эпической песни к песне краткой, статической), показывает текстологический анализ. Краткая песня, включающая эпизод сборов казаков и речь атамана, первична, а все сюжетно развернутые песни — вторичного образования. Перед нами — в высшей степени интересный факт. До сих пор народное творчество в создании эпических исторических песен опиралось на традиции былин. «Гнев Ивана Грозного» и «Кострюк» достаточно наглядно об этом свидетельствуют. От былин шли и композиционные принципы, и приемы сюжетосложения, и стилистика. Теперь эта художественная манера нарушается. Создавая обширные повествования о Ермаке, певцы опираются в первую очередь не на традиционные былинные формы, а на новые формы, песенные. В частности, найденная народным творчеством форма речи героя как организующий сюжетно-композиционный элемент широко применяется в песнях эпических. Можно заметить, что повествовательные мотивы в песне «Ермак у Ивана Грозного» занимают явно подчиненное положение. Они нужны для того, чтобы совершить сюжетно мотивированные переходы от одной речи к другой. Песня «Ермак у Ивана Грозного» в композиционном отношении представляет собою систему речей, более или менее искусно связанных между собою сюжетно.

Уже в песнях «Ермак в казачьем кругу» и «Поход голытьбы под Казань» прямая речь выполняла определенные повествовательные функции. С одной стороны, это было повествование о том, что уже произошло, с другой стороны — о том, что еще должно только совершиться. Ермак раскрывал перед казаками (перед голытьбой) свои замыслы. Поскольку для песен этого типа характерен ретроспективный подход к изображению истории, эту вторую часть речи Ермака надо рассматривать как своеобразное повествование о происшедших событиях, но повествование в форме будущего времени. В песне «Ермак у Ивана Грозного» этот прием доведен до предела: Ермак рассказывает казакам, как они возьмут Сибирь, как затем он поедет к царю и что будет ему говорить, как царь встретит его и т. д. Этот рассказ, начатый в форме будущего времени, незаметно и совершенно естественно превращается в повествование о реальном ходе событий, в рассказ уже о действительно происшедших событиях. В сущности, перед нами — своеобразное художественное превращение одной из особенностей поэтики эпоса. В былинах нередки случаи, когда сначала герою рассказывают (или рассказывает он сам), что́ должно произойти, что́ он должен сделать, куда поехать, кого увидеть и т. д. Затем идет повествование, и всё происходит так, как об этом только что рассказывалось. Рассказ о событиях как бы повторяется дважды: в первый раз ход событий предугадывается и излагается в форме прямой речи; во второй раз он действительно совершается. Эпос знает и другой прием повторения: сначала повествуется о происшедшем, а затем об этом же рассказывает кто-либо из его участников. В песнях о Ермаке манера двойного повествования отброшена как не отвечающая динамике сюжета. Ретардация, свойственная эпосу, не в духе исторической песни. Отказываясь от этой манеры, песни о Ермаке оставляют лишь одну форму повествования, и формой этой оказывается прямая речь. С точки зрения новой нарождающейся эстетики она более соответствует художественным задачам, поскольку прямая речь объединяет в себе и функцию повествования, и более важную функцию — раскрытия смысла происходящего, выявления сущности конфликтов, расстановки сил, характера разрешения противоречий.

Таким образом, вариант «Русской старины» надо рассматривать не как испорченную композицию, но как композицию принципиально новую. Что перед нами не единственный случай, об этом свидетельствует вариант песни «Взятие Казани Ермаком», записанный И. Куприяновым (Милл., № 190).

С точки зрения былинной композиции, основанной на приеме двойного повествования, данная песня содержит существенный пропуск: она дает повествование лишь один раз. В восприятии читателя, привыкшего к логике литературной композиции,

данная песня кажется испорченной; в ее сюжете концы явно не сведены с концами. Однако песня о Ермаке — не былина и тем более не литературное произведение. Ей свойственны свои композиционные законы, и с точки зрения этих законов в ней всё представляется художественно законченным и оправданным. Новая песенная композиция основана на разрушении старой эпической композиции. Она по-своему плодотворна, но возможности ее все же ограничены. В историко-песенном фольклоре XVII века песни, использующие эти композиционные особенности, будут еще встречаться, но не так часто, как песни, построенные на тех же композиционных принципах, что и «Ермак в казачьем кругу» или «Поход голытьбы под Казань».

В тех вариантах, где сюжет развивается частично также в рамках прямого повествования, певцы для изображения отъезда, похода, появления героев перед царем прибегают к эпической стилистике. Ермак по-былинному седлает коня; он заходит во дворец так, как заходил обычно богатырь. «Казанский повелитель», встретив Ермака, берет его «за праву руку», «ведет в палаты белокаменныя», «сажает за столы дубовые, за скатерти шелковые», «ставит яство сахарное, пойло ставит разнопьяное». Иван Грозный после взятия Казани «берет... Ермака за праву руку, ведет по славному городу Казанскому, выходит государь во чисто поле, расставляет шатры полотняные...». Былинная манера изображения поведения людей, их отношений между собой эпически-условна. Особенность рассматриваемых песен состоит в том, что эти эпически-условные ремарки входят лишь как элементы, они не являются ни господствующими, ни единственными. Они появляются в таких эпизодах, где еще возможна инерция эпического стиля. К тому же эпические характеристики применяются к героям, которые не являются эпическими. Ермак — не богатырь. Поэтому применение к нему мотивов, традиционных для богатырей, несет определенную художественную функцию; эти мотивы устанавливают некоторую связь между Ермаком и былинными героями.

В песнях можно усмотреть и другие тенденции в создании нового повествовательного стиля. Одна из таких тенденций состоит в выработке новых — уже не эпических, а песенных — «общих мест». Что перед нами — именно общие места, явствует из сопоставления некоторых мотивов с другими песнями XVI—XVII веков.

Зачернелись лодки коломенки,
Забелелись парусы бязинные.
Приставали к крутому красному бережку,
Выкидали потопчины дубовые,
Восходили на крут красный бережок.

Это уже песенные формулы, применяющиеся для изображения плавания и торжественной остановки казачьих судов.

Вздевает сапожки сафьянные на босу ножку,
Кармазинную черкесочку на опашечку,
Соболинную шапочку на правой бочок.

Это — формула, означающая не просто богатый наряд; она означает также, что идет человек независимый, вольный, не намеревающийся кому-либо подчиняться, ведущий себя несколько вызывающе. Так же будет одет сынок в знаменитой песне разинского цикла. Кроме того, в песнях о Ермаке можно встретить отдельные выражения, перешедшие сюда из других исторических песен XVI века. «Он закатывал под стены бочки с порохом», «воску ярого свечи догорают», «не успел Грозный слово вымолвить, затряслась земля, всколебалася», — это, конечно, «цитаты» из «Взятия Казани».

По-видимому, разработка новых повествовательных приемов и новой повествовательной стилистики для больших эпических песен явилась наиболее сложной и трудно выполнимой задачей. В вариантах — наряду с былинными мотивами, с вновь созданными «общими местами», с «цитатами» из других песен — можно найти немало выражений и описаний, стилистически неорганизованных, художественно невыразительных, не отлившихся в те формы, о которых можно говорить как о совершенно законченных поэтически. Это придает отдельным местам песни вялость, прозаичность.

Можно сказать, что с задачей создания новой повествовательной стилистики старшая историческая песня до конца так и не справилась. Известный стилистический разнобой, результат некоторого художественного эклектизма, характеризует ряд песен XVII века. Проблема была решена иначе: просто форма большой эпической песни в историческом жанре не получила развития. Быстрое угасание такой формы и стилистическое несовершенство известных нам образцов — явления взаимно связанные. Отсюда же становится понятной и слабая распространенность песен «Взятие Ермаком Казани» и «Ермак у Ивана Грозного». Песни эти хранила определенная среда, но хранителей было немного, ибо заполнить и воспроизвести такого рода песни было под силу лишь людям, превосходно владевшим большой и достаточно архаичной песенной традицией. Интерес к этим песням и бережное отношение к ним поддерживались в казачьей среде тем, что песни эти должны были восприниматься как поэмы о казачьей старине, как яркое художественное свидетельство о первой странице истории казачества, о борьбе донских казаков за свою вольность.

«Казаки убивают царского посла»

Мотив убийства казаками царского посла изредка встречается в вариантах песен «Ермак в казачьем кругу» и «Ермак у Ивана Грозного», обычно всегда в одном контексте: Ермак, напоминая казакам о событиях, приведших к конфликту с царской властью, говорит о нападении на государевы корабли.

Подробно изложен этот мотив в песенной вставке, находящейся в Толстовском списке Строгановской летописи («Сибирские летописи», стр. 55—56; см. выше о песне «Ермак в казачьем кругу»).

В летописи есть явная несогласованность: вслед за процитированным местом идет рассказ, из которого явствует, что посол не был убит, что на него было лишь совершено нападение. Несогласованность эту можно объяснить лишь одним: первая версия — песенного происхождения, вторая принадлежит собственно летописи. Другими словами, песня и летопись не совпадают в трактовке эпизода столкновения казаков с послом. Если обратиться к другим летописным редакциям, то несовпадение будет еще существеннее: говорится, что Ермак «воевал и разбивал на Оке и Волге и на море суды и катарги» и, по слухам, «кызылбашских послов» пограбил («Сибирские летописи», стр. 313); там же указывается, что Ермак, «воюя бусы по Хвалынскому морю и по Волге со многими своеволными вои, яко и царскую казну шарпал» (там же, стр. 312).

Песня, где убийство казаками царского посла составляет основу сюжета, принадлежит к числу очень редких; мне известны два варианта. В одном из них, более позднем по записи и более кратком, легко обнаруживаются некоторые мотивы, типичные для песен о Ермаке. Казаки собираются «на крут бережок», атаман у них — Ермак Тимофеевич, есаул — Остафей Лаврентьевич. Мы могли бы ожидать эпизодов казачьей «думы», речи атамана, но ничего этого нет: можно предположить, что события, изображаемые здесь, предшествуют тем, о которых говорится в песне «Ермак в казачьем кругу»; казаки выступают здесь как вольные люди, их разбойная жизнь несомненно поэтизируется.

Как садились казаки на легки стружки,
А й на легки стружки сели, на мелки повозки,
Как грянули, розмахнули вниз по Волги-реки.

(Гильф. III, № 202).

Затем песня рисует столкновение казаков с грозным послом Семеном Константиновичем Карамышевым. Причины этого столкновения не раскрываются. Из общего контекста песни и из последующих слов атамана можно сделать вывод, что это —

обычное разбойное нападение, заканчивающееся ограблением посольской лодки.

Окончание песни возвращает нас к уже знакомому кругу проблем: казаки думают, что́ им теперь предпринять. Финал песни не совсем ясен и допускает различные возможные продолжения: сюжет может развиваться в духе и песни «Разбойный поход на Волгу», и песни «Ермак у Ивана Грозного».

Важно, что мотив убийства посла получает в данной песне тот же смысл, что и в других песнях цикла: именно после нападения на государеву казну, на посла, на царские корабли вольные казаки входят в полосу серьезного кризиса и в их жизни наступает перелом. Данная песня лишь частично посвящена этому переломному моменту, в основном же она повествует о событии, явившемся непосредственным толчком к кризису. Разбойно-вольнолюбивые мотивы в ней ощущаются особенно непосредственно, и это более заметно во втором варианте песни — из Сборника Кирши Данилова. Составитель Сборника подчеркнул непосредственную сюжетную и идейную связь двух песен о Ермаке — «Казаки убивают царского посла» и «Ермак у Ивана Грозного», — поместив их рядом, одну за другой. Связь эта несомненно ощущалась самими певцами. Первая песня заканчивается тем, что казаки, разграбившие царскую казну, появляются в Астрахани и торгуют здесь доставшимися им товарами. Вторая песня начинается с изображения казачьего круга, собравшегося в той же Астрахани. В первой части своей речи Ермак прямо напоминает о том, что́ произошло на Ахтубе:

«Некорыстна у нас шутка зашучена:
Гуляли мы по морю синему
И стояли на протоке на Ахтубе,
Убили мы посла персидскова
Со всеми его солдатами и матрозами,
И всем животом его покорыстовались;
И как нам на то будет ответствовать?»

В этих словах сжато изложена суть событий, составивших сюжет предшествующей песни. Она, как и вариант Гильфердинга, начинается картиной вольной казачьей жизни, разбойных подвигов на Волге и на море. Эпизоду столкновения с послом предшествует эпизод нападения на турецкий караван. Казакам достаются корабли и вся добыча на них. На одном из кораблей казаки захватывают дочь турского мурзы, молодую Урзамовну. Эпизод этот может рассматриваться как сюжетно самостоятельный. По-видимому, имела место контаминация двух сюжетов, поскольку для песен не характерно последовательное изображение двух событий, внутренне одно с другим не связанных. В результате контаминации дважды появляется картина стояния казаков на протоке Ахтубе.

Весь пространный рассказ о столкновении с послом нельзя рассматривать как целиком песенный. Стилистика его обильно насыщена элементами книжной и устно-прозаической речи. Самая композиция не соответствует песенным принципам: вначале часть казаков и солдат вступает в драку; солдаты прибегают к послу, и тот посылает подкрепление; узнав о том, что солдаты упрямо лезут в драку и не идут на переговоры, Ермак приказывает казакам побить их: «И прибили их всех до смерти»; единственный уцелевший от побоища капрал рассказал послу о том, что произошло; тогда посол «подымался со всею гвардию своею»; «побоища смертное» окончилось тем, что казаки «прибили всех солдат до смерти» и «самово посла персидскова». В этом рассказе совершенно нет характерной для былин или исторических песен обобщающе-поэтической манеры воинских описаний, всё описание принадлежит скорее рассказчику, чем певцу. Внутренняя направленность его довольно ясна: пространный рассказ должен снять с Ермака и его казаков обвинение в предумышленном нападении на «солдат». В сущности, казаки не могут нести ответственность за случившееся. Драка началась с того, что «казаки были пьяныя, а солдаты не со всем умом»; затем посол «не разобрал... о чем у них драка сочинилася», и отправил на место драки еще солдат, которые также вступили в сражение. Когда Ермак спросил у них — «почто с нами деретеся?», — они «на ево слова не сдавалися» и «зачали дратися боем-та смертныем». Здесь Ермак уже вынужден был приказать казакам дать солдатам отпор. Посол же опять «не размышлил ничего» и поднялся «со всею гвардию». Дело окончилось полным разгромом солдат и убийством посла. Своеобразная тенденциозность всей этой версии не вызывает сомнений. При этом вряд ли такая трактовка, для которой характерна большая точность в передаче всех перипетий столкновения, могла быть поздней. Скорее всего она очень ранняя. Думаю, что рассказ этот оформился как предание и в качестве такового представляет собою устно-прозаическую параллель к песне о том же событии. Вполне вероятно, что составитель Сборника Кирши Данилова знал и песню и предание; песенный эпизод драки казаков с «солдатами» он заменил соответствующим эпизодом предания, что вполне отвечало одной из основных установок составителя — дать как можно более содержательные в историческом плане и развернутые в плане сюжетно-повествовательном тексты. Очевидно, песня об убийстве царского посла не отличалась ни этой содержательностью, ни развернутым характером. Вариант Гильфердинга — наглядная тому иллюстрация: если северные певцы не превратили эту песню в широкое эпическое повествование, то тем более этого не сделали певцы сибирские.

Если располагать песни из цикла о Ермаке в последовательности событий, изображенных в них, то песня «Казаки убивают царского посла» должна бы стоять в начале цикла. Но, как нетрудно убедиться, песенный цикл о Ермаке не связан какой-либо хронологической последовательностью. Из истории былинного эпоса известно, что сюжеты о событиях более ранних возникали позже сюжетов о событиях более поздних (былины об Илье Муромце).

Циклизация, в том числе и хронологическая, создается не изначально, а в процессе эпического творчества. По-видимому, тот же закон действует и при сложении цикла песен о Ермаке. Чтобы появилась песня об убийстве казаками царского посла, необходимо было возникновение более важных и основных для данного цикла песен — «Ермак в казачьем кругу» и «Ермак у Ивана Грозного». Мотив убийства посла, имевшийся в этих песнях, составил зерно будущего сюжета. Новая песня объясняла и развивала тему, которая лишь попутно затрагивалась в песнях более ранних.

Итак, первая специфическая черта исторических песен XVI века — это наличие большого числа сюжетов, образующих в своей совокупности последовательный ряд. Факты свидетельствуют об определившемся в XVI веке (точнее, во второй его половине) непрерывном творчестве в области жанра исторической песни. А это само по себе показывает, что жанр вполне сформировался и развивается в направлении дальнейшего роста и совершенствования.

Второй очень важной — и тоже новой — чертой является ощутимое и принципиально важное расширение проблематики исторических песен. Рассматривая песни предшествующих периодов, мы видели, что песни одного определенного периода характеризуются единством проблематики. В рамках этого единства проявлялось известное идейно-художественное разнообразие песен. Историческая песня XVI века растекается по разным направлениям, образуя уже не единство, а разветвленность проблематики. Разветвленность эта — проявление развития всё более широких связей жанра с действительностью, включения в область художественного изображения новых сторон и явлений исторической действительности и отражения политических стремлений и исканий народа.

Отсюда вытекает третья существенная черта исторических песен XVI века — разнообразие их художественных форм, проявляющееся в принципах композиции, в особенностях стиля в целом. Многообразие форм может быть принято за некоторую аморфность, за отсутствие своей жанровой формы. Но это не так. У исторической песни XVI века есть своя жанровая форма,

но она имеет разновидности, которые выражаются в существенных стилевых различиях между произведениями. Здесь, в частности, лежит грань между исторической песней и былиной, форма которой отличается глубоким единством. Кроме того, надо иметь в виду, что в известной мере форма эта в XVI веке еще складывается, она еще полностью не отстоялась.

Таким образом, в условиях XVI века совершается не просто подъем жанра. Количественные изменения, столетиями накапливавшиеся в русском историко-песенном фольклоре, приводят в конце концов к полному выявлению и торжеству нового качества. Вопрос заключается в том, почему этот количественный скачок совершился не раньше и не позже. Ответ на этот вопрос надо искать в самой исторической песне, поскольку она содержит данные, раскрывающие отношение народа к исторической действительности. Обратим внимание прежде всего на то, что исторические песни XVI века принадлежат не всему веку, а лишь определенному периоду в нем — времени царствования Ивана IV (50—80-е годы). По своему идейному содержанию некоторые песни несколько выходят за пределы 80-х годов. Часть песен вплотную подходит к так называемому Смутному времени; в них обнаруживаются те настроения, с которыми угнетенные народные массы вступят в период прямых и острых схваток с феодальными силами.

Обращаясь к историческим песням, в которых получили отражение и определенное осмысление явления исторической действительности, можно сделать следующее важное наблюдение: середина 50-х годов XVI века и связанные с этим временем события (в первую очередь — ликвидация Казанского ханства) воспринимались народными массами как время окончательного и полного уничтожения следов татаро-монгольского ига, как исторический рубеж в многовековой борьбе с иноземными врагами. В связи с таким пониманием сущности эпохи (точнее, одной из ее сущностей) стоит целая важная линия в историко-песенном фольклоре XVI века. Прямая и непосредственная связь этой линии с эпической традицией вполне понятна. Но историческая песня XVI века не просто продолжает традиции героического эпоса, а в определенной степени завершает их.

Однако крах последних остатков татаро-монгольского ига осмысляется народным творчеством не только в связи с прошлым, но также в связи с настоящим и будущим страны. Важные исторические события начала царствования Ивана IV не просто кладут конец прошлому, но и открывают новый этап, связанный с окончательным утверждением Москвы как центра Русского государства и с укреплением государственной мощи страны. Если здесь народное творчество несколько «запаздывает», перенося отчасти на время царствования Ивана IV ре-

зультаты, достигнутые еще ранее, то такое смещение перспективы находит историческое обоснование; оно полностью оправдывается особенностями народной политической мысли, которая не всегда может уловить самый процесс, а в оценке и в понимании происходящего исходит из конкретных результатов. Эти результаты открываются народу через какие-то яркие, впечатляющие события, которые и становятся как бы завершающими и вместе с тем исходными рубежами истории. В данном случае такие рубежи — взятие Казанского ханства, воцарение Ивана IV, его решительные удары по остаткам татаро-монгольского ига.

Народная концепция относительно значения царствования Ивана Грозного как важного исторического рубежа наиболее отчетливо выражена в таких сюжетах, как «Кострюк», «Взятие Казани», «Гнев Ивана Грозного на сына» (во вступлении к песне). Но влияние ее ощущается и в некоторых других песнях, посвященных иным проблемам.

Характерно, что, выражая торжество народа, осознавшего полное и успешное завершение своей многовековой героической борьбы, свою полную политическую и моральную победу, историческая поэзия этого времени не расстается с героико-оборонительной темой. В фольклоре второй половины XVI века возникает новая по своему конкретно-историческому содержанию и по своим художественным формам военно-историческая песня, прообраз той военно-исторической, а в сущности — солдатской песни, которая полностью определится в своих жанровых особенностях в XVIII веке («Оборона Пскова от Стефана Батория», «Набег крымского хана», «Поход под Серпухов»).

Героико-патриотическая («общегосударственная») проблематика в исторических песнях не изолирована и не замкнута в себе. Известно, что уже в героическом эпосе коллизии, связанные с борьбой богатырей против иноземного врага, осложнялись коллизиями социального порядка. Это выражалось, с одной стороны, в критическом, заостренном изображении княжеско-боярского лагеря, а с другой стороны, в изображении конфликтов, возникающих между этим лагерем и народным героем. Социальные коллизии находят себе место и в героико-патриотических песнях XVI века. Хотя в изображении этих коллизий песни иногда следуют определенной традиции, в большей или меньшей степени перерабатывая ее, но здесь получают отражение определенные стороны классовой борьбы эпохи, настроения определенных групп народа. Однако особенно важно, что социальная проблематика не просто получает выражение в исторических песнях XVI века, но становится для них ведущей. Определенные аспекты классовой борьбы, рождавшиеся в этой борьбе народные классовые убеждения, идеалы, надежды состав-

ляют основное содержание исторических песен XVI века. Очень важно определить, какие это аспекты и какие это убеждения и идеалы, а также — в какие конкретные художественные формы выливалось их изображение.

Мы напрасно станем искать в известном нам материале каких-либо сюжетов, прямо и непосредственно рисующих конкретные стороны и факты классовой борьбы XVI века. Например, нет песен, рисующих бегство холопов, показывающих действия феодалов, направленные на дальнейшее закабаление крестьян, и т. д. Классовая борьба в эту эпоху была чрезвычайно острой и разнообразной, но, известная нам из истории, она не иллюстрируется исторической песней. Политические, классовые проблемы переводятся песнями в иной, художественный план, приобретают характер специфических сюжетных коллизий, в которых реальное слито с идеальным, с условным. Одна из таких центральных коллизий, организующих ряд песен и придающих им вполне специфический характер, — это «народ и царская власть». Данная коллизия нередко получает более конкретные формы: «народ и царь», — где «народ» представлен чаще всего своим «героем», т. е. поэтическим персонажем. Нельзя не видеть, что для середины XVI века такой аспект социальной проблематики является вполне конкретным и актуальным. И решается он совершенно в духе эпохи.

Идеальный характер постановки и решения классовых проблем в большинстве исторических песен выражается в том, что в роли персонажей, воплощающих в себе народное начало, начало борьбы за классовые интересы народных масс, выступают герои, как бы освобожденные песней от конкретных и вполне реальных оков феодальной действительности. В высшей степени характерно для народной поэзии, что она избирает себе героев не в гуще холопов, крепостных крестьян, кабальных людей и т. д., а как бы за пределами реального мира феодальных порядков, в некоей свободной сфере, противостоящей этому миру. Неслучайно, конечно, песни с социальной проблематикой говорят в первую очередь о казачестве, о разбойниках. В какой-то степени подобный выбор героев подсказан стремлением песни выразить «чаяния и ожидания» народа, в какой-то мере он связан с утопическим характером классовой идеологии народных масс. Но за этими героями стоит реальность, и в условных сюжетных коллизиях трансформируются вполне жизненные, типичные социальные отношения.

Итак, социальная проблематика выдвигается в историко-песенном фольклоре XVI века на первый план, образуя ведущее в нем направление. Направление это само по себе отличается известным многообразием. Достаточно, например, сопоставить такие разные в конкретном идейно-художественном отношении

произведения, как «Гнев Ивана Грозного на сына», «Правеж» и песни о Ермаке.

В связи с общим рассмотрением песенного фольклора, обусловленного кругом социальных проблем, необходимо рассеять одно недоразумение, которое имеет хождение в нашей литературе. Наиболее отчетливо оно сказалось в исследовании В. К. Соколовой. Характеризуя общее содержание исторических песен XVI века, В. К. Соколова делает упор на отражении в них борьбы Грозного «с внешними и внутренними врагами — феодальной родовитой знатью»; песни рождались, по ее словам, «в обстановке острой классовой борьбы между реакционным боярством и возвышающимся, укрепляющимся экономически и политически служилым дворянством». Классовый смысл этих песен состоял якобы в народной оценке деятельности Грозного и этой борьбы.[87] Между тем, основное и главное содержание исторических песен XVI века посвящено не оценке деятельности Грозного и не выражению отношения народных масс к внутрифеодальной борьбе, а проблемам собственно народных судеб. Да, в исторических песнях тема взаимоотношений Ивана Грозного и боярства то и дело всплывает. Но, во-первых, нет ни одной песни, в которой эта тема составляла бы основное содержание произведения, подчиняла бы себе сюжет. Она обычно органически подчинена другим темам. Во-вторых, главная коллизия в этих песнях — не царь и бояре, а народ и царь, народ и бояре. Борьба внутри феодального лагеря рассматривалась народом в связи с его классовыми интересами и его классовой борьбой. Например, песню о гневе Ивана Грозного на сына никак нельзя толковать в плане борьбы царя с боярской изменой. Последняя тема в этой песне вполне подчинена гораздо более важной теме народного протеста против опричнины. Если в песнях Иван Грозный и бояре обычно противопоставлены, то противопоставление это идет часто по гораздо более глубокой линии, чем отношение к борьбе внутри феодального класса. Противопоставление это, — конечно, во многом подсказанное впечатлениями от борьбы Ивана IV с боярской оппозицией, — связано непосредственно с классовыми представлениями народа о тех силах, на которые он может опереться в борьбе за свое счастье, против закабаления и неправды.[88]

---

[87] В. К. Соколова. Песни XVI века, стр. 8—10.

[88] Аналогичную мысль впервые сформулировал и подчеркнул П. И. Калецкий: «Проблема социальных взаимоотношений, проблема власти и народа является центральной проблемой для исторических песен XVI—XVIII веков» (К вопросу о проблематике и основных образах исторических песен XVI—XVIII веков. — Русский фольклор. Материалы и исследования, III, стр. 34). Мы не разделяем, однако, ряда конкретных характеристик отдельных сюжетов, предложенных П. И. Калецким, равно как и основной методической направленности статьи, в которой имеет

Решительный поворот в сторону социальной проблематики характеризует развитие не только исторической песни, но и других жанров историко-песенного фольклора. В. Я. Проппом доказано, что содержанием эпоса эпохи образования централизованного русского государства является социальная борьба.[89] Таким образом, собственно воинский эпос отступает на второй план перед эпосом социального содержания. Для некоторых былин характерно тесное соединение мотивов воинских и социальных в рамках преимущественно социальной проблематики. Но если отмеченная тенденция для эпоса определяет его конечные судьбы, то для исторической песни она имеет, так сказать, переменный характер. Если проследить развитие жанра в его различных разновидностях вплоть до середины XIX века, то можно заметить, что соотношение социальной и воинской проблематики в разные периоды неодинаково, а характер взаимопроникновения социальных и воинских мотивов также не является чем-то постоянным. Таким образом, некоторая общность закономерностей, действующая для эпоса и исторических песен в XVI веке, в дальнейшем не наблюдается. Но и в XVI веке она не означает общности двух жанров по существу. Подобно тому как в разработке героико-патриотических тем между былинами и историческими песнями существовала принципиальная разница, еще большее различие обнаруживается между ними в разработке социальных проблем. Говоря в общем плане, это различие может быть сведено к тому, что в былинах и в исторических песнях получают реализацию два разных художественных метода — эпический в первом случае и конкретно-исторический — во втором. Исторические песни социального содержания не чуждаются элементов эпического метода, но последние все же подчинены задачам конкретно-исторического изображения действительности.

Разумеется, понятие «конкретно-исторический метод» применительно к фольклору древней Руси весьма условно и нуждается в разъяснениях и ограничениях. И «историзм» и «конкретность» в данном случае носят специфически фольклорный характер, пропущены сквозь призму народного художественного восприятия действительности. И то и другое обнаруживают себя вполне определенно при сопоставлении с эпическим, условно-фантастическим, условно-сказочным, символическим изображением действительности, свойственным другим жанрам фольклора древней Руси и более ранней эпохи. Но «историзм» и «конкретность» фольклора XVI века тотчас же обнаруживают свою ограниченность, условность, зачаточность, когда они начинают

место несколько прямолинейное толкование песенных образов и недостаточно учитывается специфика песенных сюжетов.

[89] В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 369—507.

измеряться масштабами реалистической эстетики. Конкретно-исторический метод исторической песни не есть метод реалистический. Более того, он не может, по нашему мнению, рассматриваться и как метод, подготавливающий появление реализма в фольклоре. Куда он приводит — это вопрос, выходящий за пределы настоящего исследования. Во всяком случае, в границах той исторической эпохи, которую мы рассматриваем, тенденции реалистического порядка в нем не обнаруживаются.

В отличие от исторических песен, былины социального содержания остаются верны основным принципам эстетики русского эпоса: новые конфликты они переносят в «эпическое время», в более или менее традиционную эпическую обстановку. Эпическая традиция как будто резко нарушается тем, что самые коллизии оказываются не совсем обычными, а то и совсем необычными для старого эпоса. Однако нет оснований видеть здесь образование какого-то нового художественного качества. Достаточно сильны и эстетически обязательны эпическая идеализация и гиперболизация, условность, элементы фантастики, традиционность стилистики. Усиление бытового начала, так же как и начала социально-психологического, еще не дает оснований, по нашему мнению, считать новый эпос реалистическим.

Исторические песни и былины социального содержания различаются между собой гораздо больше, чем песни и былины героические (воинские). В изображении патриотических подвигов историческая песня нередко обращается к традициям богатырского эпоса, трансформируя их в соответствии со своим методом. В изображении социальных конфликтов, столкновений классового порядка эта зависимость исторической песни от эпоса менее ощутима, а если она и обнаруживается, то может быть возведена скорее всего не прямо к эпосу социальному, а к общеэпической эстетике и поэтике. Другими словами, именно на почве обращения к социальной действительности, к новым политическим проблемам и общественным коллизиям историческая песня окончательно отрывается от питавшей ее эпической почвы и вполне определенно выявляет собственные художественные закономерности, которые с большой самостоятельностью дают себя знать затем в XVII веке.

В направлении к социальной проблематике развивается в XVI и особенно в XVII веке «историческая» баллада. Материалы, которыми мы располагаем благодаря поздним записям, свидетельствуют о художественной дифференциации, происходящей среди этих баллад: частью они тяготеют к былинам, частью — к историческим песням. Имеются также факты перехода исторической песни в безымянные баллады. Свойственная балладному жанру драматическая напряженность, острая конфликтность получают теперь особенно отчетливую социальную

направленность. Принципиальные особенности баллад социального содержания вполне определяются и выявляются в большом количестве произведений уже в XVII веке.

Характерной особенностью исторической песни XVI века является существование песенных циклов. С циклами мы встречались уже и раньше, но теперь создание их становится одной из закономерностей жанра. В дальнейшем — в фольклоре XVII—XIX веков — эта закономерность еще больше упрочится. В XVI веке не все песни входят в циклы. Показательно, что одиноко стоят такие песни, которые наиболее тесно связаны с былинными традициями: «Кострюк» и «Гнев Ивана Грозного на сына». С другой стороны, наиболее прочное целое образует цикл песен о Ермаке, особенно удалившихся от традиций эпоса. Все это не случайно.

Обычно в науке цикл рассматривается как группа песен об одном событии или об одном историческом лице. В известном смысле это так. Благодаря циклу данное событие и историческая личность, почему-либо особенно важные для народа, получают более или менее развернутое изображение и художественное осмысление. Отдельные песенные сюжеты — в силу самой специфики жанра — в большинстве своем не обладают масштабностью содержания и значительностью исторического обобщения. Одна песня о Ермаке не дает и не может дать сколько-нибудь широкого изображения большой исторической темы и ни в какой мере не может исчерпать проблематики, интересующей народное сознание. Эти задачи может решить только цикл сюжетов, с разных сторон охватывающих тему, в разных аспектах ставящих проблему, дающих в совокупности более или менее определенный и законченный образ исторического лица. Так преодолевается известная ограниченность исторических песен — неизменное сосредоточение содержания песни вокруг одного «события», «факта» и принципиальная невозможность каких-либо других путей обобщения; неразвернутость, известная схематичность повествования, отсутствие подробных характеристик. Это оказывается особенно важным для песен с лироэпическим складом, в которых ни сюжетно-композиционные принципы, ни другие художественные средства не давали возможности развернутого изображения. В песнях этого типа образ героя получал свою художественную определенность только в пределах целого цикла (Ермак, позднее Разин).

Возникновение в историческом фольклоре XVI века песенных циклов объективно отражало характерные для народного сознания той эпохи тенденции к осмыслению истории в ее движении. Благодаря циклам историческая действительность, становясь объектом поэтического изображения, не рассыпалась на отдельные разрозненные эпизоды, но обретала внутреннее

единство, представала не в эпически застывшем виде, но полной быстрых и важных перемен. Образование циклов было значительным художественным явлением, отразившим специфические особенности развития русского фольклора.

Историческая песня XVI века чутко и быстро откликалась на новые требования жизни, выражая политические настроения и исторические идеалы угнетенных масс и неизменно раскрывая подлинно народное понимание существенных политических проблем и социальных конфликтов эпохи.

СОКРАЩЕНИЯ, ПРИНЯТЫЕ ДЛЯ НЕКОТОРЫХ ИСТОЧНИКОВ

Агр.-Слав. — О. Х. Агренева-Славянская. Описание русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями... В 3-х частях, ч. III. Тверь, 1889.

Ак. — Фольклор Саратовской области. Книга первая. Составлена Т. М. Акимовой, под редакцией А. П. Скафтымова. Саратов, 1946.

Аст. — Былины Севера, т. I. Мезень и Печора. Записи, вступительная статья и комментарий А. М. Астаховой, под редакцией М. К. Азадовского, 1938; т. II. Прионежье, Пинега и Поморье. Подготовка текста и комментарий А. М. Астаховой, под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951.

Бесс. — Калеки перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. 6 выпусков. М., 1861—1864.

Бир. — Фольклор Урала. Вып. 1. Исторические сказы и песни. (Дооктябрьский период). Собрал и составил В. П. Бирюков. Под общей редакцией И. Н. Розанова. Челябинск, 1949.

Вар. — Сборник песен Самарского края, составленный В. Варенцовым. СПб., 1862.

Весс.—Альбр. — Сборник солдатских, казацких и матросских песен. Вып. 1. 100 песен. Слова собрал Н. Х. Вессель, с голоса на ноты положил Е. К. Альбрехт. СПб., 1875.

Гильф. — Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т.т. I—III (изд. 4-е). Изд. АН СССР, М.—Л., 1949—1951.

Григ. — Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг., т. I. М., 1904; т. II. Прага, 1939; т. III, СПб., 1910.

Гром. — Народное творчество Дона. Кн. 1. Редакция текстов, вступительная статья и комментарии П. Т. Громова. Ростов-Дон, 1952.

Гул. 1939 — Былины и исторические песни из южной Сибири. Записи С. И. Гуляева. Редакция, вступительная статья и комментарии М. К. Азадовского. Новосибирск, 1939.

Гул. 1952 — Былины и песни южной Сибири. Собрание С. И. Гу-

ляева. Под редакцией В. И. Чичерова. Новосибирск, 1952.

Добр. — Смоленский этнографический сборник. Составил В. Н. Добровольский, ч. IV. М., 1903.

Дог. — А. А. Догадин. Былины и песни астраханских казаков, вып. 1. Астрахань, 1911.

Жел. — И. И. Железнов. Уральцы. Очерки быта уральских казаков, т.т. II и III. Изд. 3-е, СПб., 1910.

«Зап. Терск. общ.» — Записки Терского общества любителей казачьей старины. Владикавказ.

Ист.—Дютш — Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записали слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1894.

Кир. — Песни, собранные П. В. Киреевским. Изд. Обществом любителей российской словесности, вып. 1—10. М., 1860—1874.

Кир., Нов. Сер. — Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Издана обществом любителей российской словесности при 1-м Московском университете. Под редакцией М. Н. Сперанского, вып. I. М., 1911; вып. II, ч. 1. М., 1917; вып. II, ч. 2. М., 1929.

Кост.—Морд. — Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии А. Н. Мордовцевой и Н. И. Костомаровым. — «Летописи русской литературы и древности, издаваемые Н. Тихонравовым», т. IV, М., 1862.

Кравч. — Песни донского казачества. Составил И. Кравченко. Сталинград, 1937.

Крюк. — Былины М. С. Крюковой, т. II. Записали и комментировали Э. Бородина и Р. Липец. Редакция Ю. Соколова. М., 1941.

Лист. 1946 — А. М. Листопадов. Донские исторические песни. Ростов-Дон, 1946.

Лист. 1948 — А. М. Листопадов. Былинно-песенное творчество Дона. Ростов-Дон, 1948.

Лист. 1949 — А. Листопадов. Песни донских казаков. Под общей редакцией Г. Сердюченко, т. I, ч. 1 и 2. М., 1949.

Лист.—Ар. — Песни донских казаков, собранные в 1902—1903 гг. А. М. Листопадовым и С. Я. Арефиным. Вып. 1. Обработан для печати А. М. Листопадовым. М., 1911.

Мал. — Песни тихого Дона. Донские казачьи песни, старинные и новейшие, собранные и записанные И. И. Малаховым. М., 1915.

Марк. — А. В. Марков. Беломорские былины. М., 1901.

Марк.—Масл. — Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 г. А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. В. Богословским. — «Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при этнографическом отделении Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», т.т. I—II. М., 1906 и 1910.

Милл. — В. Ф. Миллер. Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Пгр., 1915

Милл. Былины — Былины новой и недавней записи из разных местностей России. Под редакцией В. Ф. Миллера, при ближайшем участии Е. Н. Елеонской и А. В. Маркова. М., 1908.

Мякут. — Песни оренбургских казаков. Собрал сотник А. И. Мякутин, т.т. I—II. Оренбург, 1904—1905.

Мякуш. — Сборник уральских казачьих песен. Собрал и издал Н. Г. Мякушин. СПб., 1890.

Нов. — [Н. И. Новиков]. Новое и полное собрание российских песен... ч. I—VI. М., 1780—1781.

Оз. — О. Э. Озаровская. Бабушкины старины. Пгр., 1916.

Онч. — Печорские былины. Записал Н. Ончуков. СПб., 1904.

Пальч. — Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии Н. Пальчиковым. 2-е изд., М., 1896.

Панкр. — Гребенцы в песнях. Собрал Ф. С. Панкратов. Владикавказ, 1895.

Пар.—Сойм. — Былины Пудожского края. Подготовка текстов, статья и примечания Г. Н. Париловой и А. Д. Соймонова. Предисловие и редакция А. М. Астаховой. Петрозаводск, 1941.

«Песни сиб. каз.» — Песни сибирских казаков, вып. 1. Пгр., 1916.

Пив. — Донские казачьи песни. Собрал и издал А. Пивоваров. Новочеркасск, 1885.

Пут. 1946 — Песни гребенских казаков. Публикация текстов, вступительная статья и комментарии Б. Н. Путилова. Грозный, 1946.

Пут. 1948 — Исторические песни на Тереке. Подготовка текстов, статья и примечания Б. Н. Путилова. Грозный, 1948.

Ром. — Е. Р. Романов. Белорусский сборник, вып. I—II. Киев, 1896; вып. V. Витебск, 1891.

Рыбн. — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 2-е, под редакцией А. Е. Грузинского (в трех томах), т.т. I—II. М., 1909—1910.

Сав. — Сборник донских народных песен. Составил А. Савельев. СПб., 1866.

Сах. — И. Сахаров. Сказания русского народа. Т. I, кн. 3. Русские народные песни. Изд. 3-е, СПб., 1841.

Сб. К. Д. — Сборник Кирши Данилова. Издание подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958.

«Сб. матер.» — Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, изд. управления Кавказского учебного округа. (Римские цифры указывают номер выпуска).

«Слав. фольклор» — Славянский фольклор. Материалы и исследования по исторической народной поэзии славян. Изд. АН СССР, М., 1951.

Соб. — Великорусские народные песни. Изданы А. И. Соболевским, т.т. I—VII. СПб., 1895—1902.

Сок. 1896 — М. Е. Соколов. Былины, исторические, военные, разбойничьи и воровские песни, записанные в Саратовской губернии. Петровск, 1896.

Сок.—Чич. — Онежские былины. Подбор былин и научная редакция текстов Ю. М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. Чичерова. М., 1948.

Стах. — Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал Михаил Стахович. Тетради 3—4. М., 1854.

Тих.—Милл. — Русские былины старой и новой записи. Под редакцией Н. С. Тихонравова и В. Ф. Миллера. М., 1894.

Чулк. — Сочинения М. Д. Чулкова. Т. I. Собрание разных песен, части I—III, 1770—1773. Изд. Академии наук, СПб., 1913.

Шейн 1859 — П. В. Шейн. Русские народные песни. — «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1859, кн. 3.

Шейн 1877 — Русские народные песни, собранные П. В. Шейном. Песни былевые. М., 1877.

Як. 1859 — Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным. С предисловием Ф. И. Буслаева. — «Летописи русской литературы и древности, издаваемые Н. Тихонравовым», т. I, М., 1859.

Як. 1860 — П. И. Якушкин. Народные русские песни. СПб., 1860.

Як. 1884 — Сочинения П. И. Якушкина, СПб., 1884.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ И ДОПОЛНЕНИЯ

В примечаниях сообщаются полные данные об известных автору вариантах песен XIII—XVI веков, в том числе — о скрытых перепечатках, текстах сомнительных, индивидуальных разработках сюжетов и т. п. Кроме книжных источников, автором учтены материалы рукописных хранилищ Государственного исторического музея (ГИМ), Государственного литературного музея (ГЛМ), Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), Архива Академии наук СССР (Арх. АН), Архива Географического общества СССР (ГО), Института русской литературы Академии наук СССР (ИРЛИ), Архива Карельского филиала Академии наук СССР (Кар. арх.), Ростовского областного архива, Саратовского областного краеведческого музея.

Сведения о печатных текстах приводятся в примерной хронологической последовательности публикаций, о рукописных — в алфавитном порядке наименований хранилищ. Для изданий, неоднократно упоминаемых в примечаниях и в соответствующих главах книги при цитировании песен, приняты условные сокращения (перечень их см. выше).

В примечаниях также излагаются краткие сведения и соображения автора о тех сюжетах, разобрать которые подробно на страницах настоящей книги не представляется возможным. Ограниченный объем не позволил привести подробную библиографию исследований, заметок и различных упоминаний, относящихся к теме книги. Автор был вынужден ограничиться лишь подстрочными ссылками на отдельные работы.

Глава II

«Авдотья Рязаночка». Рыбн. II, № 182; Гильф. III, № 260; Сок.—Чич., № 219. Позднейшая переработка сюжета (вероятно, начало XVIII века): Григ. I, №№ 94, 130.

Глава III

«Князь Роман и Марья Юрьевна». Як. 1859, стр. 119—122 (то же: Як. 1860, стр. 66—68; Як. 1884, стр. 522—523; Кир. 5, стр. 96—99), стр. 122—125 (то же: Як. 1860, стр. 62—66; Як. 1884, стр. 519—521; Кир. 5, стр. 92—96); Марк., № 18; Григ. III, № 421; Милл. Былины, №№78, 79 (ранее: «Зап. Уральск. общ. любит. естествозн.», т. I, стр. 126—129); О. Э. Озаровская. Пятиречие. Л., 1931, стр. 43—53; ИРЛИ, Р. V, колл. 190, п. 2, № 140; Кар. арх., колл. 35, оп. 1, №№ 8, 51, 246, 249.

«Девушка спасается от татар». «Жив. стар.», 1905, вып. III и IV, стр. 336—337, 337 (отрыв., контамин.); ГО, разр. XXVII, оп. 1, № 31,

стр. 90—91 (напеч. в отрывках и частью в пересказе: «Жив. стар.», 1905, вып. III и IV, стр. 293—294).

«Мать встречает дочь в татарском плену». Основная («татарская») версия. «Денница», альманах на 1831 год, стр. 132—134 (то же: «Моск. телегр.», 1831, ч. 37, № 4, стр. 542—544; Сах., стр. 263—264, без указ. источника; отсюда, в качестве сомнительного, — Кир. 7, Дополн., стр. 206—207); М. Ю. Лермонтов. Соч. в шести томах, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 239—240; В. Даль, Полн. собр. соч., т. I, СПб.—М., 1897, стр. 184—185 (в рассказе «Где потеряешь, не чаешь; где найдешь, не знаешь»); Кост.—Морд., стр. 47—48 (то же: Кир. 7, Дополн., стр. 203—204; ранее напеч.: «Сарат. губ. вед.», 1854, № 19, часть неофиц., стр. 90—91); «Воронежск. беседа», 1861, отд. 1, стр. 394 (то же: Кир. 7, Дополн., стр. 212—213); Як. 1860, стр. 79—82 (то же: Як. 1884, стр. 532—534; Кир. 7, стр. 56—60, с указ. — «повторено Якушкиным»; А. Петров. 50 русских народных песен... СПб., 1901, № 33, первые шестнадцать строк, без указ. источника, с ногами); Вар., стр. 3—6 (сомн.; то же: Кир. 7, Дополн., стр. 199—202), 7; Кир. 7, Дополн., стр. 195—196, 196—197, 197—199, 204—206; «Симб. губ. вед.», 1874, № 51 (то же: Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 659, л. 5—5 об.); «Донск. обл. вед.», 1875, № 84; Жел. II, стр. 270—271 (то же: Мякуш., стр. 181—183; очень близкий вариант: Мякут. II, стр. 90—92); Сок. 1896, № 6; «Жив. стар.», 1897, вып. I, стр. 104; Марк., № 57 (начало песни с нотами: Марк.—Масл. I. № 33); Добр. IV, стр. 605, 605—606; «Труды Сарат. уч. арх. ком.», вып. XXIV, 1908, стр. 134—135; «Военный досуг. 130 избранных хоровых военных песен». Сост. А. А. Ресин и Вл. Насонов. СПб., 1912, № 18, с нотами (сомнит.); «Уральск. соврем.», лит.-худ. альманах, 2, Свердловск, 1938, стр. 141—142; Крюк., № 98 (вариант от той же исполн.: ИРЛИ, Р. V, колл. 90, п. 1, № 22); Ак., стр. 70; Бир., стр. 12; ГЛМ, собр. Е. Придворова, инв. № 22, сб. Н. Е. Пальчикова, с нотами; ГО, разр. XII, оп. 2, тетр. № 4, песня 8, разр. XIX, оп. 1, № 9, песня 6; ГПБ, собр. отд. поступл., 1948/10, 2, сб. В. Шишонко, стр. 464—467; ИРЛИ, Р. V, колл. 5, п. 7-d, № 94, колл. 78, п. 3, № 259, колл. 115, п. 5, № 1, песня № 18, колл. 121, п. 1, № 83, колл. 160, п. 1, № 215. Версия XVII—XVIII веков («турецкая»). А. В. Терещенко. Быт русского народа, ч. 2. СПб., 1848, стр. 385; Стах. 4, № 2, с нотами (то же: Кир. 7, Дополн., стр. 193—194); Кир. 7, Дополн., стр. 190—191, 191—193; «Чтения в Общ. ист. и древн.», 1868, кн. 1, №№ 15 (то же: Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 659, л. 4—4 об.), 16 (то же: Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 659, л. 3) и стр. 11—12, примеч. (то же: Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 659, л. 3 об.); Агр.-Слав., отд. III, стр. 118—119, с нотами (текст явно сочиненный); Григ. I, № 150; Аст. II, № 224; ГО, разр. XII, оп. 2, № 4, песня № 35; ГПБ, собр. Титова, 2321, № 11, лл. 35 об.—36. Версия XIX века («киргизская»). Мякут. II, стр. 93—96, стр. 96—97; Песни оренбургских казаков с напевами, в 3-х вып. Собрал и положил на ноты Ф. Н. Баранов, вып. II, Оренбург, 1913, №№ 15, 72; Песни оренбургского казачества. Составил А. Бардин. Оренбург, 1938, стр. 65—66, с нотами; Фольклор Чкаловской области. Сост. А. В. Бардин. Чкалов, 1940, № 90; Бир., стр. 12—13 (часть текста в пересказе); «Уч. зап. Омского пединст.», вып. 11, 1958, стр. 176; Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 454, песня № 5.

Песни о девушках-полонянках. Стах. 3, № 8, с нотами (то же: Кир. 7, Дополн., стр. 188—189); Кир. 2, стр. 3—4 (отрыв., в составе былины об Илье Муромце); Кир. 7, стр. 54—55, 55—56, 61—62; Кир. 8, Дополн., стр. 322—323, 323—325; Кир., Нов. сер., вып. II, ч. 1, № 1603, ч. 2, № 2404; Сав., стр. 144—145 (то же: Соб. VI, № 349); «Этногр. сб.», VI, СПб., 1864, стр. 92—93 (то же: Соб. VI, № 370; Гул. 1939, стр. 148—149); «Русск. стар.», 1874, т. XI, стр. 779—780, стр. 780; «Донск. обл.

вед.», 1875, № 84 (два варианта; то же: Соб. VI, №№ 348, 350); Шейн 1877, стр. 22 (то же: Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 659, л. 2), стр. 22—23 (то же: Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 96, л. 49; та же песня повторена на л. 86); «Русск. филолог. вестн.», 1879, № 1, стр. 93—94 (рукоп. текст: ГО, разр. XIX, оп. 1, № 9, п. № 1); «Сб. матер.», VII, стр. 97—98; Былины в двух томах. Подгот. текста, вступ. статья и комм. В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова, т. II. 1958, Гослитиздат, М., стр. 277—278; Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 454, песня № 6; ГО, разр. XII, оп. 2, № 4, песня № 46; запись В. Ф. Павловой в Татарской АССР (сообщ. ею автору).

В нашей работе не рассматриваются колыбельные песни с мотивами татарского ига:

1. **«На горе, горе, да крутой».** Сах., стр. 264 (то же: Вар., стр. 7—8, с несколькими разночтениями, без указ. источника; Кир. 7, Дополн., стр. 209—210).

2. **«Спи, усни, мое дитятко».** Сах., стр. 264—265 (то же: Вар., стр. 8—9, с несколькими разночтениями, без указ. источника; Кир. 7, Дополн., стр. 210—211).

Обе песни считаем подделкой. Ср.: Кир. 7, Дополн., стр. 208—212 (примеч. П. Бессонова).

3. **«Как на горе».** В. Шишонко. Отрывки из народного творчества Пермской губ. Пермь, 1882, стр. 296—297. Считаем данный текст подделкой, восходящей к тексту Сахарова.

4. **«Спи, усни, мое дитятко».** Русские песни. Сост. и комм. Н. А. Усов. Горький, 1940, стр. 37. Считаем данный текст подделкой, восходящей к тексту Сахарова.

Былина о Козарине (указываются только тексты с эпизодами татарского полона). Сб. К. Д., стр. 140—148, 381—385, с нотами; «Изв. II отд. Акад. наук», т. II, Прибавл., 1853, стр. 167—170 («Алеша Попович»; то же: «Пам. великор. нареч.», 1855, стр. 79—82; Гул. 1939, № 31; Гул. 1952, № 15); Марк., №№ 17, 64 («Алеша освобождает из плена сестру»), 102; Марк.—Масл. II, №№ 38, с нотами, 39; Григ. I, №№ 25, 56 (с нотами), 60 (с нотами), 70, 76, 84, 89 (с нотами), 148, 157, 187, 204, 205, III, №№ 328, 347, 357, 380, 400, 405; Милл. Былины, №№ 67, 69; Онч., №№ 39, 93; Аст. II, №№ 202, 221.

Стих о Егории Храбрэм (указываются лишь тексты с мотивами татарского полона). Як. 1859, стр. 131—134 (то же: Як. 1860, стр. 15—18; Як. 1884, стр. 481—483; В. Варенцов. Сборник русских духовных стихов. СПб., 1861, стр. 95—99, с незначительными разночтениями); Бесс. II, №№ 98—115; Ист.—Дютш, стр. 9—11; Агр.-Слав., отд. III, стр. 113—116, с нотами (обработ.); Марк.—Масл. II, №№ 2—6, с нотами; Григ. I, №№ 93, 168; Добр., стр. 642—646; Е. Ляцкий. Стихи духовные. СПб., 1912, стр. 98—100. Белорусские варианты: Ром. V, стр. 302—308, 311—315.

Песня о Щелкане. Историческая версия. Сб. К. Д., стр. 28—32, 305—306, с нотами. Балладная версия. Гильф. III, №№ 235 (там же, стр. 629—631, повторная запись от той же сказительницы), 269, 283; Сок.—Чич., № 253. Переходная версия. Русский фольклор. Материалы и исследования. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 66—68; ТОДРЛ, XIV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 512—513. Эпическая версия. Гильф. III, № 254.

Стих о Дмитрии Солунском. Як. 1860, стр. 43—44 (то же: Як. 1884, стр. 503—504; по-видимому, то же: Бесс. III, № 132, с небольшими разночтениями); Бесс. III, №№ 133, 134; Добр., стр. 667—669. Белорусские варианты. Ром. V, стр. 321—328 (четыре текста).

Глава IV

«Кострюк». Историческая версия. Сб. К. Д., стр. 32—38, 307—310, с нотами (то же: Милл., № 67); А. Д. Кантемир, Соч., письма и избр. перев., т. I, СПб., 1867, стр. 529 (отрыв.); «Изв. ОРЯиС Акад. наук», т. XII, 1907, кн. 1, стр. 291—294; «Москвит.», 1852, № 10, отд. VII, стр. 75—76 (то же: Кир. 6, стр. 161—162, не вполне исправно; Милл., № 70; почти полностью совпадает текст: Арх. АН, ф. 104, оп. 1. № 849, лл. 16 об.—17 об.); «Изв. II отд. Акад. наук», т. II, Прибавл., 1853, стр. 153—156 (то же: «Пам. великор. нареч.», 1855, стр. 61—64; Кир. 6, стр. 178—181; Милл., № 58); т. III, Прибавл., 1854, стр. 320—323 (то же: «Пам. великор. нареч.», 1855, стр. 149—152; Кир. 6, стр. 182—185; Милл., № 82; Кост.—Морд., стр. 16—19, 19, примеч. — вариант окончания, без ссылки на прежние публикации; ранее напеч.: «Сарат. губ. вед.», 1854, № 12, часть неофиц., стр. 51); «Этногр. сб.», V, СПб., 1862, отд. «Смесь», стр. 30—31 (то же: Кир. 6, стр. 185—186, не вполне исправно; Милл., № 71); Як., 1859, стр. 112—116 (контамин.; то же: Як. 1860, стр. 69—73; Як. 1884, стр. 524—527; Кир. 6, стр. 114—119; Милл., № 27); Шейн 1877, стр. 50—53 (контамин.; ранее напеч.: Шейн 1859, стр. 129—132; то же: Кир. 6, стр. 109—113; Милл., № 78; Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 661, лл. 9 об.—11 об., с разночтениями), 53—55 (то же: Милл., № 90), 55—56 (то же: Милл., № 64); Кир. 6, стр. 102—109 (контамин.; то же, вторая часть: Милл., № 83), 121—124 (то же: Милл., № 79), 125—128 (то же: Милл., № 80), 129—132 (то же: Милл., № 81), 132—138 (то же: Милл., № 30), 138—143 (то же: Милл., № 31), 150—156 (то же: Милл., № 77), 156—161 (то же: Милл., № 32), 163—164 (то же: Милл., № 72), 165—167 (то же: Милл., № 73), 167—168 (то же: Милл., № 74), 168—170 (то же: Милл., № 75), 170—171 (то же: Милл., № 88), 171 (то же: Милл., № 76), 176—178 (то же: Милл., № 85); Рыбн. I, № 73 (то же: Милл., № 45), II, № 185 (то же: Милл., № 44); Гильф. II, № 166 (то же: Милл., № 47), III, №№ 310 (то же: Милл., № 46), 317 (то же: Милл., № 49); Ист.—Дютш, стр. 42—46, с нотами (то же: Милл., № 48); М. Бережков. Еще несколько образцов народных исторических песен, записанных во Владимирской губ. Нежин. 1895, стр. 12—16 (то же: Милл., № 84); Пальч., № 38, с нотами (то же: Милл., № 66); Марк., №№ 36 (то же: Марк.—Масл. I, стр. 107, первые двенадцать строк, с нотами; Милл., № 33), 85 (то же: Марк.—Масл. I, стр. 112, первые девятнадцать строк, с нотами; Милл., № 34). 106 (контамин.; то же: Милл., № 29); Григ. I, №№ 59, с нотами (то же: Милл., № 35), 116 (то же: Милл., № 36), 137 (то же: Милл., № 37), 156 (то же: Милл., № 38); «Изв. ОРЯиС Акад. наук», т. IX, 1904, кн. 1, стр. 16—19 (то же: Милл., № 68; Гул. 1939, № 45; Гул. 1952, № 29); «Этногр. обозр.», 1904, № 3, стр. 39—40 (то же: Милл., № 65), 41—42 (то же: Милл., № 89); Онч., №№ 77 (то же: Милл., № 43), 91 (то же: Милл., № 41), 98 (то же: Милл., № 40); Добр., стр. 609—610 (то же: Милл., № 91); Марк.—Масл. II, № 55, с нотами (то же: Милл., № 39); «Матер. по изуч. Пермск. края», вып. IV, 1911, стр. 67—68 (то же: Милл., № 63); А. Брянчанинов. Старины и былины Печорского края. Харьков, 1911, № XXVII (текст сочинен составителем); Оэ., стр. 87—93; Сборник статей в честь А. И. Соболевского, Изд. АН СССР, Л., 1928, стр. 428—429; Н. П. Леонтьев. Печорский фольклор. Архангельск, 1939, № 11; Крюк., №№ 103, 104 (индивид. разраб.); Гул. 1939, стр. 158—159; Ф. В. Тумилевич. Песни казаков-некрасовцев. Ростов-Дон, 1947, № 13; Аст. II, №№ 209, 213 (оба с нотами), 217; «Слав. фольклор», стр. 80—82, стр. 83—85, стр. 86—87; Гром., стр. 32; «У Белого моря. Народные песни и сказы». Сб. Н. Рождественской. Архангельск, 1958, стр. 18—20; ГЛМ, инв. № 62,

кор. 59; ГО, разр. XII, оп. 2, № 4, песня 26, разр. XXV, оп. 1, № 12, лл. 23 об.—25, разр. XXVII, оп. 1, № 23, песня № 9, разр. XXXVII, оп. 1, № 33, лл. 8 об.—12; ГПБ, собр. Титова, 2321, л. 14—14 об.; ИРЛИ, Р. V, колл. 90, п. 4, № 12, колл. 160, п. 3, №№ 1, 17, 23, 28, колл. 165, п. 4, № 2; записи Э. Г. Бородиной-Морозовой от П. С. Пахоловой (сообщ. автору собирательницей); Русский фольклор. Материалы и исследования, V (печат.; здесь публикуется текст из архива Л. Н. Толстого). Эпическая версия. Кир. 6, стр. 172—175 (то же: Милл., № 62); Шейн 1877, стр. 56—58 (то же: Милл., № 60; Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 422, лл. 11 об.—14); Рыбн. I, №№ 95 (то же: Милл., № 54), 96 (то же: Милл., № 53), II, №№ 109 (то же: Милл., № 50), 157 (то же: Милл., № 51), 210 (то же: Милл., № 52); Гильф. I, № 24 (то же: Милл., № 57), II, № 193 (то же: Милл., № 56), III, № 261 (то же: Милл., № 55); Н. С. Шайжин. Олонецкий фольклор. I. Былины. Петрозаводск, 1906, стр. 65—67 (то же: Милл., № 59, со ссылкой на рукоп. сб. Хотьковского); Сказки и песни Белозерского края. Зап. Б. и Ю. Соколовы. М., 1915, № 12 (то же: Милл., № 61); Пар.—Сойм., № 28; Сок.—Чич., №№ 33, 48, 140, 158; Аст. II, №№ 107, 116, 183 (все три с нотами); ИРЛИ, Р. V, колл. 165, п. 22, № 8. Особые версии. Сав., стр. 136—138 («Севрук»; то же: Кир. 7, Дополн., стр. 51—53; Милл., № 69; Кравч., № 33, без указ. источника); Лист. 1949, ч. 1, № 41, с нотами (в составе былины «Садко на море»; то же: Лист. 1948, № 41); там же, № 43, с нотами («Севрук»); П. В. Шейн. Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края, т. II. СПб., 1893, стр. 178—179 (то же: Милл., № 87); П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах... и т. п., т. I, вып. 1. СПб., 1898, №№ 1017 (в контамин. с «небылицей»; то же: «Этногр. обозр.», 1894, № 1, стр. 130; Милл., № 86; Арх. АН, стр. 104, оп. 1, № 178, л. 11), 1018 (в контамин. с «небылицей»; то же: Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 480, л. 38); «Жив. стар.», 1905, вып. III и IV, стр. 337 (в контамин. с «небылицей»); М. Сперанский. Былины, т. II. М., 1919, стр. 551—554, с нотами; Сборник статей в честь А. И. Соболевского, Изд. АН СССР, Л., 1928, стр. 425—426, 427—428 (оба в контамин. с «небылицей»); «Уч. зап. Омского пединститута», вып. 11, 1958, стр. 174—175 (в контамин. с «небылицей»).

«Взятие Казани». Курганов. Письмовник. СПб., 1769, стр. 330 (почти букв. совпадает текст: Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 422, л. 6—6 об.); очень близкий вариант — Чулк. I, № 125 (то же: Нов. I, № 125; Сах., стр. 252 без указ. источника и с несколькими несущественными разночтениями; Кир. 6, стр. 6—7; Милл., № 21); Сб. К. Д., стр 195—197, 419—420, с нотами (то же: Милл., № 8); «Изв. II отд. Акад. наук», т. III, Прибавл., 1854, стр. 320 (то же: «Пам. великор. нареч.», 1855, стр. 147—148; Кост.—Морд., стр. 15, без указ. источника и с мелкими разночтениями; Кир. 6, стр. 4—5; Милл., № 17; ранее напеч: «Сарат. губ. вед.», 1854, № 12, часть неофиц., стр. 49—50); Кост.—Морд., стр. 16 (текст сомнит.); «Этногр. сб.», V, СПб., 1862, отд. «Смесь», стр. 27—28 (то же: Кир. 6, стр. 5—6, с рядом поправок; Милл., № 4); Як. 1860, стр. 68—69 (то же: Як. 1884, стр. 523—524; Кир. 6, стр. 3; Милл., № 18); Кир. 6, стр. 1—2 (то же: Милл., № 19), 2 (то же: Милл., № 20); Гильф. II, №№ 129 (контамин.; то же: Милл., № 114; повторная запись от того же сказителя: «Зап. РГО», т. 3, 1873, стр. 590—597), 160 (то же: Милл., № 1); Шейн 1877, стр. 48—49 (то же: Милл., № 13; Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 661, л. 7, с несколькими разночтениями), 49 (то же: Милл., № 10); В. Магнитский. Песни крестьян с. Беловоложского, Чебоксарского у. Казанской губ. Казань, 1877, стр. 82—83 (два варианта; то же: Милл., № 12); «Оренб. листок», 1891, № 40; Пальч., № 39, с нотами (то же: Милл., № 5); Ист.—Дютш, стр. 47—50 (контамин.; то же: Милл., № 123); Песни северо-восточной России. Зап. А. Васнецовым в Вятской губ. М.,

1894, № 112 (то же: Милл., № 3); Марк., № 58; А. Петров. 50 русских народных песен... СПб., 1901, № 45, с нотами (сомнит.); Мякут. I, стр. 2 (сомнит.; то же: Милл., № 7), 2—3 (сомнит.; то же: Милл., № 6); «Жив. стар.», 1907, вып. II, отд. 2, стр. 33 (то же: Милл., № 9); «Труды Сарат. уч. арх. ком.», вып. XXIV, 1908, №№ 3 (то же: Милл., № 16), 4 (то же: Милл., № 14), 5 (то же: Милл., № 15); «Жив. стар.», 1915, вып. III, стр. 039—040; Милл., №№ 2, 11; Волжский фольклор. Сост. В. М. Сидельников и В. Ю. Крупянская. М., 1937, стр. 75; Пар.—Сойм., № 14; Крюк., № 101; Русские песни. Сост. и комм. Н. А. Усов. Горький, 1940, стр. 39—41 (подделка); Ак., стр. 70—71, стр. 71; Песни и сказки Поимского района. Сост. А. П. Анисимова. Пенза, 1948, стр. 151; Песни и сказки Пензенской области. Сост. А. П. Анисимова. Пенза, 1953, стр. 171—172; «Слав. фольклор», стр. 79—80; Русское народно-поэтическое творчество в Татарской АССР. Сост. В. Ф. Павлова. Казань, 1955, стр. 23; «Уч. зап. Сарат. унив.», т. LVI, 1957, стр. 475—476; Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 479, л. 210 (текст повторен: там же, № 480, л. 26, с несколькими разночтениями; напеч. без первых двух строк: Шейн 1877, стр. 48, примеч.); ГО, разр. XXIII, оп. 1, № 86 (сомнит.); ИРЛИ, Р. V, колл. 78, п. 2, № 270, колл. 115, п. 1, № 2, оп. 4, № 4, текст № 28, п. 5, № 1, текст № 29; там же, арх. «Русск. стар.», ф. 265, оп. 3, № 149, л. 4; Сарат. краевед. музей (два варианта; последние пять строк одного варианта напеч.: Ак., стр. 443); запись В. Ф. Павловой (сообщ. ею автору).

«**Молодец зовет девицу в Казань**». Чулк., II, № 134 (то же: Нов. II, № 134; Кир. 6, стр. 16); Народные песни Вологодской и Олонецкой губерний, собр. Ф. Студитским. СПб., 1841, стр. 53—54 (то же: Соб. I, № 231); Кир. 6, стр. 13—14, 15—16; Шейн 1877, стр. 40—41 (то же: Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 661, л. 15—15 об.); Як. 1884, стр. 635; М. Н. Пинегин. Казань в ее прошлом и настоящем... СПб., 1890, стр. 346 (отрыв.); Агр.-Слав., отд. IV, № 21, с нотами; «Труды муз.-этногр. комиссии, сост. при этногр. отд. Общ. любит. естествозн., антроп. и этногр.», т. I, М., 1906, стр. 459, с нотами; Мякут. I, стр. 3—4; «Этногр. обозр.», 1913, № 1—2, стр. 215—216; Кир., Нов. сер., II, ч. 2, № 2366 (ранее напеч.: Кир. 6, стр. 14—15); Волжский фольклор. Сост. В. М. Сидельников и В. Ю. Крупянская. М., 1937, № 32; Фольклор Кировской области. Под ред. Я. Акмина и М. Боревой. Киров, 1937, стр. 87—88; Песни оренбургского казачества. Сост. А. Бардин. Оренбург, 1938, стр. 58; Фольклор Чкаловской области. Сост. А. В. Бардин. Чкалов, 1940, № 79; Ак., стр. 71—72, 444; Песни и сказки Поимского района. Сост. А. П. Анисимова. Пенза, 1948, стр. 152; Сок.—Чич., № 157; Уральский фольклор. Под ред. М. Г. Китайника. Свердловск, 1949, № 1; Аст. II, № 169; Русское народно-поэтическое творчество в Татарской АССР. Сост. В. Ф. Павлова. Казань, 1955, стр. 24; Русский фольклор. Материалы и исследования, III. М.—Л., Изд. АН СССР, 1958, стр. 356; Песни и сказки Ярославской области. Под общ. ред. Э. В. Померанцевой. Ярославль, 1958, стр. 259; Русское народное творчество в Башкирии. Под общ. ред. Э. В. Померанцевой. Уфа, 1957, № 172; ГЛМ, Кировская экспедиция МГУ, п. 4, № 42, п. 14, № 6; там же, собр. ОЛЕиЭ, инв. № 23 (два варианта); ГО, разр. LVII, оп. 1, № 61, л. 1; ГПБ, собр. Титова, 4272, лл. 37—38; ИРЛИ, Р. V, колл. 2, п. 1, № 28, колл. 3, п. 6, № 44, колл. 5, п. 7, № 108, колл. 6, п. 3, №№ 44, 113, колл. 78, п. 2, № 289, п. 3, № 27, колл. 156, п. 1, №№ 63, 172, п. 2, №№ 46, 258, колл. 160, п. 1, №№ 30, 87, п. 2, №№ 92, 142, п. 4, № 233; Фонограммархив ИРЛИ, Д-Ш $\frac{22}{64}$; сведения о восьми вариантах, записанных экспедицией Б. и Ю. Соколовых, см.: Сок.—Чич., стр. 912—913.

———

В нашей работе не рассматриваются следующие песни, содержащие, быть может, отголоски взятия Казани:

1. **«Молодец не хочет идти в поход в Казань».** Шейн 1877, стр. 39—40 (ранее напеч.: Шейн 1859, стр. 139; то же: Кир. 6, стр. 11—12; Милл., № 22; Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 661, л. 1—1 об.); Кир. 8, стр. 124; Мякут. I, стр. 1.

2. **«Татарская девушка плачет».** Кир. 6, стр. 12 (то же: Милл., № 23).

3. **«Русские витязи строят переправу».** «Этногр. обозр.», 1913, № 1—2, стр. 2—3 (то же: В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности, III. М.—Л., 1924, стр. 220—221).

4. **«Девушка помогает взять Казань».** «Этногр. обозр.», 1913, № 1—2, стр. 12—16 (то же: В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности, III, стр. 227—229).

5. **«Иван Грозный присоединяет Мордовскую землю».** «Русск. вестн.», 1867, т. 69, июнь, стр. 499—501; «Путеводитель по Волге». Казань, 1896, стр. 3 (проз. пересказ, без указ. источника); «Этногр. обозр.», 1913, № 1—2, стр. 18—22 (то же: В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности, III, стр. 231—233). См. также комм. к названным публикациям.

«Оборона Пскова от Стефана Батория». «Денница», альманах на 1834 год, стр. 158—162 (то же: Кир. 6, стр. 187—190; Милл., № 97; Сах., стр. 255—256, без указ. на источник и с поправками; о подделке Сахарова см.: Як 1860, стр. 4—8; Кир. 6, стр. 187 и сл.; Милл., стр. 253—255); «Русск. филолог. вестн.», 1885, № 1, стр. 50—51 (то же: «Жив. стар.», 1906, вып. III, отд. 2, стр. 129—130; Милл. № 96); Григ. III, № 399, с нотами (текст очень близок к варианту «Денницы»; возможно, что сказитель усвоил песню из книги, скорее всего — он был знаком с одной из перепечаток текста Сахарова).

«Иван Грозный под Серпуховом». «Изв. II отд. Акад. наук», т. I, Прибавл., СПб., 1852, стр. 91—92 (то же: «Пам. великор. нареч.», СПб., 1855, стр. 23—25; Кир. 6, стр. 190—191; Милл., № 93); «Сб. матер.», XV, стр. 331—332, то же: Милл., № 95); Дог., стр. 5—6, с нотами (то же: Милл., № 94).

«Набег крымского хана». П. Симони. Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса... СПб., 1907, стр. 12—15 (то же: Милл., № 92). Первая публикация: «Изв. II отд. Акад. наук», т. I, Прибавл., СПб., 1852, стр. 10 (то же: «Пам. великор. нареч.», 1855).

Песня о гневе Ивана Грозного на сына. Первая версия. Чулк. II, № 121 (то же: Нов. II, № 121; Сах., стр. 252—253, с несколькими разночтениями и без указ. источника; Кир. 6, стр. 83—86, не вполне исправно; Милл., № 140; ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, № 447, лл. 44 об.—46 об.); [Дмитриев]. Карманный песенник или собрание лучших светских и простонародных песен, ч. III. М., 1796, стр. 203—207 (то же: Кир. 6, стр. 87—90); Кир. 6, стр. 55—59 (то же: Милл., № 139), 90—93 (то же: Милл., № 136); Рыбн. I, №№ 19, 31 (то же: Милл., № 108), 55 (то же: Милл., № 109), II, №№ 108 (то же: Милл., № 110), 136 (то же: Милл., № 111); Гильф. I, №№ 13 (то же: Милл., № 112), 25 (то же: Милл., № 113, II, №№ 142 (то же: Милл., № 115), 153 (то же: Милл., № 116), 165 (то же: Милл., № 117, не вполне исправно), 175 (то же: Милл., № 118), 183 (то же: Милл., № 119), Прилож., стр. 756—757, III, №№ 201 (то же: Милл., № 120), 209 (то же: Милл., № 121), 244 (то же: Милл., № 122); Ист.—Дютш, стр. 51—54, с нотами (то же: Милл., № 124); Григ. I, №№ 16 (то же: Милл., № 103), 22; Онч., № 92 (то же: Милл., № 107); Милл., №№ 102, 125; Сказитель Конашков. Подгот. текстов, вводная статья и комм. А. М. Линевского. Петрозаводск, 1948, № 22; Сок.—Чич., №№ 93, 113, 139, 228; Аст. II,

№№ 153, 160 и стр. 513—514; ГИМ 3793, № 231, л. 172 об.; ГО, разр. I, оп. 1, № 103, песня № 4, разр. XXV, оп. 1, № 12, лл. 28—30; вариант предыдущего: там же, лл. 25 об.—27 об. Вторая версия. Сб. К. Д., стр. 220—226, 445—449, с нотами (то же: Миллер, № 128; тот же, по-видимому, текст с незначительными разночтениями: Сборник. Кирши Данилова. Под ред. П. Н. Шеффера. СПб., 1901, стр. 196—201); Кост.—Морд., стр. 19—21 (то же: Кир. 6, стр. 80—83; Милл., № 137); Кир. 6, стр. 60—61 (то же: Милл., № 134), 61—66 (то же: Милл., № 133), 94—97 (то же: Милл., № 99), 98—101 (то же: Милл., № 98); Онч., № 49 (то же: Милл., № 106); Н. Е. Ончуков. Северные сказки. СПб., 1908, № 125 (то же: Милл., № 127); «Изв. ОРЯиС Акад. наук», т. IX, 1904, кн. 1, стр. 2—7 (то же: Милл., № 130; Гул. 1939, № 8), 7—11 (то же: Милл., № 131; Гул. 1939, № 34); А. Брянчанинов. Старины и былины Печорского края. Харьков, 1911, № XXII (текст сочинен составителем; то же: Северное народное творчество. Ред.-сост. К. И. Коничев. Архангельск, 1939, стр. 33—37); Милл., №№ 101, 126; Гул. 1939, стр. 155—157; Сок.—Чич., №№ 121 (то же: «Слав. фольклор», стр. 87—89), 182; Гул. 1952, №№ 30, 31; Арх. АН. ф. 216, оп. 4, № 245, лл. 1—2 об.; Кар. арх., фольклор. отд., разр. III, оп. 1, колл. 8, №№ 43, 161, колл. 35, № 143. Особые версии. «Этногр. сб.», V, СПб., 1862, отд. «Смесь», стр. 28—30 (то же: Милл., № 132, не вполне исправно; по-видимому, то же: Як. 1859, стр. 117—119; Як. 1860, стр. 77—79; Як. 1884, стр. 530—532; Кир. 6, стр. 77—80, с разночтениями и с другими паспортными данными; совпад. текст: ГО, разр. XXIII, оп. 1, № 75); Як. 1860, стр. 74—77 (то же: Як. 1884, стр. 528—530; с небольшими разночтениями — Кир. 6, стр. 66—69; Милл., № 129); Марк., № 37 (то же: Милл., № 100); Григ. I, №№ 12 (то же: Милл., № 105), 115 (то же: Милл., № 104); Оз., стр. 56—60; Крюк., №№ 106 (индивид. разработка), 109; Пар.—Сойм., № 15; Гром., стр. 31; записи Э. Г. Бородиной-Морозовой от П. С. Пахоловой (два варианта; сообщ. автору собирательницей). Контаминированные тексты. Шейн 1877, стр. 50—53 (ранее напеч.: Шейн 1859, стр. 129—132; то же: Кир. 6, стр. 109—113; Милл., № 135; Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 661, дл. 9 об.—11 об.; Калининск. обл. арх., рукоп. № 1063, лл. 119—120 об.); Кир. 6, стр. 102—109 (то же, первая часть: Милл., № 138); Гильф. II, № 129 (то же: Милл., № 114); «Зап. РГО», т. 3, 1873, стр. 590—597; Ист.—Дютш, стр. 47—50, с нотами (то же: Милл., № 123); Марк., № 106 (то же: Милл., № 29); Сок.—Чич., № 34.

«Смерть царицы». Як 1859, стр. 112—116 (контамин.; то же: Як. 1860, стр. 69—73; Як. 1884, стр. 524—527; Кир. 6, стр. 114—119; Милл., № 27), 116—117 (контамин.; то же: Як. 1860, стр. 73—74; Як. 1884, стр. 527—528; Кир. 6, стр. 119—120; Милл., № 28); Марк., №№ 35 (то же: Марк.—Масл. I, № 27, первые девять строк, с нотами; Милл., № 26), 84 (то же: Милл., № 25), 106 (контамин.; то же: Милл., № 29); Крюк., № 102 (индивид. разраб.).

По мнению В. К. Соколовой, песня первоначально являлась вступлением к «Кострюку» и лишь у Крюковых превратилась в отдельную большую былину. Эта точка зрения не подкреплена фактически и не основывается на текстологическом анализе.[1] А. М. Астахова справедливо замечает, что композиция произведения (особенно в вариантах Якушкина) чисто песенная и что соединение «Смерти царицы» с «Кострюком» — явление вторичное. В Зимней Золотице песня подверглась некоторой обработке в манере былин.[2] Содержанием песни является прощание умирающей ца-

[1] В. К. Соколова. Песни XVI века, стр. 55.

[2] А. М. Астахова. Русский былинный эпос на Севере, стр. 250—256.

рицы с царем, ее наказ — быть милостивым и добрым ко всем — и просьба не жениться на Марье Темрюковне. Идея песни и обстоятельства ее появления станут ясными, если признать, что она сложилась не в момент смерти Анастасии Романовны (1560 год), а, скажем, на протяжении следующего десятилетия или двадцатилетия. В песне ощущается ретроспективный подход к историческим фактам. Хотя в ней и не говорится о тех тяжелых и грозных событиях, которыми было отмечено царствование Ивана IV после смерти Анастасии, но все содержание речи царицы подсказано создателям песни их горьким опытом. Ее просьба к царю быть милостивым («Не будь ты яр, будь ты милостив») к князьям и боярам, воинам и ко всему «народу православному», быть «добрым», «кротким» и т. д., другими словами — призывы к умиротворению, к благочестию, к заботе о всех сословиях отражают, скорее всего, настроения той части народных масс, которая искала спасения от измучивших ее потрясений во всеобщем покое и в смягчении царской «ярости». Идеализация Анастасии Романовны связана с определенной тенденцией противопоставить два периода в царствовании Ивана Грозного и опирается на реальные впечатления современников.

Связь с «Кострюком» в данной песне — чисто внешняя. Внутренне же «Смерть царицы» связана с песней о гневе Ивана Грозного на сына, в которой также обнаруживается идеализация Анастасии Романовны.

«**Правеж**». Изв. II отд. Акад. наук», т. I Прибавл., СПб., 1852, стр. 92—93 (то же: «Пам. великор. нареч.», 1855, стр. 25—27; Кир. 8, стр. 33—35), т. III, Прибавл., СПб., 1854, стр. 308—310 (то же: «Пам. великор. нареч.», 1855, стр. 131—133, с нотами; Кир. 6, стр. 197—199; Милл., № 142; Гул. 1939, № 39, Гул. 1952, № 34); Кир. 6, стр. 194—195 (то же: Милл., № 144), 196—197; Кир. 8, стр. 30—31; Рыбн. I, № 46 (то же: Кир. 8, стр. 31—33); Гильф. II, № 95; «Изв. ОРЯиС Акад. наук», т. IX, 1904, кн. 1, стр. 72—73 (то же: Милл., № 143); Марк., № 86 («Орсенко»); Онч. № 33; Милл. Былины, №№ 98, 99 (оба «Орсенко»); Крюк., № 105 («Орсенко»); Сказки М. М. Коргуева. Кн. II. Зап. и комм. А. Н. Нечаева. Петрозаводск, 1939, стр. 473—478; Аст. I, № 22 («Илья Муромец»), II, № 191; Гул. 1952, № 33.

«**Допрос разбойника**». «Русская беседа», 1860, 1, стр. 112 (то же: Кир. 6, стр. 199—200); Вар., стр. 233—234 (то же: Кир. 7, Дополн., стр. 54—55; Милл., № 145); Панкр., стр. 12 (сомнит.); А. и В. Железновы. Песни уральских казаков. СПб., 1899, стр. 16, с нотами; ГО, разр. XIV, оп. 1, № 82, стр. 2—7.

Песня сложилась, по-видимому, в результате переработки песни о правеже и контаминации ее с песней «Не шуми, мати зеленая дубровушка».

«**Иван Грозный встречает доброго молодца в лесу**». Пив., № 46 (то же: Соб. VI, № 433); «Терский сборник», I, Владикавказ, 1890, стр. 106—107 (то же: Соб. VI, № 434); «Сб. матер.», XV, стр. 207—208, XXIX, отд. III, стр. 147—148; Мал., стр. 19—20; «Зап. Терск. общ.», 1914, № 3.

Царь отправляется на охоту, в лесу наезжает на избушку, здесь встречает доброго молодца. Избушка изображается богато и красочно. Царь допрашивает молодца, не он ли гулял по морю и разбивал царские корабли. Добрый молодец отводит обвинение в разбое. Варианты не знают продолжений. Но если признать, что сюжет песни должен был бы развиваться по традиционной схеме, предполагаемая развязка ее ясна: царь должен простить молодца.

«**Терские казаки и Иван Грозный**». «Журн. Мин. внут. дел», 1851, ч. 36, стр. 485 (то же: «Москвит.», 1852, № 4, отд. VIII, стр. 111; газ. «Кавказ», 1852, № 63, без указ. источника; Кир. 8, стр. 310, с небольшими разночтениями, с указ. П. Бессонова: «Рукописный сборник, доставленный нам С. М. Любецким»; у Кир.—Милл., № 146); «Терск.

вед.», 1868, № 40 (то же: «Русск. стар.», 1890, т. LXVII, стр. 468, И. Попко. Терские казаки с стародавних времен. Вып. 1. Гребенское войско. СПб., 1880, стр. 26); «Донск. обл. вед.», 1875, № 80; Панкр., стр. 10, 10—11; «Сб. матер.», XV, стр. 283, XXVII, отд. IV, стр. 87, XXIX, отд. III, стр. 148, XXXIX, отд. II, стр. 4—5 (то же: Милл., № 148), 50—51 (то же: Милл., № 147); «Зап. Терск. общ.», 1914, № 2, стр. 42; Пут., 1946, №№ 3, 138; Лист. 1949, ч. 2, № 70, с нотами (ранее напеч.: Лист.—Ар., № 22, с нотами; Лист. 1946, № 6; Лист. 1948, № 62); Гром., стр. 47.

«**Часовой плачет у гробницы Ивана Грозного**». Кир. 6, стр. 210—211 (контамин.; то же: Милл., № 153), 212 (ранее напеч.: Шейн 1859, стр. 134—135; то же: Шейн 1877, стр. 59; Милл., № 154); «Терск. вед.», 1868, № 51; Панкр., стр. 13; Марк., № 38 (то же: Милл., № 149); 50 песен русского народа..., из собр. И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым в 1894, 1895, 1896 и 1897 гг. СПб., 1902, № 26, с нотами; Дог., стр. 14—15, с нотами (то же: Милл., № 155); «Сб. матер.», XXXIX, отд. II, стр. 5 (то же: Милл., № 156); «Зап. Терск. общ.», 1914, № 8; Крюк., № 110; Пут. 1946, №№ 4, 114.

«**Ермак в казачьем кругу**». «Отеч. зап.», 1848, т. 59, отд. VIII, стр. 138; «Библ. для чт.», 1861, № 3 (то же: Жел. III, стр. 270—271); «Терск. вед.», 1868, № 44 (то же: «Русск. стар.», 1890, т. LXVII, стр. 468, без указ. источника); «Донск. обл. вед.», 1875, № 10 (два варианта); «Казачий вестник», Новочеркасск, 1883, № 27 (то же: Мякуш., 24—25; Милл., № 171); «Казачий сборник», 1887, вып. 1, стр. 60 (то же: Мякут. I, стр. 5, неисправно); Весс.—Альбр., № 60, с нотами (сомнит.; то же: Р. Хрещатицкий. Казачьи песни донского войска. М., 1906, № 8, с нотами, без указ. источника); Мякуш., стр. 23—24 (то же: Милл., № 170); Панкр., стр. 15—16; «Сб. матер.», VII, отд. I, стр. 109 (то же: Милл., № 173); XXVII, отд. IV, стр. 88, XXXIX, отд. II, стр. 1—3 (то же: Милл., № 174), стр. 3—4 (то же: Милл., № 175); «Изв. ОРЯиС Акад. наук», т. IX, 1904, кн. 1, стр. 25—26 (то же: Милл., № 160; Гул. 1939, № 43; Гул. 1952, № 36); Н. Н. Голубинцев. Песни донских казаков. М., 1911, стр. 10, с нотами; Дог., № 10, с нотами (то же: Милл., № 186); Мал., стр. 30—31; «Зап. Терск. общ.», 1914, № 7, стр. 20; «Песни сиб. каз.», I, № 1, с нотами (подделка); «Изв. ОРЯиС Акад. наук», т. XXVIII, 1923, стр. 35—36; А. Н. Лозанова. Народные песни о Степане Разине. 1928, № 117; Кравч., № 40; Фольклор Дона, II. Сост. Ф. В. Тумилевич и М. А. Полторацкая. Ростов-Дон, 1941, № 31; Пут. 1946, №№ 82, 139; Лист. 1949, ч. 2, № 65, с нотами (ранее напеч.: Лист.—Ар., № 18, с нотами; Милл., № 165; Лист. 1946, № 1; Лист. 1948, № 58; то же с незначительными разночтениями: Рост. обл. арх., ф. 55, оп. 1, ед. хр. 257, св. 9, текст № 569); Гром., стр. 33—34, 34, 34—35, 42 (подделка), 42—43 (подделка); Русский фольклор. Материалы и исследования. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 356—357; ГПБ, собр. Титова, 2454, № 108, лл. 136—136 об.; ИРЛИ, Р. V, колл. 5, п. 5, колл. 35, № 188, колл. 64, п. 1, №№ 6, 37, 75; запись А. А. Горелова (сообщ. автору собирателем).

«**Поход голытьбы под Казань**». «Изв. II отд. Акад. наук», т. III. Прибавл., СПб., 1854, стр. 319—320 (то же: «Пам. великор. нареч.», СПб., 1855, стр. 146—147; Кир. 6, стр. 25—26; Милл., № 183); «Сарат. губ. вед.», 1854, № 16, стр. 74 (сомнит.; то же: Н. И. Костомаров. Бунт Стеньки Разина. СПб., 1859, первая половина песни на стр. 78, вторая — на стр. 144, с отнесением к Разинскому движению; отсюда: Панкр., стр. 19—20, стр. 28, без указ. источника; Кир. 7, стр. 138—139; Милл., № 347); Кир. 6, стр. 23—24 (то же: Милл., № 177), 24—25 (то же: Милл., № 178), 26—27 (то же: Милл., № 179); М. Ф. Кривошапкин. Енисейский округ и его жизнь, т. II. СПб., 1865, стр. 121—122; Сок.

1896, стр. 9—10 (то же: Милл., № 184); Дог., №№ 8, с нотами (то же: Милл., № 188), 9, с нотами (то же: Милл., № 187, не вполне исправно); Ак., стр. 72—73; «Слав. фольклор». стр. 89; ИРЛИ, арх. «Русск. стар.», ф. 265, оп. 3, № 149, л. 5—5 об.

«Разбойный поход на Волгу». «Моск. вед.», 1861, № 210, стр. 1693 (то же: Кир. 6, стр. 29; Милл., № 182); Вар., № 5 (сомнит.; то же: Милл., № 321); Кир. 6, стр. 27—28 (то же: Милл., № 180), 28—29 (то же: Милл., № 181), 30 (то же: Милл., № 315), 31 (ранее напеч.: Шейн 1859, стр. 135—136; то же: Милл., № 317; строки 18—24: Шейн 1877, стр. 45, примеч.; Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 661, л. 2 об.); «Терск. вед.», 1868, № 40 (то же: «Русск. стар.», 1890, т. LXVII, стр. 468, без указ. источника); «Донск. обл. вед.», 1873, № 50; Шейн 1877, стр. 44—45 (ранее напеч.: Шейн 1859, стр. 136—137; то же: Кир. 6, стр. 32; Милл., № 316; Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 661, л. 3), 60—61 (то же: Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 661, л. 3 об.; текст повторен на л. 4); В. Шишонко. Отрывки из народного творчества Пермской губ. Пермь, 1882, стр. 188—189; Песни северо-восточной России. Зап. А. Васнецовым в Вятской губернии. М., 1894, № 182; «Нижегор. сб.», т. X, 1890, стр. 497—499; «Жив. стар.», 1897, вып. I, отд. 2, стр. 103 (то же: Милл., № 161); «Этногр. обозр.», 1899, № 4, стр. 108; Мякут. II, стр. 25; ГЛМ, Нижегор. собр. Ф. И. Покровского, № 5, стр. 107—109 (то же, начало песни: 50 песен русского народа... из собранных И. В. Некрасовым и Ф. И. Покровским в 1901 г. в Нижегородской губ. Соч. литера Е. М., 1903, № 30, с нотами); ГПБ, собр. Титова, 2454, № 108, лл. 135—136; ИРЛИ, арх. «Русск. стар.», ф. 265. оп. 3, № 149, л. 6; запись В. Скобелевой (сообщ. автору В. Ф. Павловой).

«Взятие Ермаком Казани». Кир. 6, стр. 33—35 (ранее напеч.: Шейн 1859, стр. 137—139; то же: Шейн 1877, стр. 46—47; Милл., № 314; Арх. АН, ф. 104, оп. 1, № 661, лл. 8—9 об.); Сав., стр. 76—77 (то же: Кир. 7, Дополн., стр 48—49; Пив., № 13; Милл., № 162); «Донск. войск. вед.», 1866, № 10 (то же: «Часовой. Донской сборник», вып. 1, Новочеркасск, 1876, стр. 51—52; отсюда — Пив., № 14; Мякуш., отд. II, стр. 27—29; Милл., № 167); «Русск. стар.», 1872, т. VI, стр. 702 (то же: Милл., № 190); Пив., №№ 15 (то же: Мякуш., отд. II, стр. 29—34; Милл., № 166), 16 (то же: Мякуш., отд. II, стр. 34—36; Милл., № 168); Лист.—Ар., № 21, с нотами (сомнит.; то же: Милл., № 163; Лист. 1946, № 2; Лист. 1948, № 59; Лист. 1949, ч. 2, № 66; в последних трех публикациях есть существенная правка); Гром., стр. 36—37, 37—38, 38, 38—39, 39—40 (все пять текстов считаем поддельными).

«Ермак у Ивана Грозного». Сб. К. Д., стр. 86—90, 343—346, с нотами (то же: Милл., № 159); Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 г. Изд. А Корниловичем, СПб., 1825, стр. 336—341, с нотами (публикация повторена: «Чтения в Общ. ист. и древн.», 1863, III, отд. «Смесь», стр. 1—4, с незначительными разночтениями. Перепечатки из «Русск. стар.»: Сах., стр. 240—241, без указ. источника; у Сахарова — Сав., стр. 73—75; Кир. 6, стр. 39—41, неисправно; Пив., № 18; у Пивоварова — Мякуш., отд II, стр. 36—38; по-видимому, к Сахарову восходят тексты: Весс — Альбр., № 91, с нотами, отсюда — Милл., № 191; Р. Хрещатицкий. Казачьи песни донского войска. Изд. 1903 г., № 21; изд. 1906 г., № 7, с нотами; «Песни сиб. каз.», №№ 2, с нотами, 3; «Слав. фольклор», стр. 89—91); Сах., стр. 244—245 (то же: Кир. 6, стр. 36—38; Сав., стр. 77—79, без указ. источника, отсюда — Пив., № 17; Милл., № 189; А и В. Железновы. Песни уральских казаков. СПб., 1899, стр. 23—24, с нотами; с разночтениями, есть указ. на исполнителя; ранее тот же текст — Мякуш., отд. II, стр. 21—23, отсюда — Милл., № 169, неисправно); «Библ. для чт.», 1861, № 3

стр. 52—56 (то же: Жел. III, стр. 271—273; Мякуш., отд. II, стр. 25—27, очень неисправно; Милл., № 172); Рыбн. II, № 220; Дог., № 11, с нотами (сомнит.: то же: Милл., № 185); Гром., стр. 40—41 (сомнит.), 43, 44, 44—45, 45—46, 46 (все пять текстов считаем поддельными); «Уч. зап. Бийского пединститута», вып. 1, 1957, стр. 73—74 (текст явно сочиненный, скорее всего — в конце XIX века: см. там же, стр. 80).

«Казаки убивают царского посла». Сб. К. Д., стр. 81—86, 340—342, с нотами (то же: Милл., № 158); Гильф. III, № 202 (то же: Милл., № 157).

Кроме разобранных подробно сюжетов, известны следующие песни о Ермаке.

«Турки нападают на казачью крепость». Тексты: «Донск. обл. вед.», 1875, № 80 (то же: Пив., № 12, неисправно; отсюда — Гром., стр. 35—36, без указ. источника и с некоторыми поправками); Пив., №№ 10, 11; «Дон», 1887, № 3, стр. 33; Мал., стр. 31—32; Гром., стр. 36 (подд.); ГЛМ, инв. № 131, п. 4, тетр. 2а, № 5; ГПБ, собр. Титова, 2454, № 23.

По-видимому, это одна из ранних казачьих песен военно-героического содержания. Казаки изображаются в ней несущими службу по охране Дона от турок. Возглавляет эту службу Ермак. Можно допустить, что хронологически события в этой песне следуют за событиями, о которых говорилось в песнях «Взятие Ермаком Сибири» и «Ермак у Ивана Грозного». Композиция песни выдержана в манере других лиро-эпических песен о Ермаке: дается картина жизни казаков «на усть Дона тихого», говорится о появлении турок, Ермак обращается к казакам с призывом выступить против врага; речь его проникнута уверенностью в победе.

«Ермак (казак) и турецкий султан». Тексты: Сб. К. Д., стр. 211—213, 436—437, с нотами (то же: Сах., стр. 249—250, без указ. источника и с мелкими разночтениями); «Изв. ОРЯиС Акад. наук», 1907, т. XII, кн. 1, стр. 288—289; Чулк. I, № 130 (то же: Нов. I, № 130, с мелкими разночтениями; Сах., стр. 237—238, без указ. источника и не вполне исправно); Весс.—Альбр., № 16, с нотами (сомнит.; текст, по-видимому, восходит к Сахарову, напев заимствован у Прача; то же: Пив., № 24); «Дон», 1887, № 4, стр. 22—23; «Сб. матер.», XV, стр. 83 (то же: Милл., № 176); Панкр., стр. 35—36; Мал., стр. 4—5; Фольклор Дона, II. Сост. Ф. В. Тумилевич и М. А. Полторацкая. Ростов-Дон, 1941, № 1; Пут. 1946, № 176; ГПБ, О.XIV, № 11, лл. 83—84.

В этой песне Ермак выступает как пленник турецкого султана. Он сидит в тюрьме много лет. Мимо тюрьмы проходит царь Салтан Салтанович, Ермак обращается к нему с требованием выпустить на свободу, при этом он угрожает, что обратится за помощью к казакам и те разорят турецкую землю. В словах Ермака отчетливо звучат неудержимый порыв к свободе и патриотическое чувство казачьей силы. Речью Ермака песня кончается. Повествовательное продолжение в сборнике Кирши Данилова принадлежит не песне, а скорее всего прозаическому преданию.

Возможность соотнесения сюжета песни с фактической основой мало вероятна. Скорее всего мы имеем дело здесь с вымышленным сюжетом. В поздней народнопоэтической традиции песня перерабатывалась в различном плане. Вместо Ермака действовал безымянный герой, казак и т. д. Иногда вместо турецкого султана появлялся русский царь, и тогда песня получала социальное звучание, входила в ряд «удалых», «тюремных». Тексты, отражающие переработку сюжета: «Сб. матер.», VII, стр. 112; XXIV, отд. I, стр. 110—111; «Терский сборник», I, Владикавказ, 1890, стр. 108—109; Мал., стр. 32—33; Кравч., №№ 108—109; Фольклор Дона, II. Сост. Ф. В. Тумилевич и М. А. Полторацкая. Ростов-Дон, 1941, № 30;

Лист. 1949, ч. 2, № 68, с нотами (то же: Лист. 1946, № 5; Лист. 1948, № 61; близкий вариант: Ростовск. обл. арх., ф. 55, ед. хран. 723, л. 100—100 об.); ГО, разр. XXV; оп. 1, № 40, тетр. 3, п. № 24.

«Ермак и Ицламбер-мурза». Тексты: Лист. 1949, ч. 2, № 67, с нотами (ранее напеч.: Лист.—Ар., № 17, с нотами, с другими паспортными данными, с некоторыми разночтениями; отсюда — Милл., № 164; Лист. 1946, № 3; Лист. 1948, № 60; очень близкий вариант: Ростовск. обл. арх., ф. 55, ед. хран. 257, св. 9, лл. 50—51). Песню относим к сомнительным, так как развитие ее сюжета, на наш взгляд, не соответствует традиционным нормам песенно-эпической композиции, а в содержании ее немало несообразностей, которые с точки зрения песенной эстетики необъяснимы. Можно думать, что эта песня, если она не сочинена самими собирателями, — плод творчества позднего и, может быть, индивидуального.

Известны более определенные случаи сочинения в позднейшее время «новых» песен о Ермаке. Такова песня из собрания Кир. 6, стр. 42, записанная «от раскольника старика». В переработанном виде она попала в сб. «Песни сиб. каз.», I, № 4. В этом же сборнике есть и другие песни, сочиненные каким-то любителем во время празднования трехсотлетнего юбилея Ермака (№№ 5, 6). Несколько произведений о Ермаке сложено современными сказителями: Уральский фольклор. Под ред. М. Г. Китайника. Свердловск, 1949, стр. 28—30; Крюк., №№ 107—108. Кроме того, имя Ермака изредка можно встретить в вариантах более поздних песен, сюжеты которых возникли независимо от фольклора об этом герое.

В нашей работе не рассматриваются следующие песни, содержащие отголоски царствования Ивана IV:

1. **«Солдаты жалуются на Ивана Грозного».** Шейн 1877, стр. 42—43. По своему содержанию и по стилю песня близка к солдатским XVIII века.

2. **«Иван Грозный хитростью берет город».** Русский фольклор. Материалы и исследования, III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 356. Запись отрывочна. В сюжете песни обнаруживаются мотивы различных песен XVI, XVII и XVIII веков. Начало — накопление силы и поход — типично для военно-исторических песен XVI века. В строках 7—9 соединены мотивы взятия города путем подкопа («Взятие Казани», «Взятие Азова») и путем хитроумного проникновения переодетых воинов в крепость («Взятие Азова», ср.: Кир. 8, стр. 52—56); последние две строки находят прямую параллель в песне о поездке Петра под видом купца в Стокгольм (ср.: Кир. 8, стр. 164—166). Возможно, что комментируемая песня не представляет самостоятельного сюжета и сложена уже за пределами XVI века в результате контаминации нескольких песен.

3. **«Неудавшееся покушение на Ивана Грозного».** Гул. 1952, № 32, там же комм., стр. 319—320.

4. **«Царь допрашивает молодца, убившего опричника».** «Русская беседа», 1860, № 1, стр. 113 (то же: Кир. 6, стр. 200—201). Мотив допроса сближает этот сюжет с песнями цикла «Иван Грозный и разбойники». Песню считаем сомнительной по подлинности.

5. **«Иван Грозный думает об измене Курбского».** Панкр., стр. 11—12. В той части, где изображаются царский пир, царь, который «не пьет, не гуляет... призадумался», песню можно считать подлинной. Последние строки, с упоминанием имени Курбского, по-видимому, внесены собирателем.

6. **«О царском соколе».** Гул. 1952, № 35. По словам комментатора, песня «по содержанию совпадает с народными легендами о любимом соколе Ивана Грозного и царском сокольничем Трифоне» (Гул. 1952, стр. 320). Считаем песню сомнительной по отдельным мотивам.

7. **«Иван Грозный и Домнушка».** В. Ф. Павлова. Новые варианты

песни об Иване Грозном. — «Сов. этногр.», 1958, № 6, стр. 104—105 (два варианта); «Литературная Казань», альманах, 1959, 1, стр. 110—111; ГПБ, собр. Титова, 2321, лл. 66—72. Тексты отражают применение к Ивану Грозному известного балладного сюжета «Дмитрий и Домна» (см. о нем: Д. М. Балашов. Князь Дмитрий и его невеста Домна. — Русский фольклор. Материалы и исследования, IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959). Определить время возникновения данной версии не представляется возможным. Однако сюжет о Дмитрии и Домне здесь не просто прикреплен к имени Ивана Грозного. Образ Ивана Грозного дан в духе исторических песен XVI века, для царя характерны быстрота решений, крутой нрав и жестокость, переходящие в раскаяние. В образе Домны с еще большей силой, чем в балладе, подчеркнуты непокорность, стойкость, непримиримое отношение к жениху. В песне Домна непримирима не просто по отношению к нелюбимому жениху, но по отношению именно к царю. В развитии сюжета есть некоторые подробности, обычно отсутствующие в известных вариантах баллады.

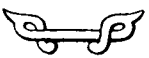
8. **«Иван Грозный и Вологда».** Кир. 6, стр. 192—193 (перепеч. из «Русск. слова», 1859, янв., отд. III, стр. 89—90; публикация повторена в «Русск. стар.», 1874, т. XI, стр. 184—185; очень близкий вариант, в котором песенный текст перебивается прозой, см.: «Песни Севера. Частушки. Пословицы. Загадки». Сост. К. Коничевым. Архангельск, 1955, стр. 13—14).

Есть основания считать, что песня эта — позднее переложение прозаической легенды. Сама же легенда, вполне вероятно, восходит к XVI веку, поскольку она связана с историческими воспоминаниями. Следы этой легенды, согласно которой Иван Грозный решил основать «престольный град» «на славной реке Вологде» и начал строить здесь церковь, но проклял Вологду и уехал в Москву, когда из строящегося свода «упала плинфа красная во головушку во буйную», — есть в вариантах «Орсенко» (Марк., № 86; Крюк., № 105).

9. **«Смерть Ивана Грозного».** «Изв. II отд. Акад. наук», т. III, Прибавл., 1854, стр. 323—324 (то же: «Пам. великор. нареч.», 1855, стр. 152—153; Кост.—Морд., стр. 22, с незначительными разночтениями, без указ. источника; Кир. 6, стр. 206—207; Милл., № 151. Вторая часть песни, которая, собственно, отличает ее от сюжета «Часовой плачет у гробницы Ивана Грозного», вызывает сомнения со стороны подлинности. Возможно, что она присочинена); Кир. 6, стр. 205 (то же: Милл., № 152; сомнит.); Шейн 1877, стр. 58 (ранее напеч.: Шейн 1859, стр. 140; то же: Кир. 6, стр. 205; Милл., № 150).

10. **«Плач царицы по умершем царе».** Кир. 6, стр. 207—210 (четыре варианта). По-видимому, сюжет более поздний, относится к концу XVII века (тема стрелецкого бунта).

11. **«Царь сослал царицу в монастырь».** Кир. 6, стр. 202—204 (три варианта). Есть основание относить эти песни к более позднему времени.



СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

Глава I. К вопросу об историко-песенном фольклоре на Руси до татаро-монгольского нашествия 21

Глава II. У истоков исторической песни (Рязанский цикл) 56

Глава III. Песни времени татаро-монгольского ига 75

Глава IV. Исторические песни XVI века 143

Сокращения, принятые для некоторых источников 282

Библиографические примечания и дополнения 28

Борис Николаевич Путилов

РУССКИЙ ИСТОРИКО-ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР XIII—XVI ВЕКОВ

*

Утверждено к печати Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР

*

Редактор издательства *В. А. Браиловский.*

Художник *С. Н. Тарасов*

Технический редактор *Э. Ю. Блейх.*

Корректоры *М. А. Брайнина* и *Л. М. Брудно.*

Сдано в набор 14/IV 1960 г. Подписано к печати 12/VII 1960 г. РИСО АН СССР № 68—114В. Формат бумаги 60 × 92 1/16. Бум. л. 9 3/8. Печ. л. 18 3/4 = 18 3/4 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 19,75. Изд. № 1201. Тип. зак. 646. М-26839. Тираж 2000.

Цена 14 руб., с 1 января 1961 года 1 р. 40 к.

Ленингр. отд. Издательства Академии наук СССР Ленинград, В-164: Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. Издательства Академии наук СССР Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ОПЕЧАТКИ

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Должно быть*
46	3 снизу	стлб. 718	стлб. 715
269	8 »	заполнить	запомнить

Б. Н. Путилов