

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Б. Н. ПУТИЛОВ

СЛАВЯНСКАЯ
ИСТОРИЧЕСКАЯ
БАЛЛАДА

531743



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА · ЛЕНИНГРАД

1 9 6 5

Г л а в а I

ОБЩИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКИХ БАЛЛАД

1

Многовековая героическая борьба славянских народов за свободу и независимость против татаро-монгольских и турецких поработителей получила яркое выражение в народной поэзии и во многом определила художественное содержание и историческое развитие ряда классических жанров славянского фольклора.

Героический эпос славян в его наиболее значительной части явился поэтическим памятником этой борьбы, а отдельные национальные формы эпоса — русские былины, южнославянские юнацкие песни, украинские думы — составили выдающийся вклад славянских народов в мировую эпическую поэзию.

К эпохе борьбы с чужеземным игом относится возникновение и развитие у славян исторических песен, ранние и лучшие образцы которых едва ли не у всех славянских народов появились как непосредственный отклик на конкретные (и наиболее типичные вместе с тем) факты борьбы и были художественным обобщением исторического опыта и исторических идеалов народных масс.

Характерные факты и обстоятельства народной жизни в условиях нашествия и ига дали содержание многочисленным произведениям фольклорной прозы, и прежде всего преданиям и легендам.

Насколько глубоко и разнообразно народные впечатления времени нашествия и ига преломились в народном

творчестве, показывает тот факт, что многочисленные мотивы и следы татарской и турецкой темы встречаются в произведениях самых различных жанров, непосредственно с исторической проблематикой не связанных: в песнях обрядово-календарных, в свадебных, лирических-бытовых, игровых, детских и т. д.

Рядом с героическим эпосом и с песнями историческими по своему художественному значению, по силе обобщения народных представлений и чувств должны быть поставлены *исторические баллады*, содержание которых у всех славян преимущественно связано также с эпохой народного сопротивления иноземным насильникам.

Героические эпические песни, исторические песни, предания и легенды и исторические баллады — это основные фольклорные жанры, в которых наиболее полно и сильно изображены жизнь и борьба народов, противостоявших поработителям, и которые представляют собою характерные типы фольклорного историзма эпохи едва ли не наивысшего развития народного устно-поэтического творчества.

Фольклорный историзм — это художественное выражение народного исторического сознания определенной эпохи средствами и возможностями народного поэтического творчества. • Различные типы фольклорного историзма отражают разные стороны и степени народного сознания, они возникают и существуют в связи с различными задачами познания и преобразования исторической действительности, в связи с многообразием конкретных связей фольклора с действительностью.

С другой стороны, типы фольклорного историзма порождаются историческими сдвигами в самой действительности и в народном ее осмыслении. Фольклорный историзм в его конкретном типовом выражении — это определенный и закономерный этап в развитии художественных принципов фольклора, в развитии фольклорной эстетики. Различные типы фольклорного историзма находятся, таким образом, в сложных взаимных отношениях: между ними есть прочные связи, есть преемственность, есть противоречия, в этих типах можно обнаружить тенденции к отрицанию и преобразованию традиций; при всей внутренней связи известные типы основываются на своих, им присущих, эстетических принципах, которые получают свое конкретное выражение в соответствующих жанровых эстетических системах. Для понимания художественной сущности жан-

ров, для выяснения сложной картины взаимоотношений между ними, для более или менее надежного определения жанровой принадлежности отдельных произведений очень важно иметь в виду, что жанры отличаются один от другого не отдельными признаками (пусть даже яркими), но их совокупностью, их системой. Отдельные признаки могут быть близкими и даже общими для разных жанров, но они проявляют себя в различных системах и потому эстетически не совпадают.

Любая из жанровых систем не остается неизменной на протяжении длительного времени, она подвержена внутренним изменениям и сдвигам. Но при всем том основу системы составляет совокупность традиционных признаков. В составе русских былин могут быть выделены различные исторические пласты со свойственными им жанровыми особенностями, тем не менее они объединяются в одну жанровую систему русского героического эпоса. Есть определенные жанровые различия в русских исторических песнях от цикла о Ермаке до цикла 1812 г., тем не менее это различия *внутри* одной системы. То же самое можно сказать о юнацких или хайдуцких песнях либо о думах.

Другая особенность жанровых систем историко-песенного фольклора состоит в том, что жанровая характеристика отдельных произведений не всегда вполне определена: нередки случаи промежуточные, переходные, пограничные, которые свидетельствуют о взаимопроницаемости жанров в процессе их реальной истории. Если жанровые системы сравнительно четко разграничиваются по совокупности их эстетических признаков, то сюжетный состав жанров не отличается абсолютным художественным единством этих признаков. Каждой системе в этом составе будет вполне соответствовать лишь основное его ядро; в сфере, окружающей это ядро, жанровая определенность оказывается не столь резкой, более расплывчатой; здесь могут пересекаться различные жанровые системы. При всем том в большинстве таких произведений все-таки есть ведущие признаки, характеризующие тот или иной жанр.

Таким образом, реальный поэтический материал, которым должен оперировать исследователь, отличается сложностью, пестротой, кажущейся неупорядоченностью. На самом деле материал этот подчиняется определенным закономерностям, только необходимо учитывать особенности их проявления.

Еще одно общеметодологическое соображение касается соотношения национальных особенностей и межнациональной общности в историко-песенном фольклоре. Жанровая система здесь есть категория национальная. Былины принадлежат русскому фольклору, думы — фольклору украинскому и т. д. Исторические песни русские или чешские — не один жанр, а два самостоятельных жанра. Правда, это общее положение нуждается в некоторых оговорках. Так, в силу конкретных исторических обстоятельств и особенностей фольклорного процесса некоторые народы могут культивировать один жанр. Можно также думать, что некоторые жанры принадлежали некогда единым предкам нескольких родственных народов. Вероятно, былины существовали еще в фольклоре древнерусской народности, но у украинцев и белорусов остались лишь их следы.

Национальный (как правило) характер жанровых систем не препятствует, однако, наличию в них широкой межнациональной общности и глубоких межнациональных связей. Для историко-песенного фольклора это прежде всего общность типов фольклорного историзма. Другими словами, жанры могут быть сопоставлены и раскрыты в их единстве по их принципам отношения к действительности, понимания и изображения истории. Но общность и связи между жанрами, принадлежащими фольклору разных народов, обнаруживаются и в их конкретном художественном содержании, в образности, в сюжетике, в стилистике. Какова бы ни была в тех или иных случаях причина этой общности — генетическая, типологическая или историческая, несомненно, что в конечном счете основа одна — закономерный характер фольклорного процесса; в области историко-песенного народного творчества он проявляется, быть может, с особенной последовательностью.

В науке собран и теоретически обобщен значительный материал, характеризующий общность славянского героического эпоса.¹ В последнее время начали появляться работы, устанавливающие эту общность в славянских исто-

¹ См.: В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. IV Международный съезд славистов. Доклады. Изд. АН СССР, М., 1958; П. Г. Богатырев. Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов. IV Международный съезд славистов. Доклады. Изд. АН СССР, М., 1958; М. М. Плисецкий. Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса. Изд. АН СССР, М., 1963.

рических песнях.² Что же касается исторических баллад, то здесь до недавнего времени дело ограничивалось исследованием отдельных параллелей и предварительными соображениями. Одной из первых попыток поставить более широкий круг вопросов явилась работа автора этих строк, выполненная к V Международному съезду славистов.³

В славянской фольклористике принципиальные суждения об исторической балладе (в том числе и попытки выделить ее сюжетный состав) во многом определяются, с одной стороны, пониманием жанровой специфики народной баллады вообще, а с другой стороны — представлениями о жанровых особенностях исторических песен, отчасти — героического эпоса. Но известно, что проблема баллады как жанра является одной из самых сложных и спорных в кругу историко-фольклорных проблем славянской науки о народном творчестве; нет достаточной ясности и в отношении исторических песен. Отсюда во многом и те трудности, которые реально существуют в изучении славянских исторических баллад, и те противоречия, которые есть между различными точками зрения. Впрочем, при всем том многое можно считать более или менее выясненным, определившимся, подготовленным для критического обобщения и дальнейшего изучения.

Важное значение имеют для нас наблюдения и выводы выдающегося современного слависта И. Горака. В своей новейшей антологии «Словацкие народные баллады» (два издания — 1956 и 1958 гг.) он характеризует жанровые особенности народных баллад и сопоставляет их с другими видами народной поэзии — песнями историческими, лирическими, эпическими. Баллады — песни с эпической сюжетной основой, но проникнутые лирическим настроением и отличающиеся напряженным драматизмом; для сюжетики баллад характерна сжатость и цельность в передаче основного происшествия, отсутствие сложных сплетений и второстепенных подробностей. Баллады отличаются также

² См.: В. К. Соколова. О некоторых закономерностях развития историко-песенного фольклора у славянских народов. В сб.: История, фольклор, искусство славянских народов. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. Изд. АН СССР, М., 1963.

³ См.: Б. Н. Путилов. Типологическая общность и исторические связи в славянских песнях-балладах о борьбе с татарским и турецким игом. В сб.: История, фольклор, искусство славянских народов.

своими особенностями поэтики, характера стиха, отношений слова и напева.⁴ Горак обращает внимание на то, что баллады отчасти близки к песням лирическим, в которых иногда содержится «эпическое ядро», как бы зародыш баллад, отчасти — к песням историческим. Отдельные виды народной поэзии сливаются. Далее следуют замечания о разнице между исторической песней и балладой: она «такая же, что между преданием и сказкой». Для исторической песни характерна установка на хроникальность и точность; начиная особенно с XVI в. историческая песня выполняет роль прокламации и заменяет газету; она создается под влиянием литературы.⁵

Нетрудно заметить, что характеристика исторических песен у Горака справедлива лишь для части материала; даже известный состав чешских и словацких песен полностью этой характеристике не соответствует: здесь немало произведений, в которых есть вымышленные сюжеты.⁶

В своем сборнике Горак выделяет цикл баллад «из турецких времен». В то время как исторические песни этой эпохи забылись, баллады, хотя и в небольшом числе, сохранились в устной традиции. В них «народ по-своему изобразил неизъяснимые страдания отдельных людей, личные печали и горести турецких времен»; «это исторический документ..., важный как свидетельство непримиримости славян к турецкому игу». Песни этого типа относятся к XVI—XVII вв.⁷

Еще до Горака К. А. Медвецкий в своей известной антологии выделил наряду с легендарными, семейными, любовными, разбойничьими и некоторыми другими также исторические баллады и привел семь образцов этого вида.⁸ Подчеркнув высокие поэтические достоинства этих баллад, Медвецкий отнес их к числу старейших в известном словацком материале: он основывался при этом не только на их содержании, но и на некоторых особенностях их поэти-

⁴ Slovenské ľudové balady. Balady zozbieral a štúdiu napísal Jiří Horák. Bratislava, 1956 (в дальнейшем: Horák, 1956), стр. 11—16.

⁵ Там же, стр. 15.

⁶ Ср., например: Historické piesne. Texty a komentáre pripravil Rudo Brtáň, úvod napísal Andrej Melicherčík. Bratislava, 1953.

⁷ Horák, 1956, стр. 45, 48.

⁸ Sto slovenských ľudových ballád. Sazbieral a upravil K. A. Medvecký. Bratislava, 1923 (в дальнейшем: Medvecký, 1923).

ческой формы и напева.⁹ Состав аналогичных разделов у Медвецкого и Горака не совпадает. На мой взгляд, Горак более верно подошел к включению текстов в раздел исторических баллад.

По словам А. Мелихерчика, словацкие баллады составляют «ядро исторического фольклора с тематикой противотурецкой борьбы».¹⁰ Он относит некоторые сохранившиеся песни еще ко времени борьбы с татарами, т. е. к периоду до XV столетия.¹¹ «В этих произведениях наш народ изображал прежде всего всю жестокость турецкого порабощения, глубину личного несчастья и страдания, которые ему — слабому и беззащитному — приходилось испытывать в течение долгого времени. В памятниках показаны личные несчастья, но в них отражена участь целого народа. Но наш народ в этих балладах изображал не только свою скорбь и страдания, но и свое величие, которое рождалось в борьбе с турками».¹²

В некоторых работах Мелихерчика баллады и исторические песни недостаточно строго различаются. Так, типичная баллада «Ešte sa len zori» рассматривается автором в ряду исторических песен.¹³

Следовательно, проблема исторической баллады в современной чехословацкой науке еще не может считаться вполне выясненной.

В польской фольклористике также нет пока общепризнанной жанровой характеристики для рассматриваемого нами материала. Немногочисленные образцы песен, аналогичных по характеру словацким, украинским (а то и прямо совпадающих с ними сюжетно), обычно помещались в сборниках в разделе баллад.¹⁴ Этот традиционный

⁹ Там же, стр. 7—8.

¹⁰ См.: Dejiny staršej slovenskej literatúry. Bratislava, 1958, стр. 140.

¹¹ Andrej Melicherčík. Bojové a revolučné tradície v poézii slovenského ľudu. Perečko belavé, červený dolomán, Praha, 1955, стр. 13.

¹² Там же, стр. 24. Ср. также: Andrej Melicherčík. Slovenský folklór. Chrestomatia. Bratislava, 1959, стр. 578—579.

¹³ Dejiny staršej slovenskej literatúry, стр. 140.

¹⁴ См., например: Pieśni ludowe z polskiego Śląska. Wydał i komentarzem zaopatrzył Jan St. Bystron. T. I. Kraków, 1934 (в дальнейшем: Bystron, 1934); Pieśni ludu. Zebrał Zygmunt Gloger. Kraków, 1892; Polska pieśń ludowa. Wybór opracował Jan St. Bystron. [1925]; Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej. Ułożył Julian Przyboś. [Warszawa, 1957]. Ср. также: I. St. Bystron. Historia w pieśni ludu polskiego. [Kraków, 1925], стр. 22—24.

взгляд недавно был подвергнут пересмотру в сводной работе С. Черника по польской эпике.¹⁵

В польском фольклоре, сохранившемся в живой традиции, Черник устанавливает следующие типы эпики: эпика песен обрядовых; песни исторические; баллады; эпика позднего периода. Песни с мотивами татарско-турецкими (но без каких-либо конкретных приурочений) помещены среди исторических и образуют здесь особый цикл. Между тем это в общем противоречит представлениям самого автора о специфике польских исторических песен и баллад. Черник считает признаками исторической песни непосредственное упоминание в ней имен исторических лиц либо действительных событий; при этом он допускает, что в отдельных текстах лишь сохранились предположительно остатки или реминисценции давних исторических песен. Некоторые такие тексты он сближает с думами или балладами. Между тем песни типа «Oławo, oławo», «Turczy-
niątko», «Dziewczyna zabrana przez Turków» ни непосредственных исторических упоминаний, ни их следов не содержат. Это типичные баллады, которые вполне соответствуют жанровым признакам, подчеркиваемым самим Черником: содержанием их являются драматические происшествия, трагические случаи семейной и народной жизни, необычные ситуации и т. д.

Баллады с татарско-турецкими мотивами, по мнению большинства польских исследователей, возникают не позже XVII в. (иногда указывается и более раннее время).

В русской науке интерес к песням с татарско-турецкими мотивами определился с середины XIX в.; в известном сводном издании «Песен, собранных П. В. Киреевским» они помещены среди исторических. Позднее, по мере того как начинали складываться представления о народных балладах (или «низших» эпических песнях), произведения эти стали рассматриваться как разновидность баллад. Впрочем, последовательности здесь не было, и в известном собрании великорусских песен А. И. Соболевского некоторые типичные сюжеты отсутствуют. Впервые обоснование жанровому определению этого материала сделал

¹⁵ Polska epika ludowa. Opracował Stanisław Czernik. Wrocław-Kraków, 1958 (в дальнейшем: Czernik).

Н. П. Андреев.¹⁶ Среди русских баллад он предложил выделить группу баллад «исторического (конечно, условно исторического) характера». Сюда он отнес, в сущности, два довольно различных типа песен.¹⁷ Хотя в общей характеристике песен у Н. П. Андреева есть некоторые противоречия и само понятие «история» применительно к ним раскрыто не вполне последовательно, в принципе исследователь верно, на мой взгляд, устанавливает некоторые отличительные особенности исторических баллад. К ним вполне применимо то, что Андреев пишет об «основной массе баллад»: характер их собственно новеллистический, речь в них идет о безыменных и во всяком случае не единичных, а типичных, обобщенных героях и героинях, о каких-то общих явлениях бытового характера, нет в них исторической конкретизации событий. Для жанровой характеристики материала этих признаков недостаточно, но выделить его по этим признакам практически возможно.

Баллады исторического характера часто включаются в современные антологии и академические сборники исторических песен, причем обычно с известными оговорками. Иногда отмечается, что песни эти переходного типа.¹⁸

Для В. И. Чичерова песни о татарском полоне — «песни типа народных баллад». Тем не менее он относит их к жанру исторических песен, которые, по его мнению, были «многообразны в стилевом отношении» и объединяли произведения, близкие по стилю к былинам, протяжным лирическим песням, к плачам по умершим, песни типа народных баллад, воинские походные песни, песни — стихи поэтов.¹⁹

По какому же признаку песни, столь разные в стилевом отношении, объединяются в один жанр? Чичеров считает историческими «народные песни, рассказывающие о собы-

¹⁶ Русская баллада. Предисловие, редакция и примечания В. И. Чернышева. Вступительная статья Н. П. Андреева. «Библиотека поэта». Большая серия, 1936.

¹⁷ См. там же, стр. XXIX—XXXII.

¹⁸ См., например: Русский фольклор. Эпическая серия. Общая редакция М. Азадовского. Статьи, редакция и примечания А. Астаховой и Н. Андреева. «Библиотека поэта». Малая серия, 1935, стр. 412.

¹⁹ Исторические песни. Вступительная статья, подготовка текстов и примечания В. И. Чичерова. «Библиотека поэта». Малая серия, изд. 3-е, Л., 1956, стр. 13.

тиях гражданской и военной истории в основном XVI—XX веков и содержащие оценку деятельности исторических лиц». И далее: «Историческая песня, как правило, стремится к образному воспроизведению конкретных событий». ²⁰ Но эти важные признаки отсутствуют в песнях о татарском полоне. Та конкретность изображения действительности, о которой говорит Чичеров в связи с этими песнями, это художественная конкретность иного рода. «Локальная конкретность», соотносимость содержания с реальными судьбами русских людей, которых уводили во время набегов, — сами по себе эти качества не есть характерная принадлежность жанра исторической песни. ²¹

В новейшем своде ранних исторических песен широко представлен цикл песен о татарском полоне. ²² Песни эти определяются здесь последовательно как исторические баллады, как произведения иной (по сравнению с историческими песнями) жанровой системы. Здесь (и в других работах того же автора) предпринята попытка дать более развернутую характеристику исторических баллад, раскрыть своеобразие их отношения к истории. ²³ Автор не стремится противопоставить жанровые системы баллад и исторических песен, он находит между ними общее, не только в тематике, но и в художественных тенденциях, в частности — в отношении к эпической традиции. Историческая баллада в определенном отношении влияла на процесс становления исторической песни и определяла некоторые ее художественные особенности. Черты балладной эстетики могут быть обнаружены во многих исторических песнях XVI—XIX вв. Отсюда обычные в русском фольклоре произведения переходного и промежуточного типа. Один из наиболее ярких примеров здесь — «Авдотья Рязаночка», в которой несомненные признаки исторической песни своеобразно переплетены с яркими балладными чертами. Есть также произведения, которые занимают

²⁰ Там же, стр. 11—12.

²¹ Там же, стр. 41—45.

²² Исторические песни XIII—XVI веков. Издание подготовили Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960.

²³ Там же, стр. 23—25. Ср. также: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 75—113; Народные исторические песни. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Б. Н. Путилова. «Библиотека поэта». Большая серия, изд. 2-е, М.—Л., 1962, стр. 14—16.

промежуточное положение между героическими эпическими песнями и балладами: «Михайло Козарин» — это былина, в основе которой лежит хорошо знакомая славянской народной поэзии балладная тема; «Князь Роман и Марья Юрьевна» — типичная баллада, оформленная в стилистической (и отчасти композиционной) манере былин. В историко-фольклорном процессе нескольких столетий пути баллады и исторической песни будут постоянно пересекаться.²⁴

В последнее время высказана несколько иная точка зрения на жанровые границы исторических баллад и на их отношение к действительности. «Балладный способ видения исторических событий — через обстоятельства личной человеческой драмы — переносится и на изображение... истории... В рамках строгой балладной поэтики решается ряд сюжетов, отражающих события московской истории XVI—XVII веков, вплоть до эпохи Петра I... Значительную часть сюжетов, по традиции относимых к жанру исторических песен, необходимо уже сейчас обозначать термином „историческая баллада“».²⁵ Попытка обнаружить в различных жанрах элементы балладной эстетики сама по себе интересна и плодотворна, но наличие таких элементов не должно приводить к крайним выводам: как говорилось выше, решающим являются не отдельные признаки, а жанровая система. В разных исторических

²⁴ Пользуюсь случаем, чтобы рассеять одно недоразумение. Карл Стиф в статье «Ранние русские исторические песни» («Scando-Slavica», т. IX, Copenhagen, 1963), возражая против расширения понятия «историческая песня», останавливается специально на песнях о татарском полоне в связи с включением их в наше сводное издание «Исторические песни XIII—XVI веков». К. Стиф вполне справедливо говорит, что они «не являются историческими песнями в узком смысле, но скорее должны восприниматься так, как это уже делалось раньше, а именно как баллада». И далее: «Вероятно, они были вдохновлены не желанием воспеть какое-то историческое событие, а желанием передать сюжет, который мог бы тронуть сердце» (стр. 19 и сл.). По-видимому, К. Стиф не обратил внимания на соответствующие страницы вступительной статьи, где подробно развиваются аналогичные мысли. Включение этих произведений в том «Исторические песни» объясняется не сознательным или бессознательным стремлением расширить границы жанра, а пониманием реальных историко-фольклорных связей и преемственности между двумя жанрами.

²⁵ Народные баллады. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Д. М. Балашова. Общая редакция А. М. Астаховой. «Библиотека поэта». Большая серия, изд. 2-е, М.—Л., 1963, стр. 27—28.

песнях можно найти элементы эпоса, баллады, лирики, причеты, но они не определяют их жанровой природы. Д. М. Балашов мог бы заметить принципиальную разницу между балладами о татарском полоне и песнями о Григории Отрепьеве или Скопине.

До недавнего времени в науке господствовало убеждение, что русские песни о татарском полоне принадлежат временам татаро-монгольского ига, хотя за время своей долгой жизни они претерпели известные изменения. Недавно была предпринята попытка пересмотреть это традиционное приурочение. В. И. Чичеров и вслед за ним В. К. Соколова предложили рассматривать песни о полоне в связи с набегами на Русь крымских татар и турок в XVI—XVIII вв.²⁶ Однако выдвинутая ими аргументация не является сколько-нибудь убедительной и не подтверждается при фактической проверке.²⁷

Полагаю, что прежняя точка зрения, согласно которой русские баллады о полоне в преобладающем своем составе должны быть возведены к эпохе борьбы русского народа с татаро-монгольским игом, вполне справедлива. Другое дело, что тексты, дошедшие до нас, не сохранили вполне и без изменений содержание песен той эпохи.

Проблемы, с которыми мы встретились в связи с западнославянским и русским материалом, не могут счи-

²⁶ Исторические песни. Вступительная статья, подготовка текстов и примечания В. И. Чичерова, стр. 41—45 и др.; В. К. Соколова. Русские исторические песни XVI—XVIII вв. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 141—149.

²⁷ Соображения В. И. Чичерова о связи песенных мотивов с так называемыми расспросными речами XVII в. отводятся простым сопоставлением тех и других (см. об этом подробнее: Б. Путилов. Російсько-українські фольклорні взаємозв'язки. «Народна творчість та етнографія», 1960, кн. 1). Сделанное В. К. Соколовой хронологическое сопоставление русских песен со словацкими преданиями также может быть оспорено: сюжетные соответствия в произведениях разных славянских народов еще не указывают на синхронность их возникновения. Сходные исторические условия, в которых могут появиться и получить развитие сходные фольклорные сюжеты, не всегда совпадают у славян хронологически. В недавней статье А. А. Зимина «Песня о Щелкане и возникновение жанра исторической песни» («История СССР», 1963, № 3) делается попытка привести дополнительные факты в пользу теории позднего происхождения песен о полоне, но они также не могут всерьез поколебать установившегося взгляда на этот вопрос. В частности, А. А. Зимин говорит о разбойных набегах казанских и крымских татарских ханов. Но набеги имели место и раньше, и были они для русских людей не менее ужасающими.

таться вполне разрешенными и в украинской фольклористике. Материал украинского фольклора количественно также не очень велик и довольно хорошо учтен. Он систематизирован преимущественно в сводных и антологических изданиях исторических песен.²⁸ В новейшей обобщающей работе по украинскому фольклору различные произведения одного типа рассматриваются — одни в разделе, посвященном историческим песням, другие в разделе, посвященном собственно балладам.²⁹ В связи с песней о Волыночке здесь, в частности, говорится: «Эта песня, как и другие стародавние песни, очень близка к эпосу Киевской Руси. Ее свободный размер, повторы и детализация поэтических образов свидетельствуют о родстве с былинами, балладами, легендами и русскими историческими песнями XVI столетия, направленными против татаро-турецких набегов».³⁰ На самом деле, перед нами характерный образец исторической баллады, во многом близкий к произведениям этого жанра других славянских народов. Поэтому более верной представляется характеристика этих песен как балладных, данная в той же книге. Она основывается на довольно четко выраженном в этой книге понимании жанровой сущности народных баллад. Баллады — это «лиро-эпические песни, близкие по своему характеру к легендам, о необычайных, трагических событиях преимущественно из семейной жизни», а также из общественной жизни и быта народа. Они отличаются особым драматизмом, их персонажи — не богатыри, не исторические лица и не легендарные народные герои, а простые обычные люди, но с необычайной, исключи-

²⁸ См., например: Исторические песни малорусского народа. С объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. Т. I. Киев, 1874 (в дальнейшем: Антонович-Драгоманов); Я. П. Новицкий. Малорусские исторические песни, собранные в Екатеринославщине. 1874—1903. Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии. Год третий, вып. IV, 1908 (в дальнейшем: Новицкий); Українські народні думи та історичні пісні. Упорядкували: П. Д. Павлій, М. С. Родіна, М. П. Стельмах. Київ, 1955; Історичні пісні. Упорядкували: І. П. Березовський, М. С. Родіна, В. Г. Хоменко. Київ, 1961.

²⁹ Українська народна поетична творчість. Т. I. Дожовтневий період. Київ, 1958 (ср. стр. 521 и 588). Ср. также статью М. М. Плисседкого «Украинский героический эпос» в кн.: Эпос славянских народов. Хрестоматия. Под общей редакцией П. Г. Богатырева. М., 1959.

³⁰ Там же, стр. 521.

тельной любовью к добру и справедливости.³¹ Как во всякой суммарной характеристике, здесь, конечно, далеко не исчерпано существо вопроса, но в ней верно, на наш взгляд, выделены важные черты жанра, которые вполне определенно обнаруживают себя и в балладах исторического характера.

Об исторических песнях в этой же книге говорится как об эпических и лиро-эпических песнях, которые отображают конкретные исторические события, рассказывают о деятельности известных в истории лиц.³²

Воляночка, конечно, не историческое лицо, но типичная балладная героиня. Песня о ней отнесена к историческим, вероятно, по признакам песенного стиха: «Будучи близкими со стороны сюжетов, образов, идейной направленности к народным думам и балладам, исторические песни отличаются от них строфическим построением и ритмикой».³³ Однако в действительности какой-то специфичности в форме стиха ни исторические песни, ни баллады не знают, и стих вряд ли может служить жанровым определением.

В белорусском фольклоре песен рассматриваемого нами типа немного, и большинство их близко к украинским балладам — как в сюжетном плане, так и по общим художественным особенностям. Можно говорить лишь о нескольких сюжетах, кажется, не имеющих прямых соответствий в украинском материале. Нет достаточных оснований рассматривать эту группу песен в качестве специфической формы белорусского эпоса, как это пытаются сделать авторы некоторых работ последнего времени. Нет также необходимости преувеличивать степень распространенности таких песен в белорусском фольклорном репертуаре: удельный вес их в белорусском устно-поэтическом творчестве определяется историческими обстоятельствами жизни белорусского народа — иными, чем у украинцев или русских, не говоря уже о южных славянах.³⁴

³¹ Там же, стр. 571—572.

³² Там же, стр. 512.

³³ Там же, стр. 513.

³⁴ Образцы белорусских исторических баллад приведены в изданиях последнего времени: Р. Р. Шырма. Беларускія народныя песні, загадкі і прыказкі. Т. I. Мінск, 1947 (в дальнейшем: Шырма, 1947); Беларускі эпос. Складальнікі: С. І. Васіленак, М. Я. Гринблат,

Значительный интерес к проблемам исторической баллады должен быть отмечен в болгарской фольклористике. В силу известных исторических обстоятельств болгарская народная поэзия дала особенно большое количество песен, в которых отразились события и переживания эпохи турецкого владычества и борьбы с ним. Наряду с песнями юнацкими, хайдуцкими и собственно историческими здесь много произведений балладного типа. Жанровая дифференциация этого материала встречает немалые трудности (отчасти о них говорилось выше). Проблема осложняется тем, что самое понимание баллады как народно-песенного жанра в болгарской фольклористике имеет свои специфические особенности.

Впервые Божан Ангелов в специальном цикле статей предпринял опыт выделения и характеристики в болгарском историко-песенном фольклоре группы «так называемых исторических народных баллад или легенд».³⁵ Сюда он относит «баллады об исторических лицах с конца XIV в. до XVIII в.» и «баллады из общей жизни болгарского народа в исторических условиях турецкого владычества в Болгарии с конца XIV в. до XIX в.».³⁶ Они стоят рядом с «юнацкими и историческими поэмами» и позднейшими «хайдуцкими поэмами». Исследователь отмечает, что «историческая народная баллада занимает у нас достаточно широкое место в кругу народной баллады и вообще народной песни».³⁷ Значение таких баллад заключается прежде всего в том, что в них «народ поэтически воссоздал свою тяжелую жизнь в тяжкую и мрач-

К. П. Кабашникаў. 1959; Эпос славянских народов. Хрестоматия. Под общей редакцией П. Г. Богатырева. М., 1959. Там же содержатся краткие характеристики песен. См. также: К. П. Кабашников. Традиции героического эпоса в белорусском народном творчестве. В сб.: Основные проблемы эпоса восточных славян, М., 1958. В современных работах песни балладного типа без необходимых оговорок включаются в раздел исторических песен, вследствие чего теряется их специфика.

³⁵ Б. Ангелов. Българската народна историческа балада. «Училищен преглед», г. XXXI, 1932, кн. 1, стр. 37. Эта и следующая статья перепечатаны в кн.: Божан Ангелов. Литературни статии. София, 1960.

³⁶ Б. Ангелов. Българската народна балада из живота на народа под турци от края на XIII в. до половината на XIX в. «Училищен преглед», г. XXXII, 1933, кн. 2, стр. 118.

³⁷ Б. Ангелов. Литературни статии, стр. 38.

ную эпоху турецкого завоевания Болгарии и турецкого владычества в ней».³⁸

Впервые в болгарских фольклорных изданиях исторические баллады были выделены в самостоятельный раздел внутри жанра баллад в известной антологии Б. Ангелова и Хр. Вакарелского.³⁹ Составители отнесли сюда песни, в которых собственно историческая тема соединяется с характерными «балладными» элементами: события истории в них совершаются нередко согласно предсказаниям и сопровождаются символическими эпизодами; исторические факты получают легендарное толкование; герои оказываются в связи с силами природы, с ними происходят чудесные превращения; самый драматизм коллизий, сила страстей, которыми живут герои, поведение их выходят за рамки бытовой повседневности.

При таком взгляде на историческую балладу вопрос о характере и особенностях историзма оказывается как бы вторичным. В частности, не имеет особенного значения, принадлежат ли герои песен действительной истории или они рождены поэтическим вымыслом, отражают ли песни какие-то типические, повторявшиеся жизненные ситуации и конфликты или являются своеобразным откликом на конкретные факты, и т. д. Поэтому в книге довольно широко представлены произведения, которые, возможно, с большим основанием должны быть квалифицированы как исторические песни.⁴⁰ С другой стороны, в сборнике нет (и, по-видимому, не только по соображениям объема антологии) песен, которые, будучи многими своими особенностями близки к разделу исторических баллад, не обладали «балладными» элементами в том смысле, в каком их понимали составители. Ряд таких песен вошел в подготовленный несколько позднее теми же авторами превосходный сборник исторической эпики.⁴¹ В результате в обоих сборниках оказалось довольно много близких между собою, внутренне родственных произведений. Ком-

³⁸ Б. Ангелов. Българската народна балада, стр. 118.

³⁹ Сенки из невиделица. Книга на българската народна балада. Съставили Божан Ангелов и Христо Вакарелски. София, 1936 (в дальнейшем: Ангелов - Вакарелски, 1936).

⁴⁰ Ср., например, №№ 130—134 (о падении Болгарского царства), №№ 136—139 (о царе Шишмане) и др.

⁴¹ Трем на българската народна историческа епика. Съставили Божан Ангелов и Хр. Вакарелски. София, 1939 (в дальнейшем: Ангелов - Вакарелски, 1939).

ментаторы отмечали и в исторических песнях элементы мифические, «чудотворные», хотя и указывали на ослабленность их и на преобладание «логического исторического», историко-бытового начала.

М. Арнаудов наряду с балладами и легендами (для которых характерны черты необычайного, сверхъестественного, чудесного) выделил в болгарском фольклоре новеллы, связанные в своем содержании с трагическими, кровавыми или несчастными событиями семейной и общественной жизни и не имеющие (или почти не имеющие) балладных фантастических мотивов.⁴² Песни о нападениях турок Арнаудов включает преимущественно в раздел новелл, хотя в некоторых случаях он и отступает от этого принципа.⁴³

Новейшие исследования вносят в понимание болгарской баллады существенные уточнения. С точки зрения П. Динекова, «демоническое начало» хотя и играет важную роль в балладе, но не оно определяет ее «идейно-эмоциональную атмосферу». Важными художественными признаками баллады являются специфический для нее взгляд на человека, гуманистическое настроение, изображение трагических событий (с трагическим же их завершением), сочетание песенного рассказа с «лирически-эмоциональным подходом к событиям и героям». Эти признаки характеризуют и историческую балладу.⁴⁴

В болгарской фольклористике достаточно широко представлена и другая уже знакомая нам тенденция — рассматривать исторические баллады в ряду исторических песен, жанровая сущность которых при этом понимается расширительно.⁴⁵

⁴² М. Арнаудов. Очерки по българския фолклор. София, 1934, стр. 242, 246.

⁴³ Български народни песни. Отбор и характеристика от М. Арнаудов. III. Нувели, балади и легенди. Изд. 2-е, София, [1942]. Ср. также другие издания М. Арнаудова: Българска народна поезия, ч. 1. Лирически песни. София, 1931; Северна Добруджа. София, 1923 и др.

⁴⁴ Петър Динев. Български фолклор. Част първа. София, 1959, стр. 409—414.

⁴⁵ См., например: За правда и за свобода. Юнашки, хайдушки, исторически и партизански народни песни. Увод, избор и бележки от Генчо Керемедчиев. София, 1947; Български народни песни. Лирика и епос. Избрал и подредил Генчо Керемедчиев. [1948]; Лозан Ницолов. Исторически спомени в народната поезия. В сб.: Българската литература. Основни въпроси. Част първа. София, 1947; Цв. Романска. Българско народно поетично творчество. Хрестоматия. София,

Наиболее обстоятельно и аргументированно такой взгляд на историческую песню выражен в новейшей работе Хр. Вакарелского.⁴⁶

Отождествлению баллад и исторических песен способствует то обстоятельство, что многие персонажи болгарских исторических баллад носят собственные имена, которые так или иначе могут соотноситься с именами реальных исторических деятелей, а в содержании баллад встречаются географические имена и реалии, позволяющие как будто заключать о конкретно-исторической основе песен. Болгарские исследователи много занимались такого рода сопоставлениями, и предположения относительно прототипов песенных героев или реальных источников песенных сюжетов можно найти в любой антологии.⁴⁷

Конечно, было бы неверно вовсе отрицать наличие в балладах отголосков конкретных событий и судеб реальных лиц. Но, во-первых, нередко это отголоски, так сказать, мнимые; относительно баллад совершается характерная для исторической школы ошибка, когда выводы основываются на случайных совпадениях и отдаленном подобии. Во-вторых, в эстетической системе баллад такие отголоски, если они даже реальны, не столь уж много значат и не многое объясняют. Поэтика баллады направлена в первую очередь на выявление и художественное изображение типовых, повторяющихся, характерных для целой исторической эпохи коллизий, поэтому детали, «прикрепляющие» данную балладу к факту или лицу, мо-

1958. В ряде сборников такая традиция, вероятно, не всегда обусловлена теоретически, но подсказывается спецификой издания и практическими возможностями рубрикации материала: ср., например, многочисленные выпуски «Сборника за народни умотворения и народопис», фундаментальные сборники В. Стоина и др.

⁴⁶ Исторически песни. Отбрал и редактирал Хр. Вакарелски. Изд. «Български писател», София, 1961 (в дальнейшем: Вакарелски, 1961).

⁴⁷ Новейшая сводка данных по историческому приурочению песенных имен содержится в работе: Анка Димитрова и Мирослав Янакиев. Предания за исторически лица в българските народни умотворения. В сб.: Известия на семинара по славянска филология при Университета в София, кн. VIII—IX, 1948 (в дальнейшем: Димитрова и Янакиев). Из специальных работ см. также: Н. Начов. Мара бела българка в нашия народен епос. Сборник на Българската Академия на науките, кн. XI, Клон историко-филологичен и философско-обществен, 7, София, 1920.

гут существовать постольку, поскольку они не противоречат этой основной задаче.

Болгарские фольклористы справедливо рассматривают исторические баллады в основном их составе как продукт многовекового творчества, в котором преломились исторические потрясения и коллизии и обобщились настроения и переживания народных масс времен турецкого нашествия и эпохи рабства. Творчество это падает главным образом на XIV—XVIII века. Основное ядро болгарских исторических баллад — с кругом классических сюжетов — сложилось скорее всего в первую половину этого периода; следовательно, мы имеем дело с достаточно архаичным материалом. Есть основание предполагать, что часть его относится еще ко времени татарского нашествия.

В балладах предстает (изображенная преимущественно с одной стороны, но чрезвычайно широко и сильно) жизнь народа в тягчайшую для него эпоху. «Судьба народа под рабством и борьба за освобождение — это основная тема наших исторических песен (имеются в виду также и исторические баллады, — Б. П.) в продолжение пяти веков. Они раскрывают картины ужасов и насилия, исключительных страданий и скорби, которые потрясают, но одновременно они — свидетельство твердости и решительности народных масс, которые никогда не примирились с рабством, никогда не теряли веры в свои силы и в лучшее будущее. Отсюда — вопреки глубокому трагизму — оптимизм этих песен, которые ярко показывают передовое историческое сознание народа».⁴⁸

Македонские исторические баллады в большинстве своем близки к болгарским, а значительная часть сюжетов тех и других совпадает. Но есть также и песни, которые не встречаются в сборниках болгарского фольклора.

⁴⁸ П. Динев. Български фолклор, стр. 522. Ср.: П. Динев. Фолклорът и историята на българската литература. «Литературна мисъл», 1957, кн. 6, стр. 18—19. Общую характеристику этих песен см. также в работах последнего времени: И. Иванов. Българските народни песни. София, 1959; Л. Ницолов. Народната съпротива през турското владичество в народната поезия. В сб.: Българска литература, Основни въпроси, ч. първа; Цв. Романска. Българско народно поетично творчество. Хрестоматия; Антология българской поэзии. Составление и вступит. статья В. Злыднева, Д. Маркова и А. Собковича. М., 1956; Эпос славянских народов. Хрестоматия (автор раздела «Болгарский эпос» — И. М. Шептунов). См. также названные выше работы Б. Ангелова, Хр. Вакарелского, Г. Керемедчиева.

В одном из последних сборников македонских народных песен песни о страданиях и борьбе под турецким игом составляют специальный раздел.⁴⁹ По словам современного исследователя, «одной из наиболее характерных черт македонских народных песен является их историзм», который с большой силой проявляется уже в фольклоре начала XIV в. Своеобразие этого историзма заключается, в частности; в том, что ему в значительной степени присущи балладные формы выражения.⁵⁰

Другой современный исследователь македонского фольклора, Х. Поленакович, в своем общем обзоре особо останавливается на темах и мотивах народной поэзии времен турецкого порабощения и указывает на распространение таких, как увод в рабство, хищение, страдания в неволе, бегство, выкуп и т. д. Поленакович характеризует песни с мотивами увода девушек, несчастных встреч в плену, с кровосмесительными мотивами и др. В этих сюжетах преломились, по словам исследователя, не только трагические стороны народной жизни, но и верность и стойкость народа.⁵¹

В сербско-хорватском фольклоре тема страданий народа под турецким игом и сопротивления турецким насильникам получила преимущественное развитие в юнацких песнях. Можно заметить, что целый ряд коллизий, характерных именно для исторических баллад, получает реализацию у сербов и хорватов в эпической поэзии.⁵² Правда, трудно говорить с полной уверенностью, в какой степени данное наблюдение отражает реальные соотношения в фольклоре: повышенный интерес к собиранию, публикации и изучению в первую очередь юнацких песен, видимо, сказался на отборе и издании произведений других жанров. Характерно, что целый ряд образцов типичной исторической баллады отмечен в сборниках сербского и хорватского фольклора в крайне незначительном числе

⁴⁹ Македонски народни песни. Текст и мелодии записал Коста Църнушанов. София, 1956.

⁵⁰ Хр. Вакарелски. Дух и съдържание на македонската народна песен. «Македонска мисъл», 1946, № 3—4.

⁵¹ Харлампие Поленаковић. О македонској народној књижевности. Македонска књижевност. Издање Српске књижевне задруге, коло IV, књ. 368, Београд, 1961, стр. 33—35.

⁵² Ср. сходное замечание об этом в рецензии Горака на сборник хорватских народных песен: «Národopisný věstník československý», roč. V, Praha, 1910, стр. 176.

записей. Видимо, это обусловлено не столько степенью их популярности, сколько направленностью интересов собирателей.⁵³

Интересующие нас песни редко получают в предлагаемых учеными и издателями схемах жанровой классификации самостоятельное место. Чаще всего они расселяются по различным рубрикам. Те из них, которые не могут быть отнесены к собственно эпическим, помещаются среди баллад и романсов. Эти два вида народной поэзии обычно объединяются в общий раздел «лирско-эпские песни».⁵⁴

По-видимому, впервые в сербско-хорватском материале выделение группы песен под названием баллад и романсов произвел известный издатель народных песен Никола Андрич, что сразу же вызвало сочувственный отклик Горака.⁵⁵

Андрич коснулся вопроса об отношении баллад к юнацким песням и высказал мнение, что многие юнацкие песни есть собственно видоизмененные баллады. Замечу, что проблема эта и сейчас еще остается не решенной: например, такие знаменитые песни, как «Хасанаги-

⁵³ А. Гаврилович отмечает, например, большую популярность у сербов и хорватов песен с мотивом возвращения домой брата и сестры, уведённых турками (см.: А. Гаврилович. Историја српске и хрватске књижевности усменог постанка. Београд, 1912, стр. 125). Между тем в публикациях известны единичные тексты песен с этим мотивом. Ср. также: О. Delorko. Nekoliko misli o našoj narodnoj poeziji. Zbornik za narodni život i običaje, knj. 40, Zagreb, 1962.

⁵⁴ См., например: Hrvatske narodne pjesme. Skupila i izdala Matica Hrvatska. Uredio Nikola Andrić. Knj. 5, Zagreb, 1909; knj. 6, 1914; knj. 7, 1929 (в дальнейшем: Andrić); Антологија народне поезије. Приредио Винко Витезица. Београд, 1937; Narodne pjesme otoka Krka. Prikupio i bilježkama popratio Vjekoslav Štefanić. Zagreb, 1944 (в дальнейшем: Štefanić); Српске народне pjesme. Уредили В. Поповић и Новак Симић. Загреб, 1946; Naše narodne pjesme. Epske pjesme. Romanse i balade. Pjesme o narodnooslobodilačkoj borbi i izgradnji. Uredio T. Čubelić. Zagreb, 1955; Др. А. Стефановић, В. Станислављевић. Преглед југословенске књижевности. Приручник за средње школе. Књ. I. Београд, 1959; Zlatna Jabuka. Hrvatske narodne balade i romance. Knj. II. Uredio Olinko Delorko. Zagreb, 1956 (в дальнейшем: Delorko, 1956). В некоторых работах аналогичные тексты помещаются среди песен собственно лирических, по традиционной терминологии — женских. Ср., например: Женские народне песме. Антологија. Приредио Јаша М. Продановић. Београд, 1925; Pregled narodne književnosti s primjerima i teorijom. Sostavio M. Sova. Zagreb, 1955.

⁵⁵ «Národopisny věstník československý», r. V, 1910.

ница», «Омер и Мейриме», считаются балладами, но всегда печатаются в сборниках эпических песен.⁵⁶

В следующем томе своего издания Андрич внес в предложенную им классификацию одно существенное дополнение. Часть исторических баллад он отнес к романсам и балладам, а часть — к так называемым «причалицам», которые рассказывают (pričaju) и описывают «женские» события (dogadjaj) без трагического и тяжелого финала. «Следовательно, причалицы — это песни, которые не могут быть включены в состав баллад и романсов, а по своему основному характеру никак не принадлежат к юнацким. Проданная сестра узнает в покупателе родного брата. Второй раз вышедшая замуж жена возвращается к первому своему мужу. Арабка спасает бана Эриновича из неволи». Н. Андричу принадлежит интересное общее определение этих песен — «ženska junačka».⁵⁷

В дальнейшем югославские фольклористы стремились уточнить содержание терминов «баллада» и «романс». Результаты этой работы отразились в новейшей литературе, в том числе и учебной. «Баллада, по существу, — песенный рассказ, который рисует какое-нибудь трагическое событие и вызывает в нас лирическое настроение. Мотивы наших баллад всегда — из семейной жизни». Далее отмечается свойственная им драматическая заостренность. Много баллад есть между «песнями исторических циклов». Романсы отличаются тем, что они ближе к лирическим песням.⁵⁸

По словам О. Делорко, и те и другие представляют собою «небольшие поэтические повествования (»omanje pjesničke pripovijesti»), но баллада печальна (»žalozna») и заканчивается трагически, романс же бодрый (»vedra») и не имеет трагического завершения. Делорко выделяет

⁵⁶ Принципиальные соображения относительно научных критериев, по которым баллады могут быть отделены от эпических песен, содержатся в работе: М. Bošković-Stulli. Neka suvremena mišljenja o baladi. В сб.: Рад Конгреса фолклориста Југославије у Зајечару и Неготину 1958 г. Београд, 1960. Там же см. указания на новейшие работы по этому вопросу.

⁵⁷ Андрић, књ. 6, стр. V—VI. Предложенную Андричем классификацию можно встретить и в современных сборниках: например, у Стефанича есть раздел «Романсы, баллады и причалицы».

⁵⁸ Др. А. Стефановић, В. Станислављевић. Преглед југословенске књижевности.

также баллады лирико-эпического и лирического характера.⁵⁹

В новейшей работе Т. Чубелича дается широкая характеристика баллады как жанра, имеющего общие «фундаментальные», «структурные» признаки в пределах европейского материала, и специальному анализу подвергнута народная баллада югославская. Чубелич исходит из совокупности качеств, выделяя наиболее яркие, определяющие сущность, содержание и форму жанра. Балладе свойствен определенный и специфический пафос: экспрессивный характер стиха, выразительный поток творческой фантазии, ритмико-мелодический размах. Баллада обнаруживает свою специфическую атмосферу и свой тематический смысл. Чубелич говорит о внимании баллады к ярким личностям и событиям, о том, что балладные герои отягощены мыслью и стремлениями, что их отличает зрелость жизненных позиций и своеобразная неуступчивость. Исследователь характеризует также архитектонику, содержание и форму, ритмику баллад.

В классификации европейской баллады Чубелич объединяет всех славян, выделяя в особую группу югославскую балладу, которой он и дает подробную характеристику. Специального раздела исторических баллад в работе Чубелича нет.⁶⁰

По богатству балладного творчества в фольклоре славян выделяется народная поэзия словенцев. Однако собственно исторических баллад с типичной для них тематикой в словенском материале не так много. В этом отношении фольклор словенцев существенно отличается от поэзии других южных славян. Впрочем, видимо, отличие жанрового и репертуарного порядка вообще характерно для словенской народной баллады. Характерно, что Горак, выделяя основные «балладные области» в Европе, объединяет (по их тесным взаимным отношениям) сербско-хорватские и болгарские, а словенскую балладу присоединяет к западнославянской.⁶¹

С точки зрения художественной структуры словенские баллады отличаются большей цельностью и жанровой

⁵⁹ Delorko, 1956, стр. 144.

⁶⁰ T. Čubelić. Balada u narodnoj književnosti. В сб.: Рад Конгреса фолклориста Југославије у Зајечару и Неготину.

⁶¹ Horák, 1956, стр. 13—14.

характерностью.⁶² Но и в фольклоре словенцев есть произведения, занимающие промежуточное положение между балладами и историческими песнями (песни о Короле Матияше), а также между балладами и песнями юнацкими.⁶³

Вопросам возникновения и истории словенской баллады посвящены работы И. Графенауера и З. Кумер.⁶⁴

2

При всем разнообразии конкретных художественных форм, структурных и стилевых особенностей, при всей кажущейся пестроте поэтических признаков обширная группа песен обладает яркими и устойчивыми художественными качествами, совокупность которых придает им определенное единство жанрового порядка. Качества эти относятся в первую очередь к художественному содержанию песен, к тому, что выше было определено как тип фольклорного историзма и что является в конечном счете самым важным: речь идет об отборе явлений действительности, об особом угле зрения на эти явления, о специфическом ряде героев, о комплексе существенных народных идей и представлений целой исторической эпохи.

Отдельные произведения рассматриваемой нами группы могут быть более или менее близки к песням эпическим, историческим, лирическим-бытовым. Группа как жанровое целое отличается от этих жанров принципиально.

В отличие от героических эпических песен баллады не концентрируют внимания на изображении военных столкновений общегосударственного масштаба, они не дают широких эпических картин борьбы народных героев или

⁶² Основной состав словенских баллад собран в кн.: *Slovenske narodne pesmi...* Zbral in vredil Karol Strekelj. Zv. 1. Ljubljana, 1895 (в дальнейшем: Strekelj).

⁶³ См., например: I. Grafenauer. Turki pred Dunajem. «Slaviistična Revija», 1951, № 1—2; Slovenske balade in romance, 1912.

⁶⁴ J. Grafenauer: 1) Lepa Vida. Studija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o lepi Vidi. Ljubljana, 1943; 2) Narodno pesništvo. В сб.: Narodopisje slovencev, d. II, Ljubljana, 1952; 3) Slovenische legendäre Lieder. «Zeitschrift für Volkskunde», H. 2, 1960. Z. Kumer. 1) Balada o maščevanju zapuščene ljubice. «Slovenski etnograf», let. XV, 1962, Ljubljana; 2) Vplivi turških napadov na slovensko pripovedno pesem. В сб.: Рад Конгреса фолклориста Југославије у Зајечару и Неготину.

армий; в них нет боевых богатырских подвигов, как, впрочем, нет и самих богатырей. Другими словами, песни эти не знают ни эпического мира, ни эпического фона. Нет в этих песнях и характерной для героического эпоса своеобразной «историчности» — постоянного прикрепления изображаемых событий к национальным центрам (действительным или эпически реконструируемым) и к крупным историческим лицам (реальным, созданным или преобразенным эпической фантазией). Наконец, песням этим не свойственна поэтическая система эпоса в ее определяющих составных элементах — таких, как эпическая масштабность и монументальность, гиперболизм, ретардация, широкое применение эпических формул и др.

В отличие от исторической песни баллада не имеет обязательной эстетической установки на историческую конкретность и фактическую определенность, на воспроизведение (или точнее — поэтическое создание) неповторимых исторических эпизодов, случаев, событий. Напротив, стихия баллады — повторяющиеся, ставшие бытом коллизии народной жизни, часто вообще лишенные более или менее ограниченных временных примет.

Содержание баллад не связано с конкретными историческими фактами и (за редкими исключениями) не может быть датировано и точно прокомментировано. Такому комментарию иногда поддаются реалии, но не сюжеты, объяснить которые могут не отдельные летописные факты, но целые пласты народной жизни. Герои баллад не могут быть (как правило) соотнесены с реальными историческими деятелями, они эстетически и не воспринимаются как персонажи, могущие иметь летописных прототипов.

Вместе с тем в этих песнях предстает по-своему открывающийся мир исторических конфликтов, потрясений и сдвигов, крупных перемен в исторической жизни народа. Но мир этот выведен за пределы той непосредственной политической практики, которая прежде всего отражается на страницах летописей и которая попадает в хронологические таблицы.

Когда-то Вальтер Скотт совершил важное для литературы художественное открытие, соединив в своих романах «государственную» историю и частную жизнь, людей государственных, реальных политических лиц и людей простых, вымышленных. В сущности говоря, народная баллада сделала это по-своему значительно раньше.

Именно здесь фольклор перенес изображение острейших и драматических исторических коллизий из сферы державной политики в сферу домашнюю, в повседневный быт. Героями баллад оказываются лица не исторические, вполне частные, жизнь и помыслы которых не выходят при обычных условиях за пределы родного дома, семьи, села: они вовлекаются в поток событий не по собственной инициативе, не в силу их активной причастности к политическим делам страны, а в силу того, что дела эти сами врываются в их жизнь. В балладах исторические коллизии становятся бытом.

Нетрудно заметить, что в песнях этого типа историзм приобретает характерные балладные формы. Повествование о драматических индивидуальных судьбах, о семейных коллизиях, обусловленных общественно-бытовыми обстоятельствами, собственно и составляет главное содержание народных баллад. Когда такие повествования вырастают на почве политической истории, возникает историческая баллада. Определенное отношение к миру и определенные принципы художественного его изображения, сложившиеся в балладном жанре, применяются к истории. Тем самым не только история становится бытом, но и быт народный с его характерными коллизиями выводится на орбиту истории и оказывается сферой преломления острейших политических конфликтов.

Содержание славянских исторических баллад сосредоточено преимущественно вокруг темы татарского или турецкого полона. Набег татар или турок на город, село, замок, уничтожение одной части жителей и увод в плен другой, дележ живой добычи, горестная участь уводимых в рабство, судьба их в плену, гибель или спасение и возвращение домой и т. п. — вот те типичные ситуации, которые (каждая в отдельности и в различных сочетаниях между собою) составляют сюжетную основу баллад. Их основная внутренняя тема — изображение страданий, испытаний, выпадающих на долю народа, и стойкости и непримиримости его перед лицом врага. Эту стойкость и непримиримость баллада обнаруживает в бытовой повседневности; эти качества проявляются в личной позиции персонажей по отношению к врагам, в отстаивании ими определенных нравственных принципов, в решительном выборе ими своего пути. Баллада называет своими героями обычно слабейших — тех, кто менее всего защищен

от самоуправления и кто сам, казалось бы, более всего нуждается в защите: мать, которую вместе с младенцем уводят в рабство; девушку-невесту, малолетних детей, старуху-мать, ставших добычей похитителей; юношу, брошенного в темницу, и т. д. Но именно в них обнаруживается внутренняя крепость духа, способность и готовность пройти через немыслимые испытания, бескомпромиссная решительность в отстаивании своей свободы и чести. Преданность семейным, кровнородственным связям, борьба за сохранение или восстановление семьи возводятся балладой в степень подвига. Нарушение семейного единства, измена родственным связям, равно как и измена своей вере, расценивается в балладах как тяжкое преступление, которое не только безоговорочно осуждается, но и получает должное возмездие.

Коллизии, казалось бы, ограниченные в балладах сюжетными рамками (судьба одной семьи), в действительности по-настоящему масштабны и общественно значительны. Перед нами как бы концентрированное выражение судьбы целого народа; в нравственных позициях балладных героев воплощаются существенные стороны морального кодекса всего народа, противостоящего поработителям.

Таким образом, в исторических балладах почти обязательно присутствует героическое начало, но оно проявляется здесь по-иному, чем в былинах, в думах, в песнях юнацких или исторических. Врагам в балладах не часто противостоит открыто какая-либо реальная сила: здесь нет ни богатырей, ни армий; здесь редко доходит дело до вооруженного сопротивления. Народ чаще всего предстает здесь не защищенным перед чужеземными насильниками и лишенным эпической монолитности. Далеко не всегда балладные сюжеты завершаются благополучными финалами, в которых торжествовала бы справедливость. Из всех видов славянского историко-песенного фольклора историческая баллада отличается наибольшим драматизмом содержания. Сюжетные коллизии здесь до предела напряжены и заострены; преимущественное внимание сосредоточено на конфликтах и ситуациях, в которых возможность благополучных развязок, в сущности, исключена и которые завершаются трагически.

Что поражает нас в балладах — это пронизывающее их ощущение трагической неустроенности, изломанности,

неблагополучия жизни. Основу балладных сюжетов составляют преимущественно мотивы неожиданной беды, врывающейся в мирную жизнь людей, мотивы непоправимых случайностей и ужасных совпадений. Мир в балладах предстает исполненным резких противоречий и зла, которому трудно противостоять. Избавление от беды в балладах — обычно результат не эпического чуда, а счастливой случайности. Но «случай» приходит как вознаграждение за стойкость, терпение и верность; спасаются те, кто верили и боролись, хотя самое понятие борьбы в балладах специфично: борются не оружием, не с помощью физической силы; злу противостоит нравственная стойкость и непримиримость. Естественно, что такой характер конфликтов закономерно разрешается гибелью героя или героини, но в этой гибели заложена победа. Торжество балладных героев поэтому часто получает символическое выражение. Героическое начало в балладах слито с трагическим. Предметом поэтизации и воспевания является не какой-нибудь реальный подвиг, не фактически содеянное, а прежде всего жизненная позиция героя, его отношение к происходящему, его возможности в неравном столкновении с почти непреодолимыми испытаниями. Такая эстетическая установка во многом определяет художественную структуру исторической баллады. О ней трудно говорить как о чисто эпическом жанре, поскольку задачи сюжетного повествования соединяются здесь с раскрытием внутреннего состояния героев, неизбежно ограничиваются, а нередко и вовсе отступают на задний план. Историческая баллада — это песня лиро-эпическая, в которой различное соотношение эпики и лирики дает два основных типа и соответствующие им две отчетливо выделяемые песенные группы. Один тип — это песня, в которой есть законченная повествовательная линия и в которой человеческие судьбы прослежены на всей временной дистанции конфликта, а драматические перипетии борьбы доведены до их фактического исхода. Однако и здесь для баллады важно не только то, что делает герой, но и то, что он при этом думает и переживает. Отсюда диалоги и самовысказывания, которым в структуре «повествовательной» баллады принадлежит важное место. Прямая речь в балладах всегда экспрессивна, подчеркнута эмоциональна, в ней часты медитации, переходящие в плач.

Собственно повествовательное начало может быть сильно ослаблено и сведено к простой форме исходной ситуации, более или менее статичной, а прямая речь может выдвинуться на первый план. Тогда мы имеем дело со вторым типом лиро-эпической баллады. Здесь часто нет сюжетных развязок, нет повествовательных итогов и конфликт не получает фактического разрешения, но он оказывается разрешенным в принципе, ибо с полной ясностью — в самой ситуации и в прямой речи — определены позиции сторон и прежде всего стороны страдающей, той, которая должна сделать выбор.

Баллада часто обрывается там, где повествовательная линия могла бы еще продолжаться. В неосуществившихся развязках баллад нет чего-то недосказанного и загадочного: просто не здесь лежит главный художественный интерес. Конечные судьбы героев можно легко представить, но дело не в них, а в выявившихся с полной определенностью жизненных позициях, в обнажившейся трагической ситуации, в неразрешимости коллизии, в лирических сетованиях, воспоминаниях, в противопоставлении ужасному настоящему недавнего безоблачного прошлого.

Оба типа исторической баллады, первый из которых тяготеет к эпосу, а второй к лирике, равно законны, одинаково интересны и заключают в себе большие художественные возможности. Оба типа представлены превосходными поэтическими образцами, оба встречаются в фольклоре каждого народа, хотя соотношение их в национальном репертуаре неодинаково.

Исторические баллады прочно связаны с традициями национального фольклора, они составляют часть балладного творчества народов; анализ обнаруживает в них различные межжанровые художественные связи, обусловленные национальной спецификой и особенностями историко-фольклорного процесса. Так, в русском материале отчетливо прослеживаются связи исторических баллад частью с былинами, частью с историческими песнями, частью с бытовой лирикой. Болгарский материал в одной своей группе обнаруживает родство с песнями юнацкими, в другой — с поэтикой и стилистикой песен лирических.⁶⁵ Характерно также, что многие болгарские исторические

⁶⁵ Ср. наблюдения Хр. Вакарелского в его новейшей сводной антологии (Хр. Вакарелски, 1961, стр. 12, 26, 35 и др.).

баллады выполняют функции обрядовых песен и часто записываются в составе различных обрядов. Западнославянские песни в большей степени обусловлены устойчивыми балладными формами, что исторически вполне объяснимо.

При всем том славянские исторические баллады обнаруживают свою межнациональную общность не только в отношении основных принципов историзма и структуры. Их объединяют многие конкретные черты поэтики и стилистики. В некоторых случаях поэтическое родство баллад следует отнести за счет проявления более широкой славянской фольклорной и языковой общности.⁶⁶

Наиболее ярко и последовательно конкретная художественная общность славянских исторических баллад проявляется в их сюжетике.

Сюжет — это живая художественная ткань баллады. В судьбах персонажей, в их взаимоотношениях, в жизненных ситуациях и перипетиях, в связанных с сюжетным развитием диалогах и высказываниях получает основную реализацию конкретный поэтический замысел. Именно в сюжете наиболее отчетливо выражается концепция действительности, раскрываются народное понимание и народная оценка отдельных сторон истории. Балладные сюжеты представляют собою результат отбора и художественной переработки явлений действительности. Этот отбор и эта переработка происходят по законам народного коллективного творчества, которые исторически обусловлены и для каждого жанра специфичны.

Теснейшим образом связанные с действительностью, балладные сюжеты не есть простое эмпирическое воспроизведение ее характерных сторон и явлений. Они не есть также результат индивидуального творчества, опирающегося на принципы реализма либо на какие-нибудь иные сознательно разработанные эстетические принципы.

Основные типовые элементы, из которых складываются песенные сюжеты, выработаны коллективно: в бесконечном многообразии конкретных жизненных коллизий и ситуаций народное творчество уловило для баллад некоторый (сравнительно небольшой) комплекс, который был превращен в устойчивый ряд поэтических мотивов. Какие

⁶⁶ См.: П. Г. Богатырев. Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов.

именно впечатления и переживания стали материалом для этих мотивов и как они были художественно переработаны, это выяснится в ходе нашего исследования. Здесь же необходимо лишь указать на важную роль поэтического вымысла и художественных традиций. Балладные сюжеты — это сплав реальных впечатлений и вымысла, в значительной степени опиравшегося на фольклорную сюжетную традицию. К ним нельзя относиться как к реально-бытовым историям. Достоверность их — художественного порядка. В них неизменно присутствует та художественная условность (в изображении людей и их поступков, в характеристике отношений и т. д.), которая предполагает действие каких-то не всегда известных нам законов творчества; повествование подчинено определенной логике художественного вымысла, сюжетной концепции, поэтому оно укладывается в известные схемы, оно освобождено от бытовой случайности и неременной достоверности факта. Вместе с тем балладный сюжет почти неизменно остается в рамках жизненного правдоподобия и редко допускает отклонения в сторону эстетики необычного, чудесного. Вымысел и условность в исторических балладах — это, как правило, доведенные до логического предела, до крайней степени заострения, преобразованные в формах фольклорной традиции и возведенные в степень идеального обобщения (другими словами — опoэтизирoванные) реальные исторические и бытовые конфликты.

Эти принципы сюжетики являются общими для всех славянских исторических баллад. Но общие — не только принципы, а и их реальное художественное воплощение. Хотелось бы подчеркнуть, что речь идет не просто о соотношении каких-то сюжетных типов, схем и т. д., но о соотношении живого поэтического материала. Несколько забегая вперед, могу сказать, что представляю себе славянскую историческую балладу как грандиозный песенный цикл, единый в своем составе, который исторически закономерен сложился в ходе национального фольклорного творчества и единство которого по-своему отражает историческую, культурную, духовную общность славян.

ПЕСНИ О ТАТАРСКОМ И ТУРЕЦКОМ ПОЛОНЕ

1

С одержание славянских исторических баллад обусловлено тем реальным обстоятельством, что на протяжении столетий тяжким злом как для народов, ставших жертвой чужеземного нашествия и ига, так и для населения многих пограничных районов были систематические татарские и турецкие набеги, грабительские наезды, сопровождавшиеся разорением городов и сел и уводом полна. Это был быт эпохи — с постоянно повторявшимися ужасными коллизиями, с извечной угрозой близкой и неотвратимой опасности, с несчастьями и потерями, ставшими повседневными и неизбежными.

В балладах запечатлен именно этот быт; певцы, создававшие баллады, были проникнуты впечатлениями окружающей их жизни, они пели прежде всего о том, свидетелями чему являлись сами. Поэтому начала балладных драматических историй почти неизменно связаны со сравнительно небольшим театром действия, ограниченным пределами одного города или замка, сельских улиц, околиц, площадей, близлежащего поля или леса. Нередко театр действия получает более или менее точную локализацию, приурочиваясь к местам, которые являются для певцов родными. Смысл такой локализации не столько в том, чтобы «документировать» сюжет, сколько в том, чтобы усилить его жизненную достоверность.

Сравнительно редко изображение вражеского нападения в балладах выходит за рамки частного, местного события и приобретает более широкое звучание.

Зажурилась Україна, що нігде прожити:
Гей витоптала орда кіньми маленький діти,
Ой маленьких витоптала, великих забрала,
Назад руки постягала, під хана погнала.¹

Размирила се й Влашката земя, Влашката земја и Богданската. Размирили я, поробили я Четри татари — бели маджари. ²	Взбушевалась Валашская земля, Валашская земля и Богданская. Взбушевали ее, пороботили ее Четверо татар — белых мадьяр.
Turki porobili so hrvatsko zemljo, Stare porobili, mlade polovili... ³	Турки пороботили Хорватскую землю, Старых пороботили, молодых похватили... ³

Более характерны для баллад иные масштабы описаний, вполне соответствующие основному содержанию песен.

Было во городе во Чернигове,
Воевали, бузовали три татарченка,
Они били-разбивали наш Чернигов-град.
Немного они брали золотой казны,
А еще того побольше чечью жемчуга...⁴

Да се провали Митрополия, Че се направи между два друма, Между два друма, между два пътя: В един път върват млади пашовци, В другия върват черни татари! ⁵	Пусть провалится Митрополия, Что лежит между двух дорог, Между двух дорог, между двух путей: По одному пути идут молодые воины пашаи, По другому идут черные татары!
От гóре идат черни татаре... Секи татарин по ко́ня води — Енно татарче три ко́ня во́ди, Три коня води, три роба кара. ⁶	Сверху идут черные татары... Каждый татарин по коню ведет — Один татарченек трех коней ведет, Трех коней ведет, трех рабов гонит.

¹ Антонович - Драгоманов, стр. 73; ср. также: Політичні пісні українського народу XVIII—XIX ст. З увагами М. Драгоманова. Ч. 1, розд. 1. Женева, 1883, стр. 102.

² Народни песни от средна северна България. Редактира Васил Стоин. София, 1931 (в дальнейшем: Стоин, 1931), № 161.

³ Hrvatske narodne pjesme i plesovi. Uredili Vinko Zganec i Nada Sremec. Zagreb, 1951 (в дальнейшем: Zganec — Sremec), стр. 160.

⁴ Исторические песни XIII—XVI веков, № 11; ср. также №№ 9, 10, 12.

⁵ Ангелов - Вакарелски, 1939, № 43.

⁶ Сборник за народни умотворения, наука и книжнина (Сборник за народни умотворения и народопис), кн. 1—50, 1889—1963 (в дальнейшем: СбНУ), кн. 46, стр. 98.

Таковы обычные экспозиции и сюжетный фон большинства баллад.

Собственно балладная история начинается с момента, когда из общей картины выделяются те, судьба которых составит основное содержание песни. Перед нами «крупный план» балладного сюжета. Так, в приведенных выше болгарской, хорватской, русской балладах вслед за картиной нападения следует: «Поробили си убава Станка» (Захватили себе красивую Станку); «Na zadnje vlovili brasa i sestrico» (Наконец схватили брата и сестрицу); «Полонили они душу ли красну девицу». Другие характерные примеры: «Та поробиле Гена робиня и повеле е низ кални друми» (Захватили Гену-рабыню и повели ее грязными дорогами); «Бел еничерин робиня кара гола и боса по люта слана» (Белый янычар рабыню гонит голую и босую по холодному инею); «Паша изпред двора прође, паша прође и робље проведе» (Паша перед дворцом прошел, паша прошел и рабов провел).

Обширный цикл баллад говорит о драматических коллизиях, случившихся на степных или лесных дорогах, по которым гнали рабов в чужую землю. В изображении таких коллизий преобладает поэтическая условность — это относится и к характерным сюжетным ситуациям, и к поведению героев, и к выражаемым ими настроениям и чувствам. Такой стиль балладного повествования создает определенную эмоциональную атмосферу; человеческие драмы даны поэтически возвышенно, герои с их страданиями подняты над суровой обыденностью. Характерны в балладах диалоги — это отточенные формулы, освобожденные от «низкого», реально-достоверного, представляющие собою почти символы, исполненные высокой лирики. Нередко в таких диалогах исчерпываются поэтические коллизии баллад.

В южнославянском фольклоре, особенно в болгарском, многие песни строятся на мотиве трех синджиров рабов.⁷ Основное содержание этих песен сводится чаще всего к эмоциональному выражению пленными горя и страданий, выпавших на их долю, к сетованиям и воспоминаниям о потерянном доме. Три синджира — три группы

⁷ Синджир — цепь. В песнях имеется в виду обычно вереница скованных общей цепью или связанных вместе людей, угоняемых в плен.

людей, уводимых в рабство: обычно одну составляют юноши, другую молодые женщины, третью девушки; у каждой из этих групп свое горе, свои утраты, свой круг воспоминаний о самом дорогом, с чем прежде всего была связана их жизнь дома. Об их домашних привязанностях баллада обычно говорит с некоторым символическим подтекстом, отвлекаясь при этом от каких-либо индивидуальных моментов. Девушки горюют об оставленных матерях, о загубленной красоте, о недотканном полотне; женщины плачут о своих маленьких детях; юноши думают о своих ружьях, о нераспряженных буйволах и недопаханцых полях.

Многие песни о трех синджирах имеют лирическое обрамление, должное непосредственно выразить народное сочувствие уводимым в рабство: девушка клянет свои глаза за то, что они спали и не видели, как по дороге прошли три синджира; иногда среди пленных юнаков оказывается ее брат, среди молодых — ее сноха, среди девушек — сестра.

Леле братко, леле галабенце,
Леле снао, леле еребице,
Леле сестро, леле соколенце! ⁸

Ой братик, ой голубок,
Ой сноха, ой куропатка,
Ой сестра, ой соколица!

Встречается и другое обрамление: пастух спрашивает у леса, отчего он увял и засох — стужа ли его застудила или пожар сжег?

Горо, горо, горо — Богданова,
Защо ми си, горо, повехнала?
Да ли ми те слана посланила,
Или те е мана маносала?
— Нито ма е мана маносала,
Най ми минаа три синджира
робе.

Лес, лес, лес Богданский —
Почему, лес, увял?
Или тебя мороз поморозил,
Или тебя ржа поразила?
— Не ржа меня поразила,
Сквозь меня прошли три
синджира рабов.

⁸ СбНУ, кн. 44, № 673. См. также: СбНУ, кн. 40, стр. 399; кн. 44, № 457; кн. 46, стр. 100; кн. 49, стр. 112; Народни песни от Тимок до Вита. Редактира Васил Стоин. София, 1928 (в дальнейшем: Стоин, 1928), №№ 2870—2871. Подстрочные примечания в книге не имеют целью сообщить полный перечень вариантов: преимущественно указываются тексты, которые дают представление о характере развития сюжета, об основных версиях и т. д.; приводятся также издания, в которых имеются дополнительные библиографические сведения.

Далее следует известный уже нам рассказ о трех синджирах; песня заключается словами: «Вот почему сохнет и вянет лес».⁹

В болгарском фольклоре известна также версия (возможно, сравнительно поздняя) этого же сюжета «Три рабыни». Здесь в составе трех синджиров две девушки-сестры и их невестка. Их сетования получают характер спора — кто из них более несчастен. Сестры плачут — им хотелось бы увидеть мать; невестке их горе кажется несравнимым с ее собственным, и она просит их замолчать: у нее сын остался в лесу, неумытый, ненакормленный и некрещеный; девушек ждет лучшая участь — их сведут в Царьград, где они встретят родных по крови и вере, а ее угонят в татарскую землю, где нет людей христианской веры и «нашего рода».¹⁰

Болгарские исследователи обычно приурочивают содержание песни к точному времени и месту. В 1688 г., когда султану, разбитому под Веной, потребовалась помощь со стороны Крыма, татары (в песне «черни татары») прошли через Северную Болгарию (в некоторых вариантах песни — через село Митрополию), грабя и совершая бесчестья, а на обратном пути увели многих болгар в рабство.¹¹

Однако несомненно, что основные мотивы песни и сюжет в целом возникли в болгарской народной поэзии за-

⁹ Ангелов-Вакарелски, 1936, № 150; Вакарелски, 1961, стр. 213—214; Български народни песни от Елена В. Янкова. Записал и издал Г. Янков. Пловдив, 1908 (в дальнейшем: Я н к о в), № 24; Fr. L. Čelakovský. Slovanské národní písně (в дальнейшем: Čelakovský), d. II. Praha, 1825, стр. 180; d. III, Praha, 1827; СбНУ, кн. 35, № 141; кн. 38, № 16; кн. 47, стр. 71, 276; Стоин, 1928, № 2867; Стоин, 1931, № 175. Варианты указаны также в кн.: Преглед на българските народни песни. Под редакцията на Ст. Романски. Първа половина. Втора половина. В кн.: Известия на Семинара по славянска филология при Университета в София. Кн. V, 1925; кн. VI, 1929 (см. кн. VI, стр. 214—215).

¹⁰ Ангелов-Вакарелски, 1939, № 43; Вакарелски, 1961, стр. 226; Стоин, 1928, № 2879; СбНУ, кн. 44, стр. 98; там же, №№ 532—533; варианты см.: Преглед на българските народни песни, първа половина, стр. 617; русский перевод: Болгарская народная поэзия, избранные произведения. Составитель М. Шептунов. М., 1953 (в дальнейшем: Ш е п т у н о в), стр. 89.

¹¹ Ангелов-Вакарелски, 1939, стр. 209—210; Вакарелски, 1961, стр. 617; Антология болгарской поэзии, стр. 44 (автор примечаний Н. Глен); Эпос славянских народов, Хрестоматия, стр. 350.

долго до этого события и не в связи с какими-то единичными фактами. Отдельные версии могли вбирать впечатления и реалии конкретного порядка, зачины и экспозиции могли локализоваться, но это не меняло содержания песен по существу.

В сербско-хорватском фольклоре есть песни на сходную тему и с аналогичными мотивами, хотя полных параллелей мне не встретилось. В песне «Сестры-рабыни» девушка проклинает свои глаза, которые не увидели, как бан Марьян провел три синджира рабов и в их числе трех молодых сестер. Далее в песне каждая из сестер жалуется на свою участь: старшая — на то, что ее заветное кольцо будет расковано на подкову коню бана; средняя — что коса ее, которую заплела мать, будет расчесана баном и вплетена в гриву его коня; младшая — что придется ей служить нянькой и охранять ребенка бана.¹²

В другой песне паша ведет девушек, неженатых юношей, молодых женщин. Всем им уготована разная участь: девушки будут ужинать медовыми лепешками, ночевать в высокой башне, покрываться шелковыми одеялами; юноши станут есть пшено непросеянное, спать под забором в крапиве и т. д.¹³ Словами о девушке, проклинающей свои глаза, начинаются также песни о захвате турками хайдука,¹⁴ о трех рабынях, которых якобы провел мимо двора милый,¹⁵ и др.

В украинском и белорусском фольклоре есть песни, близкие к южнославянским по теме и по отдельным мотивам и образам. Здесь также говорится о трех девушках-полонянках, трех сестрах, которых уводят татары (или турки).

Коли турки воювали,
Білу челядь забирали,

І в нашої попадоньки
Взяли вони три дівоньки.

Первая оплакивает косу, которую «не мати тя розчесує, візник бичем розтрипує»; вторая жалуется на

¹² Andrić, knj. 7, № 403.

¹³ Српске народne pjesme (герзовске и ђевојачке) из Босне. Скупно их П. Мирковић. Панчево, 1886 (в дальнейшем: Мирковић), № 168.

¹⁴ Баладе. Приредіо за штампу Никола Банашевић. Београд, 1952 (в дальнейшем: Банашевић), стр. 56—59.

¹⁵ Песме и обичаји укупног народа србског. Скупно и издао М. С. Милојевић. III књ. Београд, 1875 (в дальнейшем: Милојевић), № 8.

ноги: «Не мати вас умиває, — пісок пальці роз'їдає...»; третья обращается к своим глазам: «Тільки орсак (страну) проходили, а білий світ не виділи!». ¹⁶

Подобно тому как в болгарской песне пастух обращается к лесу и ответом ему служит рассказ о несчастных, которых повели в плен, так в украинской и белорусской песнях кукушка спрашивает у березы, отчего она сухая, не зеленая. Дальнейшее содержание здесь иное, но оно также связано с татарами.

«Як жа мне зялёной быці?
Пада мною татары стаялі,
Татары стаялі, голле рубалі,

Голле рубалі, карэнь выбівалі,
Крынічнай вады дабывалі,
Сваіх коней напавалі». ¹⁷

Поначалу близко к песне о трех синджирах развивается содержание одной белорусской песни: татары захватили трех полонянок; старшая плачет «по волах, по коровах», средняя оплакивает «свою горькую долю», меньшая плачет «до отця, до матоньки». Видимо, это первоначальное ядро песни, хотя, может быть, и сокращенное.

Заключительная часть явно скомкана и представляет собою результат поздних переделок: в ответ на жалобы говорится, что старшей надо вернуть волов и коров, среднюю надо отдать «молодым офицерам», а младшую «пустици з цихою вуодою». ¹⁸

К циклу песен о трех синджирах примыкает одна из самых популярных в болгарском фольклоре исторических баллад — «Рабыня и Старая планина», известная также в македонских и сербско-хорватских сборниках. ¹⁹

¹⁶ Історичні пісні, стр. 84. Ср.: *Pieśni ludu ruskiego w Galicyi. Zebrał Zegota Pauli, t. I. Lwów, 1839* (в дальнейшем: *Pauli, 1839*), стр. 170—171; Антонович - Драгоманов, стр. 86—87.

¹⁷ Вусна-паэтычная творчасць беларускага народа. Хрэстаматыя... Складзі С. І. Васілёнак, І. В. Гутараў. Мінск, 1959, стр. 151; Антонович - Драгоманов, стр. 77.

¹⁸ Сборник памятников народного творчества в Северо-западном крае, вып. 1, Вильна, 1866, стр. 95.

¹⁹ Болгарские варианты указаны в следующих изданиях: Преглед на българските народни песни, първа половина, стр. 188—189; втора половина, стр. 203—204; см. также: СбНУ, кн. 44, №№ 178, 534; кн. 46, стр. 99—100; кн. 47, стр. 72—73, 226—227; Стоин, 1928, №№ 2875, 2886, 2889, 2893—2894, 2896; Стоин, 1931, №№ 181—186. Избранные тексты в различных версиях: Ангелов - Вакарелски, 1936, № 149; Вакарелски, 1961, стр. 219—220. Русский перевод: Шептунов, стр. 95—96.

Песня начинается иногда картиной набега:

Размирило са, разробило са...
Та старо губат, а младо робат,

Разбушевались, поработили...
И старых губят, а молодых
хватают,

Малки дечица по коне тапчат.

Маленьких детей конями топчут.

В вариантах говорится о том, что татары и янычары брали из каждого дома по рабыне. «Крупный план» песни — полонянка с младенцем, которую гонят в рабство турки или «черные татары». Турок предлагает женщине оставить ребенка, иногда грозит ей, бьет ее плетью и т. д. Женщина объясняет, что она не может расстаться с ребенком: она много лет не имела детей, это первый, поэтому он ей особенно мил. Тем не менее турок продолжает угрожать, тогда женщина идет в лес и здесь оставляет младенца. Иногда она кладет его под деревом, но более типична для сюжета такая поэтическая разработка эпизода: полонянка сплетает колыбель и вешает ее между двумя деревьями-«близнецами». При этом она поет колыбельную.

Нани ми, нани, мъжко детенце!
Тебе е майка Стара планина,
До две елици — две мили сестри!

Баю-баю, мой мальчик!
Тебе мать — Старая планина,
Две елочки — две милых сестры!

Ветер будет убаюкивать ребенка, дождь — умыть его, солнце — сушить, косуля — кормить своим молоком.²⁰

«Да растеш да си порастеш,
Майка от турци до отървеш».²¹

«Ты расти, да ты подрастай,
Чтобы мать от турок освободить».

Согласно одной версии, турок, услышав эти заключительные слова колыбельной, в ярости тут же убивает мать и ребенка.²² Ряд вариантов вообще оканчивается колыбельной. Но известны также версии, которые имеют продолжение. Старая планина успокаивает мать, обещая заботиться о ребенке. Его вскоре находят пастухи, уводят с собой, воспитывают. Спустя много лет Найден (так называли мальчика пастухи), ставший богатым торговцем, покупает в чужой земле рабыню в няньки к своему сыну.

²⁰ Ангелов-Вакарелски, 1936, № 149.

²¹ Стоин, 1931, № 181.

²² Стоин, 1928, № 2893; СбНУ, кн. 46, стр. 99; Песните на бердянските българи. Събрал и наредил Ат. Вас. Върбански. Ногайск, 1910 (в дальнейшем: В ъ р б а н с к и), № 483.

В колыбельной женщина воспроизводит всю историю своей давней разлуки с ребенком, песню слышит Найден:

«Че ти ми не си стара робиня, «Ты мне не старая рабыня,
На ми си мене стара майчица».²³ А ты мне старая матушка».

Можно думать, что эта версия сложилась не без влияния песен о матери — невольнице сына, которые будут рассмотрены ниже. В определенной степени близка к этой версии другая: спустя семнадцать лет женщина-рабыня встречается у источника с юнаком, узнает в нем сына и открывается ему. Дамян думает, как спасти мать; он вынужден принять предложение татар жениться на полонянке, которая оказывается его матерью; через несколько дней они убегают.²⁴ Думаю, что содержанию первой части песни более соответствует продолжение, согласно которому ребенок растет в лесу и растет по-сказочному: за три недели он вырос как за три года, за девять месяцев — как за девять лет.²⁵ К сожалению, я не располагаю текстами с продолжением, в которых история спасения матери сыном была изложена полностью; в нескольких вариантах, мне известных, она обычно смята.

Есть еще одна поэтическая версия, известная мне в единственном тексте. Женщина, оставляя ребенка и не надеясь, что он будет жить, сказала ему:

«Да растеш, мама, порастеш, Да станеш лоза червена, Да родиш грозде виноно, От тебе грозде да ядат».	«Расти, мамин сынок, вырастай, Становись лозой красной, Давай самый лучший виноград, Пусть от тебя виноград едят».
---	---

Через некоторое время полонянке удастся бежать от татар, она идет на поиски ребенка и видит, что ее Дамянчо превратился в виноградную лозу, усыпанную виноградными гроздьями.²⁶

Такая развязка не является неожиданной для данного сюжета: для всех версий песни характерен мотив заклиная сил природы — чтобы они сохранили ребенка; в последней версии заклинение с точностью осуществляется.

²³ Периодическо списание на българското книжевно дружество в Средец, кн. 15, 1885, стр. 439—442 (ср.: Ангелов-Вакарелски, 1936, стр. 438—439).

²⁴ Стоин, 1928, № 2885 (Ангелов-Вакарелски, 1936, № 147).

²⁵ Ангелов-Вакарелски, № 149.

²⁶ СбНУ, кн. 25, стр. 128 (Ангелов-Вакарелски, 1936, стр. 439).

Мотив превращения героя или героини — в поисках ими спасения от татар — в какой-нибудь неодушевленный предмет встречается в балладах других славянских народов.

В македонской версии арапин ведет Тодорку, она вынуждена оставить Стояна в лесу: когда он вырастет, вскочит на коня, вызволит мать из плена. Выросши, Стоян отправляется в арапскую землю, встречается старуху, которая рассказывает ему всю историю. Стоян увозит ее на коне.²⁷

Известные мне два сербских текста песни совпадают в общем с содержанием первой части болгарской баллады (плен, требование турка оставить ребенка, изготовление люльки, колыбельная). Тексты довольно кратки и не содержат множества поэтических подробностей, характерных для болгарских версий. Возможно, что сюжет баллады стал известен сербским певцам от болгар.²⁸

В своеобразном сюжетном контексте один из основных мотивов той же песни встречается в моравской балладе «Nematka» («Дурная мать»). В этой балладе турки не являются насильниками и похитителями; они проезжают через село и приглашают вдову ехать с ними. Она согласна, но не знает, как ей быть с детьми. Турки советуют ей старших отдать родственникам (в школу, в услужение и т. д.), а маленького взять с собой. По дороге маленький плачет, турок сердится — ему нужна женщина без младенца. Вдова вяжет колыбель и оставляет в ней ребенка, поет ему на прощанье: когда повеет ветер, пусть сын думает, что его укачивает мать, будет падать снег — что его кормит мать, будут опадать листья — что его одевает мать, и т. д. Вдова уезжает, но в конце концов ее сердце не может перенести разлуку, и она умирает.²⁹

²⁷ Български народни песни от Македония. Събрал Панчо Михайлов. София, 1924 (в дальнейшем: Михайлов), № 226.

²⁸ Коста П. Манојловић. Народне мелодије из Источне Србије. В сб.: Српска академија наука, Посебна издања, кн. ССХII, Музиколошки институт, кн. 6, Београд, 1953 (в дальнейшем: Манојловић), № 209; Песме народне, ч. I. Скупіо и издао Милош Милославлевић. Београд, 1869, № 42.

²⁹ Národní písně moravské. Nově nasbírané. Sebral František Bartoš, S. 1. Praha, 1899 (в дальнейшем: Bartoš, 1899), № 16; Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými sebral František Sušil. Vyd. IV. Praha, 1951 (в дальнейшем: Sušil). Русский перевод: Эпос славянских народов, Хрестоматия, стр. 425—426. Ср. сопоставительные на-

Новеллистический характер баллады указывает на то, что она сравнительно позднего происхождения.

О судьбе рабыни говорит также сравнительно редкая болгарская баллада «Турки и Драгана-робинка». И здесь вначале общая картина: турки гонят рабынь сквозь лес; однако очень скоро повествование выделяет из этой массы одну Драгану. Обращаясь к туркам от имени всех пленных, она жалуется: в лесу нет для них воды, а в поле тени. Поэтическая идея песни заключена в ответе, который женщина получает от турок: пусть она вспомнит о матери, проронит слезы — будет вода; вспомнит об отце, расплетет косу — будет тень.³⁰

2

Один из самых обширных и самых поэтических балладных циклов посвящен девушке-полонянке. В этом цикле многие десятки сюжетов, отличающихся особым драматизмом и лирической напряженностью. Мы видим здесь разнообразие жизненных ситуаций и конфликтов; различны поэтические биографии песенных героинь и по-разному разрешаются коллизии, в которые они вовлечены, хотя явно преобладают трагические развязки. Однако многообразие конкретных сюжетных решений (иногда прямо противоположных по своему характеру) не мешает нам воспринимать песенную девушку-полонянку как в сущности один поэтический образ, единый по своему содержанию, по соотносимости с исторической действительностью, по отражению в нем некоторого комплекса устойчивых народных представлений. Перед нами один цельный художественный тип, получивший воплощение не в одном каком-то произведении, а в цикле. Всю совокупность баллад о полонянке можно было бы определить как песенную сюиту: в отдельных песнях (самостоятельных ее частях) единый поэтический образ предстает в различных конкретных ситуациях, обнаруживает те или иные внутренние качества, раскрывается со стороны разных своих жизненных возможностей, индивидуализируется — в пределах норм фольклорной песенной эстетики.

блюдения над песней «Nematka» в работе И. Жданова «Песни о князе Михаиле» (см.: Ив. Жданов. Русский былевой эпос. Исследования и материалы. I—V. СПб., 1895, стр. 35—36).

³⁰ Я н к о в, № 26; СбНУ, кн. 46, стр. 89; кн. 47, стр. 71—72.

В цикле баллад о полонянке (даже в границах национального материала) напрасно искать какую-либо внешнюю сюжетную согласованность, какой-нибудь план. Творчество певцов в рамках цикла, продолжавшееся из поколения в поколение, было подчинено более общим закономерностям и основывалось на единстве более принципиального порядка и в этих пределах регламентировалось лишь возможностями художественной традиции и поэтической школы. Здесь нужно искать ключ к уяснению того, почему некоторые ситуации, мотивы, сюжетные линии с настойчивостью повторяются во многих балладах и почему далеко не все типичные жизненные обстоятельства получили в них отражение.

В песнях о полонянках, известных фольклору большинства славянских народов, с полной отчетливостью обнаруживается единство художественной идеи, а вместе с тем и единство в поэтических формах ее выражения.

Согласно этой идее, в условиях постоянной опасности, угрожавшей населению со стороны татар или турок, девушка из народной среды была наименее защищенной от преследований и наиболее легкой добычей врагов; она в первую очередь становилась добычей похитителей, на ее долю выпадали самые тяжелые физические и нравственные испытания. Вместе с тем она не только страдает, но и по-своему борется за свою свободу и честь. Как мы увидим, в балладном образе полонянки опоэтизирована и воспета душевная стойкость, непримиримость и преданность традициям народной жизни.

Современный исследователь болгарского фольклора замечает, что в поэтическом творчестве, отразившем «события и переживания эпохи турецкого рабства — политический и экономический гнет, жестокости и насилия притеснителей, страдания и мучения, которым подвергалось население, но одновременно с этим и народное недовольство и сопротивление, твердость и упорство, с которым народ хранил свою самобытность», «особенно много песен посвящено уводу девушек».³¹

Вот некоторые типичные начала песен о полонянках:

Ходят девки у три танки,
Не так у три, як в четири.
Наехали татарове,

Як великие панове
Взяли ж собі по дівоньці,
По дівоньці по хорошей. . .³²

³¹ П. Динев. Български фолклор, стр. 530, 532.

³² Антонович-Драгоманов, стр. 277.

Во лугах зеленых
Девушки гуляли,

Цветочки срывали,
Веночки свивали...

Появляются татары, девушки разбегаются, но татарам удается схватить Машеньку.³³

...Тудой ехали татары,
Маладые татарове.

Взяли сабе баярочку,
Маладую паненачку...³⁴

Как частный эпизод набега, похищение девушки дается во многих песнях. Турки нападают на Неготин, берут в рабство его жителей, среди них Грозданку. Далее «крупный план» выделяет ее одну.³⁵ Девушки собирают ягоды, играют хоро; парень играет на свирели, которая сама предупреждает девушек о приближении татар; все разбегаются, остается одна Калина, которая попадает в плен.³⁶ Угрин-татарин пришел в Граова, жители откупились от него большой данью. Уходя, татары схватили Станку.³⁷ Девушка идет за водой, в это время налетают янычары и хватают ее.³⁸ Идут сваты, ведут невесту; неожиданно появляются татары, сваты оставляют невесту, и ее уводят в неволю.³⁹ Девушка работает в поле с братом или одна, видит турок; она ведет себя неосторожно, турки обнаруживают ее и берут с собой.⁴⁰ Девушка засыпает у дороги, едущие мимо янычары уводят ее с собой.⁴¹ Мать посылает дочь в поле, та жнет, появляются «черни татаре», угоняют ее в свою землю.⁴²

Знаменитая словацкая баллада об уведенных брате и сестре начинается эпизодом турецкого наезда:

Rabovali Turci až do Bielej Hory,
Zvolenskej richtárky dve deti zajaľi.⁴³

³³ Исторические песни XIII—XVI веков, № 8.

³⁴ Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 119, песня № 5; ср. также: Шырма, 1947, стр. 47.

³⁵ Стоин, 1928, № 2874.

³⁶ Върбански, № 218; см. также: Стоин, 1928, № 3971; СбНУ, кн. 44, № 182; кн. 46, д. I, стр. 87.

³⁷ СбНУ, кн. 49, стр. 107—108.

³⁸ Стоин, 1928, № 2890.

³⁹ Български народен сборник. Събран, нареден и издаден от Василия Чолакова. Болград, 1872 (в дальнейшем: Чолаков), № 84.

⁴⁰ СбНУ; кн. 44, № 894.

⁴¹ Стоин, 1931, № 198; СбНУ, кн. 47, стр. 292.

⁴² Стоин, 1928, № 2873; СбНУ, кн. 44, № 895; кн. 38, стр. 93.

⁴³ Medvecký, 1923, стр. 29—31.

Грабили турки до самой Белой Горы,
У зволенской старости двух детей забрали.

В другом варианте сестру и брата турки схватывают «v turíčni sobotu», когда все идут в церковь.⁴⁴ Двое детей пасли в долине телят, проходившие турки увели их.⁴⁵ Недавно Д. Рыхнова-Климова записала цикл восточноморавских преданий о турках, среди которых выделяются рассказы о похищении девушки.⁴⁶ Рассказы эти представляют собою любопытные параллели к песням. Здесь больше бытовых подробностей, предания более локализованы, им придана бóльшая достоверность. При всем том основное зерно в этих рассказах сближает их с песнями. Турки хватали в деревнях девчат, взяли девку из Яворника. Турок вел ее на веревке возле коня по тропке.⁴⁷ Шли жених и невеста, неожиданно появились турки, схватили девушку. Турок бросил ее на коня, она кричала, звала кума, тот слышал, догнал, убил похитителя.⁴⁸

Иногда сама девушка идет навстречу своей гибели. Мать предупреждает Мару: «turski bubnji biju» (турецкие барабаны бьют), но она не тревожится, турки приходили и раньше. Турецкий паша замечает Мару, и ее угоняют.⁴⁹ Иногда, напротив, песня говорит о неудавшемся спасении. Дойна пасла павлина и заснула. Когда показались турки, Дойна стала думать, где ей скрыться; павлин предложил ей спрятаться под его крыльями, но когда турки приблизились, он улетел, а Дойну схватили и увели в землю Анатолийскую.⁵⁰ Как очень близкий вариант данного текста воспринимается песня из сербского сборника.⁵¹

Д. Рыхнова-Климова верно, на мой взгляд, объясняет одну из причин, по которой сюжеты о похищении де-

⁴⁴ Slovenské ľudové balady. Usporiadala Mária Kolečány. [1948] (в дальнейшем: K o l e č á n y), стр. 23—27.

⁴⁵ Medveský, 1923, стр. 31.

⁴⁶ D. R y c h n o v á. Turecké války v lidovém podání východní Moravy. «Národopisný věstník československý», roč. XXXIII, 1—2, Praha, 1953.

⁴⁷ Там же, стр. 47—48.

⁴⁸ Там же, стр. 46—47.

⁴⁹ Jačke ili narodne pësme prostoga i neprostoga puka hrvatskoga po župah Soprunskoj, Mošonjskoj i Želěznoj na ugrih. Skupio Fran Kurelac. Zagreb, 1871 (в дальнейшем: K u r e l a c), № 518.

⁵⁰ Народне песме македонски бугара. Скупіо Стефан И. Верковић. К. прва, Женске песме, Београд, 1860 (в дальнейшем: В е р к о в и ћ), № 94.

⁵¹ Милојевић, № 518.

вушки, иногда невесты, получили большое распространение: судьба девушки-невесты больше трогала, вызывала больше сочувствия.⁵² Я бы сказал, что в таких сюжетных коллизиях как бы концентрировался драматизм народного быта эпохи борьбы с татарами и турками, с большой эмоциональной силой раскрывалась незащищенность человека перед повседневной опасностью.

Во всех приведенных выше случаях девушка попадает в плен по роковой случайности — потому что она оказывается на пути участников наезда. Но случайность, от которой трудно уберечься, — как бы драматический признак эпохи. Такими случайностями была полна жизнь.

Значительная группа славянских исторических баллад о полонянках строится на иной исходной ситуации: девушка не случайно становится добычей похитителей, она оказывается главной (а то и единственной) целью набега. Нетрудно заметить, что такие ситуации носят условно-вымышленный характер.

Цар царува в Цариграда,
Бела Рада в Будин града.

Так обычно начинается знаменитая болгарская баллада «Будинска кралица». Турецкий царь осаждает Будин-град. Из всего контекста песни явствует, что он явился сюда ради Белой Рады. Царь, однако, ничего не может поделаться с городом, он вынужден призвать на помощь Татар-пашу с татарским войском. Паша действует по-богатырски:

Дваж измери, триж удари,

Дважды примерился, трижды ударил,

Стени те се разлюляха,
Ключельки се отвориха,
Порти-те се раззеяха.

Стены расшатались,
Замки отомкнулись,
Ворота распахнулись.

Татары убивают бана Петра, а его сестру Раду уводят.⁵³ Далее, как обычно, сюжет растекается по различным типовым версиям. Основная версия баллады развивается так: Раду сажают в коляску, везут, завязав ей глаза. Здесь происходит диалог между девушкой и возчиком,

⁵² D. R u c h n o v á. Turecké války v lidovém podání východní Moravy, стр. 70—71.

⁵³ Сборник от български народни умотворения. Ч. първа, отд. II, кн. III—IV. Песни из политически живот. Събрал и издава К. А. Шакарев. София, 1891 (в дальнейшем: Шапкарев), № 384.

диалог, который может быть отнесен к самым поэтическим мотивам болгарской баллады. Рада чувствует, что ее провозят мимо родных мест; она просит снять повязку, чтобы увидеть своих близких. Возчик отвечает ей: она увидит мать и отца, когда обгорелое дерево пустит побеги, когда верба родит виноград, а ракита — айву. Девушка просит нож, чтобы разрезать айву (уста у нее «да разблажа»).

Не разреза жълта дюла,
Нъ се в сърце — ту удари,
И от душа раздели.⁵⁴

Не разрезажа желтута айву,
Но себе в сърдце ударила
И с душой рассталась.

Болгарские исследователи неоднократно комментировали эту песню, усматривая ее конкретно-историческую основу в событиях XVI в., причем в событиях не славянской, а венгерской истории. По их предположениям, Бела Рада — это венгерская королева Изабелла. В 1530 и 1540 гг. Буда была осаждена австрийцами, а в 1541 (и еще ранее — в 1526) году взята турками. Султан Сулейман заточил Изабеллу.⁵⁵

Отмечу, что в песне устойчиво лишь упоминание Будим-града, имена же персонажей довольно свободно варьируются. Имя Сулеймана встретилось мне только в одном тексте. Однако дело не в совпадениях имен песенных и исторических и не в степени устойчивости этих имен. Главное, что следует подчеркнуть, — сюжет данной песни не является и не может явиться откликом на конкретное историческое событие.

Сюжет глубоко традиционен и глубоко типичен. Традиционен в том смысле, что он имеет много параллелей, он связан с предшествующей поэтической традицией и соткан из мотивов, которые встречаются во многих песнях. Типичен в том смысле, что он, этот сюжет, не повторяет и не воспроизводит какой-либо определенной ситуации, но является художественным обобщением характерных сторон действительности, обобщением, которое

⁵⁴ Варианты см.: Антон П. Стоилов. Показалец на печатаните през XIX век български народни песни. I. 1815—1860. София, 1916, стр. 243; II. 1861—1878. София, 1918, стр. 106 (в дальнейшем: Стоилов. Показалец, I, II); Димитрова и Янакиев, стр. 467; СбНУ, кн. 46, стр. 97; Вакарелски, 1961, стр. 203, 204—206.

⁵⁵ См. об этом: Ангелов-Вакарелски, 1936, стр. 419; Вакарелски, 1961, стр. 614 (там же указания на специальную литературу по этому вопросу).

возникает на основе поэтической традиции. В процессе своей жизни, так сказать по пути, такой сюжет может прихватывать и закреплять конкретные исторические впечатления, реалии, имена, не меняясь по существу. Допустим, что Будин-град — это венгерская Буда и что Белая Рада — это несчастная Изабелла. Для содержания песни этот факт не имеет ровно никакого значения. Во многих вариантах вместо Рады названа Станка, встречаются и другие имена, но характер образа не меняется. В Раде или Станке нет ничего королевского и трудно обнаружить что-нибудь специфически венгерское. Это болгарская девушка-полонянка, в силу известных традиционных связей она остается лицом высокого положения, ради нее царь осаждает город. Но когда она становится полонянкой, царственная природа ее сразу же забыта: она смотрит из окна коляски на хоро и вспоминает об оставленных родителях.

Другие версии этой песни и вовсе далеки от предполагаемой конкретно-исторической основы.

Турки нападают на Будин; Яну, которая видела накануне дурной сон, прячут в башне. Турки хватают ее родственников, требуют, чтобы они открыли убежище Яны, пытаются и убивают по очереди мать, отца, брата. Наконец сноха выдает им тайну, но Яна уже успела бежать в лес. Турки рубят лес, и из одного дерева течет кровь — это Яна. Обращенная вновь в девушку, она попадает в плен. Далее близко к первой версии: Яна просит отпустить ей руки, чтобы помыть лицо и глаза, и бросается в Дунай.⁵⁶ И, наконец, третья версия, известная мне в единственном тексте. Она опубликована с пометой «свадебная»; по-видимому, с течением времени ее серьезное драматическое содержание приобрело дополнительный символический смысл, а композиция ее оказалась соответствующей одному из моментов свадебной игры. Рада заперлась в Бодене-граде. Турки пытаются выманить ее оттуда, говорят ей, что пришла мать с гостинцами; Рада отвечает, что

⁵⁶ А. Т. Илиев. Сборник от народни умотворения, обичаи и други. Първи отдел. Народни песни. Кн. I. София, 1889 (в дальнейшем: Илиев), № 248; СбНУ, кн. XI, стр. 36—37. Близкая параллель есть в польской песне: турки шли лесом, нашли дерево яворовое, годное на гусли. Стали его рубить — из дерева пошла кровь и оно заговорило. Оказалось, что девушка превращена в дерево из-за проклятия матери (B y s t r ó Ń, 1934, № 29; C z e r n í k, № 22).

матери у нее нет; то же повторяется с отцом. Когда турки называют брата, она открывает ворота, и ее хватают.⁵⁷

В словацкой песне турки осаждают и берут замок, ищут пана и пани; слуга выдает их.

Prvý raz strelili,
Vrch veži zvalili;
Druhý raz strelili,
Pána zastrelili;
Tretí raz strelili,
Paňú sebou vzali.

Первый раз стреляли,
Верх у башни сбили;
Второй раз стреляли,
Пана застрелили;
Третий раз стреляли,
Пани себе взяли.

Пани уводят, и она оплакивает замок и своего мужа.⁵⁸

Очень близка польская песня, отличия в известном мне тексте незначительны: здесь речь идет не о турках, а о татарах; осаждающие обещают слуге, если он укажет, где скрылись хозяева, взять его в свою землю; плач пани дается несколько подробнее. Вообще польский текст художественно полнее, хотя возможно, что по отношению к словацким текстам он вторичен.⁵⁹

В русском фольклоре есть песня с общей исходной ситуацией. Аннушка сидит в тереме под окошком у Юрьевой головушки, вдруг видит — далеко в чистом поле появляются татары; девушка догадывается, что они явились за ней, и просит брата спрятать ее. Юрьючка запирает ее по-сказочному — ставит «тридевять каменных палат», замыкает «за тредевять золотых замкоу». Но это не помогает — татарский царь разбивает ворота, замки отмыкаются, каменные палаты разваливаются. Финал песни имеет легендарный характер: Аннушка ударилась о белый камень, и на месте ее гибели выросла церковь, а из разных частей ее тела возникают горы, темные леса, синее море.⁶⁰

Украинская песня, не являясь буквальным сюжетным повторением русской песни, многими сторонами очень близка к ней. Эта близость обнаруживается в самом начале: Гапуленька шьет рубашку, выглядывает во двор,

⁵⁷ В ъ р б а н с к и, № 198.

⁵⁸ Н о г á k, 1956, № 29. См. также: М е д в е с к ý, 1923, стр. 28—29. Русский перевод: Эпос славянских народов, Хрестоматия, стр. 440—441.

⁵⁹ К. W. W o j c i c k i. Obrazy starodawne, t. I. Warszawa, 1843, стр. 85—86 (То же: С z e r n i k, стр. 63—64; J a b ł o n e c z k a, стр. 102—103). Русский перевод: Эпос славянских народов, Хрестоматия, стр. 382.

⁶⁰ Исторические песни XIII—XVI веков, № 4.

спрашивает у брата, что это появилось. «Оно по тебе, Гапулю, туроньки ідуть». Гапуля прячется «під девятєро дверей, під десятій замок», а брат выставляет вместо нее кухарку. Турки догадываются, что перед ними не Гапуля; они ломают двери, хватают девушку, убивают ее.⁶¹ Текст этой песни не отличается цельностью. Отдельные подробности связывают ее с украинскими же и с западнославянскими песнями о девушке, запроданной братом (отцом) туркам (об этих песнях будет идти речь ниже). На первый взгляд может даже показаться, что приведенная только что песня является испорченным вариантом широко распространенного сюжета о насильственном сватовстве. Однако это не совсем так. Отступления от сюжета о продаже сестры (или дочери) туркам-сватам и явная его деформация идут в одном определенном направлении: песне как бы возвращается ее более древний вид, на месте сватов являются похитители, и борьба девушки с ними оканчивается тем, что ее убивают. Можно предполагать, что в украинском фольклоре существовала песня, сходная с русской песней об Аннушке, и что «под эту песню» обработана одна из версий сюжета о турках-сватах. Кстати сказать, мотив превращения гибнущей девушки знаком украинскому фольклору в разработке, сходной с приведенной выше русской песней.⁶²

В сюжетном плане к этим песням частично примыкает сербско-хорватская песня о прекрасной Маре, которая некоторыми подробностями напоминает также «Будинску кралицу». Маре грозит похищение, и она укрывается

U kiljere devetere,
Pod katance desetere,
U podrume kamenite,
U tri kule stanovite.

В девяти погребях,
Под десятью замками,
В подвале каменном,
В трех башнях крепких.

Турки ищут спрятавшуюся девушку, разрушают сначала первую башню, потом вторую, наконец в третьей находят ее. Как и в «Будинской кралице», турки убивают бана Петра, а Мару связывают и уводят. Когда девушку

⁶¹ Антонович - Драгоманов, стр. 312.

⁶² Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким (в дальнейшем: Головацки й; указывается часть). Ч. II. Обрядовые песни. М., 1878, стр. 679—680.

ведут по берегу Дуная, она просит развязать ее и позволить ей умыть лицо. Мара бросается в воду со словами:

«Oj Dunave, željo moja,
Petre bane, diko moja,
Volim, da me ribe jedu,
Nego turci da me ljube».⁶³

«Ой Дунай, любовь моя,
Петр-бан, гордость моя,
Лучше пусть меня рыбы едят,
Чем турки меня целуют».

Эти заключительные слова — пусть лучше меня едят рыбы, чем целуют турки, — очень ясно выражают одну из идей всего рассматриваемого цикла баллад.

По-видимому, к этой же группе песен о преднамеренном похищении (или уводе) девушки может быть отнесена песня о Еле:

Kad sa lipu Jelu turki ulovali,
Bele su joj ruke naopar vezali,
Na tarna ju kola jesu posadili.
Ter su ju vozili k baši
Turačkomu.⁶⁴

Когда прекрасную Елу турки
поймали,
Белые руки ей назад вязали,
На простую телегу ее посадили,
И везли ее к паше турецкому.

В составе цикла баллад о полонянках отчетливо выделяется значительная группа песен, в которых тема преднамеренного увода девушки соединяется с темой насильственного сватовства. Враги-похитители выступают одновременно в роли сватов. Иногда в одном лице объединяется похититель и жених. Так, в русских песнях встречается такая ситуация: татары принуждают уведенную ими девушку к замужеству, пытаются уговорить ее дать согласие на брак, действуют угрозами или посулами.⁶⁵ В болгарских песнях татарин берет в жены девушку, захваченную на дороге;⁶⁶ за татарина отдают девушку, оставленную подругами в лесу;⁶⁷ обычные песни, в которых турок уговаривает болгарскую девушку стать замужней турчанкой.⁶⁸ С аналогичными ситуациями мы встре-

⁶³ Andrić, knj. 7, № 358. Ср. также: Српске народne pesme (женске). Већином их у Славонији скупио Ђорђе Рајковић. Нови Сад, 1869 (в дальнейшем: Р а ј к о в и ћ), № 221. Сходное развитие сюжета в македонской песне: П. А. Лавров. Сборник Верковича. Сборник ОРЯС и Российской Академии наук, т. ХСV, № 5. Петроград, 1920, № 66.

⁶⁴ K u r e l a s, № 467.

⁶⁵ Исторические песни XIII—XVI веков, №№ 13—17.

⁶⁶ СбНУ, кн. 38, стр. 93.

⁶⁷ СбНУ, кн. 46, отд. II, стр. 87.

⁶⁸ Там же, отд. I, стр. 106.

чаемся в сербско-хорватских и в словенских песнях: турок принуждает к браку девушку, уведенную им.⁶⁹

Обычны также баллады, в которых сюжет строится на том, что девушку уводят с целью отдать замуж за кого-либо, кто в набеге не участвует: за чужеземного царя, пашу, воеводу и т. д. В отдельных песнях не говорится прямо о добывании невесты как цели набега, но анализ может обнаружить соответствующие мотивы. Так, например, содержание рассмотренной выше болгарской баллады «Будинска кралица» имеет своей исходной ситуацией именно эту цель: турки осаждают город, чтобы схватить Белу Раду и привести ее в качестве невесты своему царю. Характерно, что все развитие сюжета после эпизода захвата Рады соответствует другим известным балладам о захвате невесты. Рада и погибает так, как многие другие полонянки-невесты. Есть варианты, где тема замужества, ожидающего девушку, выражена более определенно. Например, татарин хочет успокоить горюющую девушку (в варианте ее зовут Станой) и обещает ей:

«Я те не взимам за мене,
А те взимам за мой сина,
За мой сина Иусалина».⁷⁰

Совершенно аналогичный мотив встречается в некоторых вариантах русской былины-баллады о Михайле Козарине:

«Не рыдай, наша бела лебедушка.
Я возьму тебя да за больша сына».⁷¹

В другой болгарской песне янычар так пытается утешить девушку, которая вспоминает о родном доме, о матери:

«Мълчи моме, мълчи недей плакаш,	«Молчи, девушка, молчи, не плачь,
Не водим те за черна робиня,	Я беру тебя не черной рабыней,
Нел те водим за бела кадъна,	А беру тебя белой турчанкой,
За кадъна и за кадъница». ⁷²	Белой турчанкой, женой турка».

⁶⁹ Српске народне pjesme из Босне (женске). По казивању своје жене прибиљежио С. Н. Давидовић. Панчево, 1884 (в дальнейшем: Давидовић), № 12; Strekelj, № 91.

⁷⁰ Стоин, 1928, № 2856.

⁷¹ Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг., т. I, М., 1904, № 60; т. III, СПб., 1910.

⁷² Стоин, 1928, № 2865.

С точки зрения похитителя предложение о браке почетно и привлекательно: ведь девушка не только освобождается от рабского состояния, но и возвышается над окружающими. Но с точки зрения самой полонянки предлагаемый брак ужасен и невозможен. Невеста не по собственной воле, она отстаивает свою свободу и честь, и на этой острой коллизии строится в основном содержание большинства песен. Драматизм их достигает большой силы, борьба между девушкой и теми, кто завладел ею, приобретает, как правило, бескомпромиссный характер и нередко заканчивается трагическим исходом. Впрочем, какова бы ни была развязка — несчастная или (реже) благополучная, — финал песни почти неизменно знаменует торжество героини, фактическое (ей удастся спастись и вернуться домой) или символическое (похитителям не удастся сломить ее волю).

Драматизм песен усиливается часто еще оттого, что песенная героиня оказывается совершенно одинокой в своей неравной борьбе: ей приходится бороться не только с ненавистными сватами, но и со своими родными и близкими, которые часто предают ее, вынуждены согласиться на ее брак с чужеземцем, содействуют этому браку и т. д.

Характер коллизии определяет и систему поэтических образов в песнях о насильственном сватовстве. Здесь, несомненно, переплавлены и использованы в особом ключе некоторые традиционные мотивы и образы свадебного обряда и свадебных песен. Как известно, свадебный обряд включает в свой состав эпизоды «борьбы» за невесту, «нападение» «чужих людей» — близких жениха, «похищение», «продажу» и т. д. Всем этим эпизодам, которые выступали в обряде в игровом обличье и были лишь инсценировкой, в исторических балладах как бы возвращен их исконный зловещий смысл. Сваты — действительно чужие люди, а жених — враг в полном смысле слова; продажа — не просто игровой момент, но страшный в своей реальности факт. В свадебном обряде невеста — горящая и тоскующая девушка, которой тяжело расставаться с родным домом и страшно войти в новый дом; в этой устойчивой позиции героини обряда многое подсказано традицией; личные настроения участницы обряда могли совпадать или расходиться с заданной ей ролью. Этот традиционный, несколько условный образ получил совер-

шенно иной смысл, когда он соединился с образом полонянки.

Все это отчетливо преломилось в поэтике баллад. В ряде случаев произошла демегафоризация свадебных символов и игровых эпизодов. В других случаях символика сохранилась, но наполнилась более драматическим содержанием и получила дополнительное значение. Наконец, возникают и новые метафоры, соответствующие характеру балладного брака.

Песни о насильственном сватовстве нередко сосредоточивают свой основной смысл в диалоге между «сватами» или «женихом» и «невестой». Здесь обнаруживается непримиримость позиций. Так, в русских песнях типична следующая ситуация: девушка, сидя в чужом тереме, в плену, горюет; иногда она плачет, стоя перед татарским князем, и т. д.; татарин обещает взять ее замуж; он сулит ей богатые подарки (предлагаемые предметы — это символы сватовства), прося, чтобы полонянка полюбила его. Девушке ненавистны все предложения татарина, она отвергает их, отказывается от подарков и просит отпустить ее домой. Возможности жить в богатстве и в почете в татарской земле она противопоставляет свое стремление вернуться в родной край, к своей земле.

«Не надо мне, красной,
Шубка татарска,
Шапка литовска,
Сапог по-московски.

Надо мне, девке,
Надо мне, красной,
На Русь побывати,
С батюшкой повидаться».⁷³

Характерно, что противопоставление в песнях идет всегда по одной линии: татарская земля — русская земля, семья татарина — родная семья, брак с чужеземцем — свобода.⁷⁴

В былинно-балладе о Козарине угроза насильственного брака идет параллельно с угрозой смерти. Один татарин предлагает полонянке замужество, другой намерен ее убить, причем угроза расправы также облекается в образы, включающие мотивы брака, и в этом заключен большой поэтический смысл. В некоторых случаях обещание тата-

⁷³ Исторические песни XIII—XVI веков, № 17.

⁷⁴ См. подробнее: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 101—103.

рина взять полонянку замуж звучит как жестокая ирония, и брак выступает как бы символом смерти.

«Я возьму тебя да за себя замуж,
Отрублю тебе да буйну голову».

«Я возьму тебя да за себя взамуж,
Отниму у тебя да белы груди».⁷⁵

Один из типичных эпизодов, повторяющихся из песни в песню, — плач девушки, вызванный угрозой насильственного замужества: полонянка причитывает, обращаясь к своей косе. По словам крупнейшего знатока славянской свадьбы Хр. Вакарелского, «большое значение в свадебных обычаях придается косе невесты. Это является общим для всех славянских и неславянских народов в Европе и за ее пределами. В основном через косу найдено средство обозначения обрядового перехода девушки из девического состояния в состояние замужества». Обряд с косой состоял из двух частей. Первая часть — «расплетание» — происходила в доме невесты накануне дня венчания. Вторая часть — замена девической косы на недевическую — находилась в непосредственной связи с обрядовым бракосочетанием. С этими эпизодами обряда связывались сожаления невесты о потерянной свободе и представления ее о тяжелом будущем.⁷⁶

В плаче полонянки, как бы воспроизводящем один из элементов свадебного обряда и повторяющем некоторые традиционные мотивы песен невесты, возникают свои поэтические ассоциации: коса здесь — прежде всего символ свободной и счастливой жизни в родном доме, противопоставляемой рабству, чужбине. Привлекательность того мира, из которого насильственно вырвана девушка, подчеркивается украшенными образами: мать расчесывала косу «дорогим гребешком да рыбьей костоцьки», «золотом косу да перевивала». Действия, производимые с косой, по форме традиционны, но означают они нечто большее, чем связанные между собой обрядовой последовательностью эпизоды: плели косу «на святой Руси» — расплетут в татарской земле; место назначенного жениха занял чуже-

⁷⁵ Там же, стр. 108.

⁷⁶ Хр. Вакарелски. Сватебната песень. Местото и службата ѝ в сватбения обред. В сб.: Известия на народния Етнографския Музей в София, г. XIII, 1939, стр. 42—50.

нин, похититель, насильник. Два действия разделены не просто последней ночью в родном доме и обычным ходом обряда — они разделены ужасным событием, перевернувшим всю жизнь, судьбу многих людей. Скупые строки плача — это концентрированное выражение совершившейся драмы в формах высокой поэзии.

«О злочастная моя буйная голова,
Горе-горькая моя русая коса!
А вечер тебе матушка расчесовала,
Расчесала, матушка, заплетала,
Я сама, девица, знаю-ведаю:
Расплетать будет моя руса коса
Трем татарам-наездником».⁷⁷

Мотив обращения к косе встречается в песнях разных славянских народов, причем песни сюжетно не совпадают, но соответствующие ситуации в них сходны, и содержание образа, стилистическая разработка этого мотива находят почти буквальную аналогию.

В украинской песне девушка стоит перед турком,

Косу чеше гребінкою,	За кого ж ти заручена?
Примочує горілкою:	Заручена за турчина,
«Ој ти коса, ти русаја,	Засватана за татарина...» ⁷⁸

«... Ой боже ж мій!
Косо моя жовтенькая!
Не мати тя розчесує,
Візник бичем розтріпує».⁷⁹

В сербских и хорватских песнях:

«Koso moja, tko te je češljao? Česljala te stara mila maika, Sad raščišlja bane Marijane, Pa svom konju grivi nadopliće». ⁸⁰	«Коса моя, кто тебя чесал? Чесала тебя старая милая мать, Теперь расчесывает бан Мариан, И своему коню в гриву вплетает».
--	--

«Ајој мени дуга плетенице, Плела те је моја мила мајка, Расплети те ага Асан-ага». ⁸¹	«Горе мне, длинная коса, Заплетала тебя моя милая мать, Расплетет тебя Асан-ага».
--	---

⁷⁷ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Издание подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958 (в дальнейшем: Сборник Кирши Данилова), стр. 145.

⁷⁸ Політичні пісні українського народу XVIII—XIX ст. 3 увагами М. Драгоманова. Ч. I, розд. 2. Женева, 1885, стр. 136—137; ср. также стр. 135—136.

⁷⁹ Історичні пісні, стр. 84.

⁸⁰ Андриć, knj. 7, № 403.

⁸¹ Давидовић, № 12.

В словацкой песне девушка отдана отцом турку в жены; отец велит ей готовиться к приезду сватов; она расчесывает свои волосы:

«Vlasy moje, vlasy,
Kdeže vy puojdete?
Za turecké hory!
Mňa hlavička bolí.
Škoda vás, škoda vás,
Moje milé vlasy,
Škoda vás, škoda vás,
Škoda vašej krásy!
Ze ste sa vy dali
Turkom do vedení».⁸²

«Волосы мои, волосы,
Куда же вы пойдете?
За турецкие горы!
У меня головушка болит.
Жалко вас, жалко вас,
Мои милые волосы,
Жалко вас, жалко вас,
Жалко вашей красы —
Что вы попали
К туркам в темницу».

Любопытный пример художественного переосмысления мотива борьбы за косу невесты мы встречаем в русских песнях — уже вне плача. Девушка, доставшаяся по жребию одному из похитителей, решительно отвергает возможность их сближения:

«Не тебе, собаке, владать мною, девицей,
Расплетать мою русу косу».

Полонянка в этом обращении к татарину целиком остается в пределах традиционной символики, связанной с образом косы невесты. Следующее действие татарина разрушает эти обрядовые и метафорические связи и вместе с тем подчеркивает реальную незащищенность девушки.

Как схватил злодей собака
Красну девицу за русу косу
•И ударил ее об мать—сыру землю.⁸³

Если в исторических балладах о насильственном сватовстве явно отразилась образность свадебной поэзии и преломились отдельные обрядовые реминисценции, то, с другой стороны, мотивы этих баллад и реальные

⁸² Ján Kollár. *Národné spievanky*, d. II. Bratislava, 1953, (в дальнейшем: Kollár), стр. 20—24. Привожу эту цитату с некоторыми оговорками, поскольку в современной литературе подлинность данного текста Коллара подвергается сомнениям (см.: Karel Hořálek. *K otázce nepravých folklorních textů v Kollárových Národních spievankách*. «Slovenský Národopis», 1959, № 2). Однако приводимый мотив встречается в других текстах, хотя и не в столь разработанном виде; см., например: Kolečánu, стр. 28—30.

⁸³ Исторические песни XIII—XVI веков, № 9.

впечатления эпохи чужеземного ига также своеобразно преломились в свадебном фольклоре славян.

Например, мотив о девушке, которая должна стать невестой турка, проник в болгарскую свадебную поэзию. В песне, которая поется «на обручение», сватовство изображается как захват девушки турками; здесь говорится о нападении турок и об уводе полона.⁸⁴

Я. Быстронь приводит песню, которую поют после обрядового торго о косе:

Brat nie brat Tataryn,
Sprzedał siostrzyczkę za talar,
Rusiany wianuszek za szóstak,
Jej białe liczko oddał i tak.⁸⁵

Брат не брат татарин,
Продад сестричку за талер,
Русую косу за шестак,
Ее белое личико отдал так.

В этой песенке традиционный обрядовый эпизод (брат «продает» сестру-невесту) оформлен с явной оглядкой на исторические баллады, содержанием которых нередко является несчастная участь девушки, запроданной туркам ее родным братом. Если мы учтем, что сами эти баллады возникали не без влияния обрядовой традиции, то получается любопытный ряд поэтических превращений: старые обрядовые мотивы — историческая баллада — поздние свадебные песни. Быстронь указывает, что песня, им приведенная, известна повсюду на Подоле, Волини и в других местах Украины до Заднепровья, в Белоруссии и в России.⁸⁶

В русской свадебной песне невеста изображает сватовство как увод в полон. Лишь слово «гости» мешает отнести следующие строки к какой-нибудь балладе о наезде татар:

Тыи меня гости полоном полоняют,
Полоном полоняют, во полон берут.⁸⁷

⁸⁴ В ъ р б а н с к и, № 200.

⁸⁵ Jan St. Bystroń. Historia w pieśni ludu polskiego, стр. 22. Там же приводится другая свадебная песня с мотивом татарского наезда (ср. также: Czernik, стр. LIII—LIV).

⁸⁶ См., например: Головацкий, ч. II, стр. 103; П. В. Шейн. Белорусские народные песни... СПб., 1874, № 556; Сборник памятников народного творчества в Северо-западном крае, вып. I, стр. 212.

⁸⁷ Ср.: А. А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен. II. Колядки и щедровки. Варшава, 1887, стр. 289.

Отголоски коллизий, связанных с насильственной отдачей девушки замуж за чужеземца, слышны в следующем песенном вопросе, обращенном к невесте:

Tyż młodzienska Hannoczka,
Kudy ciebe matka daje,
Ci w Turki, ci w Tatary,

Ci w Tatarskuju ziemi,
Ci w welikuju siemju? ⁸⁸

И, наконец, приведу еще пример, указывающий на то, как в позднем народном творчестве бывшие драматические коллизии получают шуточное и пародийное оформление. В отделе «Прибаутки и передразнивания» П. В. Шейн помещает следующую песенку, которая сразу же заставляет нас вспомнить исторические баллады о сватовстве:

Ты татарин басурман,
Посадил девку в карман;

Она плачет и ревет:
За татарина нейдет. ⁸⁹

В народном творчестве это обычная картина: с течением времени, по мере того как уходит в прошлое действительность, служившая почвой для трагических обобщений, происходит своеобразная поэтическая профанация старых тем и мотивов, причем она имеет вполне определенный смысл: смех направлен против того, что некогда тяжким бременем давило на народную жизнь; в данном случае объект насмешки — татарин.

Преимущественно в чешском и словацком, а также в украинском и словенском фольклоре тема принудительного брака разработана в ряде версий баллады о девушке, которую отец или брат вынужден отдать (или продать) в жены турку (татарину). Эти версии должны быть рассмотрены более обстоятельно, так как именно в них основная идея всего цикла получила, можно сказать, классическое выражение.

Характерен тот бытовой фон, на котором происходит действие баллады: здесь нет мотивов набега и похищения, весь конфликт происходит в «мирных» условиях: однако самый характер конфликта, поведение людей, вовлеченных в него, указывают на то, что мы имеем дело с жизнью в условиях ига, когда турки являются хозяевами края и

⁸⁸ Piosenki gminne ludu pińskiego. Zbierał i przekładał Romuald Ziśkiewicz. Kowno, 1851 (в дальнейшем: Ziśkiewicz), стр. 300.

⁸⁹ Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях... Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном, т. I, вып. 1, СПб., 1898, № 209.

любое сопротивление их воле кажется обреченным на неудачу. Исходной мотивировкой сюжета является то, что отец или брат девушки (так же как и другие члены семьи) не мыслят даже возможности воспротивиться желанию турок. Баллада, рисуя их поведение, вольно или невольно раскрывает рабскую психологию, которая была фактом народной жизни эпохи ига. Но в балладе этой психологии резко противопоставлено и другое настроение, которое также жило в народе, — стремление человека отстоять право на собственную волю, утвердить свое достоинство, заявить о праве выбора.

Образ девушки-невесты, которая решается на отчаянную и фактически, казалось бы, бесплодную борьбу за свою свободу, противопоставлен в балладе не только работодателям, но и поработленным — с их духовной пассивностью и бессилием. С точки зрения этого главного конфликта баллада начинается собственно тогда, когда девушка совершенно неожиданно для себя узнает, что она просватана за турка и что сваты или даже сам жених вот-вот должны явиться за ней. Как известно, балладная эстетика не требует логических мотивировок; поступки и решения героев в балладах могут не получать непосредственного объяснения. Поэтому варианты, где обстоятельства, при которых отец вынужден был пообещать дочь турку, не излагаются, вполне соответствуют духу баллад: отец сидит за столом, жалостно смотрит, вздыхает, плачет; дочь спрашивает, не заболел ли он; нет, он не болен, но «*Tebia sem zaprodal Turku rohanovi*» (Тебя я запродаю турку поганому) (в чешских и моравских вариантах).⁹⁰

Тем не менее в большинстве вариантов даются различные мотивировки, которые сами по себе интересны и существенно дополняют основное содержание песни.

Невеста — дочь мытника (т. е. таможенника), кузнеца, мелкого дворянина, иногда князя и даже короля. Впрочем, ее социальная принадлежность мало влияет на характер сюжетного повествования.

В словацких и отчасти моравских версиях обычна такая завязка: мытник заточен в тюрьму, он прикован за руки и ноги; турки, узнав, что у него красивая дочь, готовы выпустить его, если он отдаст дочь за одного из них;

⁹⁰ České národní písně a tance. Sebral Čeněk Holas. D. V. Praha, 1910 (в дальнейшем: H o l a s), стр. 10; S u š i l, № 147 (312).

мытник соглашается, приходит домой, садится, «hlávku si zalomí»; далее следует уже знакомый нам вопрос дочери и т. д.⁹¹

В одном известном мне моравском варианте узник, проведший семьдесят недель и посевший в тюрьме, готов отдать дочь тому, кто выпустит его; слуга сообщает об этом туркам, и те отпускают узника; далее как в предыдущих версиях.⁹²

В украинской версии отец либо продает дочку, либо пропивает ее. Однако украинская баллада чаще всего знает иную завязку: брат продает сестру турку. Обычно турки соблазняют парня, предлагая ему либо «серебра без счета, золота без меры», либо «коников вороных», «седла золотые», «уздечки шелковые» и т. д. Этот мотив имеет в песне любопытное развитие. Роман не может признаться сестре в содеянном; она видит прекрасного коня, спрашивает Романа, где он взял этого коня («Мне турок подарил»), и т. д.⁹³

Есть варианты, в которых завязка дается в духе эпоса или даже сказки. Девушка изображается необыкновенной красавицей: слава о ее красоте распространяется широко, к ней сватаются венгерские и моравские паны, в конце концов о ней узнает турок, пишет ей письмо. Вообще в ряде случаев конфликт начинается с того, что девушка получает письмо от турка; письмо читает отец, который сразу же готов уступить требованиям, содержащимся в письме.

В некоторых словацких и моравских вариантах девушка привлекает необычайно красивым голосом: она сидит у окна, вышивает, поет, и ее тонкий голосок плывет по Дунаю, достигает турецкого замка. Турок пишет письмо, иногда в нем содержится угроза. Вслед за письмом обычно являются сваты.⁹⁴

В редких случаях в песнях отца нет (девушка живет с матерью) или о его роли в сватовстве ничего не говорится.

О сказке заставляет вспомнить следующая ситуация: турки не пропускают короля через белые горы, требуют,

⁹¹ Kollár, стр. 20—24; Sušil, № 147 (313).

⁹² Sušil, № 147 (310); русский перевод: Эпос славянских народов, Хрестоматия, стр. 422—423.

⁹³ Pauli, 1939, стр. 173—177.

⁹⁴ См., например: Horák, 1956, № 34.

чтобы он отдал тот «подарок», который прячет от бога: дочь.⁹⁵

Все исходные ситуации сводятся в конечном счете к основной коллизии: должны явиться турки-сваты, чтобы забрать девушку, и она видит, что в семье некому за нее заступиться. Вместе с тем девушка исполнена решимости не допустить ненавистного ей брака.

В зави́сности от характера борьбы и от развязки в сюжете баллады могут быть выделены отдельные версии. Основных версий, собственно, две, но есть также версии переходные, и, кроме того, внутри основных версий есть существенные типовые различия (редакции). Одну версию можно назвать новеллистической. К ней относятся все известные мне чешские тексты и несколько моравских. Своеобразие ее в том, что драматическая коллизия получает благополучное разрешение; девушка спасается благодаря своей хитрости и одурачивает своего незадачливого жениха. Когда турок (в текстах этой версии действует всегда сам жених) приезжает, девушка имитирует смерть. Турок идет в чулан, где лежит «умершая». Он просто-душно верит, что его невеста умерла, оплакивает ее, одевает ей на шею жемчуг, на палец перстень, заказывает роскошный гроб, велит копать серебряной мотыгой могилу и золотой лопатой выбрасывать землю, просит звонить по всей округе в знак траура и т. д. Может быть, такая подробно разработанная картина должна была усилить насмешку над обманутым женихом, но для этого она слишком поэтична и эмоциональна. Характерно, что и в некоторых текстах другой версии образ жениха, теряющего невесту, опоэтизирован, песня как бы забывает на какой-то момент, что это враг и ненавистный чужеземец, и придает ему черты искренне горящего «доброго молодца». В данном случае перед нами скорее всего одно из проявлений художественной инерции, свойственной фольклору и могущей обнаружить себя совершенно неожиданно и не вполне к месту.

Рассматриваемая версия заканчивается обычно тем, что спасаясь от увода девушка выходит из чулана; иногда она бросает вдогонку жениху слова насмешки.⁹⁶

⁹⁵ Bartoš, 1899, № 20.

⁹⁶ Čelakovský, d. III, стр. 11—13; Holas, стр. 10; «Český lid», г. XV, 1906, стр. 149—150; Prostonárodní české písně a říkadla.

Вторая версия носит героический и трагический характер. Варианты, входящие в нее (словацкие, моравские, украинские, словенские), отличаются большим разнообразием разработки основных эпизодов и обилием поэтических подробностей, придающих песням особую полноту и художественную силу. Певцы в этой версии как бы пользуются каждой возможностью для включения и развития знакомых им традиционных мотивов, которые звучат здесь во многом по-новому. В своем полном виде эта версия может рассматриваться как небольшая народная поэма.

Появлению турок в доме невесты предшествуют в ряде вариантов несколько мотивов, с точки зрения сюжетного развития необязательных, но важных для содержания баллады. Отец, смилившийся с предстоящим браком, приказывает дочери подготовиться к приему гостей, убрать комнаты, нарядно одеться и т. д. Своеобразно этот момент дан в украинских вариантах: девушка еще не знает, что ее ждет, и когда брат велит ей по-праздничному приготовить дом, она недоуменно отвечает ему: «Но ведь завтра не воскресенье» («не Рождество»), и лишь услышав приказ заплести косу для гостей, она начинает догадываться, что ей предстоит. Весь этот эпизод естественно подводит к плачу (выше один из таких плачей, обращенных к косе, уже цитировался). Иногда плач заменяется просьбой к отцу не отдавать за турка.

В словенских текстах отец утешает дочь, предсказывая ей богатую жизнь у мужа («Там ты будешь по дворцу ходить, серебро и золото перебирать»), но девушку богатство не прельщает:

«Zlodi nai vzeme turske gradi,
Vse turske gradi, žolte zlatil!».⁹⁷

«Черт бы побрал все турецкие
крепости,
Все турецкие крепости, золотые
дукаты!».

Появление турок в этой версии изображается с оглядкой на эпос. Девушка, предчувствуя недоброе, спрашивает,

Sebral a vydal Karel Jaromír Erben, 1—6. Praha, 1861—1864 (в дальнейшем: Erben), стр. 485—486 (русский перевод: Эпос славянских народов, Хрестоматия, стр. 409—410); Sušil, № 128 (269, 270); Bartoš, 1899, № 18b; Nové národní písně moravské s nápěvy do textu vřaděnými. Za doplněk sbírky Sušilovy vydal František Bartoš. Brno, 1882, стр. 55.

⁹⁷ Štrekelj, № 104.

что чернеет в поле, отчего такая пыль, отчего туман и т. д. В словенском тексте мать отвечает: нет, это не туман.

«To je sapa turških konj	meglena,	«Это дыхание турецких коней
Ki jih polna je steza zelena.		tumanne,
Turki po-te jezdijo!..» ⁹⁸		Которыми полна зеленая тропа.
		Турки за тобой едут!..»

В украинской песне встревоженная девушка спрашивает:

«Ой братчику Романчику!	Чи то вірли крильма бьются,
Що то в полі за димове?	Чи вівчарі с турми гонять?..»

Брат сначала подтверждает предположение сестры, но затем он вынужден признаться:

«Ой сестричко Оленочко,	Ні то вірли крильма бьются,
Скажу тобі правду щирю:	Ні вівчарі с турми гонять,
Тото в полі не димове,	Лишь то турки й татарова,
	А всі твої боярове». ⁹⁹

Есть редакции, в которых развязка происходит немедленно: девушка, узнав об опасности, которая ей угрожает, хватает нож и кончает с собой.¹⁰⁰ Однако более характерны пространные редакции, в которых борьба выносятся за пределы дома. Иногда невозможность мгновенной развязки сюжетно мотивируется тем, что просватанная девушка не может получить оружие: например, она просит нож у сестры, у дружки, но те ей не дают.¹⁰¹ Развитие сюжета, однако, определяется не этими мотивировками, а несомненной установкой певцов на дальнейшую драматизацию содержания. К тому же изображение увода невесты составляет известную поэтическую традицию, которая должна быть выдержана. Девушка прощается с родными и уезжает из дому. Иногда в вариантах дается ее обращение к отцу, матери, братьям и т. д. Обращение заставляет нас вспомнить причитания невесты при прощании

⁹⁸ Там же, № 103.

⁹⁹ Антонович-Драгоманов, стр. 296—299.

¹⁰⁰ Narodne pěsni ilirske... Skupio i na svět izdao Stanko Vraz. Razdělak I. Zagreb, 1839, стр. 50—52; Pauli, 1939, стр. 173—177; Антонович-Драгоманов, стр. 37—42; Буковина в піснях. Упорядники: Г. П. Сінченко, В. О. Пасічний, О. С. Романець. Загальна редакція Р. М. Волкова. Чернівці, 1957, стр. 37; Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska. Lwow, 1833 (в дальнейшем: Wacław z Oleska), стр. 487—488.

¹⁰¹ Medveský, 1923, стр. 32—34 и стр. 34—35.

с домом. Девушка благодарит родителей, но слова ее полны горькой иронии:

Otcovi d'akujem
Za dobre chovaňa,
Materi sa budem
Za zle vydávaňa.¹⁰²

Отцу спасибо
За добрую заботу,
Матери спасибо
За плохое замужество.

Следующий эпизод уже знаком нам по песне «Будинска кралица».

Когда подъезжают к Дунаю, невеста хочет напиться воды. Турок предлагает ей иногда выпить из кубка, но она объясняет, что не научена этому.

Jednu rukú pila, druhú sa topila,	Одной рукой пила, другой топилась.
Také vlasí mala, Dunaj okružila,	Такие волосы у нее были, что Дунай окружили.
Takú suknu mala, Dunaj zahatala. ¹⁰³	Такая юбка у нее была, что Дунай покрывала.

Утопиться в Дунае — для девушки не простой жест отчаяния, это проявление ее бескомпромиссности в отстаивании свободы, форма самоутверждения. Смысл ее поступка достаточно определенно раскрывается в словах, его сопровождающих.

«Zezte ňa tu, zezte,
Dunajské rybičky,
L'ež ňa maju dostat
Turkovy ručičky.
Zezte ňa tu, zezte,
Dunajští ráčkové,
Než by ňa mēl'i mēt
Turci pohanové».¹⁰⁴

«Съешьте меня, съешьте,
Дунайские рыбки,
Только бы мне не получить
Руки турка.
Съешьте меня, съешьте,
Дунайские рачки,
Только бы мне не достаться
Туркам поганым».

Замечателен один моравский вариант, в котором вся сцена потопления, включая прощальные слова невесты, как бы проецирована на эпизоды и образы свадебного обряда. Девушка снимает с головы венки, бросает его в реку: пусть он плывет по Дунаю к ее отцу и расскажет,

¹⁰² Medvecký, 1923, стр. 36; ср. также: D. Rychnová. Turecké války v lidovém podání východní Moravy, стр. 64—65; Slovenské spevy. Vydávajú priatelia slovenských spevov, Turč. Sv. Martin, d. II, 1890—1892, № 737; Sušil, № 147 (312).

¹⁰³ Kollár, стр. 20—24; Medvecký, 1923, стр. 32—34; Kolečány, стр. 28—30.

¹⁰⁴ Bartoš, 1899, № 17; ср. также: Bartoš, 1899, № 20; Sušil, № 147 (312); Kollár, стр. 25; Medvecký, 1923, стр. 34—35.

что дочь его стала женой быстрого Дуная, что мелкие рыбочки — ее подруги, большие карпы — ее дружки, ивняк да ольшаник — ее семья.¹⁰⁵

Таким образом, девушка предпочитает ненавистному браку с чужеземцем символический «брак» с рекой, т. е. смерть. Потопление девушки как символ брака знакомо славянской поэзии. В данном случае содержание символики значительно углублено: потопление означает также спасение от нежеланного жениха и моральную победу невесты в ее борьбе за свободу.¹⁰⁶

Основная коллизия баллады оказывается в результате этого трагического эпизода разрешенной. Тем не менее сюжет не завершается этим. Заключительная часть баллады связана уже с женихом и с его матерью. Жених просит рыбаков закинуть сети, чтобы достать тело невесты, устраивает похороны, оплакивает свою потерю. В других вариантах свое горе выражает свекровь. Иногда она обращается к невестке с упреком («Что же ты натворила!») и говорит о той жизни, какая ожидала девушку в новом доме; при этом вспоминается о безрадостной ее жизни в родной семье: дома она ходила по воде, по болоту, по черной земле, здесь она ходила бы по белому мрамору; дома вышивала грубое полотно, здесь — только по серебру и золоту; ходила бы в золоте и серебре и т. д.

Эти настойчиво повторяющиеся в вариантах запоздалые обещания жениха и свекрови делают поступок невесты еще более рельефным: ее ожидали не рабство, а роскошь и богатая жизнь, и тем не менее они не прельстили девушку. В одном тексте песня заканчивается неожиданным ответом погибшей девушки своей свекрови:

«Lepši je ten Dunaj,
Nad hárem turecký,
Lepšia smrt' krest' anská,
Než život pohanský».¹⁰⁷

«Лучше этот Дунай,
Чем гарем турецкий;
Лучше смерть христианская,
Чем жизнь поганская».

¹⁰⁵ Sušil, № 147 (310). Русский перевод: Эпос славянских народов, Хрестоматия, стр. 422—423.

¹⁰⁶ Своеобразно представлен аналогичный мотив в русской песне: девушка бежит из татарского плена, путь ей преграждает река; перевозчик готов переправить ее, но она должна стать его женой; девушка предпочитает погибнуть и бросается в реку. См. об этом подробнее: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 109—110.

¹⁰⁷ Medvecký, 1923, стр. 32—34. Известно несколько текстов, представляющих собою соединение первой и второй версий: девушка

Заслуживают специального внимания некоторые украинские и словенские редакции данной версии. В украинской песне, когда турки должны явиться, девушка просит отца (или брата) вывести вместо нее служанку (ключницу, кухарку и т. д.), в то время как она сама спрячется «під дев'ятеро дверей, під десятий замок»; иногда она меняется со служанкой платьем. Тем не менее турки сразу же догадываются о подмене:

Не Маріїн то походець,
То Маріїн лиш уборець.

В конце концов девушку уводят, по пути ей удастся заполучить нож: «а в сердце ніж устромила». Этим мотивом украинская песня возвращается в уже знакомое нам течение сюжета.¹⁰⁸ Необходимо заметить, что мотив подмены в неразработанном виде также есть в отдельных западнославянских вариантах. Известные мне славянские версии и редакции постоянно обнаруживают взаимные сюжетные пересечения; нередко подробности и мотивы, случайные или попутные для одних национальных вариантов, в других получают подробную разработку и начинают занимать важное место в сюжетном развитии. Создается впечатление, что большой и достаточно сложный поэтический замысел мог получить сколько-нибудь полную художественную реализацию лишь в совокупности нескольких версий, редакций и множества конкретных вариантов, которые связаны между собою сложными и неодносторонними отношениями.

Словенские варианты указывают на одну любопытную тенденцию, характерную для цикла песен о полоне вообще: постепенное усиление и даже выдвигание на первый план мотивов и коллизий бытового характера.

В словенских текстах несколько неожиданно основная тема баллады осложняется мотивами взаимоотношений девушки и ее будущей свекрови. Бреда просит не отдавать ее турку, так как известно, что мать его «восемь жен уморила» и теперь погубит и новую: она подложит яд в вино,

притворяется мертвой, но турки разгадывают хитрость и уводят ее; далее — в соответствии с планом второй версии. См., например: Sušil, № 147 (311); Bartoš, 1899, № 19.

¹⁰⁸ Антонович-Драгоманов, стр. 312; Народні балади Закарпаття. Запис та впорядкування текстів, вступна стаття і примітки П. В. Лінтура. Ужгород, 1959, стр. 31—34; менее полные варианты: Антонович-Драгоманов, стр. 302—306.

в хлеб. . . Мать невесты наставляет дочь, как ей поступить, если свекровь попытается сделать это.

Девушку увезли, по дороге конь ее споткнулся, и кинжал, спрятанный Бредой в седле, вонзился ей в сердце. Жених обвиняет свою мать, что она погубила его девятую жену; он проклинает мать и ложится рядом с мертвой невестой.¹⁰⁹

Нетрудно заметить, как сдвинуты в данной песне сюжетные акценты и как приглушена здесь собственно антитурецкая тема.

В сербских балладах о сопротивлении девушки ненавистному жениху мы находим уже знакомые сюжетные ситуации, но вне прямой связи с темой борьбы против турок. Мать хочет выдать дочь замуж вопреки ее воле (за герцога, за старика); девушка решает притвориться мертвой, мать помогает ей (что, конечно, противоречит логике данной песни); далее следуют жестокие испытания, которым подвергает жених невесту, чтобы удостовериться в ее смерти: он сыплет на нее горячие угли, кладет на шею змею, щекочет ее лицо своей бородой. Невеста все это переносит терпеливо и избавляется от жениха.¹¹⁰

Многочисленные факты с очевидностью указывают на значительную связь песен об уводе невесты турками (сюжетов, отдельных мотивов и ситуаций, поэтических образов) с традициями свадебных обрядов и свадебной поэзии. Можно сказать, что эти художественно переосмысленные традиции дали создателям исторических баллад основной поэтический материал для воплощения в законченные песенные формы целого комплекса впечатлений действительности и больших народных идей периода борьбы с чужеземным игом.

Но анализ обнаруживает в исторических балладах и другой значительный художественный источник, связанный с традициями героического эпоса. Тема борьбы за женщину, получившая, в частности, реализацию в сюжетах о насильственном сватовстве, о походах за невестой и

¹⁰⁹ Štrekelj, № 103; ср. также №№ 104, 106.

¹¹⁰ Српске народне пјесме. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Друго издање, књ. прва. Београд, 1953, № 727; књ. друга, Београд, 1958 (в дальнейшем: К а р а џ и ћ, Српске народне пјесме); Рајковић, № 211.

вооруженных столкновениях из-за нее, об уходе девушки и борьбе за ее спасение, типична для народного героического эпоса разных ступеней его исторического развития. В роли претендентов на невесту в эпических песнях выступают волшебные персонажи (например, Змей, похищающий Забаву Путятичну в русской былине), чужеземные властители, богатыри из соседних земель и т. д. Невеста — в соответствии с нормами эпоса — чаще всего принадлежит к знатному роду; нередко она — сестра богатыря или юнака. Завязкой многих эпических песен является захват девушки — либо в числе другой добычи, либо как главной цели похода. Содержание песен нередко сводится к борьбе героя (или героев) за ее освобождение. При этом сама девушка может играть чисто пассивную роль, но она бывает и активной участницей событий: либо она наделена эпической хитростью, которая в соединении с богатырскими качествами ее помощников приносит успех, либо она сама выступает как богатырша, принимает черты юнака и побеждает своих похитителей. Похищенная героиня оказывается иногда предательницей (например, в некоторых сюжетах об уведенной жене), вероломно действующей заодно с ее новым супругом.

Многие эпические ситуации как бы повторяются в исторических балладах, но не только получают здесь иное стилистическое выражение, но и оказываются в иных сюжетных связях, по-иному развиваются и разрешаются, получают другой смысл — в соответствии с новыми художественными задачами и иными принципами и иной мерой историзма. Характерны в этом смысле исходные сюжетные ситуации, которые в ряде эпических песен и баллад оказываются очень похожими либо совпадающими, но дают различное продолжение. Есть много оснований считать, что эти исходные ситуации сложились внутри эпической традиции, а затем отразились в балладах. Между прочим, сопоставление с эпосом может в отдельных случаях прояснить вопрос о конкретных исторических приурочениях баллад. Например, тем исследователям, которые обнаруживают в «Будинской кралице» отклик на реальные события, следовало бы учесть, что Будим — это эпический город, который неоднократно упоминается в юнацких песнях; в баллады он мог попасть из эпоса. Известна юнацкая песня о том, как Секула сватается к сестре будимского короля; девушка стоит у окна башни,

видит — «три вилы на трех аистах к ним едут», но выясняется, что это жених со сватами.¹¹¹

В песне о Якшичах Асан-ага сжигает их белые дворы, топчет конями старую мать, уносит богатство, забирает Елицу-сестрицу и женится на ней.¹¹²

Близка к этой песне некоторыми мотивами болгарская песня о Лютице Богдане: больной Богдан вспоминает, как напали турки, как они губили старых, брали в рабство молодых и как они схватили его сестру.¹¹³

К дочери Джуровой Ерины сватаются сразу трое — «король мадьярский», «король московский», «султан стамбульский». Мать, не внимая советам и предостережениям, отдает девушку турку, а вслед за этим он захватывает всю страну.¹¹⁴

Коруна Делия, не приглашенный на свадьбу девяти братьев, нападает на город, убивает женихов, а невесту уводит в Будим-град.¹¹⁵

В некоторых песнях жених и его свита вынуждены биться за невесту в ее доме, они разбивают ворота, находят ее в башне и т. д.¹¹⁶

Черный Арапин посылает султану Селиму ультимативное требование — отдать ему в жены дочь Айкуну, грозя в случае отказа пойти на него войной; он соглашается лишь на небольшую отсрочку для приготовления приданого.¹¹⁷

Аналогичное начало в былинне «Идолище сватается за племянницу князя Владимира». Идолище посылает татар-сватов и предупреждает их, чтобы они не давали князю отсрочки ни на два месяца, ни на три недельки, а лишь «на три суточки»; татары, передавая требования Идолища Владимиру, добавляют: «А ты с чести не отдашь — мы боём возьмем».¹¹⁸

¹¹¹ Сербский эпос, т. II. Составление и комментарии Н. И. Кравцова. М., 1960, стр. 95—98.

¹¹² Там же, стр. 73—78.

¹¹³ Юнашки песни. Отбрал и редактирал Иван Бурин. «Българско народно творчество в дванадесет тома», т. първи, София, 1961, стр. 209—217.

¹¹⁴ Сербский эпос, т. II, стр. 17—18.

¹¹⁵ Юнашки песни, стр. 579—583.

¹¹⁶ Сербский эпос, т. II, стр. 7—16.

¹¹⁷ Юнашки песни, стр. 209—217.

¹¹⁸ А. В. Марков. Беломорские былины. М., 1901, № 79. Возможно, что былина эта сложилась сравнительно поздно, но мотивы, ее составляющие, достаточно традиционны и архаичны.

В былинах о татарском нашествии среди угроз, которые содержит «ярлык татарский», обычна и такая: «Да княгину Опраксею дак за себя возьму»; «А княгинюшку Апраксию возьму за Василия Прекрасного».¹¹⁹ В некоторых вариантах женитьба на княгине Апраксии татарского царя объявляется главной целью похода под Киев.¹²⁰

Здесь же говорится нередко о намерении татар забрать в плен русских девушек. В некоторых былинных текстах описание полона заставляет вспомнить болгарские «три синджира».¹²¹ В былине «Наезд литовцев» одной из главных целей нападения является обычно увод в полон сестры князя.

В эпических песнях борьба за невесту неизменно приобретает эпическую значительность, она выходит далеко за рамки интересов одной семьи, она соотносится с борьбой за государственные (или вообще политические) интересы; значительность этим сюжетам придает участие в событиях эпических героев, в песнях этих происходит столкновение больших сил и т. д.; в иных из них явно ощущаются следы традиций догосударственного эпоса.

Эпические песни о борьбе за невесту и о героическом сватовстве сами переживали внутренние изменения.¹²²

¹¹⁹ Архангельские былины и исторические песни, т. III, № 111; П. С. Ефименко. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, ч. 2, М., 1878, стр. 32—35.

¹²⁰ Онежские былины. Подбор былин и научная редакция текстов Ю. М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. Чичерова. М., 1948, №№ 5, 38, 106.

¹²¹ Ср., например:

А как погнали добрых коней,
А стады-ты стадами ведь,
А й повели как добрых молодцев
А ряды-ты рядами ведь,
А й как вели молодых молодубок,
А как красных девушек
А и повели оны толпицами. . .

(Онежские былины, записанные
А. Ф. Гильфердингом летом
1871 года, т. I, изд. 4, Изд.
АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 661
(былина «Наезд литовцев»)).

¹²² О связях между государственным и догосударственным эпосом на темы сватовства см.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. второе, исправленное. М., 1958; Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963; В. М. Жирмунский. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960.

В них могут быть обнаружены на позднем этапе тенденции балладного характера. Другими словами, в рамках эпической традиции усиливается собственно бытовая и семейно-бытовая линия, коллизии уменьшаются в масштабе, появляются ситуации, обычные именно для баллад. Так возникают песни, стоящие как бы на стыке между эпосом и балладой. Характерны в этом отношении юнацкие песни о спасении Князем Марко девушки-полонянки или синджира рабов: эпизоды, связанные с участием уведенных в полон, представляют собою близкие параллели к соответствующим эпизодам из рассмотренных выше баллад; сюжетная линия самого Марко выдержана преимущественно в духе героического эпоса. Этим юнацким песням соответствует русская былина-баллада о Михаиле Козарине.

Яркий случай соединения былинных и балладных элементов представляет песня «Князь Роман и Марья Юрьевна»; последние элементы, впрочем, в ней преобладают.¹²³ Любопытно, что здесь мы встречаем близкую параллель к одной из версий баллады о просватанной туркам дочери (сестры): надеясь укрыться от татарских сватов, Марья Юрьевна прячется под яблоней; хотя в тексте прямо не сказано, можно догадываться, что спрятавшуюся княгиню подменяют служанкой; татары схватывают сначала одну служанку, а затем другую, и заставляют каждую из них признаться, что она не княгиня; наконец, находят Марью Юрьевну, она выдает сначала себя за «постельницу», но когда ее начинают бить плетью, она вынуждена открыться.¹²⁴

Некоторые юнацкие песни о сватовстве и об отношениях с турками по своему содержанию, по характеру разработки темы являются, в сущности, балладами, во всяком случае балладное начало в них преобладает. Эти факты указывают на определенные закономерности в славянской народной поэзии средневековья и подтверждают, что влияние эпических традиций на отдельные группы исторических баллад не было случайным.

Использование и переработка этих традиций в соответствии с новыми художественными задачами составляли

¹²³ Подробный разбор этой баллады см. в кн.: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 77—84.

¹²⁴ Сочинения П. И. Якушкина, СПб., 1884, стр. 522—523.

одну из важных сторон историко-фольклорного процесса, совершавшегося закономерно и получавшего свою конкретную реализацию в творчестве поколений народных певцов.

3

Отстаивание национального достоинства и борьба против порабощателей, вторгающихся в домашнюю, внутреннюю жизнь народа, составляют пафос исторических баллад о насильственном сватовстве. К этим балладам близко примыкают песни о насильственном отуречении, широко распространенные в южнославянском фольклоре. В некоторых сюжетах мотивы сватовства и отуречения непосредственно связаны, но вообще такая связь не обязательна.

Одна из распространенных болгарских песен — «Янка в темнице». Девушка девять лет заточена в тюрьме за отказ принять турецкую веру. Мать ходит возле темницы, спрашивает: не трудно ли ей быть в заточении, в то время как ее подруги на посиделках, когда парни в свирели играют, и т. д. Девушка признается, что ей действительно тяжело, и тогда мать советует ей отказаться от болгарской веры и перейти в турецкую: она станет белой турчанкой и выйдет из темницы. Иногда с теми же словами обращаются к Янке турки, но девушка всегда остается непреклонной: она пролежит в тюрьме еще девять лет, но веры не предаст и турчанкой не станет.¹²⁵ Есть варианты, окончание в которых приближает песню к духовным стихам: когда Янка произносит заключительные слова, над ее головой зажигается лампада, в знак того, что девушка эта — святая. Ясно, однако, что религиозные мотивы здесь представляют собою форму выражения национального сознания. П. Диневков справедливо видит идею песни в гордой решимости ее героини сохранить свою народность и веру.¹²⁶

Новеллистический характер имеет баллада «Царь Мурад и Мара». Кто такая Мара, из текстов не очень ясно. Исследователи полагают, что под этим именем вос-

¹²⁵ Ангелов-Вакарелски, 1936, № 163; Върбански, № 235; СбНУ, кн. 46, отд. II, стр. 96 (здесь указано большое число вариантов).

¹²⁶ П. Диневков. Български фолклор, стр. 545.

Царството и везирството,
Пръстена мюхурлията,
На Цариграда полвинта
С потурчената черкова!».

Царство и визирство,
Перстенъ с печатью,
Царьграда половину
С отуреченной церковью».

Естественно, что это предложение Мары приводит Мурада в негодование: «Пусть отсохнет язык у того, кто научил тебя, Мара, просить у меня царство и визирство».¹³¹

Характерно, что никакой реальной развязки сюжет не знает. Другими словами, он построен на условной новеллистической ситуации: побеждает не тот, на стороне которого фактическая сила, а тот, кто оказался в данном споре умнее и изворотливее.

Опасность отуречения угрожает в балладах также юношам, и хотя конкретные сюжетные коллизии в этих балладах самостоятельны, в них много общего с песнями, только что рассмотренными. В сербской песне царь Сулейман приказал схватить Поповича Йована, возвращавшегося с охоты в лесу, и стал предлагать ему перейти в турецкую веру, обещая богатства и визирство в Боснии. Однако Йован отказался: даже если царь даст ему шесть возов богатства и отдаст все царство, он не откажется от своей веры. Царь велит разложить два костра и жечь юношу до тех пор, пока он не сдастся.¹³² В этой песне также есть некоторые религиозные мотивы: Йован вспоминает о Христе и выступает как мученик за веру.

Герой болгарской баллады — Краль Матлия (в вариантах — солунский житель Маврудин) пьет с тремя турками; те доносят на него, якобы он бранил турецкую веру и церковь; суд предложил Матлии выбор: либо он примет турецкую веру, либо его повесят или сожгут. Матлия не может принять решение самостоятельно, он должен спросить совета у своих сестер. Старшая советует потуречиться — тогда сестры сохранят брата; средняя советует согласиться на повешение, а младшая — на сожжение, обещая, что обращение сестер к богу спасет его

¹³¹ Там же. Исследованию сюжета посвящена специальная уже упоминавшаяся работа: Н. Начов. Мара бела българка в нашия народен епос. Там же приведены 22 текста баллады.

¹³² Народне юначке песме. Трошком Х. Алексе О. Поповића. Земун, 1859, стр. 44—46.

в этом случае от гибели. Действительно, когда турки развели костер, подул сильный ветер, пошел ливень и погасил огонь; Матлия был спасен.¹³³

Элементы религиозного осмысления борьбы против турок, придание участникам этой борьбы некоторых черт мучеников и святых, — все это вполне объяснимо для народного творчества эпохи средневековья. Сходные моменты могут быть отмечены и в фольклоре других славянских народов.¹³⁴ Но они в целом крайне незначительны.

Понятие «вера» в болгарских балладах, так же как и в балладах сербов, хорватов, восточных славян, обычно не имеет какой-либо отчетливой и осознанной религиозной или церковной окраски. Для героев песен, а вместе с ними и для певцов, за этим понятием кроется вполне реальное содержание, связанное прежде всего с привычными формами быта, семейной жизни, труда и с широким кругом традиционных национальных представлений.

Характерна в этом плане песня о девушке, принявшей турецкую веру. Сюжет песни построен как своеобразная антитеза к балладе «Царь Мурад и Мара»: девушка устала от тяжелой работы, она не слушает материнских советов, поддается на обещания турок и решает стать турчанкой: она мечтает ходить по высокому дворцу, пряхсть «белый куприн», нанизывать золотые монеты, то есть вести как раз ту жизнь, какую рисовал Мурад перед Марой. Однако девушка тотчас же раскаивается в своем поступке: турецкий образ жизни оказывается ей глубоко чуждым, она тоскует по своей привычной работе и по привычным праздникам и завидует болгаркам.¹³⁵

«Большая группа песен от первых веков турецкого рабства раскрывает другую трагедию в жизни болгарского народа, одну из его самых глубоких ран — янычарство, кровную подать, привлечение несовершеннолетних

¹³³ Ангелов-Вакарелски, 1936, № 162.

¹³⁴ Характеристику русского стиха о Дмитрие Солунском, например, см. в кн.: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 137—140.

¹³⁵ СбНУ, кн. 46, отд. I, стр. 106, отд. II, стр. 97—98; кн. 47, стр. 82, 83, 289; здесь же указания на многочисленные варианты.

детей для пополнения янычарского корпуса». ¹³⁶ Это в равной степени относится и к некоторым другим славянским народам. В хорватской песне говорится о том, как уводили в янычары — одних просили, других силой гнали; юноши пели, уходя с родной земли:

«Naše majke, vi nas ne plačite,
Naše seke, vi nas ne žalite,
Naše drage, vi nas ne čekajte,
Ne čekajte, već se razudajte;
Mi ćemo se dolje oženiti
Crnom zemljom i zelenom
travom». ¹³⁷

«Наши матери, вы нас не оплакивайте,
Наши сестры, вы нас не жалейте,
Наши милые, вы нас не ждите,
Не ждите, а замуж выходите;
Там мы обвенчаемся
С черной землей и зеленой травой».

Народное отношение к янычарству с точки зрения национально-нравственной и семейной отчетливо раскрывается в балладах о янычаре.

Мать хочет укрыть своего сына, но он отказывается: он просит купить ему вороного коня, алое седло, рубашку босняка — он пойдет в янычары. Мать выполняет просьбу сына и, провожая его, дает ему наставление, в котором поэтически сконцентрирована народная мысль о тех, кто отторгнут насильственно и превращен в орудие подавления народа: «Ты идешь в янычары... Если встретишь стадо овец, не убивай ягненка: как овца плачет о своем ягненке, так мать плачет о тебе; если встретишь девочку, не хватай ее за руки, не разбивай ее кувшина: как плачет девочка из-за кувшина, так плачет твоя мать из-за тебя». ¹³⁸

О прочности родственных, национальных связей говорит баллада «Янычар тоскует о доме». Зачин этой баллады — один из самых поэтических в болгарских песнях. Как нередко бывает, зачин непосредственно переходит в песенное повествование.

Що ми се белее
Белее, люлее,
Отвѣд през бял Дунав?
Дали са лебеде,
Или са снегове,
Дали са снегове,

Что это белеется,
Белеется, виднеется
Там за белым Дунаем?
Не лебеди ли это,
Или это снега,
Не снега ли это,

¹³⁶ П. Динков. Български фолклор, стр. 548.

¹³⁷ Hrvatske narodne pjesme i pripoviedke iz Bosne. Sakupio i na svijet izdao Kamilo Blagajić. Zagreb, 1886, № XXXIX.

¹³⁸ Ангелов-Вакарелски, 1939, № 49.

Или са дъждове?
 Да биха лебеде,
 Прехвъркнали биха;
 Да биха снегове,
 Стопили се биха;
 Да биха дъждове,
 Оттекли се биха
 За два, за три деня,
 За неделя, за две.
 Не бяха лебеде,
 Не бяха снегове,
 Не бяха ледове,
 Не бяха дъждове,
 Най ми цар кондисал,
 Цар с голяма войска:
 Бели еничари;
 Распънал чадъри
 Бели и червени,
 Сини и зелени. . .

Или это дожди?
 Кабы были лебеди —
 Они улетели бы;
 Кабы были снега —
 Они растаяли бы;
 Кабы были дожди —
 Они утекли бы
 За два, за три дня,
 За неделю, за две.
 То не лебеди,
 То не снега,
 То не льды,
 То не дожди —
 То царь остановился,
 Царь с большим войском:
 Белые янычары;
 Раскинул шатры
 Белые и красные,
 Синие и зеленые. . .

Янычары пьют, едят, играют на свирелях, метают камни. . . Один лишь янычар, «младо и зелено», не участвует в общем веселье. По одним вариантам он просит царя разрешить ему пойти домой к отцу, матери, сестрам и братьям, которые вот уже девять лет оплакивают его живого.¹³⁹ По другим вариантам он горюет, получив известие, что его невеста выходит замуж за другого.¹⁴⁰ Есть и иная редакция: турецкое войско приезжает в село, янычары заходят в один двор, один из них не слезает с коня, не садится за стол, плачет; дочь хозяина дома Калинка спрашивает у него, почему он такой: «Как может он слезть с коня, сесть за стол пить и есть? Вчера проходили через его село, мимо его ворот, и он видел своих отца, мать, сестер и братьев, которые оплакивали его» («жив жилият»)¹⁴¹

Как верно отмечает современный исследователь, «народный певец сумел очертить этот образ тоскующего янычара со всей его внутренней силой и через него выразил вечно живую и непреодолимую любовь к близким, к семье и к родине».¹⁴²

¹³⁹ Ангелов-Вакарелски, 1939, № 50; Илиев, № 301; СбНУ, кн. 46, отд. II, стр. 90 (здесь перечень вариантов).

¹⁴⁰ Стоин, 1928, № 2860.

¹⁴¹ СбНУ, кн. 47, стр. 79—80.

¹⁴² П. Динев. Български фолклор, стр. 550.

Следующая группа песен — о бегстве из плена, о спасении девушек-полонянок. И здесь основной идеей является народное неприятие чужеземного рабства в любых его формах и народная солидарность в сопротивлении страшной опасности. Воспевая стойкость людей и их духовную спаянность, народная поэзия не боится показать и измену, и нравственную слабость: так появляются сюжеты о несостоявшемся спасении, о гибели героини (или героя) из-за чьей-то жадности или трусости.

Начало одной из популярных болгарских баллад — «Калина — пленница татар» возвращает нас к уже знакомым мотивам увода девушки в полон. Варианты дают множество конкретных обстоятельств этого увода: сваты ведут невесту, появляются татары, схватывают девушку, уводят к себе; Калина убирала сено, увидела темное облако, думала, что приближается дождь, но это были татары, и они увели ее; девушки гуляли, вдруг Стоян заиграл на свирели, которая говорила:

«Играйте мало й голямо
И на широко гледайте:
Що ми са по друм белее,
Белее по друм, чернее,
Дали е бели лебеди,
Или е сиви биволи?
Нето е бели лебеди,
Нето е сиви биволи,
А най са пѣтум татари.
Бягайте мало й голямо,
Бягайте, да убегниме!».

«Играйте, старые и малые,
И по сторонам смотрите:
Что это на дороге белеет,
Белеет на дороге, чернеет?
Или то белые лебеди,
Или то серые буйволы?
То не белые лебеди,
То не серые буйволы,
А едут татары.
Бегите, старые и малые,
Бегите, чтобы убежать!».

Но Калина не смогла убежать, так как на руках у нее был ребенок — сын брата, а на шее — тяжелый жемчуг, и ее схватили.

В чужом краю Калину хотят сделать «черной татаркой», хотят заставить ее забыть о родных местах; девять лет ее водят на чужбине, зимой — по холодному льду, летом — по горячим камням; впрочем, по некоторым вариантам владелец Калины пытается воздействовать на нее добром. Однако ни мучения, ни легкая жизнь не могут заставить Калину переродиться. Татарин, уверившись в том, что Калина забыла о доме, привозит ее в родное село на праздник. Женщина видит хоро и плачет, и тогда

хозяин ее позволяет ей войти в хоро. Ее приход поначалу встречается враждебно, так как никто не узнает в татарке похищенную некогда девушку. Но она узнает сразу своего брата, побратима, открывается им и просит их убить татарина, но оставить ей ребенка, которого она родила в чужом краю. Так утверждается мысль о нерушимости национальных связей, о кровной привязанности болгарки к родному дому.¹⁴³

«Перлом словацких баллад» назвал Медвецкий балладу «Брат и сестра в плену». Турки грабили край, увели у вдовы двух детей. Катерину послали в светлицу, Томашека — в темницу. Брат просил сестру не забывать его, но она жила в золоте и серебре и забыла несчастного Томашека. На седьмой год ей приснился сон, будто из правой руки ее вылетел голубок; сон этот означает, что где-то умирает либо отец, либо мать, либо брат или сестра. Тогда Катерина разыскала ключи от темницы, открыла ее, бросилась к брату, чтобы узнать, жив ли он, и предложила ему бежать домой. Первая часть баллады заканчивается следующими словами Томашека:

«Domov, sestra moja,
K tej našei materi,
Zeby som neumreu
V tej tureckej zemi».

«Домой, сестра моя,
К нашей матери,
Чтобы я не умер
В этой турецкой земле».

До известной степени традиционная коллизия, характерная для исторических баллад, здесь получает свое разрешение: дети словацкой женщины, проведя многие годы на чужбине, сохранили мысль о доме; сестра — несмотря на богатства, которые ее окружали, брат — несмотря на мучения, которые он пережил. В сущности говоря, сюжет здесь не требует повествовательного завершения.

Возможность ограничения содержания песни этими сюжетными рамками наглядно демонстрирует украинская версия. Начало ее в общем то же. Ганичке «наверху» приснился брат, и она бежит в темницу, чтобы узнать о нем: Яничек просит сестру, чтобы она взяла его отсюда

¹⁴³ Ангелов-Вакарелски, 1939, №№ 6, 81; Стоин, 1928, №№ 437, 3971; Стоин, 1931, № 210; СбНУ, кн. 44, №№ 182, 183, 894; кн. 49, стр. 107—108 (здесь же дополнительная библиография текстов). — П. Динков считает, что песня возникла еще в связи с татарскими нашествиями XIII и XIV веков (см.: П. Динков. Български фолклор, стр. 184).

к себе — туда, где у нее свиньи лежат и куры сидят.¹⁴⁴ Горькая ирония обращена здесь к сестре. В словацкой версии ирония отсутствует, поскольку сестра намерена увести юношу домой. Украинская версия не доходит до этого момента и потому смысл ее несколько иной.

Среди словацких текстов есть такие, которые не имеют сюжетного продолжения, но они должны рассматриваться скорее как отрывки.

Моравский текст содержит некоторые особенности: сестра семь лет шила в светлице, не смежая глаз; на восьмой год ей привиделся сон, что ее брат в подземелье. Она плакала, ломала руки, призналась хозяйке, что брат ее в тюрьме; хозяйка обещала украсть ключи. Двенадцать ворот пришлось открыть, только за тринадцатыми Кача нашла брата.¹⁴⁵

В большинстве словацких вариантов и в моравском тексте есть вторая часть, повествующая о возвращении пленников домой. Дети не называют себя матери и просят у нее разрешения переночевать. Мать, не узнав детей, не впускает их в дом, кладет их во дворе на гнилой солове. В вариантах она отказывает им также в хлебе, воде и т. д. Брат к утру умирает, а девушка причитает над его телом: лучше бы он умер в турецком краю в постели, чем у матери родной на гнилой соломе. Мать, услышав это, горюет: почему дети не признались, она бы осыпала их серебром и золотом.¹⁴⁶

По словам Ю. Горака, «баллада служила как бы предупреждающим примером, чтобы люди не затворяли двери перед путниками, бежавшими из турецкого плена».¹⁴⁷

Баллада «Брат и сестра в плену» известна также в польских вариантах, содержание которых в первой части ближе к моравскому тексту, во второй части отличается несколькими существенными особенностями по сравнению с рассмотренной словацко-моравской версией. Когда мать,

¹⁴⁴ Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Зібрав Володимир Гнатюк. Т. III. Львов, 1900, стр. 145—146.

¹⁴⁵ Sušil, № 2339.

¹⁴⁶ Medvecký, 1923, стр. 29—31 (Horák, 1956, № 30); Kolečán y, стр. 23—27; Slovenské ľudové piesne. Zapisal a hudobne zatriedil Béla Bartók. I zväzok. Bratislava, 1959, №№ 33, 152b. Русский перевод: Эпос славянских народов, Хрестоматия, стр. 442—443.

¹⁴⁷ Horák, 1956, стр. 45—46.

не узнав детей, отослала их ночевать в ригу, девушка сильно плакала («matka nas nie rozpała»), услышал это младший сын хозяйки, стал спрашивать мать, были ли у него брат и сестра и не они ли — эти путники; тогда мать побежала в ригу: «Как же я вас не узнала! Если бы узнала, положила бы в новой светлице!». ¹⁴⁸ Таким образом, заключительная ситуация здесь значительно смягчена.

Западнославянские варианты вместе с украинским текстом представляют собою, конечно, разновидности одной песни. В южнославянском фольклоре такой песни мною не отмечено, но здесь есть баллады, которые тематически и отдельными мотивами перекликаются с песней «Брат и сестра в плену» и в некоторых моментах с ней совпадают. Так, в одной болгарской песне описывается увод в плен двух братьев и сестры. Девушку берут «наверх», юношей заточают; когда девушка вырастает, король берет ее в жены. Однажды ее рабыня, проходя мимо темницы, слышит, как один заключенный плачет, а другой его утешает: не надо плакать, ведь они заточены не чужими, а зятем и сестрой. Узнав об этом, королева освобождает братьев. ¹⁴⁹

В сербской и хорватской песнях последствия плена сходны: сестру забирает цесарь, брата бросают в темницу, он просит не забывать о нем. Спустя семь лет сын сестры (в варианте рабыня) слышит голос из темницы, сообщает матери, она открывает двери, выпускает брата. По другому варианту брат успевает поблагодарить сестру, открывшую двери, и умирает. ¹⁵⁰

Во всех этих балладах сюжет строится на коллизии, возникающей между пленными братом и сестрой вследствие того, что судьба их в плену складывается по-разному. Но этой коллизии может и не быть. В словенской балладе герои — малолетние дети-близнецы, похищенные турками. Они выросли в плену, не зная, где их дом. Однажды им удалось подслушать разговор и узнать, откуда они были приведены. Далее следует рассказ о бегстве

¹⁴⁸ Bystroń, 1934, № 33а.

¹⁴⁹ Преглед на българските народни песни, втора половина, стр. 200.

¹⁵⁰ Zganes-Sremes, стр. 160; Српске народне песме. Скупио их у Срему Б. М. Панчево, 1875 (в дальнейшем: Б. М.), № 1; Српске народне песме. Скупио их по Срему Лазар Николић. Нови Сад, 6. г. (в дальнейшем: Л. Ник о л и ћ), II отд., стр. 41—43.

и о благополучном возвращении домой. Турки явились снова, но уже не смогли их схватить. Эта красивая баллада довольно типична для славянского репертуара.¹⁵¹ Сходные мотивы есть в болгарской песне о двух близнецах, угнанных далеко в чужую землю. Воспользовавшись тем, что турки все ушли в мечеть, они забирают золото и деньги и убегают.¹⁵²

Большое число песен посвящено случаям спасения девушки; часто она сама силой или хитростью добывает себе свободу. Асан-ага гонит три синджира рабов и среди них — дочь бана. Трижды на ночных привалах он обращается к ней с просьбой прийти к нему в шатер («Чтобы я целовал твое белое лицо»), девушка, наконец, приходит, убивает его ножом и вынимает сердце.

«Ајте робље, куд' је коме драго,
Заспо нам је ага Асан-ага,
Заспо нам је, пробудит' се
не ће».¹⁵³

«Идите, рабы, куда кому хочется,
Заснул наш ага, Асан-ага,
Заснул и не проснется».

Сходная ситуация в белорусской песне. Первая часть этой песни хорошо известна по опубликованным украинским и белорусским текстам: татары угоняют девушку, похитителей пытается догнать ее отец (или мать); девушка говорит, что это безнадежно — можно лишь погубить свою голову.¹⁵⁴ Песня в этих сюжетных границах представляется вполне законченной. Но она имеет продолжение. Правда, мне известен всего один белорусский текст; может возникнуть сомнение, не контаминация ли это. Однако сравнительные материалы подтверждают, что мотивы второй части органичны для исторической баллады.

Ой ихалы, ихалы,
Ставы в краю ночоваты,
Сыля ноцци постіль слаты.
«Татарину, вражий сынэ,
Да дай мині ножіка
Розризаты полотэнцэ».

Нэ потрайыла в полотэнцэ,
Да татарину просто в сэрцэ.
«Татарину в зэмлі гныты,
Мні в батэнька жыты.
Татарину тут лэжаты,
А мні в батька погуляты».¹⁵⁵

¹⁵¹ Štrekelj, № 95.

¹⁵² Памятники болгарского народного творчества, вып. 1. Сборник западноболгарских песен с словарем. Собрал Владимир Качановский. Изд. АН, СПб., 1882, № 210.

¹⁵³ Д а в и д о в и ћ, № 12.

¹⁵⁴ Антонович-Драгоманов, стр. 83—84; Шырма, 1947, стр. 47; Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 119, песня № 5.

¹⁵⁵ Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 327, лист 350.

В сербско-хорватском фольклоре рассказ о столкновении девушки с турком приобретает иногда комический характер. Паша видит — на реке девушка белит полотно, высоко подоткнув подол юбки; ему это не нравится, но девушка не обращает внимания; тогда он посылает турка схватить ее. Турок должен переправить ее на своем коне через Дунай. Выбравшись на берег, турок просит девушку поддерживать коня, пока он выжмет шаровары; она пользуется этим моментом и уезжает.¹⁵⁶

Сходный мотив спасения девушки, перехитрившей своего похитителя, встречается в другом сюжетном контексте: молодой турок увозит девушку, предназначая ее в дар царю. Он спрашивает ее, в каком виде она хотела бы предстать перед царем. Девушка просит у него с ног желтые сапоги, на голову — его шелковую чалму, к бедру — его саблю, окованную серебром; она хочет сесть на его коня, а он чтобы шел пешком рядом. Когда турок выполнил все эти просьбы, девушка повернула коня к милой Хорватии и возвратилась домой.¹⁵⁷

Можно выделить также группу песен на тему выкупа девушки-полонянки. В этих песнях на первом плане взаимоотношения девушки и ее близких. Здесь появляется образ милого — довольно редкий в исторических балладах; здесь мотивы тоски полонянки по родному краю сплетаются с мотивами ее тоски по любимому; здесь снова вольнолюбивые стремления девушки наталкиваются на черствость и эгоизм ее родных.

В украинской песне девушка стоит перед турком, просит не губить ее, она уверяет, что едет ее отец с выкупом, «не даст він мі загинути». Однако отца нет, девушка горько плачет и говорит то же о матери, но и мать не появляется. Наконец, приезжает милый с выкупом.¹⁵⁸

Авторы комментариев к этому тексту замечают: «Мотив, довольно распространенный в любовных песнях, обставлен здесь образами турецкого плена. Прежде всего слова песни следует принимать за фигуральные выражения силы чувства милого к милой».¹⁵⁹ Несомненно, что эта и сходные песни заключают в себе символику, связан-

¹⁵⁶ Караџић, Српске народне пјесме, књ. 1, №№ 750—751; Л. Николић, стр. 20—22.

¹⁵⁷ Deloško, 1956, № 5.

¹⁵⁸ Антонович-Драгоманов, стр. 100.

¹⁵⁹ Там же, стр. 101.

ную и с любовными переживаниями и с семейными отношениями. Однако содержание песни безусловно имеет и прямой смысл, оно соотносится с переживаниями эпохи татарских и турецких набегов и ига.

В белорусской песне татары наезжают на вдову, хотят ее зарубить, она обещает, что ее выкупят; идет под окошко к отцу — «батюшка ни словечка»; то же самое с матерью, братом, сестрой; наконец она идет к милому, который ее спасает.¹⁶⁰ В другой версии мать и отец предлагают турку выкуп, но он не соглашается, и принимает лишь выкуп милого — «золот персцень».¹⁶¹

В этом ряду может быть рассмотрена сербско-хорватская песня «Сестра испытывает брата». Она открывается поэтичным зачином:

Шта с' оно чује на оној страни?	Что это слышится на той стороне?
Ил' звона звоне, ил' петли поју?	То ли колокола звонят, то ли
Нит' звона звоне, нит' петли поју,	петухи поют?
Већ сестра брату свом поручује...	То не колокола звонят и не
	петухи поют,
	А сестра своему брату
	наказывает...

Сестра просит брата выкупить ее из турецкой неволи, за нее просят три фунта золота и два — жемчуга. Брат отказывает — золото ему нужно, чтобы украсить уздечку его коня, жемчуг — на шею его невесте. Следует неожиданный финал: сестра — вовсе не рабыня, она турецкая царица.¹⁶²

В песнях встречается также обратная ситуация — девушка выкупает милого.

Sedyt sokół na topołu,	Сидит сокол на тополе,
bat'kiw synok u niewoły...	Отцовский сын — в неволе.

Отец готов выкупить сына, но когда он узнает, какова цена выкупа, то отступает; то же самое происходит

¹⁶⁰ Е. Романов. Белорусский сборник, т. I, вып. 1 и 2. Киев, 1885, стр. 53—54; Материалы для изучения быта и языка русского населения Северозападного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном, т. I, ч. 1, СПб., 1887 (в дальнейшем: Шейн, Материалы), № 508; Е. Ф. Карский. Белорусы, т. III. Очерки словесности белорусского племени. I. Народная поэзия. М., 1916, стр. 353—354.

¹⁶¹ П. В. Шейн. Белорусские народные песни, № 455.

¹⁶² Караџић, Српске народне pjesme, књ. I, № 301; Čelakovský, II, стр. 146; Б. М., № 37; Andrić, knj. 6, № 63; Narodowe pieśni serbskie, wybrane i przełożone przez Romana Zamarzkiego, t. 2, Warszawa, 1853, стр. 233.

с матерью, братом, сестрой. Наконец, очередь доходит до милой, она готова идти на любые жертвы ради освобождения любимого.¹⁶³

В болгарских песнях подчеркивается трогательная любовь сестры к брату. Турки схватили Ивана, посадили его в тюрьму. Не было у него ни матери, ни отца, только десять сестер в разных городах; сестра Белая Рада разослала во все города письма, чтобы сестры собрали выкуп. Когда они пришли к тюрьме, Иван слышал их, стал говорить, чтобы они не тратили напрасно деньги, так как он совсем плох. Между прочим, в изображении ужасного состояния заключенного болгарская песня почти совпадает с словацко-моравской песней «Брат и сестра в турецком плену»: в словацкой песне юноша жалуется, что в его поседевших волосах мыши гнезда устроили, в ушах лягушки квакают. В болгарской песне Иван говорит, что в волосах у него змеи детей выводят, в ушах — мыши, в носу — мухи.¹⁶⁴

Любовь сестры оказывается сильнее, чем чувство милой. Татары являются за юношей; женщины прячут его; девушка посылает татар к сестре, они угрожают ей, но она отказывается открыть, где прячется брат; ей отрубают руки, ноги, выкалывают глаза, но она не говорит; татары вновь хватают милую, и она приводит их к убежищу. Сестра обращается к брату: нет у нее глаз, чтобы его увидеть, нет рук, чтобы обнять, нет ног, чтобы проводить.¹⁶⁵

Когда брату угрожает смерть за то, что он убил турецкого юношу, сестра обещает отдать туркам вместо него одного из своих сыновей.¹⁶⁶

В сербской песне девушка просит у бога крылья соколиные, прилетает в Царьград к султану и умоливает его отпустить ее брата.¹⁶⁷

¹⁶³ Wacław z Oleska, стр. 495—496. Другие варианты: Антонович-Драгоманов, стр. 102—104; Головацкий, ч. I, стр. 46—49.

¹⁶⁴ СбНУ, кн. 5, стр. 66—67.

¹⁶⁵ П. Динков. Български фолклор, стр. 539—540.

¹⁶⁶ Стоин, 1931, № 1255. См. также сербскую версию: Манојловић, № 254.

¹⁶⁷ Српске народне pjesme из Херцеговине (женске). За штампу их приредио Вук Стеф. Караџић. Беч, 1866 (в дальнейшем: Караџић, 1866), № 122.

У южных славян есть песни, содержание которых целиком сосредоточено на отношениях девушки-полонянки и милого: это песни, воспевающие верность чувства. Не всегда они имеют благополучное завершение, но дело, конечно, не в фактических развязках.

В болгарской песне Лала брошена в темницу за то, что она предпочла болгарского юношу турку:

За една китка размясна,
Че я не дала турчину,
Е ми я дала Ивану.

За букет цветов разных,
Что она не дала турку,
А дала Ивану.

Девять лет провела девушка в тюрьме, на десятый год ее отыскал милый; он хотел спасти ее и справлялся о выкупе. Лала просит его не делать этого: зачем она ему теперь, когда белое лицо ее почернело, русые волосы выпали, она вся сгорбилась... Тем не менее милый выкупает ее, и здесь происходит чудо: ее лицо вновь становится белым, фигура тонкой и прямой, русы косы — до пят.¹⁶⁸ В сущности, перед нами по-балладному разработанная сказочная ситуация: силой любви и преданности происходит освобождение от заклятья и возвращение героине человеческого облика; но в балладе действует не заклятье неведомых существ, а чужеземное рабство.

Драматично развивается коллизия в хорватской песне «Ела и Микула». Микула приходит к матери Елены, спрашивает о дочери; она на Дунае, платье стирает. Микула идет, но видит лишь ее белое платье, уплывающее по реке. На третий день он приходит во дворец, где находится захваченная турками Елена. «Микула, любимый мой, зачем сюда пришел?» — «Все ради тебя, Елена, любимая моя». — «Микула, любимый мой! Напрасен путь твой. Всю ночь турки из-за меня стреляли». — «Кому ты досталась?» — «Беку турецкому». Елена просит передать матери, чтобы она раздала ее платья сиротам и вдовам, а золотое ожерелье отдала бы ему на память. В одном варианте финал песни такой:

Učini se Jele
Ticom lastavicom,
Pak je priletela

Обернулась Ела
Птицей ласточкой
И прилетела

¹⁶⁸ Стоин, 1931, № 219; ср. также: №№ 218, 221.

Miki na ramena,
Onda j' priletela
U svoje dvorove.¹⁶⁹

К Мике на плечи,
Затем улетела
К своему двору.

Многие славянские песни строятся на истории спасения полонянки братом. Однако соответствующие сюжеты должны быть рассмотрены в составе другого балладного цикла, анализу которого будет посвящена следующая глава книги.

В заключение обзора сюжетов о наезде татар или турок, о полоне, о насильственном браке, о спасении или гибели девушки укажу еще на некоторые баллады, представляющие интерес для общих выводов.

1. Словацкая баллада «*Ľeštie sa lep zoriť*»: отец, мать, дочь и ее милый, узнав о появлении турок, спрятались в лесу на березе; турки находят их и расправляются с каждым по очереди. Следует очень характерное для славянских баллад «повторение с нарастанием», завершающееся трагическим финалом: когда убили отца, девушка молчала, от горя она лишилась сердца; когда убили мать, она плакала и слезы падали на тело матери; когда рубили ее милого, она закричала и заплакала, и тогда турки убили и ее.

Po dnes ju tam v parte
chodievat' vidaju.¹⁷⁰

До сих пор видят там,
Как она ходит в своей парте.

2. Болгарская песня «Тежко мъчат горката Стойна» начинается лирическим вступлением, построенным на отрицательном параллелизме:

Я послушайте, моми и ергени,
Долу на надолу в гъстите гори,
Дали мома пее, или ягње блее,
Или ягње блее, нито кавал свири?
Нито ягње блее, нито кавал свири,

¹⁶⁹ Narodne pripovietke i pjesme iz Hrvatskoga Primorja. Pobilježio ih čakavštinom Fran Mikuličić. Kraljevic, 1876, стр. 151—153; Hrvatske narodne pjesme sakupljenje stranom po Primorju a stranom po Granici. Sabrao Stjepan Mažuranić, sv. I, 2 izd., U Senju, 1880, стр. 179—181; Štefanić, стр. 110; Hrvatske narodne pjesme... preštampane iz «Naše Sloge», Trst, 1879 (в дальнейшем: «Naše Sloge»), отд. II, стр. 9—12.

¹⁷⁰ Medvecký, 1923, стр. 38.

Нито кавал свирѣ, нито момѣ пее,
Тешко я мѣчат горката Стойна,
Горката Стойна клетите турци.

Послушайте, девушки и парни,
Внизу, в самом низу, в густом лесу
То ли девушка поет, то ли ягненок блеет,
То ли ягненок блеет, то ли свирель играет?
То не ягненок блеет, то не свирель играет,
То не свирель играет, не девушка поет, —
Тяжко мучат бедную Стану,
Бедную Стану проклятые турки.

Турки выпытывают у Станы, где спрятано богатство свекра, но она не признается, а затем вынуждена показать.¹⁷¹

3. В македонской песне «Яна и турчин-воевода» турки наблюдают хоро, сговариваются увести самую красивую девушку. Яна слышит их разговор, идет к тетке просить яд. Далее содержание песни заключается в том, что Яну посылают из одного места в другое, так как никто не хочет, чтобы она отравилась; она попадает в дом дяди, затем в лес, оттуда к воде, в поле, наконец к морю. Здесь приходит к ней спасение — турок, который преследовал Яну, тонет в море, а девушка возвращается домой.¹⁷²

4. Среди болгарских песен о похищенной невесте мне встретился сюжет с редким финалом: татары схватили жениха и невесту во время свадьбы, повели их с собой. В полночь на привале Веля заиграла на свирели, та заговорила человеческим голосом, но слова были понятны только Стойну. Юноша велит девушке разрезать пути у него на руках и ногах, и они убегают.¹⁷³

5. В украинской песне «Дівка-бранка» брат продает сестру «в Царіграді на базарі», она сама назначает цену. Когда турок уводит девушку, брат предупреждает, чтобы он не разрешал ей заплакать, «отця, неньку спомянути, в свою землю поглянути». Девушка не выдержала, оглянулась и вспомнила родных; злой татарин ударил ее, и тотчас же поднялась на море буря, разбила корабли, татарин утонул, а девушку выбросило «в свою землю».¹⁷⁴

¹⁷¹ Стоин, 1928, № 2861 и др.; СбНУ, кн. 46, отд. II, стр. 93—94 (здесь же библиография вариантов).

¹⁷² Михайлов, № 222.

¹⁷³ СбНУ, кн. 46, отд. II, стр. 87—88.

¹⁷⁴ Ф. Колесса. Українська усна словесність. Львів, 1938, стр. 477.

Сюжет песни включает некоторые загадочные моменты. Очевидно, что нарушение запрета и спасение девушки взаимно связаны, и это заставляет вспомнить сказку. Но в сказке нарушение запрета героем или героиней приводит к несчастным последствиям. В данном случае неясно, хотела девушка вернуться домой или это случилось вопреки ее желанию. В песне во всяком случае говорится, что она «не утерпела» и оглянулась. Предполагаемая логика сюжета требует, чтобы предупреждение брата было адресовано не татарину, а сестре.

Однако песня может быть прочитана и совершенно иначе: брат и сестра *инсценируют* продажу, заведомо зная, что девушка с помощью чудесных сил вернется благополучно домой; в таком случае слова брата, предупреждающие татарина, содержат скрытую иронию.

6. Болгарская песня «Рада — татарская царица», повествующая о необыкновенной судьбе уведенной девушки, содержит легендарно-эпические мотивы. Когда татары уводят Раду Влахиню, мать просит ее: если она станет боярыней, пусть пришлет букет, перевязанный белым шелком, если будет несчастной — букет с черным шелком. Когда девушку привели в татарский край, царь дал ей золотое яблоко: если она бросит его в ворота и те раскроются, быть ей царицей; если останутся закрытыми — быть ей рабыней. Рада взяла яблоко, но даже не бросила, и ворота открылись. Так она стала царицей. Мотив чудесного избрания на царство хорошо знаком мировому фольклору. В песне этот традиционный мотив служит целям поэтизации простой девушки-невольницы. Через три года у Рады рождается сын, и она рассказывает царю о своей матери; царь отправляет ее с сыном домой.¹⁷⁵

Перед нами типичная для баллад тенденция изображать участь полонянки как необычную; во многих песнях полонянки становятся женами знатных турок или татар либо их упорно склоняют к этому, но они стойко сопротивляются. И в том и в другом случае героиня, как правило, остается привязанной к родному дому. Видимо, в этом и состоит смысл сюжетов о необыкновенном возвышении уведенной девушки.

7. Благополучное возвращение героини из чужого края для баллады — не столь частый финал. В словенской

¹⁷⁵ Ангелов-Вакарелски, 1939, № 5.

песне «Ančka Dominkova» девушка плела венки, первый — «королевицу моему, который на Дунае», второй брату, третий себе; неожиданно является турок, который уводит ее. Девушка просит отпустить ее к матери, но турок ставит ей условия: она должна родить сына, потом сын должен вырасти. Наконец он заявляет ей, что не отпустит вовсе, и она от горя умирает.¹⁷⁶

8. Любопытную, хотя и не очень близкую параллель к заключительной части былины о Козарине представляет словенская баллада «Ribnička Jerica». Как известно, в былине Козарин привозит спасенную им сестру домой, но сам здесь не остается; он уезжает из-за конфликта с родителями. Смысл этого конфликта не совсем ясен.¹⁷⁷ Словенская баллада во всяком случае показывает, что финал «Козарина» не случаен, он основывается на какой-то эпической традиции. Ерица украдена турками, она работает в поле и плачет; рядом оказывается юнак-турок, это ее брат (обстоятельства, при которых он попал к туркам, баллада не сообщает), он предлагает увезти девушку домой. Ерицу радостно встречают дома, но спасителя ее не принимают. Он идет в сад, вспоминает в песне, как он молодым садил здесь яблоню, плачет, затем садится на коня и уезжает. Отец и мать зовут его, но юноша не хочет возвратиться: где он жил, там он и умрет.¹⁷⁸

9. В польской балладе «Niewola tatarska» дается лирическое разрешение драматической темы полона.

Siedzi sokoł na topoli,
Płacze Iasio w niewoli,
I tak żałośnie kuka,
Iako kukulka
W zielonym gaju huka.

Сидит сокол на тополе,
Плачет Ясь в неволе,
И так жалобно кукует,
Как кукушка
В зеленой роще кричит.

Далее следует сам плач, которым и исчерпывается содержание песни. В этом плаче говорится об унижениях, которые терпит юноша (черному татарину черные ноги моет); Ясь упрекает мать, почему она не утопила его в Висле. Утопление рисуется ему не просто как освобождение от неволи, но и как брак с его Касей: его дружки — в воде рыбы, его черные очи белый песок точит, его белые

¹⁷⁶ Strekelj, № 91; ср. также № 90.

¹⁷⁷ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 167.

¹⁷⁸ Strekelj, №№ 93, 94.

волосы Висла уж уносит. Со сходными мотивами мы встречались в западнославянских песнях о насильственном браке. Аналогичен и финал — заключительные слова героя (только в польской песне юноша не бросается в реку): лучше умереть, чем быть в неволе у татар; раз умрешь — и все, а неволе нет конца.¹⁷⁹

10. Содержание сербской песни «Роса-робињица и птица-ластивица» составляет лирический диалог полонянки и ласточки. Девушка спрашивает у ласточки («богом сестро, тице ластавице!»), была ли она в ее краю, видела ли родных. Ласточка говорит ей о матери, сестре, братьях.

«Твоја су се браћа иженила,	«Твои братья поженились,
Синоћ ти се млађи оженио,	Вчера вечером младший женился.
Свим' невјестам даре донијела,	Всем молодкам подарки принесла
И теби је дара оставила	И тебе подарок оставила,
И дала га твојој милој мајци,	И отдала его твоей милой матери,
Да га чува, а сузе прол'јева». ¹⁸⁰	Чтобы хранила и слезы проливала».

5

Балладный образ полонянки — одно из замечательных созданий славянской народной поэзии. Образ этот принадлежит, безусловно, славянскому фольклору в целом, и не так просто выявить здесь творческий вклад каждого народа. Как художественный тип этот образ в некоторых отношениях не менее значителен, чем, скажем, эпический образ богатыря, юнака.

В балладах о полонянках преломились драматические судьбы и отразился внутренний мир многих и многих поколений славянских девушек эпохи иноземного ига. Но мы совершили бы глубокую ошибку, если бы стали рассматривать эти баллады только (или даже по преимуществу) как произведения на тему о доле женщины-славянки в условиях ига. Баллады — отнюдь не поэтическая иллюстрация; и связи их с действительностью не могут быть ограничены соотнесением их с теми или иными конкретными сторонами и обстоятельствами народного быта. У них — как у произведений большого искусства — есть

¹⁷⁹ Czernik, стр. 65—66.

¹⁸⁰ Народне лирске pjesme. Уредио Др. Бранко Магарашевић. Загреб, 1951, стр. 244—245.

свое более широкое внутреннее задание и свой художественный пафос.

Мы могли уже неоднократно убедиться в том, что балладные сюжеты не повторяют эмпирически жизненных коллизий, хотя и вырастают из них. В них не просто имеет место переосмысление и поэтизация действительности. Баллады — в результате художественной переработки впечатлений и фактов жизни — как бы заново создают поэтический мир человеческих отношений, коллизий, чувств и переживаний, мир страданий, борьбы, несчастий и побед, который представляет собою своеобразную «модель» мира реального.

Одна из особенностей этого балладного мира — та, что реальные отношения, конфликты и их разрешение переплетены здесь с отношениями, коллизиями и развязками идеальными. Не всегда даже можно установить, где в балладе кончается «реальное» и начинается «идеальное»; границы между тем и другим условны, зыбки и постепенно смещаются: «идеальное» и «реальное» взаимопроницаемы и взаимообратимы. Можно заметить, что баллада более натуральна в исходных ситуациях, т. е. в выборе жизненного материала, в изображении фона, хотя и здесь «идеальное» начало ощутимо дает себя знать: достаточно вспомнить эпизоды захвата девушки и увода ее в полон. В основном сюжетном развитии степень натуральности, эмпирической достоверности резко снижается, а «идеальное» выступает на первый план. Сюжетные развязки чаще всего представляют собою поэтические реконструкции, отвечающие основной идее баллад и эту идею наиболее резко, почти символически реализующие.

В самом образе полонянки (и в целом, и в различных его конкретных художественных проявлениях) обнаруживается сплав реально-бытовых и идеально-поэтических черт, причем соотношение и чередование их в общем те же, что и в сюжете баллад. Поначалу героиня не выделяется из среды, которой она принадлежит, из бытового окружения. Но драматические обстоятельства отделяют ее, поднимают над бытом. Дело не только в ее драматической, нередко в исключительной судьбе, но и в напряженном лиризме ее жалоб, в высоком поэтическом строе ее представлений о происходящем, в пафосе ее самоутверждения как человеческой личности. Во многих балладах она вырастает почти в символ — благодаря об-

общающей формульности ее высказываний, чеканности выражения ее жизненных позиций, одиноко возвышающих ее над окружающим, наконец благодаря романтической яркости ее единственного (и чаще всего трагического) подвига. При всей силе и значительности художественного обобщения образ полонянки решительно лишен какой-либо монументальности; и в своей романтической и героико-трагической сущности он сохраняется как образ глубоко лирический, эмоциональный и вместе с тем необыкновенно земной, «домашний», вырастающий как бы непосредственно из поэзии повседневности.

Образ полонянки (так же как и повторяющийся круг мотивов и сюжетов, в которых этот образ раскрывается) должен быть поставлен в связь не просто с некоторым комплексом реальных историко-бытовых фактов и переживаний — таких, как захват турками и татарами девушек, увод их в рабство, надругательство над ними, продажа их на невольничьих рынках и т. д., — но со всем миром народной жизни в его отношении к чужеземным поработителям. При этом условии могут быть поняты истинное значение и смысл своеобразной эстетики и идейная сущность баллад.

Полонянка — это поднятый на высоту поэтического идеала художественный тип, в котором обобщились представления народа и о нравственных и физических испытаниях, выпавших на его долю, и о силе и чистоте жизненных, нравственных принципов, им хранимых, и о решимости его отстаивать свободу и национальные начала своей жизни.

Если признать, что баллады прежде всего несли в себе это большое историческое содержание и ради этого создавались, нетрудно объяснить и свойственную им относительную ограниченность в отборе жизненного материала, неполноту и односторонность отражения комплекса народных переживаний эпохи ига, сосредоточенность на некоторых (и, на первый взгляд, как будто не самых решающих) коллизиях, и романтическую приподнятость, и приверженность к «идеальным» трактовкам и художественным решениям.

Более понятным становится и то, почему у художественных истоков рассмотренного нами круга баллад соединились казалось бы столь разные традиции героической эпики и «высокой» свадебной лирики.

В истории народной поэзии создание песен о полонянках было подлинным художественным открытием, вполне закономерным, подготовленным и отвечавшим назревшей потребности народного творчества в принципиально новых способах изображения исторической действительности. В балладах история, вероятно впервые в народной поэзии, получила преломление в судьбе отдельной (и вполне «частной») личности; здесь эпические картины человеческих судеб, увлеченных потоком истории, слились с лирикой человеческого чувства, вызванного тем же потоком; здесь соединились трагическое и героическое. Одна из важных особенностей баллад состояла еще в том, что в них народная жизнь эпохи ига как бы рассыпалась на бесчисленное множество отдельных эпизодов и частных случаев; однако, как это обычно для народной поэзии, единство этого множества чрезвычайно сильно: оно достигается единством центрального образа, повторяемостью сюжетики, общностью замысла и последовательностью его поэтического осуществления.

К этому надо добавить, что баллады о полонянках составляют то основное ядро, вокруг которого и в художественной соотнесенности с которым возникали и группировались и другие сюжетные группы славянской исторической баллады. Это очевидно уже и из рассмотренного материала, это подтверждается и материалом, анализ которого составит содержание следующей главы.

Г л а в а III

БАЛЛАДЫ О ТРАГИЧЕСКИХ ВСТРЕЧАХ РОДНЫХ

1

Среди славянских исторических баллад о народном сопротивлении чужеземному игу, о татарском и турецком полоне наше специальное внимание должен привлечь обширный круг песен, содержание которых строится на острых коллизиях между родными и близкими, оказавшимися — в силу обстоятельств, типичных для эпохи, — в разных, непримиримых станах и встретившимися как враги. Сюжетное зерно этих баллад составляют трагические встречи героев, не догадывающихся о своем родстве, и возникающие в связи с этим необычные ситуации и ужасные совпадения. Так, в южнославянских песнях рассказывается о девушке, ставшей пленницей родной сестры. Татары похищают красавицу Раду и привозят ее царю; царь восхищается ее красотой; царица из ревности заставляет Раду выполнять тяжелую работу, но пленница становится лишь красивее. Царица хочет узнать, откуда Рада, и из расспросов выясняется, что они — родные сестры.

За ръка са фанали,
Водили са, водили,
Плакали са, плакали,
Дор са двете умрели.¹

За руки брались,
Ходили, ходили,
Плакали, плакали,
Пока обе не умерли.

¹ Ангелов-Вакарелски, 1936, № 146.

Тот же сюжет известен в более смягченном изложении: муж узнает, что он привел домой сестру своей жены, но не говорит ей об этом; хозяйка задает рабыне тяжелую работу, но та еще более хорошеет; из расспросов выясняется, что они сестры.

От радос сестри плачет,
Не се одельват.²

От радости сестры плачут,
Не расстаются.

На сходную тему есть также сербские и хорватские песни, но с более драматическим развитием сюжета. Царь встречает сироту-девушку, она рассказывает ему о брате, ушедшем на войну и не вернувшемся, и о сестре, вышедшей замуж за царя. Царь берет девушку с собой, сажает ее за свой стол. Когда царь уезжает на охоту, царица, охваченная ревностью, велит разложить костер и обжечь лицо девушки, чтобы она стала противна царю. Уже после того как месть совершилась, царица видит в руках девушки знакомое «штито»: оказывается, они родные сестры.³

В другой песне рассказывается, как бековица посылает мужа в Стамбул купить няньку. Бек приводит красивую рабыню, она поет над колыбелью ребенка:

«Нинај, нинај, мој мио сестрићу!	«Баю-бай, мой милый племянничек!
Не нина те танана робиња,	Баюкает тебя не тонкая рабыня,
Него тета, материна сека».	А тетя, материна сестра».

Поначалу слова колыбельной приводят хозяйку в ярость. Она бьет няньку по лицу, но та напоминает ей, как мать перед смертью разделила между ними «рухо» (приданое). Так бековица узнает в рабыне свою сестру.⁴

Коллизии «сестра—сестра» соответствуют в других балладах коллизии «дочь—мать», «сын—мать», «брат—сестра», «муж—жена». Уже в тех нескольких примерах, которые только что были приведены, можно выявить по-

² Български народни песни, собрани од братя Миладиновци Димитрия и Константина. Загреб, 1861 (в дальнейшем: М и л а д и н о в ц и), № 151.

³ «Naše sloge», стр. 16—18.

⁴ К а р а и ћ, 1866, № 140.

вторяющиеся ситуации, некоторые устойчивые мотивы, некоторый комплекс идей; они проходят через многие произведения, по-разному в них реализуясь. Исходная ситуация этих баллад вполне традиционна, так сказать обыденна: девушку или старую женщину уводят в плен, покупают на невольничьем рынке, она попадает в чужую семью как рабыня. Необычным оказывается то, что в этой чужой семье героиня находит родного ей человека — сестру, брата, сына, дочь. Следовательно, сюжетные коллизии этих баллад имеют свою предысторию, прошлое героев обуславливает события, о которых говорят баллады.

«Предыстория» приведенных выше балладных сюжетов довольно легко может быть восстановлена: когда-то была уведена одна сестра (видимо, старшая), которая стала женой татарина или турка, царицей, бековицей и т. д. Позднее в плен попадает вторая сестра и по стечению обстоятельств достается тому же хозяину.

Аналогичную ситуацию мы видим в песне «Теща в плену у зятя», известной в русском, украинском, польском фольклоре. Сюжет ее — в той части, которая изложена в прямом повествовании, — состоит в том, что женщина, уведенная в татарский либо в турецкий плен, узнает в хозяйке, жене своего похитителя, родную дочь; ребенок, к которому она приставлена нянькой, оказывается ее внуком. Обнаружение родства, связывающего полонянку с ее хозяевами, составляет драматическое зерно баллады, а основная идея произведения раскрывается в том, как герои воспринимают обнаружившуюся ситуацию, как они ведут себя при этом. Каким образом дочь женщины-славянки стала татаркой (или турчанкой), — об этом в песне не рассказывается, но совершенно ясно, что вся балладная история связана с предшествующими обстоятельствами и может быть понята лишь в свете этих последних. И хотя они в данном случае остаются за пределами песенного повествования, они объективно существуют и сравнительно легко восстанавливаются; это как бы пролог песни, по существу даже — ее первая часть: тот же татарин (или турок), который увел женщину, много лет назад похитил ее дочь и женился на ней. Именно это двойное похищение, разделенное во времени многими годами, приводит к той драматической ситуации, какую мы видели в этих песнях.

Предысторию основной сюжетной коллизии составляет, однако, не только «первое» похищение, но и судьба уведенного героя (или героини) в чужом краю. Судьба эта трагически необычна: девушка или юноша, насильно вырванные из родной среды, вырастают в чуждом и враждебном их народу мире, нравственно перерождаются, внутренне приобщаются к этому миру, становятся во враждебные отношения к своему народу и своей семье. Их полный отрыв от родного дома сюжетно выражается, в частности, в том, что они не помнят прошлого и не узнают своих близких. В ряде случаев ради заострения этой идеи в балладах допускается крайняя условность. Характерна, например, болгарская песня о том, как паша явился в село, чтобы забрать детей в янычары. Он приходит к вдове, у которой двое сыновей. Женщина проклинает янычарство, из-за него она потеряла когда-то отца (брата, деверя) и мужа (первого возлюбленного), а теперь должна лишиться детей. Паша спрашивает у нее, могла бы она узнать мужа (или милого). Женщина вспоминает о знаке на голове или на лице пропавшего. Паша показывает ей этот знак.⁵

Отступничество героя (вольное или невольное) вызывает необычайно драматические последствия: жертвой его хищнических действий оказывается кровно близкий ему человек — сестра, мать, жена.

Из сказанного можно сделать вывод, что для понимания некоторых баллад очень важны не только эпизоды, составляющие в них предмет прямого повествования, но и мотивы, остающиеся за пределами такого повествования и составляющие, так сказать, второй сюжетный план.

В исторических балладах рассматриваемого типа некоторая загадочность основной ситуации и второй план почти обязательны; сюжеты их строятся обычно с оглядкой на предшествующие события. Эти события могут быть восстановлены, и они не есть продукт умозрительных реконструкций, создаваемых путем читательских догадок; второй сюжетный план представляет собою вполне реальный комплекс мотивов; эти мотивы можно найти в других произведениях в прямом повествовании; иногда они восстанавливаются сравнительным путем. Можно думать, что

⁵ Преглед на българските народни песни, втора половина, стр. 208; Ангелов-Вакарелски, 1936, № 159; Вакарелски, 1961, стр. 260—265.

в определенных случаях второй план в балладах возникает в процессе взаимодействия между отдельными сюжетами, в других случаях он является следствием непреодоленных сюжетных связей с предшествующей фольклорной традицией.

Наличие второго плана — при сжатости и энергии балладного рассказа — придает песням особую композиционную пластичность и завершенность. В основе песенной композиции лежит принцип параллельного двухчастного построения, но в прямом повествовании дается обычно лишь вторая часть.

Второй план вбирает в себя большую часть психологического содержания песен; благодаря нему раскрытие отношений между героями переносится на заключительную часть сюжета. В свете развязки вся предыстория балладных событий приобретает истинный смысл.

В конечном счете столкновение второго сюжетного плана с сюжетом в прямом повествовании обнаруживает одну из центральных идейных коллизий этих баллад: отступничество, разрыв с национальной и семейной почвой приводит к тяжким несчастьям, к потере нравственных норм, к преступлению; в балладах этой идее естественно приданы формы «домашнего» конфликта.

В свете этой большой идеи мы должны рассматривать отношение характерных балладных ситуаций к действительности. Эмпирическая достоверность и обусловленность таких ситуаций непосредственными фактами быта невелики; мотив случайного стечения обстоятельств, организующий балладные сюжеты, — это художественная условность, подсказанная замыслом и соответствующая поэтическим традициям. Жизненный материал здесь, — как и в других случаях, — переработан, «додуман», доведен до пределов необычного, исключительного, с точки зрения житейски-бытовой маловероятного. Через необычное ярче и острее раскрываются реальные коллизии, — такова внутренняя эстетическая тенденция, свойственная народному творчеству определенной эпохи.

В балладах герои поставлены в отношения, трудно разрешимые. Похититель и его жертва, хозяин (хозяйка) и рабыня, — эти отношения осложняются еще дополнительными мотивами. В балладах обычно подчеркнуты жестокость, грубость хозяев, бесконтрольность их поступков. Момент раскрытия тайны родства дан здесь с допущением

некоторой условности и недосказанности. Например, остается неясным, когда и каким образом мать догадывается, что хозяйка — ее дочь. Самое же интересное, — неясно, почему полонянка, узнав тайну родства, не спешит ее открыть и делает это, так сказать, косвенным путем: указывает на вещи, которые заставляют вспомнить прошлое; поет колыбельную, как бы делясь с ребенком своим открытием, и т. д. Одно из объяснений следует, видимо, искать в самом художественном замысле баллад: должна состояться проверка отношения отступников к факту родства, поэтому они должны узнать об этом сами, как бы нечаянно. Знаки, по которым полонянка узнает в своем хозяине или хозяйке близкого человека, — это лишь внешнее выражение их связей. Гораздо важнее обнаружить связи внутренние — способность людей вспомнить о прошлой жизни, возродить утраченные родственные чувства и привязанности и осознать их прочность.

Рассматриваемые песни не всегда содержат достаточно определенные сюжетные развязки. Действие в балладах как бы останавливается в тот самый момент, когда отношения между героями-родственниками вполне выясняются. Однако основной конфликт получает свое разрешение, притом в глубоко патриотическом и гуманистическом духе. В балладах с настойчивостью проводится идея о том, что кровнородственные связи — как первоэлемент связей общенародных — уничтожить невозможно, хотя их и можно на какое-то время насильственно подорвать; что чувство родной земли и родной семьи в конечном счете сильнее и крепче влияния враждебного мира. В финалах баллад так или иначе демонстрируется торжество национального и семейного начала — то в развязках позитивно-оптимистического плана, то в развязках трагического характера.

2

При известном разнообразии конкретных сюжетных вариаций рассматриваемые баллады образуют цикл, настолько внутренне единый, что отдельные песни трудно понять вне цикла. Песни связаны между собою сложной сетью последовательных и параллельных связей, комплексом повторяющихся мотивов, общностью некоторых художественных представлений. Возникает мысль, что песенные сюжеты находятся в определенной взаимной зависи-

мости и вместе с тем в общей зависимости от какой-то фольклорной традиции. Отдельные песни представляют собой национальные версии в разработке межнациональной поэтической темы; вместе с тем эти песни отражают историческое развитие темы. Представляется принципиально возможным попытаться установить историческую последовательность и преемственность в возникновении отдельных сюжетов, распределив их по степени архаичности, близости к исходным традициям и по удаленности от них. Лишь осуществив эту задачу, можно ставить вопрос о том, на какой основе сложилось единство сюжетов — имеем ли мы здесь результат типологического сходства, генетической общности или творческого заимствования.

Возвращаясь к песне «Теща в плену у зятя», следует заметить, что драматизм основной коллизии здесь сравнительно с другими балладами несколько смягчен; этому соответствует и сравнительно благополучная развязка, и отсутствие особо острых ситуаций в самом повествовании. Есть некоторые основания (они станут яснее в ходе изложения) считать данный сюжет относительно поздним в составе цикла. Хочу сразу же оговориться, что речь идет не о датировке, а о месте его в предполагаемом историческом ряду сюжетов.

Одну из близких параллелей к этой балладе мы находим в моравском и словацком фольклоре. Сюжет известен в форме баллады⁶ и в форме предания.⁷ Вероятно, песенная форма является исконной, а прозаическая — вторичной.⁸ В содержании есть некоторые различия, отчасти подсказанные жанровой спецификой произведений, отчасти вызванные, вероятно, естественной вариативностью сюжета. Основное содержание таково: турки, проходя мимо одной деревни, забрали мальчика, пасшего скот; мальчик этот был единственным сыном вдовы; она искала,

⁶ O. Sirovátka. Moravská balada o ztraceném synu-janičárovi. «Slovenský národopis», XI, № 2—3, 1963.

⁷ D. Rychnová. Turecké války v lidovém podání východní Moravy, стр. 48—53; Ján Michálek. Variant povesti o zajatom synovi-janičiarovi. «Slovenský národopis», XI, 1963, № 2—3.

⁸ Впрочем, Ян Михалеk допускает, что «в народной среде первоначально существовали две разработки (сравнительно близкие друг к другу), а именно в стихах (баллада) и в прозе (предание)» (стр. 397).

но не могла его найти. Согласно одним вариантам, через много лет турки вновь появляются в этих местах и уводят полон. Старая женщина достается своему сыну, который вырос у турок, стал янычаром и уже не помнит о своем происхождении; он берет ее в няньки к ребенку. По другому варианту, турки изгоняют жителей из деревни, вдова идет в Туретчину, нанимается здесь в услужение, попадает к сыну.

Согласно третьему варианту, сына и мать уводят одновременно, и через пятнадцать-двадцать лет она попадает в его дом.

Открытие родства происходит здесь также с помощью колыбельной.

«Hajaj, búvaj, Turča,
Ty si moje vnúča,
Syna Turci vzali.
Ked pásel telence
V Kotákéch dolince».⁹

«Ой, живи, турченоч,
Ты мой внучек,
Сына турки взяли,
Когда пас теленка
В долинке Котаки».

Колыбельную слышат хозяин или его жена, допрашивают няньку, та рассказывает, что у ее сына, уведеного когда-то турками, был на теле такой же знак, что и у ее теперешнего хозяина.

«Po čemž mňa, maci má,
Po čemžs mňa poznala?»
«Po malém znaménku.
So máš na raménku,
Jak sem t'a chovala».¹⁰

«По чему меня, мать моя,
По чему меня узнала?»
«По маленькой родинке,
Что есть на твоём плече,
Когда сама тебя растила».

Сходство между словацко-моравским сюжетом и сюжетом «Теща в плену у зятя» довольно значительно. Коллизии «теща—зять» и «мать—дочь» соответствует коллизия «мать—сын». Второго плана здесь нет — ему соответствует история похищения мальчика. Совпадают два существенных мотива: узнавание по знаку на теле и раскрытие тайны через колыбельную песню. Вот типичные примеры:

«Ты баю-баю, мило дитятко,
Ты по батюшке злой татарченоч,
А по матушке родной внученоч,

У меня ведь есть приметочка,
На белой груди что копеечка».¹¹

⁹ O. Sirovátka. Moravská balada o straceném symu-janičárovi, стр. 395.

¹⁰ Там же, стр. 381.

¹¹ Исторические песни XIII—XVI веков, № 25 (там же свод русских вариантов).

«Lulu, lulu tatarontko,
A po doczci ta wnuczontko!»

На вопрос дочери — как ее узнала мать — та отвечает:

«Jak tia baba w kupel kłała
Na hrudy ti iskra wpała,
Potomum tebe piznała».¹²

Сопоставляя два сюжета, мы находим в них, с одной стороны, совпадения в отдельных мотивах, с другой — наличие некоторых сюжетных соответствий.

Перед нами как бы две самостоятельные вариации на одну тему; характер их определяется в первую очередь различием исходных ситуаций: в одном случае похитителем является сын, ранее уведенный турками, в другом — зять, ранее похитивший дочь. Есть основания думать, что оба сюжета связаны с какой-то более ранней общей традицией. В этом смысле исключительный интерес представляет болгарская баллада о Михале (Михаиле)-воеводе, известная в ряде вариантов и в нескольких версиях. Согласно одной из версий, Михал-воевода во время нападения на Богданскую землю увел в плен свою мать и родную сестру, не узнав их. Приехав домой, он женился на сестре, а мать-рабыню приставил нянькой к своим детям. Есть варианты, в которых увод сестры и матери происходит не одновременно, но эти тексты не отличаются цельностью. Старуха поет, баюкая детей:

«Нъни ми, нъни, синуу дети,
Синуу дети — дъщерину...»

«Баю-баю, сына дети,
Сына дети и дочери...»

Михаил просит ее повторить песню, но она отказывается, ссылаясь на то, что он погубит ее, когда услышит колыбельную. Воевода дает клятву — если он заманется на женщину, пусть отсохнет у него рука. Нянька снова поет, и Михаил в гневе выхватывает саблю, но рука его делается бессильной. Поняв, что слова колыбельной соответствуют действительности, Михаил просит прощения

¹² W a z l a w z O l e s k a, стр. 513. Другие украинские варианты: Антонович-Драгоманов, стр. 286—291; Головацкий, I, стр. 42—44; А. Лоначевский. Песни буковинского народа. В сб.: Записки Юго-западного отдела РГО, т. II, Киев, 1875, № 311. Белорусские: Беларускі эпас, стр. 175—176; Е. Романов. Белорусский сборник, т. I, стр. 49—50. Польские: Czernik, стр. 71—72.

у матери.¹³ По некоторым вариантам, Михаил наносит удар матери и получает немедленное возмездие — рука его сохнет.¹⁴

В сюжете есть моменты, трудно объяснимые и нуждающиеся в специальном рассмотрении. Из вариантов остается неясным, каким образом Михаил оказался разлученным со своими родными и стал турецким воеводой. Баллада несомненно имеет второй план, который вполне удовлетворительно реконструируется хотя бы на основании словацко-моравского сюжета: Михаила увели в детстве, он вырос в чужом краю и забыл своих родных.

В рамках сюжета баллады трудно найти объяснение тому обстоятельству, что мать позволила совершиться кровосмесительному браку и только после рождения ребенка открыла тайну родства. Из содержания песни не вытекает ни того, что, может быть, мать слишком поздно узнала сына, ни того, что она встретилась с ним как пленница лишь тогда, когда ему потребовалась нянька. Перед нами какая-то сюжетная неувязка, вряд ли здесь случайная. Можно предположить, что неувязка эта — след сюжетной зависимости песни о Михале-воеводе от каких-то более ранних песен, в которых сюжет строился несколько иначе: дочь и мать уводили в плен не одновременно, а одну после другой, с известным промежутком времени (как в балладе «Теща в плену у зятя»), тем самым мать попадала к детям-супругам уже после рождения ребенка. Далее мы увидим, что такое предположение основано на реальном материале.

Характерно, что в песне о Михале-воеводе сталкиваются две драматических коллизии: сын—мать и брат—сестра, и трудно сказать, какая из двух острее. Однако в песне явное преимущество отдано первой; увод в полон девушки, брак ее с воеводой, оказывающимся ее родным братом, рождение у них ребенка, — здесь это лишь сюжетный фон, самостоятельного значения, как это ни странно, не имеющий. Коллизия между братом и сестрой — супругами не получает в песне никакого разрешения. Более того, жена воеводы не действует и не проявляет себя

¹³ Димитрова и Янакиев, №№ 734, 975; СбНУ, кн. 26, № 35; кн. 27, стр. 196—197; кн. 42, стр. 28, 128; Стоин, 1931, № 1233.

¹⁴ СбНУ, кн. 27, стр. 194; кн. 2, стр. 142—143; кн. 42, стр. 128—129; кн. 10, стр. 70—71.

в песне как дочь; в эпизоде, когда происходит узнавание, она вовсе не упоминается.

Одно из двух — либо вся история похищения девушки и кровосмесительного брака искусственно и не очень удачно включена в сюжет, либо, напротив, она принадлежит традиции, которая в песне о Михале-воеводе не сохранена со всеми мотивировками, нарушена, но не преодолена полностью. Скорее всего, вторая коллизия здесь — это остаток некогда хорошо разработанного сюжета.

В некоторых вариантах песни «Теща в плену у зятя» встречается мотив, кажущийся здесь лишним и, на первый взгляд, мало понятным.

Ой по горах огні горять,
По долинах дими курять,
Ой там турки полон ділять.
Тай досталась сестра брату,

Теща зятю.
Ой брат сестру на Рось пустив,
А зять тещу в полон заняв.¹⁵

Можно предположить, что здесь и в соответствующих вариантах мы имеем дело с не очень удачной вставкой. Но баллада о Михале-воеводе заставляет взглянуть на фразу «досталась сестра брату» по-иному: не есть ли перед нами смутная реминисценция аналогичной сюжетной коллизии? В цитируемом тексте брат и зять — два самостоятельных персонажа, и поступают они по-разному: «брат сестру на Рось пустив» — здесь коллизия решается просто; «зять тещу в полон заняв» — тем самым в песне остается одна сюжетная линия. В балладе о Михале-воеводе брат и зять — одно лицо, теща — одновременно мать. Не означает ли это сопоставление, что «зять» в восточноевропейской балладе — фигура явно вторичного происхождения, возникшая в результате существенной переработки прежних сюжетных коллизий, и что в ближайшей предшествующей традиции зятю соответствовал сын?

Если сюжет о Михале-воеводе освободить от мотивов, связанных с похищением сестры, он будет во многом соответствовать словацко-моравским преданиям и балладе. Если сюжет «Теща в плену у зятя» условно «пополнить» развитием мотива «досталась сестра брату», он будет значительно приближен к болгарской балладе. Я не хочу этим сказать, что баллада о Михале-воеводе явилась не-

¹⁵ Антонович-Драгоманов, стр. 286—287; ср. там же, стр. 287—289, а также: Исторические песни XIII—XVI веков, №№ 31—33; Беларускі эпас, стр. 175—176.

посредственным источником для названных преданий и песен. Для меня в данном случае важнее другое — указать на те сюжетные традиции, которые, по-видимому, являются более старшими и с точки зрения которых могут быть в известной степени объяснены художественные пути возникновения сюжетов типа словацко-моравских преданий или песни «Теща в плену у зятя».

Болгарская баллада очень важна еще в том отношении, что она связывает группу песен на тему увода в плен родными с обширным и пока что недостаточно изученным кругом народных баллад о кровосмесительной встрече брата и сестры — об инцесте. Такая связь позволяет гораздо шире взглянуть на содержание, историю и генезис многих баллад о татарском и турецком полоне.

3

В известном нам славянском песенном материале может быть выделена прежде всего группа баллад на тему «Сестра в плену у брата».

Болгарская (и македонская) песня «Янычар и русая Драгана» начинается картиной вражеского набега. В сущности, начало ее принадлежит знакомым уже нам балладам о полоне.

Размирила се ѝ Влашката земя,
Влашката земя и Богданската.
Размирили я, поробили я
Четри татари — бели маджари.
Поробили си убава Станка
И буля и Недо, и целото село.
Поробили ги, завели с ги
В тяхната земя пут чадърите,
Погнали с делба да дел'ят,
Кой една зема, кой две си зема,
Черното татарче, една си зема,
Една си взема — хубава Станка.¹⁶

Взбушевeалась Вaлaшкaя зeмля,
Вaлaшкaя зeмля и Бoгдaнскaя,
Взбушевaли ee, пoрaбoтили ee
Чeтвeрo тaтaр — бeлых мaджaр.
Зaхвaтили крaсивую Стaнку
И нeвeсткy и Нeдo и вce сeлo.
Зaхвaтили их, пoвeли их
В свою зeмлю пoд шaтры,
Пoгнaли дeл дeлить.
Ктo oдну бeрeт, ктo двe бeрeт,
Чeрный тaтaрин oдну сeбe взял,
Oдну сeбe взял — крaсивую
Стaнку.

Один из вариантов последних строк:

Кому паднаха по две и по три,
Но млад янычар съ е паднала
Сал една мома руса Драгана.¹⁷

Кому досталось по две и по три,
Молодому янычару досталась
Только одна девушка русая
Драгана.

¹⁶ Стоин, 1931, № 161. Первые строки часто встречаются также в вариантах песни о Михале-воеводе.

¹⁷ Миладиновци, № 87.

Эпизод дележа живой добычи прямо напоминает соответствующее место из песни «Теща в плену у зятя».

Янычар приводит девушку в шатер. Из вариантов можно установить, что он намеревается вступить с нею в связь. Но его намерение не осуществляется. Янычар обращает внимание на зловещие события в природе: из черной земли появляется синий огонь, из синего неба идет кровавый дождь. В этом он усматривает, видимо, какое-то предупреждение, относящееся непосредственно к нему. В песне об этих подозрениях янычара прямо не говорится; он начинает расспрашивать пленницу о ее родных. Драгана рассказывает о том, как много лет назад турки совершили набег, разбили войско, в котором был ее брат, с тех пор она ничего о нем не знает (в вариантах говорится, что прошло тридцать лет). Янычар спрашивает, могла ли бы она узнать брата; девушка помнит, что на голове у него был знак от сабли, а на груди — знак от стрелы. Янычар показывает эти знаки.

«Я стани, сестро, дома да идем,
Дома да идем, мама да видим».¹⁸

«Вставай, сестра, домой пойдем,
Домой пойдем, мать увидим».

Проецируя содержание баллады на основные сюжетные схемы песен, ранее рассмотренных, можно ясно обнаружить здесь и общность некоторых ситуаций, и совпадение отдельных мотивов, и отчетливые различия в разработке общих тем. По-видимому, узнавание по знакам на теле — мотив, очень характерный для большинства рассматриваемых баллад. Впервые встречается нам здесь мотив грозных знамений, благодаря которым предотвращается инцест (или — в более редких случаях — которые возбуждают тревогу после совершившегося инцеста). Знамение влечет за собой расспросы, за этим следует узнавание, и острейшая драматическая коллизия получает благополучное разрешение. В духе народных представлений и другая, более существенная коллизия, уже выходящая за рамки отношений брата и сестры: янычар, как будто нимало не раздумывая, решает вер-

¹⁸ Там же. Варианты сюжета: Преглед на българските народни песни, втора половина, стр. 206; СбНУ, кн. 46, стр. 77. См. о сюжете также: Б. Ангелов. Българската народна балада... «Училищен преглед», 1932, кн. 9—10, стр. 1595 и след.; Йордан Иванов. Българските народни песни, стр. 299; П. Динев. Български фолклор, стр. 549.

нуться в родной дом. Такой финал вполне соответствует идейной направленности всего балладного цикла в целом. В данном сюжете естественно снимается в значительной части недосказанность, связанная с объяснением судьбы брата. Второй план восполняется рассказом сестры о похищении или уводе в плен юноши или мальчика. Превращение его в янычара — типичный случай судьбы болгарина, не требовавший каких-то специальных разъяснений.

По-иному та же тема разрабатывается в болгарской песне «Хан Татар и Тодорка». Некоторые историки болгарского фольклора относят ее к XIV в.¹⁹ Возможно, что она связана с более поздними историческими обстоятельствами. Во всяком случае, основное сюжетное зерно ее является достаточно древним. Хан Татар требует с жителей села дань; они должны привести к нему также девушку. Жалея своих дочерей, жители решают отдать хану сироту Тодорку. Когда она приходит к нему, хан спрашивает ее о родных (по другим вариантам, она сама заводит разговор об этом). Тодорка рассказывает о своем старшем брате, который когда-то вступил в борьбу с турками и был уведен ими. Она могла бы узнать его по отметине на руке. Выясняется, что хан Татар — это ее пропавший брат. Песня кончается тем, что он мстит жителям села за их отношение к Тодорке.²⁰ В одной песне сюжет о встрече брата и сестры соединен с сюжетом о насильственном захвате девушки-невесты. Али-бек домогается любви Янинки, она убегает от него к зятю, который вероломно предает ее. Когда Али-бек вел девушку, «к'ровава роса росеше... жешки камня в'рнеха» (кровавая роса падала, горячие камни низвергались). Характерно, что Али-бек, смущенный увиденным, прямо спрашивает у Яны, не было ли у нее брата. Таким образом, знамение и родство связываются в сознании героев. Далее в песне — как в известных уже сюжетах. Песня оканчивается словами брата:

Двата ми се заг'рнаха,
Живи ми се заг'рнаха,
Я м'ртни ми ги разг'рнаха.²¹

Тут двое обнялись,
Живыми обнялись,
А мертвыми их разняли.

¹⁹ Ср.: Ангелов-Вакарелски, 1939, стр. 24.

²⁰ Ангелов-Вакарелски, 1939, № 4. См. также: Димитрова и Янакиев, стр. 508; Стоин, 1931, № 1231; СбНУ, кн. 47, стр. 281.

²¹ Верковић, № 285. Димитрова и Янакиев, стр. 516.

Известна также песня, где похитителем выступает брат-разбойник.²²

Не всегда из текстов ясно, предотвращается ли инцест или узнавание происходит с трагическим опозданием. Как мы увидим и дальше, певцы часто как бы обходят эту тему. Однако есть песни с безусловно драматической развязкой. Не знал Мехмед, что доставшаяся ему Елена-рабыня — его милая сестра. Когда пришло утро, они увидели, что все шатры солнце обогрело, только на их шатер упал иней. Елена спросила Мехмеда, кто его родители, и заплакала, услышав его ответ. Она велит брату идти в ту сторону, где солнце заходит, а сама решает идти на восход — может быть, им удастся таким образом избавиться от греха.²³

В сербских и хорватских песнях тема увода в плен сестры братом разработана в сюжетных версиях, которые легко обнаруживают общие и специфические черты по сравнению с болгарскими и македонскими.

Молодые турки решают захватить город и увести девушек, среди них *kitnu* (нарядную) *Andjeliju*. В песне есть хорошо уже знакомый нам эпизод дележа:

Kad su sjeli roblic dijeliti,
Svakom drugu lijepa djevojka,

Когда сели рабынь делить,
Каждому товарищу красивая
девушка,

A Smailu kitna Andjelija.

А Смаилу — нарядная Анджелия.

Владелец тут же спрашивает девушку о родных. Следуют слова о брате, уведенном турками, о знаке, по которому сестра узнала бы его, и эпизод узнавания.²⁴ В других песнях варьируется начало (обстоятельства увода полона), могут по-разному развиваться эпизоды узнавания и заключительные эпизоды. В сербских и хорватских песнях своеобразно разрабатывается мотив воспоминаний сестры: знак на теле брата здесь связывается с каким-либо событием детских лет, память о котором ей особенно дорога. Так, в одном случае у брата должен сохраниться знак на правой щеке: когда он был еще в колыбели, сестра ласкала его и от избытка нежности укусила в щеку.²⁵

²² Миладиновци, № 120.

²³ Чолаков, № 103; Преглед на българските народни песни, първа половина, стр. 516. Другие сюжеты этого типа: Михайлов, стр. 231—233; Димитрова и Янакиев, стр. 512.

²⁴ Андриć, knj. 6, № 30.

²⁵ Мирковић, № 12; ср. также: Zganec-Sremec, стр. 70—71.

Окончания в сербских и хорватских песнях также различны. Брат отпускает сестру домой и посылает с ней привет матери;²⁶ брат жалеет, что сестра не открылась раньше — не гнали бы ее по камням, дали бы туфли, накормили, посадили на коня и т. д.;²⁷ брат, который намеревался привезти девушку своему господину, рассказывает ему о случившемся, и тот отпускает их домой.²⁸

В двух известных мне украинских вариантах сюжет излагается довольно схематично. Татары схватывают девушек, когда те идут «по барвінок». Формула дележа добычи уже нам знакома:

Гнали поле, гнали друге,
А на третім спинили ся,
Дівоньками ділили ся.

Всім татарам по дівоньці,
А Йвасеви Настусенька.

Новый хозяин велит полонянке стлать постель, она плачет. Девушка сообщает, откуда она родом, называет имя отца; в другом варианте она вспоминает о брате, который попал к татарам. Заключительные слова песни

Дякуй богу, що спитався,
Що з сестрою не звенчався

указывают на то, что мотив предотвращенного инцеста составляет важное зерно этой песни.²⁹

Рассмотренные тексты показывают, что в южнославянском и восточнославянском фольклоре была песня, сюжет которой укладывается в следующие границы: при набеге татары (турки) захватывают девушек, делят добычу, одна из полонянок оказывается сестрой похитителя; он намерен вступить с нею в связь, но инцест предотвращается благодаря тому, что сестра и брат узнают друг друга. Узнавание происходит либо случайно (поздняя трактовка), либо благодаря знаменам, совершающимся в природе.

²⁶ Z ganec-Sremec, стр. 70—71. Здесь, впрочем, мотив угрозы инцеста вовсе отсутствует.

²⁷ Kurelac, № 465.

²⁸ Štefanić, стр. 179—180.

²⁹ Антонович-Драгоманов, стр. 277; І. Франко. Студії над українськими народними піснями. Додатки й поправки. В сб.: Наукові записки товариства ім. Шевченка, т. СХІ, 1912, стр. 26. Мне известен также один белорусский вариант, но он не полон и представляет собою контаминацию песни о полоне и песни «Братья-разбойники и сестра» (Архив ГО, разр. XX, оп. I, № 21).

В пределах этой схемы национальные сюжетные версии имеют разнообразные отличия, отдельные варианты несут следы явно поздних изменений, контаминаций и воздействия других песен, сюжетно близких.

Есть достаточные основания предполагать, что сюжет «Сестра в плену у брата» был известен и в русском фольклоре. Рассмотренные южнославянские и украинские песни вполне разъясняют, на мой взгляд, одну русскую историческую балладу и позволяют представить содержание ее в полном виде. Начинается эта баллада сходно с украинской: девушки идут в лес по ягоды, одна из них остается, и ей приходится заночевать в лесу; здесь ее настигают три татарина, один из них увозит ее «во зеленые луга». Далее в тексте следует характерный вопрос о «роде-племени» девушки и столь же характерный ее ответ — она «роду не простецкого», отец ее «боярин был», мать — боярыня.³⁰ Весь этот диалог, неожиданно возникающий и не получающий какого-либо выхода в сюжет (который, кстати говоря, никак не завершается), становится понятным и значимым, если восстановить важные звенья повествования, утраченные в русском тексте: похититель — брат полонянки; он покушается на ее честь, но его что-то тревожит, и он спрашивает девушку о родных; после ее ответа происходит узнавание.

Характерной особенностью сюжета в абсолютном большинстве известных мне национальных версий является благополучная развязка, которая обусловлена двумя существенными обстоятельствами: во-первых, тем, что инцест предотвращен, и во-вторых, тем, что брат повинуетя родственным чувствам и готов вернуться домой, радуется встрече с сестрой, отпускает ее и т. д. Отмеченные выше редкие версии с иным развитием, возможно, сложились под влиянием некоторых других сюжетов о встрече брата и сестры.

4

Ближайшую параллель к сюжету «Сестра в плену у брата» представляет сюжет «Брат покупает сестру», также хорошо известный в славянском фольклоре в ряде песенных версий.

³⁰ Исторические песни XIII—XVI веков, № 5.

Украинские песни о покупке сестры очень близки по изложению основных мотивов к украинским же песням об уводе сестры в плен. Существенная разница есть только в начале: эпизоды набега и дележа добычи отсутствуют; татарин («турчин», «сербин») ходит по рынку, покупает девушку-невольницу, приводит ее в свой дом. Далее оба сюжета, в сущности, совпадают, можно лишь заметить, что в вариантах песни о покупке сестры некоторые моменты даются с большей обстоятельностью. Так, девушка вспоминает о своих братьях, говорит об их судьбе: один пошел в Неметчину, другой в Московщину, а третий в Туретчину; называются также Угорщина, Волощина, говорится о том, что одного из братьев убили, один из них служит цесарю и т. д. Подробности эти — в большинстве своем относительно поздние. На поздний характер украинской версии указывает также и то, что расспросы, которые подготавливают узнавание, вызваны как будто чисто случайными обстоятельствами (обычно владелец из любопытства спрашивает девушку о ее родных). Характерное окончание песни — «турчин» с облегчением говорит о том, что «грех» не совершился.

Большая часть сохранившихся вариантов не отличается сюжетной цельностью. Песня по-настоящему раскрывается в своем содержании лишь при сравнительном ее рассмотрении.³¹ В некоторых вариантах, например, мелькает вопрос юноши к девушке — узнала ли бы она своих братьев. Ответ полонянки показывает, что в данной песне первоначальный смысл подобного вопроса утрачен: «Вже їх тепер не спізнаю... Я в неволі погибаю!».

Можно сказать, что две украинские баллады — «Сестра в плену у брата» и «Брат покупает сестру» — составляют некоторое единство и могут рассматриваться как версии одного сюжета. По-видимому, перед нами результат поздней творческой работы певцов.

Уже Антонович и Драгоманов указали к украинской песне о сестре, купленной братом, некоторые южнославянские параллели. Однако, как будет показано далее, из этих сопоставлений они делали неверные выводы.

³¹ *Ж. Франко. Студії над українськими народними піснями. Додатки і поправки, стр. 25. См. также: Головацкий, ч. I, стр. 45—46; ч. III, стр. 15; Pokucie, Obraz etnograficzny. Skreślił Oskar Kolberg. T. II. Kraków, 1883, №№ 29—31; Pauli, 1839, стр. 168—169; Антонович - Драгоманов, стр. 275—280.*

Сравнительно близкие сюжетно болгарско-македонские версии представлены немногими текстами. Красивую рабыню купил грек Маноилчо. Кукушка советует ему спросить девушку, какого она села, есть ли у нее мать и отец, брат и сестра. Рабыня отвечает и, в частности, вспоминает о брате Маноилчо: у него был след на лице от печеной кукурузы, упавшей из огня. Маноилчо признается, что он ее брат, и предлагает идти домой.³² В другом тексте «пиле ластавица» (ласточка) тревожно плещет крыльями, и молодые люди догадываются, что они брат и сестра.³³

В одной хорватской песне воевода купил рабыню. Когда пришел вечер, все рабыни сели ужинать, но Ела не села и все смотрела на своего хозяина. Он спрашивает, почему она так смотрит на него.

«Bora tebi, Šviole vojvoda,
Ja se u te jesan ugledala,
Jer san takog brata ja imala,
Cini mi se da ga pripoznajen!»

«Бог с тобой, Швиоль-воевода,
Я на тебя загляделась,
Потому что у меня был такой брат,
Мне сдается, что его я узнаю!»

Следует уже знакомый нам диалог:

«Počem bis ti brata poznavala? ..»
«Bora tebi, Šviole vojvoda,
Kad me pitaš kazat ču ti pravo,

«По чему бы брата ты узнала? ..»
«Бог с тобой, Швиоль-воевода,
Коль спросил ты, то скажу я
прямо,

Po čem bi ja brata upozнала:
Madiž mu je desnen ramenu
A zmaj 'juti u žuten perčinu!»

По чему бы брата я узнала:
Родинка у него на правом плече
И змей лютый в русой косе».

«Bora tebi, robinjice Jele,
Raspusai mi puce od dolame

«Бог с тобой, рабыня Ела,
Расстегни мне пуговицы на
кафтани,

I raspleti perčina zutoga
I pogledaj na desnu ramenu,
Je l' mi madiž na desnen ramenu

И расплети косу русую,
И посмотри на правое плечо,
Есть у меня родинка на правом
плече,

A zmaj 'juti u žuten perčinu!»

И змей лютый в русой косе».

Финал песни также традиционен: брат и сестра узнают друг друга.³⁴

³² Шапкарев, № 1261.

³³ Верковић, № 262.

³⁴ Delorko. Lirske narodne pjesme. Rukopis, № 116. Текст сообщен мне составителем. Пользуюсь возможностью сердечно поблаго-

Интересно разработаны аналогичные мотивы в юнацкой песне «Kraljević Marko kupio u bega robinju». Мать спрашивает Марко жениться и дает согласие на покупку им у Дурмиж-бека рабыни. Марко покупает девушку на базаре и едет с нею домой. В жаркий полдень он остановился с нею в лесу.

«Ljubi mene, robinice moja,
Ja sam tebe u nega kupio
Na pazaru groša pet stotina».

«Целуй меня, рабыня моя,
Я тебя у него купил
На рынке за пятьсот грошей».

Марко встречает решительный отпор. Девушка выговаривает ему: она служила турку, стала ему постель, но он не говорил ей тех слов, какие она слышала от своего нового хозяина-единоверца, с которым она еще не успела дойти до дома. Тогда Марко спрашивает, какого она рода. Она отвечает:

«Nejaka sam bila zarobljena
Ja sam bila Latinka djevojka

A dobro ti znam gospodare
Da me majka malašnu krstila

A imenom Jelica me zvala,
Tri sam puta bila priprodana».

«Маленькая я была взята в полон,
И была я девушка латинской
веры,

Хорошо я знаю, господин мой,
Что мать меня малюткою
крестила,

Именем Елица называла,
Трижды меня перепродавали».

По этим словам Марко догадывается, что перед ним сестра, когда-то уведенная в рабство, и они едут домой.³⁵

Наиболее распространена в южнославянском фольклоре песня «Муж продает жену, она достается брату». Стоян сильно задолжал и не знает, как ему расплатиться; он намерен продать либо, по одним вариантам, свою мать, либо, по другим, детей. Обычно жена отговаривает его и предлагает, чтобы он продал ее. Стоян вынужден согласиться и ведет жену на базар.

Некоторые варианты психологически хорошо разработаны: Стоян горюет, теряя жену. Подробностями обставлен также иногда акт продажи: женщину долго не поку-

дарить О. Делорко (Загреб), сообщившего ценные сведения о сербско-хорватских балладах на интересующую меня тему и приславшего ряд неопубликованных текстов.

³⁵ Krsto Marković. Junačke i ženske narodne pjesme iz Dubrovačke okolice. Godina 1892. Rukopisna zbirka Matice Hrvatske, broj 141, pjesma broj 10.

пают, так как за нее слишком дорого просят; сменяется несколько покупателей, прежде чем находится тот, кому она достается; обычно это богатый турок. Далее в песне следуют эпизоды, уже нам знакомые: в завязавшемся разговоре выясняется, что женщину купил ее брат.

Объяснения того, каким образом брат и сестра оказались разлучены, и мотивировка узнавания в вариантах разнообразны. Новый владелец иногда спрашивает женщину о ее родных, либо удивляется, отчего она плачет, и тогда заходит разговор о брате; в редких случаях, сравнительно, мы встречаем мотив какого-то внешнего вмешательства: небо заволакивает черными тучами, слышится гром; птенчик поет: «К'е се чуло и видело брат и сестра да се зе'ет!» (Когда это было слыхано и видано, чтобы брат и сестра любились!).

Часто невольница объясняет свое поведение тем, что ее хозяин напоминает ей брата — каким-нибудь знаком на теле, именем, внешностью. Она вспоминает, например, что у ее брата, уведенного турками, были знаки на руке; были раны на щеке — след руки царской дочери или рана на плече и т. д.

Песня оканчивается тем, что брат возвращает женщину мужу, разрешая ему расплатиться с долгами на деньги, полученные им от продажи жены.³⁶

В рассматриваемой песне есть некоторые свои акценты, определяющие ее общий смысл. Тема неволи, тема столкновения близких людей, оказавшихся во враждебных станах, здесь звучит приглушенно. Вместо полонянки, жертвы вражеского набега, здесь любящая жена, которая решает пожертвовать собой ради благополучия мужа. На первый

³⁶ Сербские и хорватские: Караџић, Српске народne pjesme, књ. 1, № 725; Караџић, 1866, № 139; Српске народne pjesme. Скупно их у Срему и за штампу удесио Григорије А. Николић. I. Новиј Сад, 1888, №№ 53—54; Давидовић, № 67; Андрић, књ. 6, №№ 28—29; Narodne pjesme bosanske i hercegovačke. Skupio Ivan Franjo Jukić Banjolučanin i Ljubomir Hercegovac... Sv. prvi. Pjesme junačke. U Osieku, 1858, № 5; Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама. Издао Герхард Геземан. Ср. Карловци, 1925, № 142. Дополнительные варианты см.: Тих. Р. Ћорђевић. Неколике арбанашке народне песме. «Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор», књ. 13, св. 1—2, 1933. Болгарские и македонские: Преглед на българските народни песни, втора половина, стр. 148—150; 207—208; Димитрова и Янакиев, стр. 463; СБНУ, кн. 35, стр. 141—143; кн. 42, стр. 27, 126—128; Миладиновци, №№ 137, 139.

план выдвигаются мотивы семейных отношений и коллизий, вызванных имущественными обстоятельствами. На всей песне в целом лежит некоторый отпечаток новеллистичности, что смягчает в известной степени драматизм второй части. Все это позволяет относить данную песню к числу сравнительно поздних, видеть в ней отражение не столько непосредственных вооруженных нападений турок на мирное славянское население, сколько того экономического гнета, которому подвергался народ, попадавший под иго, и который стал его несчастной бытовой повседневностью.

При всем том в вариантах песни о продаже жены проходят мотивы и ситуации, которые ведут нас к более старой традиции и связывают эту песню с произведениями, отличающимися острым драматизмом содержания.

Кажется вполне естественным, что в этой песне инцест предотвращается либо о нем вовсе не говорится: это соответствует установке на благополучную развязку, которая вполне органична для данной песни. Тем не менее в отдельных вариантах говорится о свершившемся инцесте, что сразу же вносит в содержание трагический диссонанс. Молодой янычар покупает женщину, заводит ее в свой шатер. Прилетевшая птица поет: «Когда и где это было — брат и сестра любятся». Янычар спрашивает невесту, не было ли у нее брата, и т. д. Финал песни обычный — брат возвращает жену мужу.³⁷ Благополучный финал может быть оправдан лишь недосказанностью в изложении, но это — результат каких-то нарушений в тексте (или искусственного смягчения коллизии), а не логического развертывания сюжета. Ясно, что в ближайшей фольклорной традиции благополучной развязке предшествовала неблагополучная, а инцесту предотвращенному — совершившийся инцест.

В болгарском фольклоре сохранилась баллада о покупке сестры братом с трагическим завершением сюжета. Девушку, которую продают на невольничьем рынке, покупает «царевото азнатарче» (казначей). Он отводит ее в свой шатер. Молодые люди, говорит песня, слюбились и прожили три года. Сокол прилетел однажды, сел на шатер, вскрикнул, хлопнул крыльями, бросил черное письмо, из которого выясняется, что молодые люди — брат и сестра.

Живи са се прегърнали,
Мъртви са ти растанали;

Живыми обнялись,
Мертвыми расстались;

³⁷ Преглед на българските народни песни, втора половина, стр. 207.

Сал' те еднаш тенка Ката,
Тенка Ката продумала:
«Широк гроб ископайте,
Пот чадър не закопайте,
Да се знае де сме били,
Де сме били брат и сестра».³⁸

Только одно тонкая Ката,
Тонкая Ката промолвила:
«Широкую могилу выройте,
Под шатер нас закопайте,
Чтобы знали, что мы были,
Что мы были брат и сестра».

Вещая птица, приносящая известие о родстве между супругами или влюбленными, раскрытие тайны родства с трагическим опозданием, решение героев, перед которыми открылась ужасная правда, уйти из жизни, — все эти мотивы типичны для того круга песен, в которых инцест совершается. Несомненно, что данная песня является более древней, чем песня о продаже жены мужем, и принадлежит к той поэтической традиции, на почве которой эта последняя могла сложиться.

В восточнославянском фольклоре мною отмечено несколько песен, в которых старая балладная тема о девушке, ставшей добычей своего брата, получила разработку применительно к более поздним социально-бытовым обстоятельствам. Сюжетная зависимость таких песен от более ранних баллад не вызывает сомнений; некоторые мотивы повторяются без существенных изменений, другие звучат явно по-новому, хотя и в них связь с традицией налицо.³⁹

5

В славянском фольклоре известны песни разной жанровой принадлежности, содержание которых полностью либо, чаще всего, в значительной своей части соответствует следующей сюжетной формуле: «Брат освобождает из плена девушку, которая оказывается его сестрой».⁴⁰

Интересный материал для сравнительного анализа представляют варианты былины-баллады о Козарине, в которых встречается эта тема. Обычное ее развитие здесь таково: Козарин в поле наезжает на татар, захвативших русскую девушку; он слышит ее плач и слова похитителей

³⁸ Сборник от български умотворения. Випуск I. Битови песни. Събирател-издател А. П. Стоилов. София, 1894, № 17.

³⁹ См. об этом подробно в статье: Б. Н. Путилов. Действительность и вымысел в славянской балладе. В сб.: Славянский фольклор и историческая действительность. Изд. «Наука», М., 1965.

⁴⁰ В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса, стр. 130.

(этот эпизод рассматривается нами во второй главе книги), убивает или прогоняет их и освобождает пленянку. Новая фаза действия — герой намерен вступить с девушкой в связь. Ситуация эта уже знакома нам по предыдущим сюжетам, и характер ее разработки в принципе аналогичен: девушка плачет, упрекает своего спасителя, что он даже не спросил — кто она, и рассказывает о себе; так Козарин узнает, что он освободил родную сестру. В других вариантах Козарин хочет жениться на девушке: «Получил я себе обручницу, подвенечницу»; он расспрашивает ее о «роде-племени», и обнаруживается их родство. Наконец, есть варианты, в которых освобожденная девушка сама предлагает ехать в церковь венчаться, но получает от своего спасителя неожиданный ответ:

«У нас на Руси не водится —
Брат-от на сестры не жонится».

Обычно Козарин, обрадованный встречей, везет сестру домой.⁴¹ Сюжет былины-баллады в целом содержит некоторые загадочные моменты, для разъяснения которых требуется подробный сравнительный анализ, поэтому я ограничусь здесь лишь одним соображением, относящимся к коллизии «брат—сестра» в этом произведении. Можно предположить, что Козарин наталкивается на татар-похитителей и их жертву в то время, когда он странствует в поисках невесты, своей «суженой»; освободив девушку, он полагает, что именно она — его суженая. Однако тут же выясняется их родство.

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

Смысл этого противоречия станет для нас понятным в дальнейшем, в связи с разбором сравнительных данных.

Основные параллели к «Козарину» дают песни южных славян, в том числе и в особенности юнацкие песни. Среди песен о Марке Кралевиче довольно популярна — особенно

⁴¹ Перечень вариантов, включающих эпизод встречи брата и сестры, см. в кн.: Б. Н. П у т н о в. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 288. Наиболее характерные тексты: Сборник Кирши Данилова, стр. 140—148; А. В. М а р к о в. Беломорские былины, № 64; Архангельские былины и исторические песни, т. I, № 157; Былины и песни южной Сибири. Собрание С. И. Гуляева. Под ред. В. И. Чичерова. Новосибирск, 1952, № 16.

у болгар и македонцев — песня «Марко освобождает рабов» («Марко и двенадцать арапинов»).

Марко узнает о том, что арапины ведут три синджира рабов, догоняет их, вступает в борьбу и отбивает полон. В некоторых текстах история освобождения осложняется мотивами встречи юнака с сестрой. Заметно, правда, что мотивы эти выявлены не всегда определенно, иногда они представляют собою как бы след, оставшийся от прежней традиции. Марко спрашивает у леса, отчего он рано завял и высох; лес отвечает — оттого, что сквозь него провели много рабов (диалог, хорошо известный по песням о трех синджирах), и сообщает Марко, что черный арапин ведет три синджира: среди юнаков — его младший брат, среди девушек — его милая сестра, среди молодежи — его первая любовь. Далее следуют эпизоды встречи Марко с арапином, победы юнака и освобождения рабов, однако факт родства Марко и освобожденных пленников больше в песне не упоминается и сюжетной роли не играет.

Согласно другой версии, Марко сидит под шатром в арапской земле, видит, как арапин гонит рабыню-болгарку:

Пу остри бълкани, пу сини камъни,
В ръце носи нехну мъжку дите —
Ут ърапи бяг, с ясен глас си пищи,
Къту пищи, синю нибе дил и.

По скалистым горам, по синим камням,
Со своим мальчиком на руках
От арапов бежит, ясным голосом кричит,
От крика ее синее небо разламывается.

Услышал Марко, заплакало его юнацкое сердце, освободил он рабыню, взял ее за руку, привел в шатер. Стала болгарка благодарить юнака; не знает, чем отплатить ему — ведь у нее только ребенок, тонкое тело и белое лицо. Марко стыдит ее, рассказывает, что у него погублена сестра, спрашивает рабыню, откуда та родом, есть ли у нее родные. Из ответа женщины открывается, что Марко спас сестру; юнак рассказывает ей о матери.

⁴² Преглед на българските песни, втора половина, стр. 214—215.

⁴³ Chansons populaires bulgares inédites. Publiées et traduites par August Dozon. Paris, 1875, № 36.

⁴⁴ Вичо Ил. Бончов. Израсло дърво високо. Народни песни. Записал и редактирал Димитър Н. Осинин. [1950], № 52.

ный вариант: Марко едет по арапской земле, встречается похитителей, побивает и разгоняет их. Молодая рабыня просит Марко пощадить ее; выясняется, что она — его сестра, и они едут домой. При встрече мать и дочь умирают, не выдержав радости.⁴⁵

Часто Марко выступает спасителем не родной сестры, а названной («посестримы»). Иногда названных сестер несколько. При этом характерной для сюжета загадки здесь нет: девушки обычно сами напоминают Марко, что они — его названные сестры, просят о помощи и т. д. Так, одна из девушек просит воды и напоминает юнаку, что когда-то он был тяжело ранен, ее мать лечила Марко, а она носила ему воду. В другом тексте Марко догоняет три синджира и слышит песню, в которой девушка умоляет брата — Кралеви́ча Марко — спасти ее: когда-то она помогала ему вылечиться от турецких ран.⁴⁶ Мотив угрозы инцеста в известных мне вариантах не встречается. Однако он, видимо, песням знаком, так как югославский исследователь Т. Джорджевич в специальной статье о побратимстве в народной поэзии посвящает несколько строк знакомой нам сюжетной ситуации: он видит типичное проявление народного обычая — глубокого почитания побратимства и посестримства — в том, что в песне девушка не хочет стать женой человека, который вывел ее из плена.⁴⁷

Таким образом, в южнославянской поэзии мотив встречи брата и сестры при освобождении ее из плена получает специфическую разработку. Но болгарский и особенно сербско-хорватский эпос знает и разработку, близкую русскому эпосу. Марко Кралеви́ч узнает от матери, что у него была сестра, которую много лет назад увели в рабство, и отправляется на ее поиски. По дороге Марко встречается девушек и одну из них увозит обманом, «*da će njojzi obljuditi lišće*»

⁴⁵ М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралеви́че Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса, т. III. Варшава, 1895, стр. 578. Ср.: Преглед на българските народни песни, втора половина, стр. 206.

⁴⁶ Болгарские: Стоин, 1931; № 316; СбНУ, кн. 44, № 24; Юнашки песни. Отбрал и редактирал Иван Бурич, стр. 298—312 (три варианта); сербские: В. Караџић, Српске народне pjesme, књ. 2, № 62; Поповић, стр. 128—130; см. также: М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралеви́че Марке, т. II, 1894, стр. 263—268.

⁴⁷ Тихомир Р. Ћорђевић. Белешке о нашој народној поезији. Београд, 1939, стр. 154.

(чтобы поцеловать ее личико). В этот момент с неба падает капля крови на лицо Марка. Мотив грозного знамения, как бы предупреждающего о кровосмешении, характерен для баллады «Сестра в плену у брата» и в юнацкой песне, конечно, не случаен: освобождение девушки здесь происходит в форме повторного пленения. Марко спрашивает полонянку, из какого она города, чьего роду-племени:

«Čula jesam, a vidila nisam,
Di govore Turci janičari.
Da ja jesam za roba divojka,
Lipa seka Kraljevića Marka».

«Я слыхала, только не видала,
Говорили турки-янычары,
Что была я продана в рабство,
Прекрасная сестрица Краевича
Марка».

Обрадованный Марко везет сестру домой, их встречает мать, которая узнает свою дочь по знаку на руке, оставшемуся с детства.⁴⁸

Одна русская баллада о спасении девушки добрым молодцем из рук татар может быть, вероятно, разъяснена через сравнение с былиной о Козарине и юнацкими песнями. Это типичная баллада о полонянке, но с характерным завершением: девушка — когда она достается одному из басурман и тот ведет ее в шатер — кричит о помощи.

Закричала же девчонка громким голосом:
«Уж ты, брат ли мой, братец, сын купеческой!
Ты не отдай-ка ты меня, братец, злым татарченкам,
Надо мною, над девченкой, насмеяться,
Над моим ли-то белым телом надругаться!»

Появляется «злой охотничек»: он убивает похитителей, а девушку берет с собой.⁴⁹ Похоже, что восклицание полонянки «брат ли мой, братец» для певцов уже не вполне понятно: во всяком случае, эта линия сюжета не получает, как и в ряде текстов юнацких песен, никакого завершения. Между тем, сюжет «Козарина» показывает, в каком направлении данный сюжет мог развиваться. Возможно, что в русской былине соответствующие мотивы оказались утраченными и в этом смысле она разделила судьбу сходной песни «Сестра в плену у брата».

Довольно близка основными мотивами украинская песня «Сторожа у черного леса и пленная девушка»; сюжет

⁴⁸ Hrvatske narodne pjesme. Skupila i izdala Matica Hrvatska. Odio prvi. Junačke pjesme. Knj. druga. Zagreb, 1897, № 34.

⁴⁹ Исторические песни XIII—XVI веков, № 10. Ср. также №№ 11—12.

ее в известных мне вариантах не доходит до эпизода столкновения молодца с похитителями, но можно предполагать, что эпизод этот был. Однако на основании сохранившихся текстов трудно с большой вероятностью отнести эту песню к числу рассматриваемых сюжетов.⁵⁰

В фольклоре чешском (моравском), словацком, лужицко-сербском, польском и украинском распространена баллада о драматической встрече брата и сестры в корчме. Содержание этой баллады не связано с обстоятельствами татарского или турецкого ига.⁵¹ Характерно, что центральные эпизоды баллады, в которых происходит встреча брата и сестры, построены явно на традиционных мотивах. Брат, явившийся в корчму в поисках исчезнувшей сестры, ведет себя по отношению к служанке точно так, как в песнях о татарском (турецком) полоне ведет себя янычар, захвативший или купивший невольницу. Но сходная ситуация разработана здесь в духе бытовой баллады. Можно с большой долей вероятности предположить, что мотивы о брате-спасителе являются в известной степени производными от мотивов о брате-похитителе. К первым вполне приложима характеристика, данная В. М. Жирмунским позднему эпосу, в котором «большое распространение получают международные сюжеты новеллистического характера, удовлетворяющие требованию занимательности».⁵²

Неслучайно западнославянская баллада может рассматриваться (наряду с другими европейскими) как одна из версий распространенной баллады «Найденная сестра».⁵³

⁵⁰ Антонович-Драгоманов, стр. 134—135, 138; Pauli, 1939, стр. 171—172; Політичні пісні українського народу, ч. 1, разд. 2, стр. 135—137 (два варианта; там же дополнительные указания вариантов).

⁵¹ Pjesnički hornych a dejnych Lužickich Serbow. Wudate wot Leopolda Hawpta a Jana Ernsta Smoleria. I. Grymi, 1841, стр. 33—34; Erben, стр. 483—484; Sušil, № 175; Medvecký, 1923, стр. 39—41; Piesne ľudu slovenského. Sošit I. Piesne zo Spiša. Sossiberal Štefan Mišík. Martin, 1898, № 380; Bystroń, 1934, №№ 24a—24d; Mazowsze. Obraz etnograficzny. Skreślił Oskar Kolberg. T. III. Kraków, 1887, № 400; t. V, 1890, №№ 330—331; Pieśni ludu polskiego. Zebrał i wydał Oskar Kolberg. Ser. I. Warszawa, 1857, №№ 20b, 20h; Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa... ser. XVI, № 477; Етнографічні матеріали з Угорської Русі, стр. 132—133.

⁵² В. Жирмунский. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.—Л., 1962, стр. 194.

⁵³ Там же, стр. 183.

Как показывают сравнительно многочисленные факты, в славянской поэзии балладные темы похищения и увода в рабство постоянно соседствуют с темами incesta, кровосмесительного брака. Темы эти переплетаются и взаимопроникают. В соответствующих песнях мы неизменно находим некоторые общие мотивы, и эта общность дает себя знать даже тогда, когда указанные темы получают воплощение как будто в самостоятельных, независимых один от другого, сюжетах. Возможно, конечно, в некоторых случаях объяснять общность мотивов прямым сюжетным взаимодействием (например, в некоторых версиях сюжетов «Сестра в плену у брата» и «Брат покупает сестру»). Но такое объяснение неприменимо ко всему материалу.

Внимательный анализ обнаруживает в балладах следы каких-то более старых поэтических традиций и более архаичных народных представлений. Можно предположить, что общность мотивов в этих балладах в известной степени обусловлена их зависимостью от общих традиций. Задача заключается в том, чтобы выявить эти традиции и показать эту обусловленность.

Предварительное рассмотрение основного состава балладных сюжетов показало, что степень их древности, их, так сказать, исторический возраст неодинаковы. Более того, отдельные мотивы внутри сюжетов также исторически неоднородны.

Для понимания того, как складывался данный цикл и в каком направлении шло его развитие, первостепенный интерес представляет баллада «Янка и Янкула», хорошо известная в болгарском и македонском фольклоре. Песня в ее наиболее полных версиях начинается картиной вражеского нашествия. Об этом нашествии рассказывает птица:

Чуйте, мало и големо!
Турско царст'о насилило,
Каурско то потънало;
Шчо е старо, изгубили,
Шчо е стредно, полюбили,
Шчо е младо, поробиле!⁵⁴

Слушайте, старые и малые!
Турецкое царство пересилило,
Каурское погубило.
Старых погубили,
Средних облюбили,
Молодых увели в рабство!

Жертвами набега, на которых сосредоточивает внимание баллада, оказываются малолетние дети (иногда близнецы)

⁵⁴ Шапкарев, № 298.

и их мать. Согласно одной версии, турки угоняют их всех и затем разводят в разные места; по другой версии (менее распространенной), дети остаются одни после разгрома и вырастают, не догадываясь о своем родстве.

Брат и сестра, разлученные в неволе, растут, не зная друг друга, и достигают зрелого возраста. Юноша ищет себе невесту, попадает в другой край и здесь находит свою суженую. Это неузнанная сестра. Вскоре после брака у них рождается ребенок. Появившийся в результате кровосмешения, он изображается как чудовище или урод:

Не е дете като деца,
Лю е дете люта змия.

Ребенок не как ребенок,
Ребенок как лютая змея.

Жена посылает мужа на базар за рабыней-нянькой. Приведенная нянька поет колыбельную:

«Нани, нани, малко дете,
Малко дете пеленаче!

Дете от брат и от сестра,
От брат и от сестра,
От син и от керка».

«Баю-баю, маленький ребенок,
Маленький ребенок
новорожденный!

Ребенок от брата и сестры,
От брата и сестры,
От сына и дочери».

Из расспросов супруги узнают, что они брат и сестра и что нянька, купленная ими, — их мать. В редких случаях мать сообщает детям о знаках, по которым она их узнала.⁵⁵ В подавляющем большинстве вариантов узнавание вообще никак не мотивируется; создается впечатление, что соответствующий эпизод в песне скомкан. Супруги, узнав ужасную правду, решают разойтись «на край земя», чтобы никогда не видеть друг друга, уходят в монастырь и т. д. Есть также варианты, в которых супруги, узнав о своем родстве, умирают. В редких вариантах они, по совету матери, убивают ребенка. Песня представлена сравнительно большим числом неполных текстов — без финальных эпизодов.⁵⁶

⁵⁵ П. Драганов. Македонско-славянский сборник, с приложением словаря. В сб.: Записки РГО по отд. этнографии, т. XXII, вып. 1, Спб., 1894, № 51; ср. также: Шапкарев, № 301.

⁵⁶ Стоилов. Показалец, I, стр. 69; Преглед на българските народни песни, първа половина, стр. 515—516; втора половина, стр. 150—151; Димитрова и Янакиев, стр. 502; Ангелов-Вакарелски, 1936, № 161; Вакарелски, 1961, стр. 217—218; СбНУ, кн. 38, стр. 73; кн. 42, стр. 221—222; кн. 44, № 128—129; кн. 46, отд. II, стр. 178—179, кн. 47, стр. 77; кн. 49, стр. 146.

Единственный текст этой же песни отмечен мною в сербском сборнике. Основная сюжетная часть ее совпадает с болгарскими и македонскими версиями; вступление разработано применительно к обстоятельствам сербской истории.⁵⁷

Песня «Янка и Янкула» дает, на мой взгляд, ключ к пониманию песни о Михале-воеводе и во многом проливает свет на генезис песни «Теща в плену у зятя». Обе болгарские песни построены на мотиве встречи брата и сестры — супругов с матерью, которая оказывается их рабыней и нянькой их сына, ее внука. Важную сюжетную роль в обеих песнях играет колыбельная. Текстуально колыбельные почти совпадают. Сюжет «Янки и Янкулы» полностью разъясняет одну неувязку в песне о Михале-воеводе, на которую мною было указано раньше: мать не может предотвратить инцеста, так как она разлучена с детьми и встречает их лишь тогда, когда они покупают ее как рабыню. В песне о Михале-воеводе роль дочери номинальна, что не вяжется с сюжетом. В балладе о Янке и Янкуле брат и сестра — персонажи равноправные, в некоторые моменты она даже активнее. Наконец, в первой песне коллизия между братом и сестрой — супругами не находит развязки, между тем как во второй песне она, в сущности, занимает главное место и получает полное сюжетное разрешение. Уже эти одни сопоставления позволяют предположить, что сюжет о Янке и Янкуле исторически старше сюжета о Михале-воеводе. Это не значит, конечно, что вторая песня возникла путем переработки первой. Баллада о Янке и Янкуле стоит ближе к той сюжетной традиции, которая сыграла свою важную роль в создании цикла исторических баллад о драматических встречах родных в плену. Что же это за традиция? Какие есть данные для ее восстановления и для выводов об этой ее роли?

В рассматриваемом цикле проявляется одна из характерных особенностей сюжетосложения в фольклоре: прежняя традиция до конца не преодолевается и не исчезает, она живет, хотя и в обращенных формах.⁵⁸ Правильно истолковать смысл традиционных связей помогает историко-срав-

⁵⁷ Милојевић, № 419.

⁵⁸ См. об этом подробнее в статье В. Я. Проппа «Эдип в свете фольклора». Уч. зап. Лен. университета, сер. филологических наук, вып. 9, 1944.

нительный анализ славянских данных с привлечением материалов фольклора других народов.

Мотив инцеста брата — сестры широко распространен в мировом фольклоре. Он встречается в произведениях различной жанровой принадлежности и относящихся к различным историческим пластам народного творчества.⁵⁹

Здесь нет возможности рассматривать этот богатейший материал во всем его объеме, придется ограничиться общей его систематизацией и указанием параллелей, непосредственно относящихся к славянским историческим балладам.

Произведения об инцесте брата и сестры составляют три основных больших группы. В первую входят мифы (и связанные с ними в разработке данной темы сказки, сказания и произведения героического эпоса) о брате и сестре — «первых людях», вступающих в брак и дающих начало человеческому роду, различным видам птиц и животных, а также оказывающихся родителями бога. Ученые справедливо указывают на прямую связь таких мотивов с традициями матриархата и, следовательно, на их большую архаичность.⁶⁰ Характерно, что в произведениях этой группы, наряду с мифологической либо сказочно-эпической идеализацией кровосмесительного брака, встречаются представления об ужасных последствиях инцеста, о наказании и т. д.⁶¹

На другом историческом полюсе разработки интересующей нас темы находятся многочисленные позднейшие баллады (и произведения других жанров), в которых инцест трактуется в духе позднего народного романтизма — как ужасное бытовое происшествие, явившееся результатом либо несчастного стечения обстоятельств, либо намеренного нарушения семейно-нравственных норм одной или обеими сторонами. Примерами здесь могут служить многочисленные европейские баллады, например шотландские.⁶²

⁵⁹ Ср. многочисленные указания на этот мотив в кн.: *Motif-index of Folk-literature*. Revised and enlarged edition by Stith Thompson. Copenhagen, 1955—1958 (в дальнейшем: *St. Thompson*).

⁶⁰ Ср.: Е. М. Мелетинский. *Происхождение героического эпоса*, стр. 33, 61, 64, 171 и др. Типичные мотивы указаны у Стифа Томпсона: А 112.1; А 1006.2; А 1273.1; А 1552.3; А 2006.

⁶¹ Ср.: *St. Thompson*, А 1337.0.7; А 1331.2; Д 1741.6 и др.

⁶² F. I. Child. *English and Scottish Popular Ballads*, vol. I—XII. Boston and New York, 1881—1898; ср.: А. Р. Пельтцер. *Англий-*

Очень много разнообразных примеров балладной разработки темы дает славянский фольклор. Кое-что в таких балладах перекликается с уже знакомыми нам историческими балладами: мотивы жестокого возмездия за кровосмешение; мотивы грозных предзнаменований, сопровождающих встречу, брак, рождение ребенка.⁶³ Особенно близки к историческим балладам песни о случайной встрече молодых людей, не догадывающихся о своем родстве. Песни эти сравнительно разнообразны по исходным мотивировкам, по развитию основной коллизии. Сюда примыкают также некоторые юнацкие песни.⁶⁴

Составляющие сюжетное зерно всех этих песен эпизоды сватовства и его последствий, тревоги молодых, узнавания и развязки обычно укладываются в комплекс мотивов, который составляет устойчивую традицию. Сватовство и момент бракосочетания в песнях сопровождаются грозными и необычными явлениями: падает кровавая роса, кровавый дождь или град, гремит гром; в церкви захлопываются двери, лампы гаснут, иконы сваливаются, попы немеют и т. д. В большинстве известных мне песен инцест не допускается, поэтому развязка здесь благополучна, либо полного повествовательного завершения не дается, и песня заканчивается на эпизоде узнавания. Такая ослабленная трактовка, снимающая трагический характер коллизии, является скорее всего признаком сравнительно поздней принадлежности известных версий. В свое время М. Драгоманов подчеркивал, что «во всех песнях малорусских о браке сестры с братом» виден «ужас перед кровосмешением», вследствие чего мотив кровосмесительной связи в них исчезает.⁶⁵ Между тем «ужас перед кровосмешением» и вытекающее отсюда стремление смягчить содержание песен, сняв страшный финал, есть характерная особенность народ-

ские и шотландские баллады по сборнику Чайльда (№№ 14, 16, 47, 50, 52, 57, 62, 95, 103). В сб.: Записки Императорского Харьковского университета, 1900, кн. 4; 1901, кн. 1.

⁶³ См., например: Преглед на българските народни песни, първа половина, стр. 489, 516; втора половина, стр. 183; Димитрова и Янакиев, стр. 420, 494; Andrić, knj. 5, № 139; Rajković, №№ 175—176; Давидовић, № 4; Delorko. 1956, №№ 39, 59; Glasnik Zemalskog Muzeja u Sarajevu, 1962, стр. 200.

⁶⁴ Подробно см. об этом в статье: Б. Н. Путилов. Действительность и вымысел в славянской балладе (там же библиография текстов песен).

⁶⁵ Антонович-Драгоманов, стр. 293.

ного сознания определенной исторической эпохи, а не национальная черта. Отсутствие мотива совершившегося инцеста характеризует историческую эволюцию баллад рассматриваемого круга. Любопытно, что как раз одна украинская песня сохраняет довольно архаичный финал: парень и дочка шинкарки женятся и узнают о своем родстве слишком поздно; брат-супруг предлагает сестре-жене либо уйти ей в монастырь, ему в темный лес («Нехай мене звир изьист»), либо превратиться в цветы или в траву.⁶⁶

Сходная развязка встречается в некоторых версиях известной восточнославянской баллады «Братья-разбойники и сестра».⁶⁷ Поздняя русская баллада «Охотник и сестра» оканчивается самоубийством юноши.⁶⁸

7

Рассматриваемые баллады сближаются не только общностью некоторых мотивов, но и наличием общих представлений, известным единством трактовки темы. Инцест здесь неизменно расценивается как ужасное, из ряда вон выходящее событие. Обнаружение факта инцеста повергает героев в отчаяние и ужас, предупреждение инцеста воспринимается с чувством глубочайшего облегчения. Баллады о неожиданных встречах брата и сестры, не узнавших друг друга, строятся таким образом, что на героях нет вины за случившееся. Сами встречи обусловлены как будто роковым стечением обстоятельств, цепью случайностей. Можно, например, обратить внимание на то, что брат странствует в поисках потерянной сестры и встречается ее — сначала как незнакомую девушку; другая характерная мотивировка — юноша ищет невесту и ею оказывается исчезнувшая сестра.

Исходная ситуация для всех сюжетов — вынужденная обстоятельствами разлука; иногда случай, чаще — похищение, вызванное наездом врагов, разводят детей в разные стороны. Такая мотивировка не является исконной для данной сюжетной традиции и подсказана сравнительно поздними жизненными впечатлениями. Есть основания

⁶⁶ Чубинский, т. V, стр. 201.

⁶⁷ Там же, стр. 910—912; Е. Романов. Белорусский сборник, т. 1, № 85; Соболевский, т. I, № 180 и др.

⁶⁸ Русская баллада, № 259.

предполагать, что в предшествующей народно-поэтической традиции имело место *намеренное* разлучение детей их родственниками. Некоторые следы этой ранней мотивировки сохранились даже в сравнительно поздних сюжетах. Так, в восточнославянской песне вдова пеленает детей, кладет их «в корабель», пускает вниз по Дунаю.⁶⁹

Почему вдова отправляет новорожденных по реке, из текста баллады неясно. В некоторых вариантах женщина, совершив этот непонятный акт, уходит с дочерью в глухой лес, идет молиться и т. д. Похоже, что смысл поступка в том, чтобы *избавиться* от какой-то опасности. Дальнейшее развитие сюжета показывает, что это за опасность: вернувшиеся много лет спустя, юноши едва не женятся — один на матери, другой на сестре.⁷⁰

Во многих известных мне славянских балладах сестра оказывается «суженой» брата. В хорватской песне «Отысканная сестра» мать просит сына жениться и получает характерный ответ: он обошел большой край и нашел себе девушку только в Будиме — «Sva je moja slika i prilika» (на меня она во всем похожа или всем-то мне она под пару). Но эта «slika i prilika» оказывается сестрой юноши, уведенной некогда турками.⁷¹ Мать посылает сына, достигшего брачного возраста, искать невесту; он проходит девять сел, в десятом находит себе девушку-иноверку. В другой версии мать хочет, чтобы сын нашел девушку по себе («С тебе си лика прилика»); юноша девять лет искал, нашел еврейку. В обоих случаях «суженая» оказывается сестрой.⁷²

В сущности, аналогичным образом происходит встреча Янки и Янкулы в болгарской балладе: разведенные в разные стороны турками, брат и сестра вырастают, достигая брачного возраста; юноша идет искать невесту и где-то вдали от своего нового дома находит девушку, на которой останавливает выбор.

⁶⁹ Шейн, Материалы, № 507. Между прочим, просьба вдовы во многом напоминает обращение болгарской полонянки к Старой планине с просьбой защитить ее ребенка, которого она оставляет в лесу (см. стр. 41).

⁷⁰ Ср.: М. Драгоманов. Славянские преправки на Едиповата история. СбНУ, кн. 5 и 6.

⁷¹ Delorko, 1956, № 6. Ср. также в болгарской песне: СбНУ, кн. 22—23, стр. 26.

⁷² СбНУ, кн. 35, № 129; Стоин, 1931, № 1236—1237.

В поисках «суженой» он находит свою сестру, так же как в некоторых позднейших балладах герой в поисках сестры едва не женится на случайно встретившейся девушке. Все дело в том, что в далекой фольклорной перспективе «суженая» и сестра — одно лицо, девушка «предназначена» брату с рождения, брак с ней — удел героя. Толчок сюжетному развитию давала первоначально не случайность (похищение, исчезновение и т. п.), а непреодолимая сила предугазанности событий. Случайность — это лишь позднейшее объяснение ставшего непонятным мотива неодолимости такого брака. Чтобы предотвратить событие, о предстоящем совершении которого откуда-то известно, — кровосмесительный брак, будущие виновники (и одновременно жертвы) этого события, брат и сестра, разлучаются. Однако разлучение само по себе не предотвращает инцеста, так как дети все же встречаются, и встреча эта происходит при достижении зрелого возраста. Сквозь различные поздние мотивировки просматривается идея, согласно которой какие-то непреодолимые силы стремятся соединить брата и сестру и превратить их в супругов. Родители как бы заранее знают, что разлученные дети все равно встретятся, и поэтому они прибегают к другому способу, чтобы предотвратить инцест, — к нанесению знаков. В балладах сестра чаще всего узнает брата по каким-то памятным знакам на теле (родимое пятно, шрам, рубец и т. д.). Что перед нами типичный случай балладного обращения более архаичной (соответствующей первоначальному характеру сюжета) мотивировки, помогает установить подробность, встретившаяся нам в одном из аналогичных сюжетов уже за пределами славянского материала: мать метит своих детей перед их разлучением; для чего это делается, здесь не говорится, но именно по этим знакам брат и сестра позднее узнают о своем родстве.⁷³ Узнаванию также способствуют грозные знамения в природе.

Таким образом, можно предполагать, что балладам, которые нам известны по славянским данным, в глубине фольклорной традиции предшествовали сюжеты, основным содержанием которых была борьба против предназначенной (но не намеренной) кровосмесительной связи брата

⁷³ Röpülj Páva Röpülj. Magyar népballadák és balladás dalok. [Budapest], 1954, стр. 488—489.

и сестры, а основную идею составляло последовательное и безоговорочное осуждение инцеста и раскрытие ужасных его последствий.

Ключ к пониманию истоков и смысла этих сюжетов надо искать в исторической действительности, получившей специфическое народное осмысление в фольклоре. В данном случае мы встречаемся с некоторыми важными особенностями народного художественного творчества. Новые сюжеты возникают не просто как отражение определенных сторон и фактов жизни, они часто возникают в результате столкновения явлений действительности, уходящих в прошлое, с новой действительностью и с новым кругом общественных представлений. При этом фольклор иногда своеобразно конструирует народные понятия о прошлом, создает свою «модель» явления, ставшего прошлым, и эта «модель» далеко не в точности соответствует «образцу». Таким образом в фольклоре совершается переоценка и переосмысление прошлого.

В фольклоре об инцесте были своеобразно реконструированы воспоминания о каких-то прежних формах брака. Эти фольклорные «модели» вряд ли могут быть соотнесены с этнографически определенными брачными формами, но вместе с тем было бы неверно вовсе отказывать им в реальных связях.⁷⁴

Можно заметить, что в фольклоре об инцесте прошлое преломляется сквозь призму понятий патриархальной семьи, в которой строго соблюдаются нормы родства и родственных отношений. С точки зрения этих понятий инцест не только ужасен, но и не объясним: поэтому он не просто осуждается, но и выводится за пределы явлений, которые могли совершаться по доброй воле людей, и оказывается в сфере действия сил, не зависящих от этой воли.

В фольклоре, содержание которого связано с доклассовой эпохой, постоянно обнаруживается не только осуждение, но и идеализация явлений, характерных для этой эпохи, что находится в несомненной связи со свойственной народному мировоззрению ранних периодов классового общества идеализацией отношений и норм родового строя. Этим

⁷⁴ Вопрос об этом ставит А. Н. Веселовский (см.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Ред., вступит. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940, стр. 69, 527).

обстоятельством отчасти можно объяснить сохранение в народной памяти архаических сюжетов об инцесте мифологического характера.

Новая историческая действительность порождает и новые общественные конфликты и человеческие коллизии, новые понятия о жизни и новые идеалы. В народном творчестве возникают новые жанры и произведения, приходят новые герои, складываются новые художественные закономерности. Новое в фольклоре, однако, возникает не на пустом месте, оно развивается на почве сложившихся художественных традиций, в частности — сюжетных традиций. Взаимоотношения нового и традиционного в фольклоре достаточно сложны и противоречивы: традиции творчески усваиваются и перерабатываются, отрицаются, преодолеваются и взрываются, задерживаются в пережиточных формах. Традиционные сюжеты и мотивы умирают, но не бесследно. «Умирая», они могут дать жизнь новым сюжетам, они могут оставить следы в новом — знаки преемственности и непрерывного обновления. Старые мотивы входят в новые песни и сами преобразуются. Народное творчество находит в художественной традиции материал для новых обобщений на почве действительности.

Так в сюжетах об инцесте, являвшихся отражением древних семейно-бытовых коллизий, народные певцы нашли соответствующий их поэтическим стремлениям материал для изображения трагических коллизий эпохи иноземного ига. Архаические мотивы борьбы против предназначенного инцеста соединились с мотивами полона, с мотивами борьбы против чужеземного рабства. Такое соединение привело к возникновению цикла баллад нового художественного качества и к органическому преобразованию традиционных элементов, принадлежность которых прошлому может установить лишь специальное исследование.

С точки зрения степени сохранности архаики и степени переработки традиции все известные мне исторические сюжеты могут быть расположены в определенной последовательности. Такой ряд гипотетически воспроизводит вероятную последовательность художественного преобразования традиции и поэтического вызревания новой темы и устанавливает связь между различными национальными версиями. Сразу же необходимо сделать некоторые ого-

ворки: во-первых, предлагаемый ряд, вероятно, не полон, поскольку не весь материал известен; здесь демонстрируется лишь одна из возможных схем (замечу, к тому же, что в интересах изложения в данной главе я не буду привлекать неславянский материал, который будет специально рассмотрен в последней главе книги); во-вторых, устанавливаемая последовательность ни в коем случае не предполагает выводов о прямой генетической зависимости между сюжетами (вопрос о характере и природе сюжетных связей также будет рассмотрен далее).

Среди известных нам славянских сюжетов о трагических встречах родных в плену наиболее ранний пример историзации мотивов инцеста дает болгарская баллада «Янка и Янкула». Характерно, что коллизии, непосредственно обусловленные фактом инцеста, здесь разработаны еще со всеми подробностями, а коллизии собственно исторические составляют скорее сюжетный фон. Но здесь уже есть острейшая ситуация, которая получит в дальнейшем развитие и психологическое углубление: мать оказывается пленницей детей-супругов.

Следующее звено — болгарская баллада о Михале-воеводе. Это классический образец славянской исторической баллады, исполненной сурового драматизма и отличающейся энергией повествования. Мотив женитьбы брата на сестре в этой балладе уже имеет характер несколько искусственного добавления, вызванного как будто желанием певцов усилить драматизм коллизии. На самом же деле мотив этот есть непреодоленный след традиции. В сюжетном отношении он ничего уже не определяет, его наличие нарушает цельность баллады и вносит в содержание ее какую-то недосказанность. Зато коллизии исторического порядка (янычарство, увод сыном-янычаром матери) выдвинуты на первый план. Как мог совершиться переход от сюжета типа «Янка и Янкула» к сюжету типа «Михал-воевода», на славянском материале показать трудно, поскольку возможные промежуточные сюжетные этапы неизвестны; но естественность такого перехода иллюстрируется сохранившимся венгерским преданием, о котором будет идти речь в последней главе.

Следующий шаг в переработке традиции и в развитии интересующей нас темы закономерно связан с полным исчезновением мотива инцеста, который в данном контексте оказывается уже больше не нужным.

В моравско-словацких преданиях и балладе мотив похищения брата и сестры, предопределяющего инцест, отсутствует, здесь речь идет лишь о похищении мальчика и его несчастной матери, которая в поисках сына становится его рабыней. Сюжет приобретает полную завершенность, историческое и бытовое правдоподобие, доля условности в нем значительно уменьшается.

Наряду с этим продолжают создаваться сюжеты, прочно сохраняющие тему инцеста, но находящие для нее органическое место в коллизиях историко-бытового плана: таковы песни, в которых мотив «брат—сестра» выдвинут на первый план, а мать как песенный персонаж вовсе исчезает («Сестра в плену у брата», «Брат покупает сестру», «Брат освобождает сестру»).

Так единая некогда история о судьбе матери и двух ее детей как бы расщепляется на две самостоятельные драматические истории, которые начинают жить в фольклоре своей собственной жизнью.

По-особому развивается судьба традиции в балладе «Теща в плену у зятя». Здесь как будто сохранены обе коллизии, но обе — в ослабленном и преображенном виде: нянька-рабыня оказывается матерью своей хозяйки и бабкой ребенка, но мотив инцеста утрачен. Эта баллада демонстрирует случай своеобразного, очень экономного и в то же время в художественном плане эффектного преобразования традиции, в результате чего основная идея всего песенного цикла — неприятие народом чужеземного ига в любых его формах — получила дальнейшее развитие и несколько необычное сюжетное выражение.

Выявленные нами различные национальные (часто межнациональные) версии указывают на основные линии достаточно сложного творческого процесса в фольклоре разных народов. Можно предполагать, что процесс этот не только шел в пределах каждой народно-поэтической сферы по-своему, но и не был в этих пределах сколько-нибудь полным. Той относительно единой и последовательной цепи сюжетных преобразований и новообразований, какая может быть воссоздана на всем межнациональном материале, фольклор отдельных народов, видимо, не знал; процесс в национальных рамках совершался, так сказать, скачкообразно. Промежуточные этапы либо терялись, не получая законченного художественного воплощения, либо вообще опускались.

Установленная картина, гипотетичная в определенных границах, тем не менее вполне материальна и объективна и она соответствует реальным результатам в объеме фольклора ряда народов.

Процесс носил межнациональный характер, но получал всегда конкретное выражение в национальных художественных формах. Изучение всех известных нам форм в их взаимных отношениях, в их историческом развитии, установление вех, которые обозначают процесс, позволяет вполне удовлетворительно объяснить как причины возникновения той или иной версии и имеющиеся в них художественные особенности (в том числе различные недоговоренности и противоречия), так и общий идейный, исторический смысл всего обширного цикла.

ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЯЗИ И ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ОБЩНОСТЬ В БАЛЛАДАХ

1

Вопрос о сходстве между отдельными балладами и балладными циклами разных народов, о характере и границах этого сходства и о его причинах часто занимал исследователей, изучавших славянскую народную песню. Правда, стоит заметить, что в соответствующих исследованиях проблема сходства рассматривалась на сравнительно ограниченном материале: ученые не захватывали ни основной массы сюжетов, ни всей совокупности межнациональных параллелей, ни многообразия различных проявлений сходства. При всем том конкретные наблюдения подводили ученых к важным выводам, нередко получавшим характер принципиальных обобщений.

Один из ранних исследователей славянских исторических баллад — М. П. Драгоманов, рассматривая украинские песни о встрече брата и сестры, песню «Теща в плену у зятя» и некоторые другие, подобрал к ним многочисленные (хотя и не исчерпывающие) параллели из устной поэзии других славянских народов и, частично, из европейского фольклора.¹ Драгоманов отвел существовавшее в рус-

¹ См., например: Антонович - Драгоманов, стр. 280—286, 292—296, 306—311; Розвідки Михайла Драгоманова про українську народню словесність і письменство, т. I, Львов, 1899, стр. 86; т. IV, 1907, стр. 145, 175 и др.; М. П. Драгоманов. Отголосок рыцар-

ской науке мнение о «мифическом туземном происхождении малорусских песен на эту тему» и поставил вопрос об их появлении на почву теории заимствования. «Варьянты о покупке сестры на рынке, видимо, зашли в Малороссию с Балканского полуострова, — о женитьбе в корчме из Германии через западных славян; о женитьбе сына на матери или о двойном кровосмешении — очевидно, прямая переработка легенды о св. Григории, ходившей по Руси в рукописях».² Отсюда Драгоманов делал важные для него — и не только в собственно историко-фольклорном плане — выводы «о той широте поэтически-культурного общения, какое имела, по своему географическому положению и этнографическому составу, Южная Русь с различными народами».³ Он склонен был видеть в «Малороссии» некоего «посредника» в культурном общении «Восточной Руси» с «Западом».

Характерны те методические принципы, которые позволяли Драгоманову строить конкретные схемы заимствования и даже намечать пути миграции отдельных сюжетов. Он сопоставляет украинскую песню с сербско-хорватскими и болгарскими песнями на тему о покупке братом сестры. Для него достаточно *общего* сюжетного сходства и близости в некоторых мотивах, чтобы заключить о генетической зависимости песен, поэтому он не анализирует песни с точки зрения *конкретного* их художественного содержания. Для Драгоманова конкретные отличия сюжетов — это как бы вторичный момент, отражающий судьбы сюжетов на национальной почве. Впрочем, это методическое заблуждение было свойственно многим представителям теории заимствования. Драгоманов не пытался показать, как мог совершиться переход от песни южнославянского типа к песне украинской, он ограничивался общими соображениями. Вот ещё характерный его аргумент: «Малая связан-

ской поэзии в русских народных песнях. Песни о «Королевиче». В сб.: Записки Югозападного отдела Императорского русского географического общества, т. II, Киев, 1875; М. Драгоманов. Славянские преправки на Едиповата история. СбНУ, кн. 6, стр. 289—296. На III Археологическом съезде в Киеве в 1874 г. М. Драгоманов прочел доклад «Малорусские песни и сказания о кровосмешении». Сообщение о докладе, резюме и изложение дискуссии см. в кн.: Труды Третьего археологического съезда в России, т. I, Киев, 1878; ср. также: Розвідки Михайла Драгоманова, т. IV, стр. 141—142, 175.

² Антонович - Драгоманов, стр. 286.

³ Там же, стр. 280.

ность рассказа во многих наших вариантах не говорит в пользу туземного образования или даже давнего усвоения и самостоятельной переработки песни».⁴ Вряд ли современный исследователь примет эту аргументацию в столь общей форме: «малая связанность рассказа» в песне может быть результатом внутренних процессов, судьбы произведения — независимо ни от его древности, ни от характера происхождения.

Не без влияния работ М. Драгоманова, но еще более решительно заявил о сербском происхождении баллад «Брат покупает сестру», «Теща в плену у зятя», «Брат продает сестру туркам», «Отец продает дочь туркам» М. Тершаковеч.⁵

В своих обширных «Студиях над украинскими народными песнями» (1908—1913) И. Франко посвятил специальные этюды украинским балладам «Іван і Маряна», «Батько продає дочку Турчинови», «Брат продає сестру Турчинови», «Турчин купує сестру-полонянку», «Теща в полоні у зятя», «Плач невільниц», «Степова сторожа» и некоторые другие. Исследователь тщательно систематизировал украинский материал, дополнил его новыми текстами; он провел большую работу по реконструкции полного вида каждой баллады, проанализировал художественное содержание песен и отражение в них истории и быта народа. Сравнительные наблюдения имели для Франко большое значение, поскольку, опираясь на них, исследователь стремился выяснить вопросы происхождения отдельных баллад и их место в истории украинского фольклора. Франко стоял на позициях теории творческого усвоения песен одним народом у другого.

Тематические, сюжетные и иные связи в произведениях разных народов он склонен был объяснять преимущественно как результат непосредственного творческого общения заходящих певцов и воспринимающей аудитории. Вопрос о национальной переработке был для него не менее важным, чем вопрос об источнике. Ученый полагал, что, во-первых, имеет место не односторонний, а многосторонний процесс такого усвоения, и, во-вторых, характер этого процесса, так

⁴ Там же, стр. 283.

⁵ М. Тершаковеч. Beziehungen der ukrainischen historischen Lieder resp. «Dumen» zum südslavischen Volksepos. «Archiv für slavische philologie», t. 29, Berlin, 1907, стр. 237.

сказать его лаборатория, не одинаковы для всех случаев. Поэтому всякий раз необходимы специальные разыскания, которые могут дать конкретные ответы.

В украинском материале Франко выделяет «цикл старых песен, еще в XVI в. занесенных к нам сербско-болгарскими певцами и музыкантами и здесь переработанных на основе нашей народной жизни». О другом цикле, где «вместо турок выступают татары», Франко говорит следующее: «Эти песни рисуют отношения, совсем близкие к тем, что переживал наш народ в XVI и XVII веках, и очевидно выросли на нашей почве, хотя по своему стилю и литературной обработке держатся старших образцов, занесенных к нам с юга».⁶

В своих выводах относительно взаимоотношения сюжетов Франко большую роль придает историческому содержанию песен. С его точки зрения, обстоятельства народной жизни, отразившиеся в некоторых песнях, нехарактерны для юго-восточной Галиции, но обычны для Сербии и Болгарии XV—XVII вв. Так, по поводу сюжета «Батько продає дочку Турчинови» он замечает, что сюжет этот не мог сложиться на Украине, поскольку «не имеем никаких следов, чтобы у нас отцы продавали дочек туркам», зато много «следов такого торга в Болгарии и Сербии».⁷ В балладе «Іван і Маряна» Франко видит действительность, опять-таки характерную для южнославянских земель: отношения в завоеванном краю, где турки хозяева и имеют право обращаться с христианами как им хочется, а христиане не имеют от них никакой защиты. Следовательно, основа песни занесена из «югославянских краев».⁸

В своих заключениях Франко, пожалуй, слишком преувеличивает возможность и переоценивает значение прямых отражений исторических обстоятельств и не всегда учитывает, что в песнях история получала художественное преломление, что непосредственный исторический опыт находил специфические сюжетные формы. Как мы не раз могли убедиться, балладные сюжеты отражают исторические коллизии не эмпирически, а поэтически.

⁶ І. Франко, Студії над народними піснями, ч. 1. Відбитка з «Наукових записок товариства ім. Шевченка», Львів, 1908, стр. 45—46.

⁷ Там же, стр. 39.

⁸ Там же, стр. 24.

Методика сюжетных сопоставлений Франко имеет недочеты, характерные для сравнительных исследований его времени: ему вполне достаточно наблюдений, касающихся, во-первых, общего сходства тем и, во-вторых, сходства отдельных мотивов и образов. Поэтому параллели, им приводимые, не отличаются той степенью близости, когда заимствование может быть предположено с большой вероятностью. Безусловно самостоятельные сюжеты, которые могут быть сопоставлены лишь при учете их равноправности, Франко склонен подчас рассматривать как варианты или редакции одной песни. Вопрос о том, каким образом могла совершиться переработка одного сюжета в другой, как складывались национальные «редакции» песен, в исследовании Франко не освещается. Отдельные стилистические сопоставления в его работе, сами по себе интересные, не могут, однако, подкрепить его миграционных выводов. В случае с песней «Брат продает сестру» Франко прибегает к явным натяжкам, стремясь доказать южнославянскую основу украинской баллады и отделить последнюю от западнославянских версий: он отдает предпочтение общим тематическим связям (не всегда даже близким; ср. параллель: украинская песня «Брат продает сестру» — болгарская песня о Будимской Раде; в болгарской песне нет мотива продажи, и сходство лишь в развязке) и совпадением мотивов в разных контекстах перед связями конкретно-сюжетного порядка.

В отдельных случаях, основываясь на текстологических и лингвистических наблюдениях, Франко предполагал переход украинских баллад в фольклор русский, белорусский, польский, моравский. Такую возможность он допускал, в частности, для песен «Плач невольниц», «Теща в плену у зятя», «Отец продает дочь туркам».

Принципиальные соображения М. Драгоманова и И. Франко относительно балладных связей в славянском фольклоре были надолго приняты в науке; уточнялись, исправлялись и дополнялись конкретные выводы этих ученых об отдельных сюжетах, вводился новый материал, усложнялись методические приемы анализа, но принципы менялись мало. Сходство объяснялось, как правило, непосредственными связями и творческой передачей. Уже сравнительно недавно Филарет Колесса в хрестоматии по украинскому фольклору писал: «Живые воспоминания о татарском и турецком лихолетье мы находим в группе баллад,

занесенных к нам сербскими и хорватскими певцами, которых порядочно бродило по украинским землям в XV—XVI вв. Сюда относятся такие темы: брат (в некоторых вариантах его называют «сербином») покупает сестру-полонянку; брат продает сестру (в других вариантах: отец — дочку) турку, она же, не желая покориться насилию, накладывает на себя руки; теща в плену у зятя...».⁹

Вслед за М. Драгомановым Ф. Колесса называет Украину «посредницею в передаче странствующих балладных тем с запада на далекую Московщину, где они обнаружили свое влияние в тамошних песнях и, что всего важнее, — в новейшем слое былин; это свидетельствует о древности некоторых баллад на восточнославянской почве».¹⁰ Ссылаясь на комментарий все того же Драгоманова, Ф. Колесса приходит к такому заключению: «Сопоставление песен о кровосмешении с чужеземными вариантами показывает, что все они — заходящие, получившие на украинской почве свое применение».¹¹

В известной мере к историческим балладам была применена научная концепция, объяснявшая песенные и — шире — культурные связи между словаками, поляками, украинцами и другими народами, жившими в Карпатах. Изложение этой концепции мы находим у того же Колессы. «Переkreщивание культурных влияний, особенно в народной поэзии и музыке, было подходящей почвой для создания большого круга песен, общего целой группе... славянских народов, который Я. Быстронь назвал „карпатским циклом“». Карпатский цикл включал как песни, созданные совместно, так и пришедшие сюда с запада. «Подобно тому как из центральных областей — украинской, польской, чешской — приплывали песенные мотивы к этому общему резервуару, так же и отсюда расходились странствующие темы, особенно на восток и юг». В частности особая роль придавалась Моравии, откуда выходило наибольшее количество песен странствующего характера и через Силезию и Словакию шло в Польшу, на Лемковщину и в другие украинские земли.¹²

⁹ Ф. Колесса. Українська усна словесність, стр. 88.

¹⁰ Там же, стр. 108—109.

¹¹ Там же, стр. 60.

¹² Ф. Колесса. Карпатський цикл народніх пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам). Zvláštní otisk ze sborníku prací 1. Sjezdu slovanských filologů u Praze 1929, sv. II, Praha, 1931.

Польские ученые использовали теорию о «Карпатском цикле» для объяснения особенностей польского материала по балладам, в частности историческим. Рассматривая отголоски борьбы с татарами и турками в польских песнях, Я. Быстронь считал большую часть их «происхождения русского» (т. е. украинского); песни эти дошли до Силезии «проторенными карпатскими путями».¹³ О балладе «Брат и сестра возвращаются из турецкой неволи» Быстронь говорил, что она «скорее всего происхождения словацко-русского» (т. е. словацко-украинского).¹⁴

Новейший польский исследователь С. Черник не склонен безоговорочно принимать доводы Быстроня. По его мнению, «словацко-русское» происхождение некоторых баллад не доказано и вопрос о взаимосвязях творчества поляков нуждается в широком изучении. Некоторые сюжеты переходили в польский фольклор, иногда в виде простого переложения, что случалось непосредственно в пограничных районах, иногда в виде самостоятельной творческой обработки. Кроме того, Черник отмечает песни с польским колоритом, например «Rabuja Tatarzy» и «Newola tatarska».¹⁵

Большое внимание проблеме связей в балладном творчестве славянских народов уделяет в новейших сравнительных исследованиях К. Горалек.¹⁶ В частности, он сопоставляет моравско-словацкое предание о сыне-янычаре с балладой «Теща в плену у зятя», рассматривает балладу об уводе брата и сестры турками, известную у западных и восточных славян; особенно насыщен материалом его этюд, посвященный славянским песням о нечаянной встрече брата и сестры. Допуская, вслед за В. М. Жирмунским, возможность в принципе возникновения сходных сюжетов у разных народов, К. Горалек предпочитает все же сходство разбираемых сюжетов объяснять заимствованием. Можно заметить, что решающим доводом для него является общность основных мотивов и наличие таких подробностей, независимое возникновение которых, по его мнению, трудно объяснимо.

¹³ Jan St. Bystron. Historia w pieśni ludu polskiego, стр. 22—23.

¹⁴ Bystron, 1934, стр. 96; ср. там же, стр. 89, 97; см. также: J. St. Bystron. Wplywy slowianskie w niemieckiej poezji ludowej. «Slawia occidentalis», t. I, Poznań, 1921.

¹⁵ Czernik, стр. LIII—LIV.

¹⁶ Karel Horálek. Studie o slovanské lidové poezii. Praha, 1962.

Возможно, что в отдельных случаях К. Горалек прав, но в целом его точка зрения и методика доказательств не могут быть приняты. Факты, им приводимые, с большой убедительностью можно объяснить исходя из признания типологической общности сюжетов.

Несомненно, что отдельные конкретные соображения ученых о происхождении той или иной национальной версии балладного сюжета в результате заимствования или совместного творчества в условиях близкого соседства не лишены оснований.¹⁷ Справедливо замечает П. Г. Богатырев, что «некоторые баллады на один и тот же сюжет настолько близки у поляков, чехов, словаков и украинцев, что приходится считать их не отдельными песнями, а вариантами одной и той же баллады, исполняемой на различных славянских языках». Ссылаясь на работы И. Горака, Ф. Колессы, В. Гнатюка по отдельным сюжетам, П. Богатырев считает возможным в некоторых случаях говорить не о заимствовании, а о сотворчестве. «Когда соседящие народы говорят на родственных языках, такое сотворчество очень ярко проявляется в совместном создании, в совместной художественной обработке и переработке словесных произведений». Различия в разработке общих сюжетов, как замечает П. Богатырев, объясняются «стремлением каждого славянского народа по-своему спеть ту же самую балладу, так сказать, оттолкнуться от близкого варианта соседнего народа»; сходные баллады изменялись «у каждого славянского народа также вследствие того, что они отражали специфические условия жизни и быта этого народа, а также под влиянием своеобразных художественных средств его фольклора».¹⁸

Детальный и конкретный анализ баллад, выясняющий действительный характер и границы общности, может значительно поколебать соображения сторонников заимствования. В этом отношении поучительны новейшие исследо-

¹⁷ См. дополнительно, например: Н. Ф. Сумцов. Разбор этнографических трудов Е. Р. Романова. СПб., 1894, стр. 34—35; Е. Ф. Карский. Белорусы, т. III, стр. 354; Д. Матов. Две нови сборки по западно-българския фолклор. СбНУ, кн. XIII, 1896, стр. 17—18.

¹⁸ П. Г. Богатырев. Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов, стр. 10—14 (здесь же библиография во проза).

вания О. Зилинского в области связей чешских и словацких баллад с украинскими.¹⁹

Внимательное сопоставление моравской и словацкой баллады о девушке, проданной отцом туркам, с украинской балладой о проданной сестре или дочери показало не только много общего между ними, но и существенные различия, что побудило О. Зилинского с гораздо большей осторожностью говорить о генетических отношениях песен и выдвинуть предположение о самостоятельной обработке сходного сюжета: «Перед нами две отдельных песенных единицы, которые возникли, возможно, независимо одна от другой, без непосредственного перехода».²⁰

О. Зилинский обращает внимание также на случаи песенных аналогий, когда сильное сходство касается и сюжета, и идеи, и композиции, но при всем том содержание песен звучит совсем по-разному, так как оно реализуется в несходных образах и строится в различных эмоциональных планах. Таковы, например, песни о выкупленном из тюрьмы, которые к тому же отличаются «диаметрально разным стилистическим характером».

В ряде случаев, — устанавливает О. Зилинский, — украинские баллады связаны с западнославянскими лишь общими очертаниями сюжета и некоторыми подробностями содержания. Их конкретное стилистическое оформление вполне самостоятельно. Эти случаи говорят о большой преобразующей силе национального фольклора, которая способна придать теме, знакомой во многих странах, совсем новый характер. О. Зилинский иллюстрирует эту мысль сравнительным разбором баллад о встрече брата и сестры в корчме. Речь идет здесь о различии в самом художественном замысле — при одной тематической основе.²¹

Методика исследования О. Зилинского очень выразительно подчеркивает уязвимость многих сюжетных сопоставлений, предложенных в прошлом. Недостаточно сопо-

¹⁹ O. Z i l y n s k y j. O vzájemných vztazích ukrajinských, českých a slovenských lidových písní. В сб.: Z dějin československo-ukrajinských vztahov. Slovenské štúdie, I, Bratislava, 1957; то же: О. З і л и н с ь к и й. Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями. В сб.: З історії чехословацько-українських зв'язків. Братислава, 1959.

²⁰ О. З і л и н с ь к и й. Про взаємовідносини, стр. 230—231.

²¹ Там же, стр. 233—234.

ставлять сюжеты «в общем» или мотивы вне контекста и заключать отсюда о генетической связи произведений. Всякий раз необходим анализ художественного целого, либо если уж отдельных элементов, то непременно в связи с целым.

2

Сопоставление славянских исторических баллад в плане их межнациональной общности не может ограничиваться рамками отдельных сюжетов и мотивов либо даже отдельных небольших циклов. Случаи отдельных сюжетных совпадений и близости есть лишь частное проявление художественной общности более широкого и принципиального плана. Нужно говорить в первую очередь об общности жанровой: историческая баллада составляет органическую часть народной поэзии русских, украинцев, белорусов, болгар, македонцев, сербов, хорватов, словенцев, чехов, словаков, поляков и является, вне всякого сомнения, продуктом национального фольклорного творчества. Общими для этих баллад являются восприятие и трактовка некоторых сторон действительности эпохи борьбы с игом; в этой действительности отбираются характерные общие моменты, выявляется некоторый общий комплекс социально-бытовых конфликтов. Баллады сходным образом отражают общие закономерности народной жизни, общие драматические переживания, воспевают общие идеалы.

Идейное и тематическое единство, принципиальная художественная общность в подходе к историческим проблемам, общность жанровых принципов, значительное сходство в выборе коллизий и главных героев, — все это, в конечном счете, дает себя знать в балладах славянских народов с гораздо большей силой, чем собственно сюжетные соответствия. Эти последние лишь подчеркивают общность, придают ей своеобразную законченность.

Для характеристики сюжетных связей в балладах славянских народов важно отметить, что, во-первых, связи эти имеют, так сказать, перекрестный и многосторонний характер, и, во-вторых, степень и объем сюжетных соответствий довольно различны.

В основном наибольшее число близких соответствий встречается в балладах народов, языковая и историческая близость которых является особенно тесной: чехов и слова-

ков, болгар и македонцев, белорусов и украинцев. Но характерно, что мы не можем говорить о едином восточно-славянском репертуаре исторических баллад: русский материал по составу не совпадает с украинско-белорусским. Польский частью соответствует чешскому и словацкому, частью — украинско-белорусскому. Украинская баллада, в свою очередь, может быть сближена как с западно-, так и с южнославянской. Состав этой последней, впрочем, также не отличается безусловным сюжетным единством: болгарская, сербско-хорватская и словенская баллада составляют отдельные группы. Словенская баллада к тому же несколько тяготеет к западнославянской.

Возникает довольно сложная сеть отношений. К тому же на фоне этой картины, в которой могут быть, очевидно, выявлены определенные закономерности, появляются случаи связей более неожиданных и не столь закономерных.

Характер сюжетных связей таков, что не приходится говорить о каком-либо эпицентре распространения баллад у славян или о каком-то едином пути обмена. Сторонники миграционной теории должны были бы признать, что обмен проходил по принципу «каждый у каждого», другими словами — что балладное творчество имело общеславянский характер.²²

Для решения генетических проблем очень важным является внимательное изучение *типов* сюжетных соответствий. Прежние исследователи нередко принимали некоторое сходство за совпадение и на этом строили свои обобщения. Между тем в сходстве сюжетики, художественного содержания славянских исторических баллад есть своя грация.

Случаев *полного* совпадения в содержании баллад, когда тексты имеют характер *вариантов*, изложенных на разных языках, в сущности не очень много. Сюда можно отнести, например, отдельные тексты (русские, украинские, белорусские, польские) баллады «Теща в плену у зятя». Два известных мне сербских текста баллады о невольнице, оставляющей своего сына в лесу, могут рассматриваться как варианты болгарских редакций песни «Рабыня и Старая

²² Сходные соображения о многосторонних связях славянских народов в балладном жанре в целом высказывает К. Горалек (см.: К. Горалек. Взаимосвязи в области славянской народной баллады. В сб.: Русский фольклор. VIII. Народная поэзия славян. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963).

планина». Вариантами, различия между которыми приближаются к редакционным, являются польские и словацкие тексты песен о разгроме турками замка и о возвращении брата и сестры из турецкого плена; близки между собою как варианты некоторые словацкие и моравские тексты баллады о девушке, просватанной отцом за турка. Я хотел бы подчеркнуть, что в ряде случаев такую степень сюжетного сходства обнаруживают не все известные нам тексты данного сюжета, а часть их.

Подобно тому, как тексты одной баллады в пределах национального материала группируются по редакциям (что определяется степенью сюжетной близости между ними), так и различия и схождения между текстами, записанными у нескольких народов, могут иметь характер *балладных редакций*. Редакции могут объединять межнациональный материал. Так, например, в песне «Теща в плену у зятя» выделяются редакции «украинско-польская» («Чому куры не поете»), «украинско-русская» («Ой по горах огні горять»), но, кроме них, есть также и редакции, известные только в русском, украинском и белорусском фольклоре. Чаще всего мы имеем дело с национальными редакциями баллад. Так, у сербов записан текст баллады о брате и сестре — супругах, являющийся самостоятельной редакцией сюжета, представленного рядом болгарских и македонских редакций («Янка и Янкула»). Сюжет баллады «Муж продает жену» известен в болгарско-македонских и сербско-хорватских редакциях. То же относится к песне «Три синджира». Как редакции различаются украинская и белорусская песни об уводе братом в плен сестры.

Более принципиальные и существенные отличия между текстами одного произведения выливаются в создание сюжетных версий. Типичный пример различий по версиям дают тексты баллады о девушке, просватанной отцом (братом) туркам; согласно одной версии, девушка гибнет (словацкие, моравские, украинские, словенские тексты); по другой версии, она притворяется мертвой (чешские и моравские тексты).

Следующий тип сходства — *общая сюжетная тема*. Так, например, болгарские, сербские, хорватские и украинские песни о том, как брат покупает на рынке сестру-невольницу, правильнее всего рассматривать не как версии или редакции одного произведения, но как самостоятельные

баллады на общую сюжетную тему, которая может быть изложена следующим образом: юноша покупает девушку, намеревается вступить с нею в связь, узнает в ней свою сестру. В каждой балладе эта тема изложена по-своему. При всем том, однако, общность темы порождает близость или прямые совпадения мотивов, отдельных поэтических выражений и формул. Выше, например, было показано, как в разных песнях на тему «Брат спасает сестру из плена» появляется мотив оплакивания девушкой своей участи, реализуемый в форме плача, обращенного к косе.

В песнях на общую сюжетную тему нередко случаи, когда отдельные части песен оказываются в особенно близкой связи: начинаясь по-разному, через ряд несовпадающих эпизодов, сюжеты сходятся в каких-то пунктах и далее могут развиваться как редакции или варианты. Такие частичные совпадения или параллели не означают, что перед нами одна песня в ее различных версиях, но они подчеркивают общую близость баллад. Для некоторых ученых единство сюжетной темы имело решающее значение при характеристике отношений между песнями. Однако в действительности далеко не просто указать в таких случаях наличие прямой генетической связи между соответствующими песнями.

Последний тип сходства, который должен быть специально отмечен — общность отдельных мотивов, ситуаций, эпизодов в произведениях, в целом различных по содержанию. Так, например, мотив потопления девушки в Дунае, обычный для баллады о невесте, отданной насильно за турка, встречается в аналогичной поэтической форме в балладе о насильственном уводе девушки турками: здесь эпизоду гибели пленницы предшествует рассказ о набеге турок, о том, как они искали Мару, как нашли ее в «третьей башне», как убили бана Петра и увели ее.²³

В балладах (так же как и в эпических песнях) в сходных ситуациях традиционные персонажи ведут себя примерно одинаково. Так, в разных по содержанию болгарской и сербской песнях мать уговаривает — в одном случае дочь, в другом сына — потурчиться и тем самым избавиться от мук, которые им приходится переносить.

Речь может идти в некоторых случаях об «общих местах», которые известны певцам разных славянских

²³ Andrić, knj. 7, № 358.

народов. В словацкой и болгарской балладах очень сходно дается ужасный образ юноши, много лет проведенного в заточении: в его волосах (в ушах) мыши устроили гнезда, змеи детей выводят и т. д. Формулой «Ђевојка је своје очи клела» обычно начинаются песни о трех синджирах. Но аналогичное «общее место» видим в сербской балладе о старом Вуядине, захваченном турками.²⁴

Здесь, собственно, вопрос о сюжетной общности славянских исторических баллад переключается в область схождения в стилистике, образности, в типичных приемах поэтики, о чем уже говорилось в первой главе книги и что демонстрировалось многочисленными примерами при разборе произведений в предшествующих двух главах.

3

Уже ранние исследователи исторических баллад не ограничивались сравнительным рассмотрением одного лишь славянского материала, но так или иначе выходили за его пределы, подбирали международные параллели, которые должны были указать на характер сюжетов и особенности их национальных обработок. М. Драгоманову принадлежит, например, попытка рассмотреть украинские песни о встрече брата и сестры на фоне общеевропейского круга сказаний о кровосмешении. Впрочем, подбор параллелей здесь был довольно случайным, а значительность обобщений не подкреплялась достаточной аргументацией. Более или менее случайный характер носили и другие сравнительные экскурсы М. Драгоманова, например его указание на португальские и каталонские параллели к славянским песням о встрече в плену двух сестер.

Нередко работы сравнительного плана сводились к обнаружению международных сюжетных соответствий и к предварительной сюжетной систематизации балладного материала по национальным и межнациональным типам (не всегда с определенными выводами об источниках и путях распространения тех или иных песен).

Характерен, например, комментарий Я. Быстроня к песне о встрече брата и сестры в корчме. Он выделяет

²⁴ Банаšевич, стр. 56—59. Кстати сказать, в сборнике В. Караџића «Српске народне песме» эта же начальная формула применена в лирической песне (кн. 1, № 365).

типы песни, относящейся к числу «великих мировых сюжетов», — польские, несколько украинских, немецкие, ссылаются на английские баллады, имеющие аналогии в скандинавском фольклоре. Конечный итог для комментируемых текстов — «польские тексты образуют особую группу, хотя несомненна их связь с немецкими» — не включает каких-либо определенных генетических решений. Он и не может их заключать, так как материал не учтен сколько-нибудь полно и, что особенно важно, не соотнесен с другими многочисленными фольклорными разработками темы инцеста.²⁵ В аналогичном случае Н. Ф. Сумцов не уберется от соблазна удостоверить западное происхождение песен о кровосмесительной встрече брата и сестры путем ссылки на английские и шотландские параллели из сборника Чайльда.²⁶

Безусловно, накопление параллелей, их систематизация, выявление общности и специфики, — все это имеет свое значение как работа, совершенно необходимая для подготовки решения проблем генезиса и сравнительно-исторических обобщений.²⁷ При всем том сейчас уже ясно, что на путях признания за миграцией первопричины фольклорной общности такие обобщения вряд ли были возможны.

Одной из первых попыток выйти за рамки этой теории были соображения А. Н. Веселовского относительно сюжетов на тему кровосмешения. Веселовский сопоставляет румынскую балладу о Йоване-Йорговане и змее с болгарской песней о Георгии и Стане; отношения брата и сестры, о которых здесь говорится, ведут исследователя к белорусским песням и украинским преданиям об Иване и Марье, полюбоивших друг друга и спознавшихся, не ведая о своем родстве. А. Н. Веселовский вспоминает в связи с этим последним сюжетом Адониса и Афродиту и предполагает

²⁵ Bystrón, 1934, стр. 78—79; ср. также: Czernik, стр. 171—172; K. Moszyński. Kultura ludowa słowian. Cz. II. Kultura duchowa. Zesz. 2. Kraków, 1939, стр. 1458—1459.

²⁶ Н. Ф. Сумцов. Разбор этнографических трудов Е. Р. Романова, стр. 35.

²⁷ См., например: I. Máchal. O bohatýrském epose slovanském. Č. 1. Přehled látek v bohatýrském epose slovanském. Praha, 1894; J. Horák. 1) Ze studií o motivech lidových písní československých. «Národopisný Věstník československý», roč. III. Praha, 1908; 2) Slovenské ľudové balady. Bratislava, 1956 и др.; Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen. Herausgegeben von John Meier, Bd. I—III. Leipzig, Berlin, 1935—1954 (6 выпусков).

толкование его в двух планах. Если признать, что песня имеет в виду кровное родство, то сюжет ее очень древен, так как он «предполагает существование семьи, запрет браков между близкими родственниками и отрицание более древних отношений общинно-родового брака, когда женщина принадлежала не отцу и семье, а всему роду». Если же допустить, что в песне идет речь о родстве названном, то это обстоятельство также раскрывает в содержании ее далекие перспективы, позволяя относить его к сюжетам о кумовстве и побратимстве.²⁸ Как и во многих подобных случаях, А. Н. Веселовский не решается на окончательные выводы. Для нас важно, однако, общее направление его мысли — поиски источника песни не в ближайшем национальном соседстве, а на почве народной истории, древних форм быта, общественных отношений и верований. Как известно, А. Н. Веселовский при этом не исключал возможности заимствований. Сюжет, о котором идет речь, прямо примыкает к циклу исторических баллад о брате и сестре, и потому соображения ученого об этнографических его истоках имеют непосредственное отношение к нашей теме.

Стремление связать международную фольклорную общность в каких-то ее проявлениях с древними культурными, бытовыми, социальными традициями и объяснить наличие сходных сюжетов у разных народов сходными ступенями развития, которые они проходили и следы которых продолжают сохраняться в виде переживаний, отразилось и в работах недавнего времени по славянскому фольклору. Н. С. Державин, например, замечает, что «культурными переживаниями обильно насыщен славянский фольклор с древнейших времен и до настоящего времени».²⁹ В. Джурич выделяет ряд общих мест, одинаковых мотивов и сюжетов, известных различным народам и отражающих общие закономерности исторического развития и представлений.

²⁸ Александр Веселовский. Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности (Хронологические гипотезы). «Журнал Министерства народного просвещения», 1894, февраль, стр. 315—316; ср. также: Е. Ф. Карский. Белорусы, т. III, стр. 190—192. См., кроме того: А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха. Сборник ОРЯС, т. XXI, № 2, 1880, стр. 147—148; т. XXXII, № 4, 1883, стр. 60—64; М. Халанский. Южно-славянские сказания о Кралевице Марке, т. II, стр. 270—271.

²⁹ Н. С. Державин. Кралевиц Марко и Илья Муромец (палео-этнологический очерк). Советская этнография. Сборник статей, VI—VII, М.—Л., 1947.

Среди них Джурич специально выделяет «кровосмесительную любовь», иллюстрируя это «общее место» примерами и возводя его к периоду, когда «заключение брака между близкими родственниками запрещено, однако воспоминания о нем еще живы, а иногда оно не совсем исчезло».³⁰

Все это хорошо объясняет первоначальные истоки многих тем, сюжетов и образов, широко распространенных в мировом фольклоре, так же как и архаический характер многочисленных мотивов, обнаруживаемых в народной поэзии сравнительно позднего времени. Но этого недостаточно, чтобы объяснить возникновение сходных сюжетов типа исторических баллад. Мы имеем здесь дело уже не с общими этнографическими институтами и различными пережиточными представлениями первобытно-общинного строя, но с определенной системой общественных отношений, исторических коллизий и народных понятий феодальной эпохи и с ясно выраженной национальной дифференциацией в быту и культуре. Теория этнографических истоков и культурных переживаний имеет для нас в данном случае лишь то значение, что она позволяет установить реальные связи народной поэзии исторической поры с традиционной художественной почвой и прояснить кое-что в сюжете, в конкретном художественном содержании, в чертах сходства, обнаруживаемого в произведениях разных народов. Но объяснить народную поэзию по существу, в ее отношении к действительности и в ее межнациональных связях можно сколько-нибудь полно лишь изучая эту поэзию как закономерное историческое явление народной жизни и народного сознания определенной эпохи.

Сфера художественных схождения между исторической балладой славян и балладами других народов Европы гораздо шире и значительнее, чем до сих пор ее представляли, опираясь на отрывочные и более или менее случайные данные. Исследователи неоднократно указывали на отдельные параллели.

В пределах настоящей книги не представляется возможным обозреть весь материал; есть смысл более обстояте-

³⁰ Војислав Ђурић. Постанак и развој народне књижевности. Београд, 1954, стр. 53.

льно сосредоточить внимание на некоторой группе ближайших схождений.

Исследователи уже обращали внимание на параллели в венгерском фольклоре. Так, у венгров известна баллада о брате и сестре, которые бегут домой из плена и которых родители не узнают. Лайош Вардьяш, кроме обширных славянских параллелей, приводит также французские.³¹ Известна венграм и баллада о девушке, похищенной турками и бросившейся в реку, чтобы спасти свою честь. Помимо славянских, Л. Вардьяш сообщает также французские, бретонские, румынские параллели.³²

В соответствии со своей известной концепцией Л. Вардьяш относит эти баллады к числу тех, которые в средние века принесли в Венгрию французские (валонские) поселенцы и которые распространились затем к соседним с Венгрией народам.³³ Концепция о валонском происхождении венгерских (и шире — восточноевропейских) баллад вообще очень спорна, применение же ее к славянской исторической балладе опровергается тем очевидным фактом, что указанные Л. Вардьяшем сюжеты имеют на славянской почве не только гораздо более широкое распространение, но и корни более прочные, чем на предполагаемой их «прародине», и находятся здесь в окружении большого количества аналогичных произведений.

На иных позициях стоит другой современный венгерский исследователь — Янош Манга. Ему принадлежит анализ песен о борьбе с турками, записанных в словацких деревнях Венгрии. Я. Манга предполагает, что песни эти принесены словаками с прежнего места жительства. Сопоставляя словацкие и венгерские варианты баллады о невесте, насильно увезенной турками, привлекая другие аналогии, известные на Балканах, Я. Манга приходит к заключению, что «возникновение и просуществование народных баллад обуславливаются аналогичными закономерностями. К аналогичной форме примыкает аналогичное содержание, и в просуществовании и образовании вариантов как формы, так и содержания получают выражение те этнические

³¹ Lajos V a r g y a s. Kutatások a népballada középkori történetében. I. Francia eredetű réteg balladáinkban. «Ethnographia», 1960, № 2—3, Budapest.

³² Там же, стр. 191—192.

³³ Lajos V a r g y a s. Kutatások a népballada középkori történetében. IV. Műfaji és történeti tanulságok. «Ethnographia», 1962, № 2, Budapest.

свойства, которые образуются традициями, историческими условиями того или другого района, в соответствии с принципом аналогии».³⁴ Здесь не вполне верно говорится о принципах отношения формы и содержания в песнях, но за вычетом этого соображения В. Манга представляются плодотворными.

Чтобы выводы о характере и истоках балладной общности были более основательными, необходим сопоставительный анализ соответствующих сюжетов, причем обязательно с учетом их вхождения в циклы, а не в отрыве. В этом смысле может быть очень показательным разбор цикла венгерских преданий о матери — пленнице сына.³⁵

Вот содержание текста, который является, по-видимому, наиболее полным и самым архаичным. Жила одна женщина, у нее были дочь Илона и сын Альберт. Она их отметила, затем турки увели детей и вырастили их. Не зная, что они брат и сестра, Альберт и Илона поженились. Позднее Альберт ушел в Большую Венгрию в набег, там встретил старую женщину — свою мать, но они не узнали друг друга. Альберт привязал полонянку к коню; когда она попросила вести ее не привязывая, он ответил:

«Купайся в той же крови, в которой купается мой конь;
Ешь то же сено, что ест мой конь;
Пей ту же воду, что пьет мой конь».

Когда они приехали домой, жена спросила мужа, кого он привез. Он ответил, что ему удалось увести лишь старую женщину. «Сохраним ей жизнь, пусть будет с ребенком».

Старуха-полонянка узнала в хозяевах своих детей, когда увидела на них знаки. Тяжело ей стало, когда она поняла, что привязал ее к коню ее собственный сын. Стала она говорить ребенку:

«Успокойся, усни ты, красивый турецкий ребенок —
Прекрасный сын моего сына,
Плод моей дочери,
Плод моей дочери, мой внук!
В девять лет украл его турок,
Через девять лет увели меня...» и т. д.

³⁴ János M a n g a. A török háborúk emlékei a magyarországi szlovák népdalokban. «Ethnographia», 1956, № 3, Budapest (резюме на русск. яз.).

³⁵ Подробнее см.: В. Н. Путилов. A magyar «fia-rabolta anyja» mondaja a szláv adatok szerint. «Ethnographia», 1964, № 1, Budapest.

Слуга услышал песню, позвал хозяина. Услышал он; стал спрашивать няньку, почему она называет ребенка внуком. Тогда женщина показала им на знаки. Обнял турок ее, повел в комнату, обращался с ней как с родной матерью.³⁶

По другой версии, которая представляется мне более поздней, татары уводят одновременно детей и мать, но по дороге их разделяют, а по прибытии на место женщину случайно берут в дом, чтобы она растила своих детей, причем дети не узнают мать. Когда дети выросли, татары их поженили. Вскоре у них родился ребенок, которого нянчила старая полонянка. Однажды она плакала над ребенком: «Дитя моей дочери, сын моего сына». Родители ребенка слышали плач, расспросили няньку, и она открылась им. Дети обрадовались и спросили мать, чего она хочет. Старая женщина хотела только одного — уехать домой в Венгрию. Ее отпустили, но дети остались, так как они привыкли к тем местам.³⁷

Обе версии венгерского предания строятся на сюжетном развитии двух уже знакомых нам драматических коллизий: мать становится пленницей своих детей; дети находятся в кровосмесительном браке. Венгерский сюжет может быть соотнесен в целом и в подробностях с соответствующим славянским материалом. Он очень близок, с одной стороны, к болгарской балладе о Янке и Янкуле, с другой — к болгарской же балладе о Михале-воеводе, образуя то самое промежуточное звено в эволюции сюжетного цикла, которое отсутствует в сохранившихся славянских данных.

Как и в «Янке и Янкуле», венгерское предание рассказывает об уводе двух детей турками, об их браке, о встрече детей с матерью. Однако здесь тема инцеста в ряде моментов как бы приглушена и не получает никакого завершения: не видно, чтобы брат и сестра ощутили трагизм открывшейся ситуации, чтобы они искали какой-то выход и т. п. Создается впечатление, что рассказчики, увлеченные *другой* темой, не придают теме инцеста особенного значения, и она оказывается как бы на ущербе, сохраняя еще связь с той архаической традицией, которая хорошо представлена

³⁶ Röpülj Páva Röpülj, стр. 488—489 (текст из кн.: Lajos Kálmán y. Szeged népe, t. III).

³⁷ Lajos Kálmán y. Néprököltési Hagyatéka. Szerkeszti Ortutay Gyula. 1. Történeti énekek és katonadalok. Budapest, 1952, стр. 145—146.

в болгарской балладе. По сравнению с «Янкой и Янкулой» венгерское предание является следующей ступенью в историзации темы и в ее переработке. В венгерском предании на первый план решительно выдвинуто все то, что связано с судьбой семьи в обстановке чужеземного нашествия. Оно непосредственно подготавливает появление сюжетов типа «Михала-воеводы». Здесь уже есть центральный мотив увода в плен женщины сыном-янычаром. Героиня предания — мать; в центре предания — ее судьба, ее переживания и страдания, ее нравственная стойкость и преданность родной земле. Сюжеты венгерского предания (в первой версии) и болгарской баллады, начиная с эпизода захвата матери сыном-янычаром, в сущности совпадают.

Данные самого венгерского фольклора позволяют проследить переход от более архаичных обработок к более поздним. Известно предание, в котором тема инцеста полностью отсутствует. У одной женщины турок украл сына и увел его в Турцию; мать ходила из деревни в деревню в поисках его. Позднее она попала в Турцию, там стала наемной кормилицей в семье богатого турка. Когда она укачивала маленького сына турка, она всегда напевала:

«Успокойся, засни ты, малое турецкое дитя!
И у меня был такой же красивый маленький
венгерский ребенок;
Но когда турок вошел в город,
Он забрал моего маленького венгерского
сына из колыбели.
Я бы и сейчас признала его, если бы он был
рядом со мной...
На правом плече, на правом бедре был у него
знак со сливовую косточку величиной,
На левом плече, на левом бедре был у него знак
величиной с абрикосовую косточку».

Услышал турок, о чем поет кормилица, вошел в комнату и попросил ее повторить. Плача, она повторила колыбельную. Когда она кончила, турок спросил у нее: «Узнала бы, родная, если бы увидела, правда?». Он разделся: «Вот кого украли, это я, я — венгр!». Тогда они обнялись, и он сказал всей семье, чтобы эту женщину почитали как его родную мать.³⁸

³⁸ Там же, стр. 143.

Характерно, что здесь отсутствует эпизод встречи янычара с матерью-полонянкой. Предание в целом оказывается очень близким к словацко-моравскому преданию и балладе о пропавшем сыне-янычаре. На эту близость обратил внимание О. Сироватка, недавно исследовавший найденный им текст моравской баллады. Чешский ученый оставляет пока открытым вопрос о взаимных отношениях этих произведений: «развились ли венгерские версии из словацко-моравских или наоборот».³⁹ Однако решение вопроса может быть перенесено в другую плоскость: обе версии представляют собою результат национального творчества; они возникли независимо одна от другой в результате переработки предшествующей традиции. Для моравско-словацкого материала предшествующие ступени дают болгарские баллады; эволюцию венгерских сюжетов можно проследить непосредственно на венгерских данных.

В рассматриваемом венгерском предании есть одна подробность, по сравнению с моравско-словацким сюжетом более поздняя: узнавание здесь происходит случайно, мать не догадывается, что хозяин-турок — ее сын, пока нечаянно услышанные им слова колыбельной не помогают открыть тайну.

Рассмотренные предания окружены в венгерском фольклоре другими, сходными по теме и по некоторым мотивам. Так, возможно в результате дальнейшего развития последней версии, возникло предание о том, как одному турку досталась венгерская женщина, ребенок которой вместе с другими детьми был брошен в ров. Женщина пела над колыбелью сына турка, вспоминая о пропавшем собственном сыне, которого она и сейчас могла бы узнать по знакам на теле. Хозяин услышал все это, отыскал ров и принес няньке ее ребенка.⁴⁰ В этом предании основной драматизм коллизии снят, похоже, что перед нами — не совсем удачная попытка перестроить старый сюжет, быть может испорченный в устном бытовании.

Упомяну еще два венгерских предания: одно — о турке, явившемся похитить венгерскую девушку; по знакам на лице отец узнает в нем похищенного некогда сына; сын остается дома; другое — о двух турках, пришедших в гости

³⁹ О. Sirovátka. Moravská balada o ztraceném synu-janičarovi, стр. 387.

⁴⁰ Там же, стр. 144.

в венгерскую деревню и узнавших, что их некогда угнали отсюда.⁴¹

Историко-бытовые основы этих преданий в принципе те же, что и в славянском фольклоре. Венгерский народ подвергся тяжелым испытаниям во времена турецкого ига и турецких набегов.

Для нашего исследования важно, что рассмотренные венгерские предания, по-видимому, были прежде балладами и лишь позднее превратились в прозаические истории. Следы балладной поэтики сохранились до сих пор: это колыбельная песня, это наличие других стихотворных частей в повествовании, отсутствие в основных версиях характерных для преданий прозаических распространений.

Таким образом, венгерские параллели подкрепляют высказанные выше предположения о процессе последовательной переработки некоторых традиционных тем и мотивов в славянском фольклоре эпохи борьбы с чужеземным игом и восполняют отчасти отсутствующие в этом фольклоре звенья. С другой стороны, сами венгерские предания и особенно старшее среди них (об Илоне и Альберте) получают достаточно полное разъяснение в окружении ряда славянских сюжетов. Отношения и связи венгерских и славянских произведений таковы, что у нас нет оснований заключать о генетической зависимости между ними.

Интересные и очень близкие параллели дает румынский и молдавский фольклор.⁴² Я ограничусь здесь разбором нескольких баллад. Некоторые из них представлены очень большим числом вариантов и принадлежат к популярнейшим произведениям народного творчества. Баллады эти по своему художественному характеру глубоко национальны.

Баллада «Татары и рабы» приводит на память обширный славянский песенный цикл о полоне, в частности — песни о трех синджирах. Как и в славянских песнях,

⁴¹ Там же, стр. 146.

⁴² Подробные библиографические сведения о вариантах интересующих меня баллад, с приложением типовых текстов, сообщил мне проф. Михай Поп (Бухарест). Пользуюсь возможностью выразить ему искреннюю признательность за дружескую помощь. Проблемами молдавской исторической баллады специально занимался В. Г. Михалаке (Кишинев), которому я обязан ценными сведениями и помощью в подробном ознакомлении с материалами.

здесь рабы представлены тремя типичными персонажами: девушкой, молодой женщиной, юношей; каждый из них говорит о самом близком, что осталось дома и без чего невозможно жить. Юноша вспоминает о матери, моющей шерсть, и об отце, который собирает сено; молодая женщина просит татарина отпустить ее домой — она оставила младенца, ненакормленного, невытого и незапеленатого; девушка плачет о незаконченной вышивке. Татарин велит им идти вперед. Особенно характерен его ответ молодой матери — он живо напоминает нам болгарскую балладу «Рабыня и Старая планина»: дождь омоет младенца, ветер будет его колыхать, грудь ему даст и запеленает мать-богородица. Песня оканчивается угрозой матери: когда ее ребенок вырастет, он поймает татарина и расправится с ним, а ее спасет.⁴³

Композиция румынско-молдавской баллады вполне соответствует славянским песням, но содержание жалобное — только жалоба молодой жены совпадает. Иной также финал, содержащий угрозу. Другими словами, перед нами сходство и различие характера версий, причем есть несколько совпадений типа «общих мест». Как обычно в румынских и молдавских песнях, песенное повествование перебивается характерным, постоянно варьирующимся повторением — «лист зеленый», «лист сухой» и т. д.

Баллада «Лес и рабы» является молдавской версией южнославянской юнацкой песни «Марко освобождает рабов». Молодой молдаванин «на черном добруджском коне, с желтой булавой, подвешенной на поясе», спрашивает у леса, отчего он потерял цвет, завял; листья пожелтели, как будто ветер их побил, ветки засохли, как будто их поразили заморозки, кора почернела, словно огонь их сжег. Лес отвечает: вчера под вечер сквозь него прошли три синджира (singiruri) рабов; первый синджир — молодые парни безусые, которые только учились, как молодых девок обнимать; средний синджир — девушки с украшениями из монет на голове, такие красивые, что можно умереть, взглянув на них; в голове этого синджира — черная девчонка с желтой косицей, которую тата-

⁴³ C. Brăiloiu. Cîntece bătrînești. București, 1932, стр. 109—112. Ср. также: Gr. Ţocilescu. Materialuri folkloristice, București, 1900, стр. 1269; I. A. Candrea—Ov. Densusianu. Din popor. București, 1908.

рин пытался поцеловать; последний синджир — молодки, вышедшие замуж зимой. «Вот почему у меня упали листья», — этой традиционной фразой завершается рассказ погибшего леса, исполненный такого богатства поэтических подробностей и такой яркости, какие в известных мне славянских версиях не встретились ни разу. Перед нами та же композиция, тот же ряд эпизодов и характеристик, те же коллизии, только все это изложено не просто на другом языке, но — что самое главное — на языке иных национально-художественных образов и традиций.

Далее следуют эпизоды погони, девушка обращается к юноше с просьбой о помощи, он вступает в борьбу, освобождает полон, забирает большие богатства: все это разработано столь же ярко, со множеством деталей. В известном мне молдавском тексте проскальзывают мотивы отношения освободителя и рабыни: собираясь в погоню, юноша надеется не только отбить полон, но и добыть жену; девушка, моля о спасении, обещает стать женой героя. Однако, как и во многих южнославянских вариантах, эта коллизия здесь не получает разрешения.⁴⁴

Одна из популярнейших румынских и молдавских баллад — «Илинка» («*Ilincuța Șandrului*»). По словам специально занимавшегося этим сюжетом В. Г. Михалаке, им зарегистрировано 200 записей. Илинка — дочь Сандула, прославленная своей красотой; о красоте девушки узнают турки, иногда вести доходят до Константинополя, и сын паши решает завладеть ею. Сюжет баллады составляет хорошо знакомая нам история насильственного сватовства; правда, здесь нет мотива предварительного сговора турок с родителями. Мать выступает как активная помощница дочери в ее попытках спастись от сватов (реже эту функцию выполняет отец). Когда во двор являются турки, Илинка прячется — в саду под кустами, в чулане, в сундуке. Мать объявляет о смерти дочери, показывает туркам могилу и т. д. Напомню, что в этом духе развивается новеллистическая версия западнославянской баллады, в которой все оканчивается благополучно (турки простодушно верят в сообщение о смерти и уезжают ни с чем.) В «Илинке» сваты не верят словам матери, начинают искать девушку; не найдя, мучат мать, грозят ее убить, если она не откроет убежища. По одним вариантам, мать не может вынести

⁴⁴ Antologie de literatură populară, vol. I. Poezia. 1953, стр. 505—503.

мучений; по другим — Илинка сама выходит, чтобы спасти мать; есть также случаи, когда туркам самим удается обнаружить девушку.

Общая ситуация знакома нам (преимущественно по восточнославянским балладам), хотя конкретная разработка не совпадает.

Турки ведут Илинку в свой край,¹ связывают ей руки, бросают в фургон, привозят к Дунаю (к Днестру и др.). Девушка просит «турок поганных» развязать ей руки: она хочет заплести косы, спрятать свою грудь от солнца и т. д.; иногда она мотивирует желание необходимостью приготовить себя к встрече с женихом. Наконец, есть и мотив, хорошо известный в славянских песнях: Илинка хочет напиться из Дуная, турки вначале не разрешают и предлагают ей выпить из бутылки, затем отпускают ее. Во всех случаях Илинка, получив свободу, бросается в реку и погибает. Самоубийство ее предвещается словами: чем быть рабыней у турок, лучше здесь умереть, лучше стать пищей рыбам, тиной на камнях, мясом для раков (постелью лягушкам, подушкой ракам и т. д.). Сходные слова произносит и невеста в славянских песнях. Конец «Илинки» имеет также вариации: турки пытаются найти ее тело; иногда им это удается, они везут мертвую девушку (или голову ее) жениху, который оплакивает ее, и даже, по некоторым вариантам, убивает себя — финал, также знакомый некоторым славянским версиям.⁴⁵

Баллада «Илинка» занимает промежуточное положение между сюжетами героического характера — о набегах с целью захвата женщины, о насильственном уводе (типа «Белой Рады», «Князя Романа и Марьи Юрьевны», «Гапуленьки» и др.) и сюжетами о сватовстве, в которых героическое содержание ослаблено новеллистическими и рома-

⁴⁵ Căntece Bătrânești din părțile Prutului. Culegere cu o introducere despre baladele populare de astăzi și cu un glosar la sfârșit de D. Furtună. București, 1927, стр. 19—22; Căntece de țară. Adunate de Tudor Pamfile. București, 1913, стр. 18—52 (три варианта); Căntece, urături și bocete de-ale poporului adunate de Alexandru Vasiliu, București, 1909, стр. 34—36 (два варианта); Din folclorul nostru. Culegere de texte și melodii Prefață de M. Beniuc. 1953, стр. 180—184; Căntece bătrânești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina. Culegere îngrijită de Const. Brailoiu. București, 1932, стр. 98—101; G. Dem. Teodorescu. Poesii populare române. București, 1885, стр. 635—639 и др. Русский перевод: Молдавский фольклор. Песни и баллады. Сборник составили: В. Галиц, Л. Корняну, В. Коробан. Гослитиздат, М., 1953, стр. 275—277.

ническими элементами (типа западнославянских и словенских баллад о проданной невесте).

Баллада «Проданная жена» является параллелью к южнославянской балладе «Муж продает жену турку». Судя по характерным особенностям известных мне вариантов, румынско-молдавская версия принадлежит к более поздним разработкам сюжета. В исходной ситуации мотивировки носят подчеркнуто бытовой, семейно-бытовой характер: решение продать жену является результатом домашнего конфликта, несогласия и т. д.; муж ведет жену на базар против ее воли, чаще всего в отместку за какой-нибудь ее поступок, в наказание и т. д.; напомним, что в славянских версиях жена чаще всего сама просит об этом, чтобы спасти дом от разорения. В румынском и молдавском фольклоре также есть версия, в которой муж продает жену, чтобы оплатить налог, но и здесь нет характерных для славянских версий мотивов семейной солидарности и супружеской любви. Далее следуют эпизоды продажи. Как и в славянских песнях, покупателей иногда несколько, они приходят по очереди, торгуются, иных отводит сама женщина. Наконец, она достается турку. В ряде вариантов баллада на этом обрывается. Но и в тех вариантах, которые доводят повествование до конца, первоначальная линия сюжета, хорошо видная в славянских песнях, дана как бы пунктиром и заслоняется иными коллизиями. Тема угрозы инцеста и его предотвращения как будто мало интересует певцов. Узнавание происходит просто — как например в некоторых украинских песнях: «Я сын Радула из Баната». — «А я дочь Радула из Баната». Зато в подробностях воспроизводится история похищения брата и жизни его у турок, и особенное внимание уделяется семейной жизни сестры — ее отношениям с мужем и свекровью. В соответствии со всем характером сюжета в финале муж получает урок от своего шурина, брат сестре дает приданое, которого она не могла принести мужу из-за бедности, и т. д. Другими словами, историческая баллада «Проданная жена» на румынско-молдавской почве развивается в балладу семейно-бытовую, и старые мотивы, составляющие зерно сюжета (продажа турку, встреча с братом, едва не состоявшийся инцест), либо уходят, либо отступают на второй план, либо осмыслиются по-новому.⁴⁶

⁴⁶ Tit Bud. Poezii populare din Maramureş. Bucureşti, 1908, стр. 13—15; Căntece Bătrâneşti din Țările Prutului, стр. 31—38 (не-

Все это, однако, не означает, с моей точки зрения, что румынско-молдавская версия восходит к версиям славянским.

Для характеристики отношений румынско-молдавских баллад со славянскими балладами определенного круга важно дополнить сюжетные сопоставления изучением национального окружения, в котором эти баллады жили. Содержание румынско-молдавских баллад в той же степени соответствует истории народов, что и содержание баллад славянских. Угроза татарского порабощения, а затем века борьбы с турецким игом обусловили широкое распространение этих сюжетов. Форма выражения в этих балладах, взгляд на действительность, на людей глубоко национальны. Конечно, мы знаем множество фактов из истории фольклора, когда заходный сюжет получал яркую национальную обработку. Заимствование только тогда органично и естественно, когда оно вливается в русло национального творчества. Поэтому то обстоятельство, что румынско-молдавские баллады представляются вполне оригинальными произведениями народной поэзии, еще не снимает вопроса о возможном заимствовании. Более серьезным аргументом является наличие или отсутствие в национальном фольклоре предшествующей художественной традиции, которая бы свидетельствовала о возможности внутреннего развития тем и сюжетов.

В румынско-молдавском фольклоре такая традиция может быть прослежена. Более того, в отдельных случаях эта традиция явно архаичнее сохранившихся славянских данных. Таковы, например, различные версии баллады о Йоване-Йорговане, лишь частично и односторонне рассмотренные А. Н. Веселовским. Между прочим, А. Н. Веселовский обратил внимание на мотив родительского проклятия, которому подверглись Йован и его сестра и в результате которого их развели в разные стороны. Ученый допускал возможность заимствования этой черты. Однако в действительности перед нами довольно архаичный мотив, который входит в сюжетный комплекс о кровосмешении: родители, зная об угрозе кровосмешения, разлучают брата и сестру; проклятие — сравнительно поздняя черта, так как

сколько вариантов); I. A. Candrea—Ov. Densusianu. *Din popor. Cum grăiește și simte ranul român*. București, 1908, стр. 73—75.

первоначально за братом и сестрой нет никакой вины. В русском фольклоре такое же проклятие постигает Михаила Козарина. Разлученные дети обязательно встречаются и, как в балладе о Йоване или в былинне о Козарине, проходят вновь испытание и теперь уже навсегда освобождаются от опасности кровосмесительного брака.⁴⁷

Несомненно, к сравнительно архаической традиции восходят различные версии баллады «Солнце и луна», хотя в известных текстах есть мотивы христианские и позднебытовые. В основе баллады история кровосмесительного брака; инициатором его выступает брат, сестра пытается избежать его, дает брату трудные задания (соорудить мост через Черное море, устроить монастырь) и т. д. Эпизод бракосочетания в церкви напоминает соответствующие места славянских баллад (колокола замолкают, попы падают и т. п.). Обычный финал — гибель обоих или одной сестры. В балладе есть старое мифологическое зерно: в большинстве вариантов брат — это солнце; его сестра после гибели превращается в луну; брат и сестра живут на небе и, как солнце и луна, никогда не встречаются.⁴⁸

Наблюдения, сделанные на венгерском и румынско-молдавском материале, имеют, с моей точки зрения, принципиальное значение: серия сюжетов, отражающих исторически последовательное развитие сюжетной темы и варьирующих определенный комплекс мотивов, есть безусловно продукт национального творчества, определяемого известными закономерностями.

В том же плане было бы интересно исследовать более детально фольклор других народов, переживавших аналогичные исторические потрясения.⁴⁹

⁴⁷ G. Dem. Teodorescu. Poesii populare romine. București, 1885, стр. 415—421 (два варианта); G. Sătaș. Balade populare. Brașov, 1895, стр. 45; Vechi cîntece de viteji. București, 1956, стр. 34; N. Ursu. Cîntece și jocuri din Valea Almăjului. București, 1958, стр. 253.

⁴⁸ G. Dem. Teodorescu. Poesii populare romine, стр. 410—415. G. Sătaș. Balade populare, стр. 74—77 и др.

⁴⁹ Некоторые данные и предварительные соображения, относящиеся к фольклору албанскому и новогреческому, содержатся в цитируемых выше работах Антоновича-Драгоманова, Д. Рыхновой, Т. Джорджевича, Ю. Горака. См. также: П. М. Попов. Албания в російській та українській літературах XV—XX ст., Київ, 1959.

Итак, сравнительный анализ данных фольклора разных народов (причем анализ далеко не исчерпывающий всей совокупности фактов) приводит нас к некоторым существенным наблюдениям.

Во-первых, сюжетная общность касается исторических баллад не только славянских народов, она устанавливается для устной поэзии балканских народов, и проявление этой общности можно обнаружить в других странах Европы. Характер общности различен: баллады отдельных народов представляют собою варианты, национальные редакции и версии общих сюжетов, а чаще всего — национальную разработку общих сюжетных тем.

Во-вторых, относительно ряда общих сюжетов можно считать установленным, что они имеют художественные основы в национальных фольклорных традициях.

В-третьих, художественное сходство касается не только отдельных сюжетов, но поэтической системы исторических баллад в целом.

У нас нет каких-либо оснований допускать, что исторические баллады как жанровые (или внутрижанровые) системы могли переходить от народа к народу. Другое дело — отдельные балладные сюжеты.

Современные исследователи выдвигают следующие основные возможные причины балладной общности:

1. Независимое возникновение баллад сходного содержания «из сходных обстоятельств и сходных черт народного характера».⁵⁰

2. Творческая передача и усвоение (и переработка) сюжетов.

3. Теория заимствования, которая в ряде случаев дополняется и поправляется указаниями на возможность сотворчества соседних народов.

4. Теория, согласно которой сходные по содержанию баллады родственных народов могут быть возведены к периодам, когда эти народы составляли единое целое.

Наиболее распространенная и до последнего времени устойчиво державшаяся теория заимствования основыва-

⁵⁰ J. Horák. Feudální přežitky v slovenských lidových baládách. В сб.: Rad Kongresa folklorista Jugoslavie, VI, Bled, 1959, Ljubljana, 1960, стр. 158.

лась на простом убеждении, что поразительно сходные в целом и в частностях сюжеты не могли возникнуть независимо. При решении конкретных вопросов о месте заимствования, о путях миграции и т. д. принимались во внимание характер разработки сюжетов в разных национальных версиях, степень полноты, различные показатели вторичности, следы иноязычного влияния и т. д.

Между тем новейшие исследования опровергают одну из основных посылок теории заимствования и устанавливают возможность независимого возникновения сходных сюжетов. «Развитие повествовательного сюжета и последовательность в нем мотивов имеют внутреннюю логику, отражающую закономерности и связи объективной действительности и в то же время обусловленную историческими особенностями человеческого сознания, отражающего эту действительность. Поэтому при определенной исходной ситуации дальнейшее движение сюжета в конкретных условиях человеческого общества до известной степени предопределено особенностями быта, общественной жизни, психологии и мировоззрения людей».⁵¹ В цитируемой работе собрано большое число характерных примеров из истории героического эпоса, иллюстрирующих это положение.

В. М. Жирмунский справедливо возражает против «поверхностных сближений», не учитывающих «наличия в эпосе разных народов типологически сходных тем... последовательно разворачивающихся в типические сюжетные схемы».⁵²

Советские исследователи героического эпоса пришли к выводу о господствующем преобладании типологического сходства в эпических произведениях разных народов.

«Основной предпосылкой историко-типологического сравнения явлений литературы или фольклора является единство и закономерность процесса социально-исторического развития человечества, которым в свою очередь обусловлено развитие литературы как одной из идеологических надстроек. . . Типологическое сравнение, недостаточно представленное в предшествующей литературе, имеет чрезвычайно важное значение, так как в повторяющихся явлениях сюжетики и стиля позволяет раскрыть социально

⁵¹ В. М. Ж и р м у н с к и й. Эпическое творчество славянских народов. . . , стр. 24.

⁵² Там же, стр. 25.

обусловленные закономерности их развития».⁵³ Выделяя чрезвычайно важную мысль о том, что «черты сходства между героическим эпосом разных народов имеют почти всегда типологический характер», В. М. Жирмунский в «позднем эпосе» (рыцарский роман, «баллада») видит «широкое распространение международных сюжетов и преобладающую роль заимствований».

К «позднейшему этапу развития эпоса» относится и так называемая «балканская общность» в области сюжетов.⁵⁴

Тезис о преобладающей роли заимствования в балладах нуждается, на мой взгляд, в оговорках применительно к историческим балладам. Дело в том, что эти последние не только удовлетворяли «требованию занимательности», но, в первую очередь, отражали одну из сторон складывавшегося национального сознания; им были присущи патриотический пафос и героическое содержание — черты, роднившие их с героическим эпосом.

Исторические баллады, как мы видели, тесно связаны с национальными фольклорными традициями (в том числе — с героико-эпическими). Для большинства славянских народов (и не только славянских), как можно было убедиться, оказалось возможным проследить непосредственную роль этих традиций в создании баллад о борьбе с татарами и турками.

Вопрос о значении художественных традиций в народном творчестве очень важен. Явления фольклора — новые произведения, образы, поэтические средства — создаются на пересечении координат действительности, осмысливаемой народом, и поэтической традиции, которая включает в себе многовековой исторический и художественный опыт народа и представляет собою результат предшествующих обобщений.

Действие общих закономерностей в художественном народном творчестве, которые теперь принято называть типологическими, возможно при совокупности некоторых условий. Первое такое условие для исследуемого нами материала устанавливается вполне определенно: это общность социально-исторического развития, общность исторических переживаний. На этой основе поддаются объяснению как отдельные факты фольклорного сходства так

⁵³ Там же, стр. 15, 144.

⁵⁴ Там же, стр. 144—145.

и сходство в более широких масштабах. Д. Рыхнова-Климова, например, права, когда пишет, что «мотив неожиданной встречи потерянных членов семьи находит развитие всюду там, где военные неурядицы и неупорядоченность политической ситуации разбивали семьи и рассеивали их членов».⁵⁵

Точно так же можно было бы сказать, что всюду, где возникала угроза порабощения либо где эта угроза осуществлялась и устанавливалось чужеземное иго, всюду, где над жизнью людей нависала опасность набегов, — всюду создавались произведения с мотивами, аналогичными тем, которые характерны для славянских исторических баллад. Общность жизненной, исторической обстановки, общность в отношении народов к происходившему, единство народных стремлений являлись основой фольклорной общности. Возникновение на этой основе ряда типовых балладных ситуаций, коллизий, сюжетных тем представляется вполне естественным.

Однако дело, разумеется, не в простых совпадениях творческой мысли певцов разных стран. Как ни просто предположить возможность таких совпадений (лучше сказать — единства направления) в определенных исторических и бытовых условиях, такое объяснение всегда окажется недостаточным и самым общим. Чтобы совпадения могли стать системой и вылиться в единый творческий поток, чтобы они могли принять характер закономерного процесса, необходимы были некоторые важные условия в самом народном творчестве, а не только в общественной базе, на которой оно вырастает.

Собран большой материал, характеризующий единство исторического развития фольклора разных народов на соответствующих ступенях истории общества. Мы можем говорить об общих закономерностях этого развития, о конкретных проявлениях и формах этих закономерностей: речь идет о принципах отношения фольклора к действительности, об эстетических законах, о развитии жанровых систем, сюжетики, системы образности и др. Закономерность и историческая повторяемость фольклорных процессов вполне убедительно показана в новейших работах, посвященных формированию и ранним этапам сказки, ге-

⁵⁵ D. R y c h n o v á. Turecké války v lidovém podání východní Moravy, стр. 88.

роического эпоса и некоторых других видов народного творчества.

Сложнее обстоит дело с выяснением закономерностей в народном творчестве эпохи сформировавшегося классового общества. В условиях классовой дифференциации, более сложных форм производства, усложненной общественной жизни и культурных процессов, в условиях интенсивной национальной, этно-языковой и культурной дифференциации фольклорные процессы также усложняются, принимают более дифференцированные формы, национальное начало в них все более крепнет; все труднее становится уловить общность в направлении развития. Тем не менее общность проявляет себя с большой последовательностью. Всюду на первый план выдвигаются социальное содержание и социальные идеи; важное место в фольклоре начинает занимать историко-героическое, патриотическое начало; фольклор развивается в тесной связи с народным бытом и внутренними общественными отношениями в народной среде. Новое в народном творчестве возникает на основе переработки, развития, отрицания старого наследия, созданного в условиях общинно-родового строя и его распада. Исторический эпос феодальной эпохи выступает преемником и своеобразным наследником эпоса эпохи военной демократии; исторические предания связаны с традициями родовых саг; сказки нового времени имеют своими корнями сказку доклассового общества и т. д. Речь должна идти не только о жанровых системах, но и о ряде художественных представлений, образов, поэтических средств.

Многие новые явления фольклора феодальной поры связаны с далеким народно-поэтическим наследием уже не непосредственно, а через посредствующие звенья. Это относится, в частности, и к балладам. У баллад, вероятно, не было прямого жанрового предшественника в фольклоре доклассового общества. Баллады вырастают на поэтических традициях эпоса. Но некоторые архаические мотивы, представления, темы могли усваиваться балладами и вне эпического контекста.

Условием балладной общности разных народов было единство фольклорных процессов, общность некоторых эстетических законов народного творчества и наличие сходных традиций, которые находили аналогичную разработку.

Историческое и культурное общение народов, особенно — родственных в языковом и этническом отношении, усиливало типологическое единство фольклорного процесса, привнося в него элемент национального творчества и национального обмена.

Для меня является безусловным тот факт, что у славянских народов (так же как и у соседних с ними народов) историческая баллада возникла на почве национального творчества. Это доказывается прежде всего характером межнациональной общности баллад. Основная общность их состоит не в сюжете, а в том, что некоторые явления исторической действительности, существенные стороны народной жизни определенной эпохи (чужеземное иго и борьба с ним) нашли чрезвычайно сходное художественное выражение. Сходство это *начинается* с тематики, с восприятия и трактовки явлений истории, с отбора жизненных коллизий, оно проявляет себя в единых закономерностях поэтического преломления народных впечатлений; сходство *кончается* общностью, а то и прямым соответствием сюжетов и мотивов. Мы установили, что тема увода девушки турками или татарами является одной из центральных в исторических балладах и что сквозь эту тему народная поэзия в основном раскрывает трагические стороны жизни народа в условиях чужеземного ига и воспевае его стойкость и непримиримость по отношению к поработителям. Мы выяснили, что образ полонянки-невесты проходит через балладное творчество едва ли не всех славянских народов (этот образ мы находим и в балладах других народов) и что образ этот исполнен большой обобщающей силы. Сравнительный материал показывает, что в изображении семейных драм, происходивших в обстановке чужеземного ига, исторические баллады идут по одному пути — по пути предельного заострения ситуаций, создания ужасных коллизий.

Общность охватывает все стороны рассматриваемого материала, она пронизывает этот материал, но общность не сводится к простому повторению, к перепевам, она включает не только ближайшие схождения, но и своеобразие, оригинальность конкретных разработок.

В создании такой общности роль традиций особенно велика. Народный художественный замысел, вырастающий из исторической действительности, опирается на фольклорный опыт прежних обобщений, творчески преобразует

их, извлекает из них то поэтическое зерно, которое может быть развито на новой исторической почве. Мы видели, что образ девушки-полонянки, особенно невесты-полонянки вырастает в балладах в результате взаимодействия реальных впечатлений с давней и сравнительно поздней художественной традицией (героический эпос о сватовстве и о похищении женщин, свадебная обрядовая поэзия). Сюжеты о несчастных встречах родственников, разведенных полоном, включают, как мы могли убедиться, более или менее отчетливые следы архаичных представлений и сюжетов об инцесте. Важно при этом подчеркнуть, что в ряде случаев связь исторических баллад с предшествующей традицией может быть прослежена вполне конкретно, в пределах национального материала.

Когда такие связующие нити установлены, предположения о возможности миграции того или иного сюжета в значительной степени теряют свои основания. Так, например, венгерское предание о матери — пленнице сына не может быть поставлено в зависимость от аналогичного моравского предания, поскольку вполне определенно доказывается его прямая связь с венгерским же преданием о матери — пленнице детей-супругов; типологический характер этой связи подтверждается аналогией из болгарского фольклора, где соответственно баллада «Янка и Янкула» переходит в балладу «Михал-воевода».

Другое важное обстоятельство, которое может служить хорошей проверкой справедливости миграционных гипотез, — это наличие или отсутствие в национальном фольклоре так называемого сюжетного окружения. Мы могли убедиться, в частности, что баллады об отношениях брата и сестры (исторические и бытовые) в фольклоре большинства славянских народов образуют целые циклы, внутри которых связь носит достаточно сложный, перекрестный характер. Поскольку обосновать миграцию целого сюжетного цикла почти никогда невозможно, значительно колеблется и возможность заимствования его отдельных слагаемых.

Относительно отдельных исторических баллад не исключается вероятность их творческой передачи от одного народа к другому, равно как и возможность сотворчества нескольких групп, говорящих на родственных языках и живущих в близком соседстве. Всякий раз конкретные случаи заимствования и сотворчества должны быть доста-

точно обоснованы. Тем не менее подобные факты для исторических баллад не являются решающими. Характер их взаимосвязей в славянском фольклоре и за пределами его определяется типологической природой их общности. На основе типологической общности происходил и творческий обмен. Творчески воспринимались и становились частью национального репертуара такие баллады, которые в своем содержании заключали типологически знакомые черты. Вновь воспринимаемые песни не обязательно должны были соответствовать эмпирически точно реальным моментам народной жизни. Они соответствовали тому кругу поэтических идей, представлений, мотивов, образов, который сложился в фольклоре данного народа на почве его истории, и в типологии которого запечатлелись многие существенные стороны его деятельности, борьбы, мировоззрения.

Исторические баллады — художественный памятник народного национального творчества; в них запечатлены страницы народной истории с ее трагедиями и вековой борьбой; в них выразилось сознание народов, не мирившихся с чужеземным игом и отстаивавших свое достоинство и свободу.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Глава I. Общие особенности исторических баллад	3
Глава II. Песни о татарском и турецком полоне	34
Глава III. Баллады о трагических встречах родных	98
Глава IV. Исторические связи и типологическая общность в балладах	139

Борис Николаевич Путилов

СЛАВЯНСКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА

Утверждено к печати

Институтом русской литературы (Пушкинский дом)

Академии наук СССР

Редактор издательства *А. И. Смирнова*. Художник *С. Н. Тарасов*
Технический редактор *М. Е. Зендель*. Корректор *Т. В. Семерикова*

Сдано в набор 18/I 1965 г. Подписано к печати 24/IV 1965 г. РИСО АН СССР
№ 8-167В. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бум. л. 2³/₄. Печ. л. 5¹/₂=9.02 усл.
печ. л. Уч.-изд. л. 10.57. Изд. № 2483. Тип. зак. № 29. М-28047. Тираж 2500.
ТП 1965 г. № 231. Цена 42 коп.

Ленинградское отделение издательства «Наука»

Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства «Наука». Ленинград, В-34, 9 линия д. 12