

747624

СПЕЦИФИКА
ФОЛЬКЛОРНЫХ
ЖАНРОВ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО



СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ



747624

**ВОЛОГОДСКАЯ
областная библиотека
им. И. В. Бабушкина**

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1973

Коллективный труд посвящен раскрытию специфики фольклорных жанров. Авторы статей затрагивают следующие проблемы: специфические особенности фольклорных жанров у разных народов, взаимосвязи и соотношения различных эпических жанров между собой, историзм эпических памятников, трансформация эпоса, критерий правильной характеристики эпического жанра, национальное своеобразие эпических жанров. В работе рассматривается восточнославянский, молдавский, болгарский, туркменский, якутский, ненецкий, коми, саамский, чечено-ингушский фольклор. На столь обширном и разнообразном материале проблемы специфики фольклорных жанров освещаются впервые.

Ответственный редактор

Б. П. КИРДАН

СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ

Утверждено к печати

Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор издательства **В. Ф. Журавлева**

Художник **Г. А. Астафьева**

Художественный редактор **С. А. Литвак**

Технический редактор **Э. Л. Кунина**

Сдано в набор 28/IX 1972 г. Подписано к печати 19/II 1973 г.
Формат 84×108^{1/2}. Бумага № 1. Усл.-печ. л. 15,96. Уч.-изд. л. 17,2.
А-04050. Тираж 2650. Тип. зак. 1218. Цена 1 р. 33 к.

Издательство «Наука», 103717 ГСП,
Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука» 121099
Москва Г-99, Шубинский пер., 10

ПРЕДИСЛОВИЕ



Фольклор народов Советского Союза складывался и развивался на протяжении веков. Исторические судьбы народов, их мировоззрение, художественные традиции определили пути развития устного поэтического творчества, его тематику, идейную направленность, эстетическое и национальное своеобразие. Эти же причины обусловили формирование и развитие фольклорных жанров, которые у каждого народа имеют свои неповторимые черты. Фольклорные жанры бытуют не изолированно один от другого. Они находятся в тесном взаимодействии друг с другом — идейно-тематическом и художественном. Налицо также произведения переходного типа, они могут содержать черты разных жанров. Однако это не значит, что понятие фольклорных жанров условное или что они непознаваемы.

Академик В. В. Виноградов в докладе на совещании по вопросам генезиса и истории героического эпоса и исторической песни восточных славян подчеркивал, что для решения общих вопросов истории народного творчества изучение поэтических жанров имеет особенное значение. «Изучение жанра,— говорил Виноградов,— предполагает выяснение не только его истории, но также установление его существенных особенностей, специфики его художественных образов и стиливых признаков в их историческом развитии»¹.

В последние годы публикуется значительное количество многотомных собраний фольклора и отдельных сборников, написан ряд исследований и учебников. И всякий раз перед издателями и исследователями встает проблема

¹ В. В. Виноградов. Героический эпос народа и его роль в истории культуры.— В кн.: «Основные проблемы эпоса восточных славян». М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 10.

жанра, поскольку без ее решения невозможна научная систематизация материала, плодотворное его изучение. Вопросы специфики фольклорных жанров обсуждаются в печати, а также на международных, всесоюзных и республиканских совещаниях и конференциях. При этом обнаруживается дискуссионность решений и различие точек зрения на такие вопросы, как характер соотношения отдельных жанров с действительностью, мера и особенности историзма и т. д. Недостаточно изучены эстетические особенности, поэтика жанров в ее историческом развитии, а также взаимосвязи и взаимовлияние жанров.

Этим обусловлена актуальность данной книги. Сложные и спорные проблемы специфики фольклорных жанров в ней исследуются применительно к различным по древности и по своей художественной системе памятникам устной народной поэзии. В разделах труда рассматриваются восточнославянский, молдавский, болгарский, туркменский, якутский, коми, саамский, чечено-ингушский, немецкий фольклор, привлекаются произведения и других народов. На столь обширном и разнообразном материале проблемы специфики фольклорных жанров освещаются впервые.

В центре внимания авторов — разновидности эпической поэзии и прозы в их соотношении и взаимосвязях со многими другими жанрами — не только смежными, но и более далекими (например, эпос и сказка, эпос и лирика и т. д.); специфические особенности фольклорных жанров у разных народов, проблема историзма эпических памятников, а также вопрос трансформации эпоса. Исследование этих проблем способствует разрешению основной, центральной проблемы настоящего труда — раскрытию специфики фольклорных жанров.

На материале исследований фольклористов США, посвященных проблеме жанров, в книге дается критический анализ теоретических концепций различных направлений и школ.

В редактировании отдельных статей принимала участие Л. А. Астафьева.

ЭПОС И ГЕРОИЧЕСКИЕ КОЛЯДЫ

В. М. Гацак



Фольклорные жанры — исторически сложившаяся система не только взаимосвязанных, но и противостоящих друг другу явлений. Реальные контакты — «физическое» взаимодействие жанров — не должны от нас заслонять существующих между ними оппозиций содержательного, эстетического, исторического планов. Без их выявления невозможно раскрыть в полной мере специфику жанров.

С этим особенно необходимо считаться при анализе произведений, которые имеют различное назначение и жанровую природу, но обладают сходными реалиями, сюжетными и поэтическими компонентами. Типичный случай — соотношение народного эпоса и коляд. Многочисленные совпадения и подобия в произведениях этих жанров уже давно привлекают внимание исследователей, но получают диаметрально противоположные объяснения. Например, одни авторы полагали, что дошедшие до нас украинские коляды, аналогично эпосу, представляют собой «Песни века дружинного и княжеского»¹. Они будто бы «сохранили в совершенной свежести картину отдаленной эпохи, современной или, может быть, предшествовавшей первому зарождению государственного порядка в Южной Руси»². Сродни подобному подходу — отнесение коляд «к числу первооснов киевского былевого эпоса»³ и «бли-

¹ См. под таким названием раздел коляд в кн.: «Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова», т. I. Киев, 1874.

² Там же, стр. 4.

³ А. И. Никифоров. Фольклор киевского периода. — В кн.: «История русской литературы», т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 241.

жайших предшественников былии с точки зрения их общественной функции»⁴. Согласно другой точке зрения, такая «архаизация колядок исследователями ни на чем не основана», так как «исторический элемент в колядах не только поздний, он явно вторичного происхождения, он выполняет здесь специфические художественные функции, служа целям народной идеализации»⁵. Приведенное возражение надо признать достаточно серьезным. Во всяком случае оно заставляет внимательнее учитывать идейно-художественную специфику жанров эпоса и календарной поэзии. Необходимо исследовать, как складывается соотношение между эпическими и колыдными песнями в разных условиях, у различных народов. Это тем важнее, что реальная картина не всегда однотипна.

Настоящая статья опирается в основном на восточно-романский (молдавский и румынский) поэтический материал. Поскольку наряду с эпическими песнями коляды занимают видное место в фольклоре молдавского и румынского народов и им в большой степени присуща распространенность повествования, увлечение «героической» темой, этот материал представляется весьма показательным для уяснения специфики и взаимодействия двух жанров. Не случайно еще в XIX в. он привлек к себе внимание А. Н. Веселовского и А. А. Потебни.

В последние годы вопрос о взаимосвязях между колядами и необрядовыми эпическими песнями стал предметом изучения молдавской и румынской фольклористики. Но в центре внимания остается пока лишь один раздел эпической поэзии — балладные песни. Больше всего исследователи занимаются известной пастушеской балладой «Миорица» в ее отношении к одноименной коляде, бытующей в Трансильвании. В монографиях А. Фоки и А. С. Хынку⁶, посвященных балладе «Миорица», ее обрядовые тексты расцениваются как древняя версия, которая сохранилась благодаря консервативности календарной поэзии, куда «Миорица» вошла еще в период своей ранней истории. Эту точку зрения, казавшуюся беспспорной, пересмат-

⁴ Там же, стр. 245.

⁵ Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI вв. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 50, 51.

⁶ А. Fochi. Miorița (tipologie, circulație, geneză; texte). București, 1964; А. Хынку. Балада популарэ «Миорица». Кишинэу, 1967.

ривает Овидиу Бырля в «Журнале этнографии и фольклора». По его мнению, «Миорица», напротив, первоначально сложилась как пастушеская колыда и лишь затем получила ответвление в виде баллады, которая стала бытовать вне календарного обряда⁷.

Специальная работа есть и о другой балладе — «Видрос», тоже имеющей колыдавые параллели. В «Предварительных комментариях к «Видросу» (баллада и колыда)» Сабина Испас делает вывод (в принципе перекликающийся с гипотезой О. Бырли по поводу «Миорицы»), что мифическая баллада «Видрос» адаптировала мотивы, специфические для колыды того же названия, и родилась из ритуальной традиции — запрета типа табу⁸.

К сожалению, споры касаются больше всего вопроса о том, что древнее: колыда или баллада. Жанрово-эстетическое соотношение остается менее изученным. В то же время в поле зрения еще не оказался такой важный раздел эпической поэзии, как богатырские песни. Между тем их соотношение с колыдами — проблема весьма принципиальная. Этой проблеме и посвящается данная статья. Для сопоставительного анализа избрана богатырская песня «Молдовьян Доброджян» («Георге Витязу») и соответствующие колыдавые тексты.

Когда сравниваются произведения двух различных фольклорных жанров, необходимо, конечно, исходить прежде всего из идейно-художественного содержания текстов, их соотношения с действительностью. Но при всей важности такого подхода его одного будет недостаточно, если ограничиться индивидуальными особенностями сопоставляемых произведений. Фольклорное произведение несет в себе не только признаки, присущие ему одному. В нем конкретно реализуются специфика и художественные ресурсы жанра. Говоря об отдельном произведении, мы обязаны специально отмечать те его компоненты и свойства, которыми оно перекликается, совпадает с другими произведениями своего жанра. Будет верно сказать, что у каждого произведения имеется определенная совокупность «параметров», удерживающая его в пределах данного

⁷ O. Birlea. Miorița colindă.— «Revista de etnografie și folclor», 1967, № 5 (далее: REF).

⁸ S. Ispas. Comentarii preliminare la «Vidros» (baladă și colind).— REF, 1969, N 5.

жанра. Но кроме того налицо непосредственные текстуальные, сюжетные связи и традиции, которые тоже не могут игнорироваться, поскольку и в таком отношении произведение представляет жанр в целом. Этими соображениями обусловлены некоторые методические особенности принимаемого исследования.

* * *

Песня о богатыре, освобождающем «три синджира рабов», в восточнороманском фольклоре принадлежит к числу редких, поэтому мы назовем все существующие источники.

Первая опубликованная запись принадлежит Н. Пэскулеску. Она сделана не позднее 1908 г. от лэутара Фэникэ Раду из с. Силистрару, недалеко от г. Брэила на нижнем Дунае и напечатана в 1910 г. под заглавием «Молдовян Доброджян» («Молдаванин Добруджапин») ⁹. Из сборника Пэскулеску песня была воспроизведена в румынской «Антологии народной литературы» (1953), но не вполне точно и под другим, сугубо балладным заголовком — «Лес и рабы» (АЛП, 505—508), что повлияло на последующее восприятие этого текста в фольклористике.

До недавних пор считалось, что запись Пэскулеску — единственная фиксация рассматриваемой песни. К счастью, это не так. Еще в 1870-х годах ее вариант в контаминации с песней о Гицэ Кэтэнуцэ был записан в у. Дымбовица в Мунтении. Он напечатан в 1969 г. ¹⁰ В 1928 г. песня об освободителе певольников зафиксирована в с. Похоарне б. Сорокского уезда Бессарабии (ныне — Котюжанский р-н Молдавской ССР). Этот текст опубликован нами в «Фольклорных и фольклористических документах» по рукописи собирателя ¹¹.

⁹ Пэскулеску, 265—266. 145 стихов. Кроме «Молдовяна Доброджяна», от Ф. Раду записано восемь других героико-эпических песен и баллад («Господарь Кипор», «Солнце и луна», «Груя», «Георгицэ», «Станчу, сын Брата», «Зэвэлэш Тудор», «Тудор Доброджян», «Стан из Бэрэгана»). Судя по текстам, Ф. Раду был незаурядным исполнителем эпических произведений.

¹⁰ Делавранча, V, 670—671 («Гицэ Кэтэнуцэ»), 35 стихов (далее идет другой эпический сюжет). Записано от старой женщины из с. Шербанешть.

¹¹ В. М. Гацак. Документе фолклориче ши фолклористиче (I). — «Студий ши материале де фолклор». Кишинэу, 1971, п. 164—165

В 1933 г. запись песни была сделана в Олтении — на юго-западе Румынии¹². Причем интересно, что из Олтении происходят и все последующие записи. В их числе — два варианта из с. Аркань, у. Горж¹³, и один из с. Тисмана того же уезда¹⁴ (вариант 1933 г. тоже из Тисманы). Кроме них, в нашем распоряжении имеются — благодаря любезности известного румынского фольклориста Ал. И. Амзулеску — расшифровки трех еще не печатавшихся записей от одного и того же певца из Олтении¹⁵.

Существуют еще два опубликованных текста, в которых фрагмент песни об освобождении певольников богатырем присоединен к исторической балладе о трех поработенных селах (в обоих случаях имя богатыря — Стан). Один из них представляет малоудачное соединение отрывков, причем из героической песни взята только начальная часть (описание богатыря)¹⁶. Другой — более исправный

(«Георге Витязу»). 91 стпх. Исполнитель — Николай Горя, 84 года. Запись Т. Крышмару (далее: *Н. Горя*). В указанной публикации помечены еще два эпических текста от Н. Горя: гайдуцкие песни «Петря» и «Бужор».

¹² Ф. дин Олт. Мунт., I, 211—214 — «Песнь о гайдуке Гиорге». 94 стиха. Записано 17.VIII 1933 г. от Гиорге Г. Бузнера, 67 лет, из с. Тисмана.

¹³ К. векь дин Олт., 46—49 — «Георге и арап». 90 стихов. Магнитофонная запись 1967 г. Исполнила Елена Чулаву; Ф. дин Олт. Мунт., III, 587—589 — «Георге, Георге, брат Георге». 103 стиха. Из материалов 1942—1962 гг. Исполнитель — Александру Котой.

¹⁴ К. векь дин Олт., 50—52 — «Георге и арап». 73 стиха. Магнитофонная запись 1967 г. Исполнитель — Петре Джяку-Кэтэроку. В архиве Института этнографии и фольклора (Бухарест) хранится и более ранняя запись от того же исполнителя (фонограмма 10554-а, 14.VIII 1949 г.)

¹⁵ Архив Института этнографии и фольклора (Бухарест). Мг. 1141-в. Записали Ал. И. Амзулеску и О. Бырля 21.VI 1957 г. Исполнитель Николае Кандой (Турика) из с. Челей, р-н Корабия, обл. Олтения (далее: *Кандой*, I); Мг. 1378. Записал Ал. И. Амзулеску 8.IV 1958 г. от того же исполнителя (далее: *Кандой*, II); Мг. 1379. Записал Ал. И. Амзулеску 9.IV 1958 г. от того же исполнителя (далее: *Кандой*, III). В каждом из текстов — около 220 стихов. Названия песни — «Тинерел Молдовян» («Молоденький молдаванин»).

¹⁶ «Ion Creangă», VIII, 1915, № 5, р. 149—151 («Вишина»). 108 стихов. Исполнитель — Тудор Гытицэ из с. Потлодженъ, у. Романаць. «Песня не вся. Столько он выучил от своего отца. Я попытался узнать конец, но не смог, потому что больше никто не знает» (примечание собирателя).

и полный, но нет твердой уверенности, что он бытовал в пароде в таком контаминированном виде¹⁷. Мы обращаем внимание на особенности контаминированных текстов, так как это существенно для последующего изложения.

По своему сюжету «Молдовян Доброджян» (соответственно: «Георге Витязу», «Георге и Арап», «Тинерел Молдовян») близко напоминает болгарскую юнацкую песню «Крали Марко освобождает три синджира рабов»¹⁸. Впервые это отметил Б. Н. Путилов. Основываясь на записи Н. Нэскулеску, перепечатанной в бухарестской «Антологии народной литературы», он пишет: «Баллада «Лес и рабы» является молдавской (надо: валашской.— В. Г.) версией южнославянской юнацкой песни «Марко освобождает рабов»¹⁹. (По-видимому, благодаря названию, которое дано в антологии,— «Лес и рабы» вместо подлинного «Молдовян Доброджян»,— и самой теме полоня произведение включено исследователем в число балладных песен, рядом с такими, как «Татары и рабы», «Илинка» и др.)

Справедливо заключение Б. Н. Путилова, что в брзильском тексте повествование ведется «не просто на другом языке, но — что самое главное — на языке иных национально-художественных образов и традиций»²⁰. От себя мы добавим, что речь идет именно о героико-эпической традиции, характерным выражением которой в молдавском и валашском богатырском эпосе является данная песня.

¹⁷ «Preocupări literare», V, 1940, № 9, p. 562—563 — («Порабощенные села»). 149 строк. Записано в г. Каракале.

¹⁸ Образцы этой песни см.: «Юнашки песни. Отбрал и редактирал Иван Буриш» («Българско народно творчество в дванадесет тома», т. I). София, 1961, стр. 298—317. Библиография записей: Л. Богданова. Преглед на мотивите...— «Български юнашки епос» («Сборник за народни умотворения и народопис», кн. LIII). София, 1971, стр. 849—851 (с указанием архивных текстов). Кстати, в названном издании помещены весьма ценные новые записи песни.

Иногда освободителем трех синджиров выступает Стоян — другой известный эпический герой (см., например: «Болгарские народные песни, собранные Л. Каравеловым». М., 1905, № 84—85, стр. 73—74). В этом проявляется большая художественная продуктивность данного сюжета в болгарском эпосе, исторически вполне объяснимая.

¹⁹ Б. Н. Путилов. Славянская историческая баллада. М.— Л., «Наука», 1965, стр. 162.

²⁰ Там же, стр. 163.

Этот момент еще не получил правильного освещения в научной литературе, что обязывает уделить ему особое внимание.

Автор румынской монографии об эпической поэзии Г. Вrabие помещает песнь о Молдаванине Добруджанине среди баллад о «порабощенных селах»: «Вишина» (по призыву местного господаря отряды крымского хана совершают набег на три восставших села, которые отказались платить дань), «Татары» или «Татары и рабы» (воины хана внезапно врываются в село и уводят людей в рабство)²¹. Поэма «Молдовян Добруджян» тоже относится к эпохе вражеских набегов, что роднит ее с названными балладами. Однако проф. Вrabие полагает, что близость этим не ограничивается. Он видит в «Молдовяне Добруджяне» прямое продолжение и даже «последнюю часть» песни о порабощенных селах. Может показаться, что контаминации исторической баллады и героической песни подтверждают такое толкование. Но подобных текстов известно только два, а их характер не позволяет в данном случае считать контаминацию выражением какой-то давней и устойчивой тенденции активного творческого процесса. Речь идет о разрушении песен или о внефольклорном вмешательстве. Конечно, в устном бытовании контаминация может происходить и между произведениями разных жанров. Но это не дает оснований исследователю игнорировать их принципиальную оппозицию.

Г. Вrabие не усматривает различий в художественной, жанровой природе сближаемых произведений. Он рассуждает следующим образом: «Описание событий могло бы завершиться одновременно с порабощением <сел>. И все же, как и в сказке,— поскольку баллада почти всегда имеет счастливый, светлый конец,— обсуждаемая песня не могла завершиться мрачной картиной, приведенной выше (т. е. угоном людей в рабство.— В. Г.). Этим объясняется, что Н. Пэскулеску записывает от одного брэильского певца и последнюю часть, опубликованную в той же коллекции под названием «Молдовян Добруджян»²².

²¹ Вrabие, 1966, 417—418, раздел: «Тематика тяжелой дани».

²² Вrabие, 1966, 417. Теоретические положения Г. Вrabие отразились в изданном им своде фольклора: «Grăia lui Novac. Poemă folclorică, coordonată de G. Vrabie» (București, 1965). Четвертая «песнь» свода озаглавлена: «Восставшие села не платят дань. Порабощение сел. Груя Грозван сражается с татарами и освобождает

Прежде чем высказаться по существу приведенного соображения, мы должны пояснить, что Г. Врабие — один из немногих современных исследователей восточнороманского эпоса, по-старому именующих всю многожанровую совокупность эпических песен одним нивелирующим термином — «баллады». Отсюда у проф. Врабие — замечание о «почти всегдашнем счастливом, светлом конце». Оно верно в применении к тем произведениям песенно-повествовательного фольклора, которые составляют, на наш взгляд, самостоятельный, героико-эпический жанр. И напротив, приведенное суждение Г. Врабие никак не применимо к собственно балладным песням, принципиальным признаком которых как раз является трагический, а не «счастливый» финал.

После этого разъяснения должно быть понятно, что мысль о том, будто «Молдовян Доброджян» — прямое (и даже обязательное) «завершение» песни о разорении сел, возникла у Г. Врабие именно в результате отождествления их жанровой принадлежности. Мы не разделяем такого подхода и считаем, что трагический финал песен «Вишина», «Татары и рабы» и др. не есть признак «незавершенности», «неоконченности» этих произведений. Это их естественное жанровое, балладное свойство. Трагические коллизии были исторической реальностью, народное творчество мимо них не прошло, о чем и свидетельствуют балладные песни. Но в то же время существовали произведения, где не только масштаб, но и предмет изображения были иными. Это героико-эпические поэмы, в центре внимания которых находилась борьба народа против угнетателей. «Молдовян Доброджян» — не придаток к песне о разорении сел, а самостоятельное произведение другой темы и иной жанровой сущности. Конечно, баллада и героическая песня в определенном смысле дополняют друг друга, но не потому, что составляют разрозненные звенья одного повествования, а потому, что воссоздают различные аспекты действительности.

села». Легко установить, что эта «песнь» составлена из баллады о селах (воспроизводится с весьма значительной правкой запись баллады «Вишина» из сборника Н. Пэскулеску) и богатырской песни «Молдаванин Добруджанин» (текст почти полностью дается по тому же сборнику; но всюду вместо «Тинерел Молдовян», т. е. «Молоденький молдаванин» вписана другая строка: «Груя, Груя, Грозван»). Отрицательное последствие композиции состоит в том, что трагизм баллады оказывается снятым.

Начало рассматриваемой песни в известной степени является традиционным для восточнороманского богатырского эпоса. Герой песни едет на своем копе и встречается на пути лес; иногда он специально ищет лес, чтобы устроить привал. Примерно также выглядит вступление в некоторых других богатырских поэмах («Тома Алимош», «Гицэ Кэтэнуцэ», «Миул и Януш Унгур»). Как обычно, сразу дается своеобразный «паспорт» героя, включающий распространенные детали эпического изображения.

Брэильская запись

Plimbă-mi-se d-un mocan	Разъезжает мокан ²³
P-un cal negru dobrogean,	На гнедом добруджском коне,
C-un galben de buzdugan,	С желтым буздуганом ²⁴ ,
Atîrnat într-un găitan.	Висящим на шнуре.

Пэскулеску, 265

В молдавской записи из с. Похоарне интересна локализация действия и колоритное описание внешнего вида героя, составляющее специфическое общее место ряда молдавских текстов ²⁵:

Де ла Нестру, май ла вале	Вниз, вдоль по Днестру
Трече-ун войничел кэларе	Едет войничел верхом
Ын мешинь ши'н кожочел	В мешинах и кожушке
Ши'н кушмэ кряцэ де мел.	И в курчавой барашковой кушме.

²³ Мока́н — горец-пастух.

²⁴ Буздуган — палица, булава; излюбленное оружие эпических богатырей.

²⁵ См. в песне «Гайдук Кодрян», записанной от Николая Инига из с. Маркэуць б. Оргеевского у. (здесь и в следующем случае цитируется неопубликованная рукопись 1928 г.):

Се умбреште ун войничел	Виднеется войничел
Ку мешинь ши кожочел	В мешинах и кожушке
Ши кушмэ кряцэ де мел.	И курчавой барашковой кушме.

Ср. в песне «Тома Алимош», записанной от талантливового певца Кирика Булата из с. Извоаре б. Сорокского у.:

Ун войник май ортоман	Войник-ортоман
К'уи кал негру, доброжан,	На гнедом добруджском коне,
Ын мешинь ши'н кожочел	В мешинах и кожушке
Ши'н кушмэ кряцэ де мел.	И в курчавой барашковой кушме.

Войничел — ласкательная форма слова «войник», т. е. юнак, богатырь; ортоман — статный, молодцеватый; мешинь — зимние штаны из овечьих шкур; кушма — шапка из меха.

Свои вариации описания имеются в текстах из Олтевиц, сохраняющих, однако, и общеэпические детали: традиционные сочетания *voinic ortoman* («могучий богатырь»)²⁶, *tînar moldovean* («молодой молдаванин»), *cal dobrogean* («добруджский конь»), *cal bălan* («белый конь»). Характерный пример — в записи 1933 г. (с. Тисмана):

Tece-un voinic iortoman	Едет воиник йортоман
C-un cal mare dobrogean.	На большом добруджском коне ²⁷ .

Ф. дин Олт. Мунт., I, 211

В пределах областного типа наблюдаются устойчивые локальные редакции. В обеих записях из с. Аркань описание таково:

Tece-un voinic ortoman	Едет воиник ортоман
Călare pe-un cal bălan.	Верхом на белом коне.

Ф. дин Олт. Мунт., III, 587; К. векь дин Олт., 46

По-иному излагалось это место в с. Челей; у Н. Кандой оно ближе к брэильскому варианту:

Acu sosi din Ardealî	Вот приехал из Ардяля
D-un tinerel Moldoveanî	Молоденький Молдаванин
P-un cal vînat dobrogean.	На темно-сером добруджском коне.

Кандой, I

В тексте, пропетом через год, последняя строка пропущена. Но исполнитель все же вспомнил ее и на другой день произнес приведенные строки в полном виде (лишь вместо «молоденького» молдаванин был назван «молодым»). Причем видно, что «паспорту» Н. Кандой придавал большое значение, стремился выделить его. 8.IV 1958 г. стих «Молодой Молдаванин» он произнес трижды, а предыдущий — дважды. На следующий день по два раза были произнесены три стиха «паспорта».

В поэтических вариантах брэильского певца Ф. Раду и маловалашского Н. Кандой Молдовян Доброджян (Тинерел Молдовян) останавливается в лесу, слезает с коня, привязывает его, кормит травой с руки, а затем

²⁶ Особенно часто это сочетание встречается в песнях о Йоргу Йорговане.

²⁷ В тексте 1967 г. из того же села (К. векь дин Олт., 50) эти строки утрачены.

располагается отдыхать:

Subt umbriță să lăga,
Iepîngele mi-așternea,
Șeaua căpății punea
Și-ntr-o vîină mi să da,
Sama codrilor lua.

В тень забрался,
Епанчу постелил,
Седло положил в изголовье,
И прилег, опершись на локоть,
Принялся кодры оглядывать.

Кандой, I—III

Вся обстановка очень напоминает песнь о Томе Алимоше, с таким же поэтичным вступлением. В определенном смысле сходным является и продолжение: атмосфера спокойствия вдруг нарушается. Но если в «Томе Алимоше» это вызвано появлением врага героя (с криком подъезжает «хозяин полей и поместий»), то в данном случае причина другая, и раскрывается она не прямо, а иносказательно. Молдовяни Доброджан вдруг замечает, что с лесом стряслась беда. Цепь выразительных уподоблений усиливает описание тревожной картины:

Văzu codrul ofilit,
Toată frunz'a-ngălbenit,
Pe pămînt s-a așternut,
Parcă vîntul l-a bătut.
Crăcile s-a(u) ofilit,
Parcă bruma a căzut,
Și coaja i-a înnegrit,
Parcă focul l-a pîrlit!

Увидел, что лес поник,
Вся листва пожелтела,
Землю устлала,
Словно ветер сорвал.
Ветви поникли,
Словно иней выпал,
И кора почернела,
Словно огнем опалило!

Пэскулеску, 265. Сходно: Кандой, I—III

Молодой воинник обращается к лесу, называет его братом и просит ответить, отчего он пожелтел и лишился листвы. Вновь перечисляются следы и возможные причины бедствия (обычное эпическое повторение): «Листва твоя пожелтела, //Землю устлала, // Словно ветер тебя побил...»). Следует ответ леса: он поник и пожелтел оттого, что здесь прошли люди, уводимые врагами в рабство.

Диалог между героем и лесом важен в двух отношениях. Во-первых, он представляет одну из традиционных художественных ситуаций восточнороманского богатырского эпоса и лирических песен-дойн. Во-вторых, диалог служит завязкой эпического повествования; и поэтому не удивительно, что он сохраняется даже в тех случаях, когда предыдущая часть вступления (воинник подъезжает к лесу) совсем опущена (К. векъ дин Олт., 50) или пере-

747624

ВОЛОГОДСКАЯ

область С библиотека
им. И. В. Бабушкина

дана неполно — без предварительного описания поникшего леса (Н. Горя; Ф. дин Олт. Мунт., III, 587) ²⁸.

Интересно отметить, что диалог между богатырем и лесом имеется и в болгарской песне «Крали Марко освобождает три синджира рабов». По содержанию он очень близок, но стилистически построен несколько иначе. Прежде всего отличается характер вопроса, задаваемого лесу юнаком. В молдавском и валашских текстах герой просит, чтобы лес ответил, отчего он поник, *словно* ветер его побил, *словно* огонь его обжег. Такое сравнение как бы измеряет или определяет характер того опустошения, которое видит герой.

Сопоставление присутствует и в болгарской песне, однако в отличие от восточнороманского типа оно выражено не прямым, а косвенным, опосредованным образом; юнак спрашивает у леса, *не побил ли* его иней (т. е. мороз), *не посекала ли* его секира:

Дали те ѝе слана попарила,
Или те ѝе секира посекала?

Юнашки песни, 299. Сходно: 304

Судя по тексту, который записан в 90-х годах К. А. Шанкаревым от превосходной исполнительницы Достаны Стоевой, на основе той же структуры вопрос мог получать продолжение — не прошла ли здесь вдова с девятью сиротами, голыми и босыми, голодными и измученными жаждой:

Или те е вдовица минала,
Та превела девет сирачета,
Кое голо, кое гологлаво,
Кое босо, кое разпасано,
Кое гладно, кое вода жедно?

Юнашки песни, 309

Таким образом, в болгарской песне сравнение кроется в самих вопросительных предположениях, ибо подбор

²⁸ В текстах, соединяющих балладу о нашествии с героической песней о богатыре, разговор богатыря с лесом отсутствует. Балладный сюжет о трех разоренных татарами селах оказывается здесь предысторией богатырского подвига. Правда, связующим звеном тоже служит диалог, по происхождению он между войником и тремя стариками, которых он встречает в разоренном селе («Ион Крянгэ», VIII, 1915, № 5, 150; «Преокупарь литераре», V, 1940, № 9, 562).

перечисляемых «вариантов» несомненно учитывает похоть, соотносимость наблюдаемого с предполагаемым.

Различается и структура ответа. В восточнороманской песне лес говорит «прямолинейно»: «Раз ты спросил — // Отвечу тебе правду» (*Кандой*, I—III), или — «Как мне, брат, не быть печальным?» (в обоих текстах из малова-лашского села Аркань). Иногда он даже поражается — можно ли этого не знать? (в молдавской записи 1928 г.: «Не знаю, спрашиваешь ли ты меня, или только проверешь»). А дальше сразу описывается происшедшее.

В болгарской песне лес сначала поочередно отрицает предположения Марко о морозе, секире и т. д. и лишь затем объясняет, что же произошло на самом деле (турки-янычары провели пленников).

Нито ме ѝе слана попарила,
Нито ме ѝе секира посекала,
Нел' мишаа туре яничаре,
Прокараа три синджира робье.

Юнашки песни, 299

Если в молдавской и валашской песне вопрос богатыря основывается на своеобразном пучке сравнений, то в болгарской вопрос и ответ образуют эпическую антитезу, чаще всего встречаемую в болгарской юнацкой поэзии именно в диалоге. Однако данное наблюдение уже касается конкретно-национальной специфики эпического стиля, а этот вопрос требует специального изучения.

Заслуживает внимания своей реалистичностью и трагической силой описание рабов, идущее далее в эпической песне. Во всех вариантах говорится о трех «синджирах» (синджир — группа невольников, связанных цепью). Описание носит в основном устойчивый характер, хотя иногда включает в себя детали, отсутствующие в других текстах. Приведем его по молдавской записи 1928 г.:

Трей синџирь де робь легаць:	Три синджира связанных рабов:
Ын сынџерул динаинти —	В переднем синджире —
Тот флэкэй май тинерей,	Все юноши молоденькие,
Плынг пэриндий дунэ ей.	Плачут родители по ним.
Ын сынџерул дин мижлок —	В среднем синджире —
Тот невесте тинереле,	Все жены молоденькие,
Плынг бэрбаций дунэ еле,	Плачут мужья по ним,
Тоате де кыте-ун кошил,	У каждой отнят ребенок,

Де ле курже цыца'н сын.
Ын сынжерул де не урмэ —
Фете марь ку бань не кап,
Ле луасе арапул де драг.

Стекает молоко за пазуху.
В последнем синджире —
Девушки с монетами на лбу,
Взял их арап, потому что
понравились.

Н. Горя, 164

II. Кандой во время всех трех исполнений включал в описание синджиров восклицания, выражающие сочувствие пленникам: *Ala mă scoase dîn minte!* (примерно: «Тот <синджир> потряс меня до крайности!»), *Rău mi-a stricat inima!* («Тяжко огорчил меня!»). А при описании молодых парней из первого синджира исполнитель однажды добавил, указывая на кого-то из присутствующих: *Cum e dumnealui асима* («Такие, как вот он сейчас»).

Из реплик певца видно, что изображаемая картина воспринимается всерьез. А это очень важно учесть, поскольку в коляде описание полонов будет иметь совсем иное звучание.

Описание «синджиров» характерно только для богатырской песни о полонях; его нет, например, в песне балладного жанра — «Порабощенные села» или «Вишина». Вопреки утверждению проф. Вrabие (*Вrabие*, 1966, 416), в «Вишине» синджиры не описаны²⁹. Об уводе населения в рабство в записи, которую цитирует ученый, сказано кратко:

Apoi Dunărea trecea
Cu toți robii се grindea.

Потом Дунай перешли
Со всеми рабами добытыми.

Пэскулеску, 210

Конечно, наличие картины трех синджиров в богатырской поэме и отсутствие ее в исторической балладе еще ничего не говорит об эстетических различиях между этими двумя жанрами. Образ трех синджиров нельзя признать жанрово-определяющим элементом героического повествования. Больше того — вполне можно себе представить противоположную ситуацию: присутствие его в балладе и отсутствие в богатырской песне. (Причем такое допущение не будет абстрактным. Например, в ук-

²⁹ Единственное упоминание синджиров в балладном повествовании содержит первая часть одного из вышеназванных коптимированных текстов («Ион Крянгэ», VIII, 1915, № 5, 150: «Собрали три синджира»). Но и здесь описания синджиров мы не найдем.

раинских богатырских думах не встречается описание трех полонцов. Но оно есть в украинской исторической балладе «Теща в полоне у зятя»³⁰).

Следовательно, различительный признак между богатырской и балладной песнями здесь допустимо усматривать только в локальном плане, имея в виду конкретную «творческую историю» этих, отдельно взятых произведений. «Молдовян Доброджан» — единственная поэма восточно-романского богатырского эпоса, которая содержит описание трех синджиров. В то же время «три синджира» в очень близких, и тоже стабильных стихах, описываются в богатырской песне о Крале Марко. Не является ли это одним из свидетельств, что песня о богатыре и трех синджирах была усвоена от болгар (но, конечно, локализована и преобразована в соответствии со стилистикой восточно-романской героико-эпической поэзии)?³¹ Отсут-

³⁰ То татари полон женуть:
Один полон з жіночками,
Другий полон з дівочками,
Третій полон з діточками.

«Баладні пісні. Упорядкування та вступна стаття Г. А. Нудьги». Київ, 1969, стр. 181. Аналогично — в другом варианте баллады: «Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова», т. I, стр. 287—288 (из записей Паули, сделанных в Галиции).

Любопытно, что в русском эпосе встречается мотив трех полонцов. В былине «Два брата, два витника» «королевские племянники» жгут «землю Левонскую» и везут оттуда добычу:

Добрых молодцев рядмы-рядом,
А красных девушек, молодых молодушек
Повели оттуль толпищами.

Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 2.
Изд. 2. М., 1910, стр. 256 (далее: *Рыбн.*).

В былине о Кострюке противник требует

Красных девушек толпищами,
Молодушек станицами
И удалых добрых молодцев ширинками.

Рыбн., 387 и 388—389

³¹ Следует только иметь в виду, что сам по себе мотив освобождения из плена не является чуждым восточно-романской эпической поэзии. Он присутствует, например, в воинской песне «Георгицэ Зэтрын», записанной Т. Памфиле (богатырь освобождает девушку,

ствии же картины синджиров в *балладе* свидетельствует, что она складывалась вне влияния южнославянской песни о богатыре и синджирах (что, разумеется, не исключает возможного воздействия на нее южнославянской *балладной* эпике). В таком случае мы можем говорить о различии путей формирования богатырской поэмы и баллады о полоне. А это тоже немаловажный аспект специфики жанров в ее конкретном историко-фольклорном выражении.

Об эстетическом своеобразии балладного повествования (в отличие от героико-эпического) свидетельствует подробная разработка в балладе (и отсутствие в богатырской поэме) диалогов между несколькими пленниками и татаринном, который гонит их в рабство.

Поочередно девушка, пахарь и молодая мать умоляют отпустить их домой. Девушка говорит, что оставила дома свое неоконченное рукоделие; пахарь — что у него в поле несжатая пшеница и нескошенное сено; молодая мать — что дома остался ребенок, которого некому пеленать. Но враг отвечает, что рукоделие мать будет кончать, пшеницу отец будет убирать, а сыночка — снег запеленает.

Эти диалоги подчеркивают жестокость врага, дают почувствовать трагизм ситуации — что вообще свойственно жанру баллад. Не будет преувеличением сказать: эстетика баллады это прежде всего эстетика трагического. И не случайно в ряде вариантов повествование завершается гибелью девушки, которая бросается в Дунай, не желая стать невольницей (*Пэскулеску*, 210—211); заметим, что аналогичная концовка — своего рода балладное типичное место — имеется в балладе об Илинкуце, уводимой в рабство. Еще выразительнее другой факт, не привлекавший внимания исследователей. Баллада о невольниках, тщетно умоляющих отпустить их, иногда воспринималась как плач, — что, на наш взгляд, как бы обнажает ее идейно-эстетическую сущность. Под рубрикой «Плачей» ее запись опубликована в фольклорном журнале «Изворашул» за 1935 г.³² Балладное повествование завершается

которую турки уводят в рабство), в героических версиях эпической песни «Кира» (братья-войники выручают сестру, которую арап сильно увозит с собой).

³² «Изворашул», XIV, 1935, № 1, р. 29—30. Исполнила Герца Флоаре, 33 года, из с. Парошень, у. Хунедоара.

здесь типичнейшим причитанием:

Plîngeți, stele mici,
Că mă duc de-aici,
Merg la putrezit,
Că moartea-a venit,
De-acas' m-a răpit....

Плачьте, звезды малые,
Я уйду отсюда,
Уйду я гнить,
Потому что смерть пришла,
Меня из дома вырвала...

В начале текста сказано, что невольников гонят татары. Но во второй части произведения выступают не татары, а смерть (что видно и по приведенному отрывку). Вполне естественно заключить, что перед нами контаминация исторической баллады и плача. Такой вывод не вызывал бы никаких сомнений, если бы не существовало большого числа записанных текстов плачей, где девушка, парень, молодая мать просят смерть отпустить их, позволить вернуться к домашним делам, а смерть отвечает им примерно так же, как татарин в балладе о невольниках³³. Иначе говоря, вовсе не исключено, что разбираемая историческая баллада возникла не самостоятельно, а использовала уже выработанную в плачах художественную ситуацию и сами диалоги. Не распространяя предположение о связи с плачем на балладный жанр в целом, мы хотим подчеркнуть, что в данном случае родственность плачу является существенной отличительной приметой баллады о полоне. И эта примета обусловлена, вероятно, не только художественными, но и генетическими причинами.

Как мы видим, баллада о порабощенных селах описывает трагическую ситуацию и ограничивается ею; здесь ее важная особенность.

В произведениях других жанров увод людей в рабство оказывается лишь отправным моментом сюжетного повествования, исходной точкой отсчета времени действия. Героико-эпическая песня «Молдовян Доброджян» особенно показательна, так как она уже рассказывает об освобождении невольников; все ее содержание лежит дальше этой изначальной точки отсчета времени. Но специфич-

³³ Как ни странно, эти плачи на темы «девушка и смерть», «юноша и смерть» не привлекли к себе внимания литературоведов, которые стремятся выявить фольклорные истоки горьковской «валашской сказки» «Девушка и смерть» и берут на учет даже более отдаленные мотивы.

ность ее не сводится к теме освобождения. И чтобы продемонстрировать это, мы вновь обратимся к дополнительному фольклорному материалу. Имеется, например, предание, которое тоже рассказывает об освобождении человека, угоняемого в неволю. Его уникальная запись обнаружена нами в неизданной коллекции ответов на вопросник Н. Денсушяну (90-е годы XIX в.). Сделана она 29 октября 1893 г. в с. Кэлугэра у. Бакэу (Запрутская Молдова). Предание гласит: «Говорят, в этом селе жила вдова и было у нее два сына, одного звали Николай, и татары, придя вшестером, схватили вдову и связали; она принялась кричать «Николаі, Николаі» и братья, придя, стали бить татар цепями, пока не убили. Чья-то прабабушка из этого села угнана в Турецкую страну»³⁴.

Приведенное предание весьма характерно своим «обыденным масштабом» повествования. В нем предстают обычные люди, не обладающие исключительными качествами. И хотя в подвиге братьев, побивающих шестерых врагов, уже есть нечто несомненно эпическое, сам рассказ о подвиге звучит так, словно речь идет о каком-то очень простом, повседневном случае или поступке. Такое впечатление усиливается и стилем повествования; вся передаваемая история «вместилась» в одно предложение.

А вот еще один способ реализации сюжета освобождение пленницы героем — небольшая песня «Сестра и брат». Единственная запись ее сделана в 1889 г. собирателем банатского фольклора И. Поповичем³⁵. Ал. И. Амзулеску следующим образом резюмирует содержание этой песни: «Брат спрашивает у леса, отчего он желтеет. Узнает, что турки взяли в полон сестру. Он бросается за ними и спасает сестру от порабощителей» (*Амзулеску*, I, 148). В таком изложении песня «Сестра и брат» кажет-

³⁴ Перевод дается по подлиннику записи, хранящемуся в Отделе рукописей библиотеки Академии СРР (г. Бухарест). Рук. 4549, л. 31. Текст подлинника: «Se zice că în acest sat era o vadană și avea doi feciori, pe unul îl chema Nicolai, și venind Tatarii în număr de șese au prins pe vadană și au legat-o; ea a început a striga «Nicolai, Nicolai» și venind feciorii au bătut pe Tatarii cu umblăciile pînă i-au omorît. O răsbunică din acest sat este du:ă în țara Turcească ...»

По сообщению Г. Г. Ботезату, сходное предание записано им у молдаван, проживающих на Буге.

³⁵ *Попович*, 51—52. Записано в с. Кличова на юго-западе Румынии.

ся сходной с песней «Молдовян Доброджян». Однако близким является только начало — разговор копя с лесом; дальнейшее же повествование в своем конкретном выражении совершенно различно. В «Сестре и брате» богатырского поединка не происходит. Юноша ухитряется выкрасть сестру (когда враги позволяют ему проститься с ней), сажает на коня и увозит. Сестра пугается погони, но он успокаивает ее: с таким гнедым, как у них, никакая погоня не страшна. Стоит пришпорить гнедого и он улетит с ними вдаль:

...acum pinteni i-oi da	...теперь пришпору его
Și noi codrul l-om zbură!	И пролетим над кодром!

В сущности, здесь мы наблюдаем *сказочный* вариант освобождения.

И если при сравнении с исторической балладой немедленно обнаруживается сюжетное (но, конечно, не только сюжетное) отличие от нее героической песни «Молдовян Доброджян», то при сопоставлении с преданием и сказочной песней «Сестра и брат» сразу же выступает своеобразие героико-эпического решения темы *освобождения* полона. Здесь на первом плане — бесстрашный, могучий богатырь. Он уничтожает врага и освобождает невольников.

Изображение воинцкого подвига имеет две версии. Обе они — в традициях восточнороманского богатырского эпоса. Согласно одной версии герою противостоит чудовищный насильник арап (молдавская запись 1928 г. и большинство вариантов из Олтении), согласно другой — целое вражеское войско (брэильская запись Н. Пэскулеску от Ф. Раду и неоконченный контаминированный текст из журн. «Ион Крянгэ»). Первая версия может быть соотнесена с песней «Дончилэ и арап», вторая — с песней о юном воитнике Романе, побеждающем войска хана («Роман Копилул») ³⁶. Первая версия по типу изображения более древняя, хотя из этого не следует автоматический вывод о ее более раннем возникновении — это можно лишь предполагать. Из истории восточнороманского богатыр-

³⁶ Интересно, что и в болгарской юнацкой песне об освобождении трех синджиров в одних случаях выступает «арапин» (или «три арапина»), в других — войско «турок-янычар».

ского эпоса нам известно, что бой с чудищем в пределах одного и того же текста песни мог сосуществовать с боем «нового типа» — против вражеского войска. Об этом свидетельствуют некоторые варианты песни о юном воитнике Романе. Роман бьется сначала со всем войском, а затем с одним оставшимся врагом, который наделяется чертами чудовища³⁷. Любопытно, что рассматриваемая песня тоже имеет подобную версию: удвоение боя встречаем в тексте из журнала «Прекупэрь литераре» (1940, № 9, 563). Таким образом, и в этом отношении песня о богатыре, освобождающем невольников, вполне вписывается в историю восточнороманского героического эпоса. Мы придаем этому факту немалое значение, так как считаем, что принадлежность определенному жанру закономерно проявляется и в устойчивости типов варьирования, в общности его параметров. Остается сожалеть, что этот аспект жанровой специфики еще недостаточно изучен.

С другими произведениями богатырского эпоса анализируемую песню роднит стилистика повествования, связывают многие «общие места» и «микроформулы». Начать с того, что бою богатыря с арапом или войском хана предпосылается распространенная в героических песнях «проверка коня» («Тома Алимош», «Миху и Януш Унгур», «Дончилэ и иноземный насильник»). Воитник выясняет, готов ли его конь к предстоящему испытанию. Это весьма примечательная константа героического повествования. В том или ином виде диалог воитника и его коня содержится почти во всех вариантах восточнороманской песни об освобождении синджиров, за исключением записи Н. Пэскулеску от Ф. Раду.

Вопрос, адресуемый коню, может выглядеть в эпосе двойко, и обе его разновидности имеются в текстах данной песни. Первая разновидность вопроса:

Putea-vei tu ca să-m (îi	Сможешь ли ты меня выдержать
Tot trei zile și trei nopți	Три дня и три ночи
Nebeut și nemîncat	Без воды и без пищи
Și de stăpîn nentrebat?	И без заботы хозяина?

Ф. дин Олт. Мунт., I, 212. Сходно: Ф. дин Олт. Мунт., III, 388; Делавранча, V, 671; Н. Горя, 164—165

³⁷ В. М. Гацак. Восточнороманский героический эпос. М., «Наука», 1967, стр. 110.

Весьма интересна вторая разновидность вопроса, как бы приоткрывающая для нас прошлое героя и его коня. Из самого вопроса можно уловить, что и в прошлом за ними — какие-то богатырские свершения. Герой явно мыслится персонажем постоянного богатырского «амплуа». (В отдельных случаях оказывается, что конь служил еще отцу воюника; таким образом, Георге не только сам богатырь, но и сын богатыря.) Георге спрашивает у коня:

Putea-r-ai la bătrînețe,	Сможешь ли в старости
Се puteai la tinerețe?	То, что мог в молодости?

Кандой, I—III

Еще показательнее вариант обращения, представляющий даже не вопрос, а просьбу, наказ богатыря:

Să-mi arăți la bătrînețe,	Покажи в старости,
Се puteai în tinerețe.	Что мог в молодости.

К. векъ дин Олт., 51; «Преокупъръ литераре», V, 1940, М 9, 563

Во всех случаях ответ коня является одним из «общих мест» восточнороманского богатырского эпоса: гнедой говорит, что в молодости он еще не был в полной силе, потому что и тело у него было нежное и кости хрупкие.

Iar acu, la bătrînețe,	А сейчас, в старости
(Cum sînt eu acum!	(Какой я теперь!
Dar acum, la bătrînețe)	А теперь, в старости), ³⁸
Mi-este carnea ca vînju,	Тело мое как вяз,
Măduva tot ca fieru,	Кости как железо,
Vîna mi-e ca oțălu,	Жилы как сталь,
Coadă-n drum ca fulgeru!	Хвост в пути как молния!

Кандой, I—III. Сходно: Н. Горя, 165

В болгарской песне «Крали Марко освобождает три синджира рабов» такого диалога нет (видимо, он специфичен для восточнороманского богатырского эпоса), но в конце песни Марко хвалит своего Шарца за быстроту, а Шарц хвалит Марко за могучий удар.

Арац, предстающий в молдавском и большинстве мало-валашских вариантов, — это тот же эпический враг-насилник чудовищного вида, что и в богатырской песне

³⁸ В скобках приводится усилительное восклицание, вставленное при третьем исполнении.

о Дончилэ. Устоявшиеся поэтические строки (еще одно «общее место») рисуют его облик:

Un aгар negru, buzat,	Арап черный, губастый,
Și cu solz pe după сар,	С чешуей на затылке,
Ochi-n сар са rotila,	Глаза с колесо,
Unghile са secereа.	Ногти как серпы.

Ф. дин Олт. Мунт., I, 212. Более кратко: К. векь дин Олт., 50; Кандой, I—III; Н. Горя, 164

В соответствии с «этикетом», или правилами героико-эпического повествования, бою предпосылается диалог противников. По содержанию он различен, но его варианты почти во всем находят себе параллели в других произведениях восточнороманского богатырского эпоса. В молдавской записи от Н. Горя началом диалога служит похвальба арапа, стремящегося запугать героя (такая же похвальба, но изложенная по-иному, имеется в текстах, записанных от Н. Кандой из Олтении):

Бяни, Георги, к'ай винит:	Хорошо, Георги, что ты при- ехал:
Ам ун сынжер неымплинит	У меня один синджир неполный,
Ши ку тиши ам сы-й фак вырф!	И тобою я дополню его!

Однако герой неустрашим: «Гляди, что взбрело ему в голову!» — презрительно произносит он, услышав эти слова.

В других вариантах Георге, настигнув врага, восклицает первым:

Te-ai gîndit, te-ai socotit,	Ты, думал, ты считал,
Сă Gheorghe s-a prăpădit?	Что Георге погиб?

К. векь дин Олт., 47; Ф. дин Олт. Мунт., III, 588

Грозный окрик заставляет врага трепетать. Страх, который охватывает злого насильника при виде героя, особенно акцентируется в другом маловалашском варианте. Как только Георге подъезжает к нему, арап в испуге кричит:

Credeam, Gheorghe, с-ai murit,	Я думал, Георге, ты погиб,
Eu pe-aici n-aș fi venit!	<Иначе> я бы не приехал!

К. векь дин Олт., 51

Аналогичные реплики имеются в текстах песни «Дончилэ и иноземный насильник».

С другой богатырской песней — «Гицэ Кэтэнуцэ» («Стоян и Видра») — маловалашские варианты разбираемого

произведения эпоса роднит выбор вида боя и описание его длительности:

În suliți să ne lovim	Пиками ударим друг друга,
Sau în luptă să ne luptăm?	Или будем бороться?
Dar arapu-i răspunde:	Арап ему отвечал:
Ц Ва, la luptă, să-i mai dreaptă,	«Нет, бороться, <борьба> вернее,
Nu-i ca sabia spurcată	Не то, что сабля нечистая
Și sulița-nveninată».	И пика отравленная».

Ф. дин Олт. Мунт., III, 588. Сходно: К. векъ дин Олт., 47, 52

Совпадение этого диалога с соответствующей частью песни о Гицэ Кэтэнуцэ почти дословное. Частично совпадает и продолжение — особенно в одном из вариантов:

Ei la luptă se luară	Они принялись бороться
Zi de vară pînă-n seară.	Летний день до вечера.

К. векъ дин Олт., 48

Впрочем, мысль о длительности боя сохраняется не всегда. В ряде текстов, напротив, герой сразу уничтожает врага. При этом воиник прибегает к хитрости (*Кандой*, I—III; *Н. Горя*, 165; К. векъ дин Олт., 52). Например, он кричит арапу, что у его коня расстегнулась подпруга (аналогичный мотив, но в другом контексте, есть в песне «Сырб-бедняк», опубликованной В. Александри). Когда арап нагибается, Георге одним ударом сносит ему голову. Сила решающего удара показана традиционно (особенно частым в эпосе является добавление, что после удара воиника остается борозда, как от плуга):

Paloș furios scotea,	В гневе выхватил палаш,
Odată mi-l strălucea,	Один раз палаш блеснул,
Îi tăia gîtul și mîna,	Разрубил ему шею и руку.
Propti paloșu-n pămînt,	Захватил палашом землю,
Scoate brazda ca de plug.	Проделал борозду, словно плу- гом.

«Преокупэрь литературе», V, 1940, № 9, 563

В тексте Ф. Раду — иная картина, очень сходная с соответствующим эпизодом из песни о юном воинике Романе. Молдовяин Доброджян настигает татар, «кричит по йортомански» и врывается в их ряды. Продвижение богатыря, как обычно, уподобляется неударжимому вихрю

(весьма близкое описание употребляется в песне о юном войнике Романе):

Parcă bătu un viforos,
De vine vara de jos
Și îmi bate florile,
De umple căgăriile,—
Așa stau celmelele.

Словно налетел буйный ветер,
Который дует летом из долины
И срывает цветы,
Устилая тропинки,—
Так лежат чалмы.

Пэскулеску, 266

С победой над врагом три синджира невольников получают свободу. Как и в некоторых других песнях («Дончилэ и иноземный насильник», «Копилаш, сын Романа»), люди славят войника.

Хоре марь мергынд фэчя Устраивали хоры большие
Ши луй Георге-й мулцэмя. И благодарили Георге³⁹.

Н. Горя, 165. Сходно: Делавранча, V, 671

Такое развитие событий в наибольшей степени отвечает записи 1928 г. от молдавского исполнителя Н. Горя. В других случаях появляются дополнительные мотивы. В числе пленников, составляющих три синджира, герой песни освобождает девушку, о которой в ряде вариантов говорится особо.

У Ф. Раду, как справедливо заметил Б. Н. Путилов, «проскальзывают мотивы отношения освободителя и рабыни: собираясь в погоню, юноша надеется не только отбить полон, но и добыть жену...»⁴⁰ Сам Молдовян Доброджан говорил об этом так: «Освобожу рабов от рабства, //И женюсь, возьму жену» (*Пэскулеску, 266*). Мотивировка последующей битвы с врагом как бы дублируется второй из приведенных строк. Больше того — увидев войника, девушка в свою очередь умоляет освободить невольников и за это обещает стать его женой.

³⁹ Аналогичные финальные строки имеются и в текстах из Олтении, но в одном из них, по справедливому замечанию румынского издателя, оформление «славы» «представляется вторжением информатора»:

Іаг codrul multumitor, А кодр <был> благодарен,
С'а scăpat acest porog. Что он спас этот народ.

Ф. дин Олт. Мунт., III, 548, 588

⁴⁰ *Б. Н. Путилов. Славянская историческая баллада, стр. 163.*

Здесь налицо мотив героико-романического плана. По заключению Б. Н. Путилова, данный мотив находит соответствия в южнославянских песнях⁴¹, «однако, как и во многих южнославянских вариантах, эта коллизия здесь не получает разрешения»⁴²,— указывает Б. Н. Путилов, имея в виду текст из собрания Н. Пэскулеску.

Другие варианты кое в чем дополняют повествование о девушке, но и в них история девушки не получает вполне завершенного развития и трактуется по-разному. Однако обусловленность подвига героя обещанием девушки стать его женой остальным текстам ни в какой мере не свойственна.

В обеих записях из С. Аркань у. Горж и в одной записи из с. Тисмана того же уезда герой узнает, что «харап» не только увел три синджира рабов, но и похитил его милую. Таким образом, решение броситься в погоню обретает дополнительное обоснование (сходная ситуация — в контаминированном тексте из журнала «Преocupărî literare» за 1940 г., но с тем отличием, что воин по имени Стан сначала освобождает синджиры и лишь затем узнает, что один из врагов, оставшихся в живых, увез его любимую).

Во время поединка с «харапом» девушка приносит герою воды, чтобы он освежился, и тем самым помогает одолеть врага. Но дальше певцы о ней забывают. Лишь в одном варианте в финале упомянуто, что, отпустив домой невольников, войник «берет миленькую» и «возвращается в лес» (Ф. дин Олт. Мунт., III, 589).

В записях от Н. Кандой — иное освещение событий, Девушка — одна из жертв арапа. Он везет ее с собой на коне и заставляет принимать свои ласки. Герой не знал ее прежде, и в разговор с нею не вступает (в этом — отличие от варианта Ф. Раду). После того, как арап побежден, а невольникам возвращена свобода, Тинерел Молдовян отсылает девушку домой:

Și el fetița lua,	И он взял девушку,
.
Acasă c'o trimetea.	Домой ее отослал.

⁴¹ К их числу отнесена юнацкая песня «Крали Марко освобождает три синджира рабов».

⁴² Б. Н. Путилов. Славянская историческая баллада, стр. 163.

Эти строки есть в текстах всех трех исполнений Н. Кандой. Но смысл их не вполне ясен. Можно лишь предпологать, что воиник отсылает девушку не к ней домой, а к себе. При втором и третьем исполнениях в тексте появилась большая вставка, дающая именно такое разъяснение. Герой убеждает девушку не пугаться его и не плакать:

Taci cu tata, nu rîngea,

Bă, fetițo! Că nu te iau să-m fii
roabă mie,

Da te iau soție mie,

Nurogă părinților,
Cumnățică fraților,
Stăpîină argaților.

Молчи, родная, не плачь,
Ты, девушка! Я не беру тебя,
чтобы

ты была рабыней моей,
А беру тебя (чтобы сделать)
женою моею,

Снохою родителям,
Свояченицею братьям,
Хозяйкою слугам.

Девушка успокаивается, утирает платком слезы и радуется своему счастью.

Вся вставка произносилась *parlato* (т. е. не целась), что облегчает импровизацию. Вторая строка приведенной цитаты в размер явно не укладывается, из чего видно, что добавленный отрывок не имел у исполнителя хорошо сложившейся структуры. Даже в той части, где размер выдержан (четвертая — шестая строки), изложению не была свойственна полная стабильность, что обнаруживается при сравнении записи от 8.IV 1958 г. с записью, сделанной на следующий день. В первом варианте вставки вместо стиха «Хозяйкою слугам» было «подругою се-страм»; имеются различия и в других частях.

Добавление, сделанное певцом, обращает на себя особое внимание, так как совершенно аналогичный мотив имеется в коляде, с которой еще предстоит познакомиться. Вопросы о том, чем объясняется это совпадение, мы пока не будем касаться. Ограничимся констатацией, что в эпическом контексте испуг девушки вполне естествен: на ее глазах только что состоялся жестокий поединок; всадник, который вез ее с собою на коне, убит; что с нею будет — ей не известно. Вся ситуация изображена с полной серьезностью; шутливые интонации появляются лишь в успокаивающей речи воиника, причем не дают никакого повода усомниться в реальности только что пережитого испытания. Все это очень важно учесть, ибо в коляде все будет выглядеть по-иному.

Различные оттенки, присущие истории о девушке в разных вариантах героической песни об освобождении трех синджиров, очевидны. В одном случае девушка просит богатыря освободить пленников, обещая за это стать его женой. В другом, тоже как дополнение к основной коллизии, появляется мотив соперничества с «харапом» из-за милой. В третьем девушка оказывается «военной добычей» героя — его вознаграждение уже не ограничивается словами славы и благодарности освобожденных людей, оно как бы «дублируется» в сугубо личном плане. Но всегда в центре внимания все же остается освобождение невольников, которого герой добивается в битве с врагом. Другое дело, что коллизия с девушкой говорит о появлении в поэме второго, «личного» плана повествования. Не исключено, что здесь сказались влияние баллад. Только надо иметь в виду, что образ девушки-невесты или любимой богатыря не чужд воинским поэмам; некоторые из них тоже обладают как бы дополнительным, личным планом.

Примером может служить песнь о Тэниславе — где, кстати, девушка рисуется в тех же устойчивых выражениях, что и в песне «Молдовян Доброджан» и ее вариантах (O fetiță smedioară // Cu costiță gălbioară — «Девушка смуглолицая, // С косичкой светлой»); сходным или идентичным является и ее имя (Рошкулица, Рускулица — в песне об освобождении синджиров, Рускулица — в песне о Тэниславе). Так что выявляющаяся двуплановость песни «Молдовян Доброджан» не есть что-то совсем чуждое восточнороманскому богатырскому эпосу или нарушающее жанровую специфику его. Будет вернее считать, что «личный план» становится органическим слагаемым героического эпоса на определенном этапе его развития.

В целом рассмотренная песня воспринимается как напряженное и серьезное повествование о богатырском подвиге защитника родного народа, и это представляется самым существенным. Борьба против иноземных вторжений была трудной и ожесточенной. Вот, например, как повествует молдавский летописец Григоре Уреке (XVII в.) о битвах с войсками крымского хана в 1513 г.: «А другие совершили набег на нижнюю часть <Молдавии> у Лэпушны и Кигеча и, желая скорее уйти с рабами, много людей утопили в Днестре: и рабов и своих. А на них послал Богдан-водэ своего гетмана Корпачиу, он ударил

их с тысячей человек, и, не щадя себя, бились как витязи; наших полегло семьсот, а триста остались в живых. А татары с потерями больше от воды, чем от войска, возвратились к Перскопу... Спустя немного времени, в том же году, вновь вступили татары с большим войском в страну, чиня бедствие и разорение... Богдан-воде ударил их со свежим войском и отбил у них полон (в оригинале — плян.— В. Г.)»⁴³.

В эпической песне богатырь освобождает полоны один, т. е. совершает то, что было под силу лишь целому войску. При всей своей упрощенности такое сопоставление позволяет уяснить «масштаб героической идеализации» (термин В. М. Жирмунского), свойственный богатырской поэме. Перед нами — грандиозная гипербола, и в этом, если угодно, — поэтическая сущность героико-эпического жанра.

* * *

Важный разграничительный признак фольклорных жанров состоит в том, каким образом они «стыкуются» с действительностью, т. е. в каком качестве они воспринимаются и бытуют. Чтобы пояснить пашу мысль, еще раз обратим внимание, что эпическая песня преподносится как повествование о реальных событиях и поступках. Больше того, частой в эпических произведениях является концовка, особо акцентирующая истинность описанного.

В восточнороманском богатырском эпосе очень распространена, например, такая заключительная формула:

A fost și s-a pomeni
Cît soarele-n cer va fi.

Было и вспоминаться будет,
Пока солнце будет на небе.

Аналогичный смысл имеет «слава», завершающая иногда песню о богатыре, освободителе трех синджиров.

Между тем в некоторых других жанрах «стыковка» с действительностью происходит не прямо, а с помощью специфического для них соединительного звена. Своим характером такое звено как бы возвещает о неадекватно-

⁴³ Grigore Ureche. Letopisețul Țării Moldovei. București, 1958, p. 142.

сти описываемого реальной жизни или же о своеобразном, непрямом отношении его к действительности. Например, в сказке это формулы типа восточнороманской: «было однажды, чего никогда не бывает» (ср. меткое определение, даваемое русской пословицей: «сказка — складка, песня — былъ»).

Своеобразие, опосредствованность звучания и восприятия выступают особенно заметно, если произведение включается в контекст какого-либо традиционного действия, обычая, обряда. Оно словно обретает дополнительное обрамление, определяющее или во всяком случае регламентирующее его смысл (в этом — структурное отличие от героико-эпического произведения с его утверждающей концовкой). Разумеется, в каждом жанре данный процесс протекает по-разному, причем даже в одном и том же или близких жанрах у различных народов интенсивность его не одинакова.

Справедливость сделанных замечаний подтверждают внеэпические (по своей функции) соответствия, которые имеются у болгарской и восточнороманской песен о богатыре и трех синджирах.

Образ трех полонив распространен в ряде календарных песен болгарского фольклора. Одна из таких песен, имеющая различные версии и варианты, — «Святой Георгий и три синджира рабов». Чаще всего она предстает в качестве коляды⁴⁴. Действие, описываемое в ней, происходит «рано ми рано на Гергьовдеп». Возможно, это говорит о связи коляды с фольклором весеннего цикла, так как Гергьовдеп (Георгиев день) — «самый большой весенний пародный праздник»⁴⁵. И, между прочим, в песне весеннего цикла постоянно встречается строка, совпадающая с приведенной. Упоминаются в ней и синджиры⁴⁶

⁴⁴ См. типовой вариант в разделе коляд антологии болгарской обрядовой поэзии: «Обредни песни. Отбрали и редактирали проф. М. Арнаудов и Хр. Вакарелски» («Българско народно творчество в дванадесет тома», т. V). София, 1962, стр. 107 (далее: «Обредни песни»); см. также: А. Т. *Върбански*. Песните на бердянските българи. Ногайск, 1910, стр. 582—584 (далее: *Върбански*): «Народни песни от Тимок до Вита». Редактира В. Стоин. София, 1928, стр. 32, № 134 (далее: *Стоин*, 1928).

⁴⁵ *Петър Диневков*. Български фолклор, част първа. София, 1959, стр. 306.

⁴⁶ *Стоин*, 1928, стр. 104, № 443.

Но для нас интереснее колядовая песня, так как в ней сюжет имеет более оформленный вид. В частности, не только описываются полоны, но и говорится о их судьбе. Синджиры освобождает святой Георгий, уничтожающий врага. Исход как будто такой же, как в юнацкой песне. Но это лишь внешнее подобие. Иной является атмосфера коляды и весь ее смысл.

Прежде всего по-другому говорится о тех людях, которые составляют три синджира. Пленники подразделяются не по возрасту (как в юнацкой песне), а в соответствии со своими занятиями: чифчии, ювчери, лозари — земледельцы, овцеводы, виноградари («Обредни песни», 107); юраче, йофчаре, лозаре — пахари, овцеводы, виноградари (*Стоин*, 1928, 32); орачи, копачи, овчери — пахари, землекопы, виноградари (*Върбански*, 582). Гонят синджиры не «турки-янычары», а злое фантастическое существо — Самодива, сама Юда (*Върбански*, 582). Причем земледельцам, овцеводам и виноградарям возвращается не только свобода. От удара, который наносит их спаситель, текут три реки: из пшеницы, молока и вина.

Първа ряка — жълто жито,
Втора ряка — бяло мляко,
Трета ряка — ройно вино.

«Обредни песни», 107

Пшеница для пахарей, молоко — для овцеводов и вино — для виноградарей, говорится далее в коляде. (В других вариантах пленники сами обещают подарить Георгию триста мер пшеницы, триста мер вина и триста ягнят, если он освободит их.— *Върбански*, 583—584; *Стоин*, 1928, 132.)

Если учесть предназначение коляды — быть пожеланием всяких благ в новом году, то станет ясно, что и данное повествование имеет такой же аллегорический смысл.

Связь коляды с сельским земледельческим бытом, выраженное в ней пожелание плодородия, плодовитости справедливо подчеркивает акад. П. Динев. Что касается появления в коляде имени святого, то вполне оправдано его объяснение «приспособлением к нуждам аграрной магии» мифических и легендарных мотивов⁴⁷. С истори-

⁴⁷ *Петър Динев*. Български фолклор, част първа, стр. 286.

ческими коллизиями данная колыда, конечно, не связана, в чем тоже выражается одно из самых существенных отличий ее от юнацкой песни (правда, само слово «синджир» принадлежит вполне конкретному историческому периоду в жизни народа и могло вызывать соответствующие ассоциации).

А теперь приведем два примера совсем иного свойства. В сборнике песен из средней части северной Болгарии, изданном в 1931 г. под редакцией В. Стоина, помещено два варианта песни «Дели Марко освобождает рабов», исполняемой в качестве «трапезарской», т. е. застольной песни.

Новой приуроченности исполнения отвечает вступление, содержащееся в обоих вариантах: описание молодецкого веселья (это описание отличается от эпического пира в юнацких песнях). Марко Кралевич покидает веселье, приезжает на Дунай и видит «на валашской и богданской (т. е. молдавской) земле» три синджира рабов, описываемых точно так же, как и в обычных вариантах. Обращаясь к коню, Марко просит перевезти его через Дунай, чтобы спасти рабов («Роби дъ си спасим»). На этом первый вариант обрывается. Другой вариант — более обширный и красочный, эпический сюжет имеет свое завершение, но не такое, как всегда. Марко переправляется через Дунай и просит Сулеймана-пашу, который ведет синджир, подарить ему невольников: первый синджир — из уважения к нему, второй — из уважению к коню и третий — из уважения к мечу. Когда Сулейман отказывается, конь юнака принимается топтать его, и папа умоляет Марко унять коня, обещая отдать рабов. Исторический элемент в обеих записях кое в чем даже полнее, нежели обычно (примечательны картины разорения Валахии и Молдавии). Но ослаблен акцент, который приходился на богатырский подвиг самого юнака. Видимо, сказалось все же определенное преобразование эпического произведения, ставшего застольным песнопением, главная цель которого — не передача «эпической информации», а создание определенного настроения⁴⁸.

Определенное воздействие обряда улавливается в песне, записанной в Македонии: «Крале Марко и три синджира

⁴⁸ «Народни песни от средна северна България». Редактира Васил Стоин. София, 1931, № 315 и 316, стр. 121—122 (с нотами).

рабов»⁴⁹. Она опубликована в разделе «Песни о народных страданиях под турецким игом», но в примечании сказано, что эта песня «поется на Великден», т. е. на пасху.

«Великденские» обычаи по происхождению являются исконно народными (в отличие от названия), но на них «сильно повлияла христианская церковная практика»⁵⁰. Подобное влияние чувствуется и в названном тексте песни — в этом отношении данный текст даже стоит особняком, так как в принципе «великденские песни (в отличие от обряда.— В. Г.) не имеют никакой связи с церковью»⁵¹. Вступлением служат строки о том, что Марко держал великий пост, а на Великден собрался в монастырь к причастью. Конечно, «влияние церковной практики» здесь неоспоримо. Но обнаруживается, что оно не оказалось столь сильным, как можно подумать по началу, и не устояло в столкновении с воздействием, идущим от реальной народной жизни⁵². Мать не велит Марко брать с собою оружие, и сын соглашается. Но на пути он встречает три синджира рабов, которых уводит с собою арапин, и горько сожалеет, что выехал из дому безоружный. Однако конь подсказывает: в «дисагах» (т. е. в сумках) у него желтый боздуган и острая сабля, их положила туда невеста Марко. Марко достает оружие, расправляется с арапином и отпускает три синджира рабов. Конечно, героико-эпическое начало здесь выражено в менее развернутой и совершенной форме, чем в собственно юнацкой песне. В какой-то степени оно подчинено истории о том, как неправа оказалась мать Марко и предусмотрительна его невеста. Но в высшей степени показательна идея песни: даже в день святого праздника юна-

⁴⁹ «Македонски народни песни». Текст и мелодии записал Коста Църнушанов. София, 1956, стр. 245 (с. Мраморец, СФРЮ).

⁵⁰ *Петър Диневков*. Български фолклор, част първа, стр. 303.

⁵¹ Там же, стр. 304.

⁵² Отметим, что песня такого сюжета фиксировалась собирателями неоднократно (см., например: СБНУ, XI, стр. 25—27; *П. Лавров*. Сборник македонских песен, сказок и обычаев С. И. Верковица. (Отгиск из «Сборника статей в честь В. И. Ламанского».) СПб., 1908, стр. 23—24; *К. А. Шанкарев*. Сборник от български народни умотворения, т. 2. София, 1969, стр. 151—155, 373—378). И хотя в других вариантах тоже встречается мотив поездки к причастию (в чем также могла сказаться не оговоренная собирателями календарно-обрядовая приуроченность исполнения), бесспорный приоритет принадлежит исконному героическо-эпическому началу.

ку нельзя быть без оружия. Она обусловлена практическим опытом народа, в чем легко убедиться, если вспомнить, что вплоть до 70-х годов прошлого века (а для области, где записана песня, — и много позже) бесчинства турецких захватчиков оставались суровой повседневной реальностью.

В данном случае мы видели, сколь устойчивым может быть историческое, героико-эпическое существо повествования, даже если произведение стало исполняться как обрядовое. В этом, на наш взгляд, примечательная особенность южнославянских песен⁵³.

Южнославянский песенный материал заслуживает специального исследования. Здесь он привлечен в самой минимальной части и лишь затем, чтобы иметь некоторый сравнительный критерий при рассмотрении восточнороманской календарной песни о полонах.

Это коляда, к которой нам надлежит теперь обратиться. Она публикуется под разными названиями. Примем за основное одно из них: «Ла ваду Брэилей» («У Брэильского брода»). Впервые коляда опубликована в 80-е годы прошлого столетия в сборниках Т. Бурада (1880) и Г. Дем. Теодореску (1885). Бурада записал ее в Добрудже от неизвестного исполнителя⁵⁴. Теодореску напечатал два текста: один, присланный ему из окрестностей валашского города Кэлэраша в 1875 г., и другой, записанный им самим в Бухаресте еще в 1868 г.⁵⁵

В последующие десятилетия новые варианты той же коляды из различных областей Молдавии и Валахии печатают Гр. Точилеску, Н. Пэскулеску, Мих. Костэекеску, Г. Нягу⁵⁶ и др. Превосходную запись известного фольклориста-музыковеда Конст. Брэилою, сделанную в 1943 г.

⁵³ Разумеется, данное заключение не является абсолютным. Можно, например, встретить песню о трех синджирах (из «плачущих юношей, невест и девочек»), исполняемую «на хоро» и имеющую явно игровое звучание (*Ст. И. Веркович. Народни песни на македонските българи*, кн. I. София, 1966, стр. 154—155).

⁵⁴ *Братулеску*, 192—193 (49 стихов).

⁵⁵ *Теодореску*, 54—55 (70 стихов) и 55 (50 стихов).

⁵⁶ *Точилеску*, 523 (30 стихов). Исполнитель — Илие Былдан из с. Богаць, у. Дымбовица; 1464 (31 стих). Текст из с. Мэчин, у. Тулча; *Пэскулеску*, 47—48 (54 стиха). Исполнитель — Истрате Енаке, с. Цындэрей, у. Яломица; Ф. дин Молдова, I, 251—252 (49 стихов). Исполнитель — Букурою из у. Рымникул-Сэрат; *Братулеску*, 190—191 (56 стихов). Из с. Кэлэраший-Вежь, вблизи Бухареста.

от четырех крестьянок, певших вместе, опубликовали с нотами Паула Карп и Ал. И. Амзулеску⁵⁷. В 1968 г. ценный вариант коляды «У Брэильского брода» записал Н. М. Бэшу в Ренийском р-не Одесской обл.⁵⁸ Можно заметить, что эта коляда распространена более широко, чем героико-эпическая песня о трех синджирах. По-видимому, сказывается большая стабильность календарного репертуара.

Одним из первых коляду «У Брэильского брода» привлек к исследованию А. Н. Веселовский, заинтересованный упоминанием «фрынков» в известном ему варианте и тем, что «она вызовет новые параллели к русскому эпосу»⁵⁹. Ученый воспроизвел один из текстов Теодореску (запись из окрестностей Кэлэраша), снабдив его переводом на русский язык⁶⁰, и остановился на вопросе о специфичности историзма коляды.

Ссылаясь на перевод А. Н. Веселовского, А. А. Потебня в кратком замечании соотнес коляду из сборника Теодореску с одной из украинских (к ней мы еще вернемся) и с известной нам болгарской юнацкой песней о трех синджирах. По мнению Потебни, «от болгар. в другой форме и связи и вместе со словом плен в значении полна-ясыра этот мотив мог перейти в румынскую коляду»⁶¹. Веселовский и Потебня еще не знали, что и в восточнороманском фольклоре существует богатырская песня о трех синджирах. К сожалению, в дальнейшем сопоставление коляды и героико-эпической песни не было никем продолжено.

Чтобы специфика коляды стала яснее, необходимо учесть, что коляда не сводится к повествованию как та-

⁵⁷ *Амзулеску—Карп*, 58—59 (47 стихов). Исполнительницы: Мария Иван, Букура Бэчилеску, Елена Попа и Елена Мирча, 20—27 лет. С. Драгославеле, у. Мусчел.

⁵⁸ Фольклорный архив АН МССР, инв. № 179, л. 94—95 (36 стихов). Исполнители — Александру И. Пержу, 56 лет, и Антон К. Куштер, 54 года, из с. Плавни. За предоставление этого текста выражаем признательность Н. М. Бэшу.

⁵⁹ *А. Н. Веселовский*. Разыскания в области русского духовного стиха, VI—X (приложение к XLV тому «Записок Имп. Академии наук», № 1). СПб., 1883, стр. 282.

⁶⁰ Там же, стр. 292—285.

⁶¹ *А. А. Потебня*. Объяснения малорусских и сродных народных песен. II. Колядки и щедровки. (Отдельный оттиск из «Русского филологического вестника».) Варшава, 1887, стр. 706.

ковому. Она несет определенную сопутствующую информацию и имеет своеобразное обрамление.

Прежде всего у коляды налицо два дополнительных индекса: *общий* и *именной*. Общий индекс указывает, для какой категории людей предназначается данный вид коляд. Существуют коляды: «для семьи», «для молодых», «для парня», «для девушки», а также «для чабана», «для рыбака», «для охотника» и др. Разбираемой нами коляде тоже присуща подобная спецификация. Ее называют: «коляда для воина» (*Теодореску*, 54), «для войника» (*Теодореску*, 55), «для парня» (*Пэскулеску*, 47), «для парня, которому пришла пора жениться» (*Амзулеску — Карп*, 59) и т. д. При публикации текстов этот индекс иногда выносят в заглавие. Именной индекс меняется от исполнения к исполнению: коляда называет того конкретного человека, которому она адресуется. Его имя вставляется в соответствующую строку в начале коляды, а иногда и в последующие стихи и становится, таким образом, именем героя коляды. Поясним на примере записи Н. Пэскулеску. Четвертая ее строка: *Stă (cutare) tânăr călare* — «Сидит (имярек) молодой на коне». При колядовании сюда вносится имя поздравляемого. Некоторые тексты записаны с уточнением имени — как они звучали бы при исполнении: *Merge Nită călare* — «Едет Ницэ верхом» (запись Бурада); *Şade Gheorghe de-a călare* — «Сидит Георге верхом» (запись Брэилою); *Vine Vania Fătfrumos* — «Едет Ваня, прекрасный юноша» (запись Бэшу).

Обрамлением повествования служат элементы, присущие жанру в целом. Во-первых, это рефрен, поющийся после каждого стиха коляды: *Măgu(lui) cu flori dalbe!* — «Яблоня с белыми цветами!» (*Амзулеску — Карп*, 58; *Пэскулеску*, 47; *Брэтулеску*, 190 — запись Нягу; то же — в записи Бэшу); *Florile dalbe!* — «Белые цветы!» (*Брэтулеску*, 192 — запись Бурада). Многократно повторяемый образ — «Яблоня с белыми цветами», «белые цветы» — не только украшает коляду, но и способствует выражению присущей ей мажорной, праздничной интонации.

Другой постоянный элемент — формула-пожелание; это восклицание, завершающее коляду. В вариантах коляды «У Брэильского брода» несколько разновидностей заключительных здравниц, характерных для кален-

дарных благопожеланий зимнего цикла. Запись из окрестностей г. Кэлэраша:

Sănătate-n ceaste case,	Пусть здоровье <будет> в этих домах,
La boieri ca dumneavoastră,	У боеров вроде вас,
Și noi toți cu voie bună	И мы все с радостью
La anul și la mulți ani!	<Желаем вам> многих лет!

Теодореску, 55. Сходно: Теодореску, 55, второй вариант

Ср. «личную» здравицу в адрес того, кому пелась коляда:	
Ел сă-мь фие сэнэтос,	Он пусть будет здоровый,
Ка ун трапдафир фрумос.	Словно красивая роза.

Запись Бъешу, ст. 34—35

Iară Gheorghe, făt-frumos,	А Георге, прекрасный юноша,
El să fie sănătos!	Он пусть будет здоровым!

Амзulesку — Келп, 59. Сходно: Бутулеску, 191, 193

Таким образом, коляда как бы объединяет в себе две субстанции: повествовательную и обрядовую. Причем обрядовая не только обрамляет повествовательную, но и подчиняет себе, определяет специфику ее звучания. Предназначение коляды — служить календарным благопожеланием, что сказывается на характере и строе изложения.

По определению румынского исследователя проф. Михая Попа, восточнороманская коляда (точнее — колядовое повествование как таковое) «инвариантно характеризуется трехчастной композицией, включающей в себя: I) введение в тему, II) изложение поступка (аллегория) и III) косвенное, подразумеваемое благопожелание...»⁶²

Такая композиция свойственна и коляде о полонах. Особенность повествования в данном случае состоит в том, что во всех трех частях содержатся поэтические мотивы, образы и фразы, встречаемые и в богатырской песне. Однако в новом контексте они имеют совсем другой смысл и несут иную эстетическую функцию.

Вступление описывает героя коляды, несущего, как уже указывалось, имя поздравляемого — молодого человека. Перед нами — молодой вооруженный всадник на богатырском коне. На первый взгляд может показаться,

⁶² М. Поп. Perspective în cercetarea poetică a folclorului. — «Studii de poetică și stilistică». București, 1966, p. 44.

будто это тот же образ, что и в героико-эпических песнях, тем более, что кое-где налицо дословные перенесения в коляду отдельных строк из героических песен — например, в описании коня: *Pe-un cal negru bidiviu* — «На буйном гнедом коне» (*Брэгулеску*, 190). Но стоит посмотреть внимательнее, как обнаруживаются иные черты.

Герой именуется по-сказочному: он фэт-фрумос (т. е. «прекрасный юноша») (*Точилеску*, 523; то же — в записи Бэшу) «одет по-господарски» (*îmbrăsat în chip domnesc.* — *Точилеску*, 1464). А в изображении его коня преобладают подчеркнуто яркие, декоративные детали. Чаще всего конь — не «буйный гнедой», а золотистошерстый (*galben grîngorel.* — *Теодореску*, 54. Сходно: *Точилеску*, 1464; *Брэгулеску*, 192 — запись Бурада), «ласковый и представительный» (*mîngîios și arătos.* — Ф. дин Молд., I, 251), и не просто конь, а «конечек» (*călușel.* — *Точилеску*, 523). Конь покрыт цветастым ковром с кистями (*țolul cu țorțolei.* — *Пэскулеску*, 47), «седло утопает в золоте» (*șeaua-poată-n aurel.* — *Теодореску*, 54), белые стремяна блестят серебром (*cu scări dalbe argintii.* — *Брэгулеску*, 192), в руке у всадника — «расплетенный желтый кнут» (*bici galben despletit.* — *Пэскулеску*, 47). Серебряные стремяна или подковы — не редкость в эпосе, как элементы героической идеализации. В колядах подобные детали имеют иной оттенок, они служат украшению как таковому. И оружие здесь упоминается лишь для того, чтобы показать позу героя (симптоматичная и даже решающая особенность!); он «опирается на копьё» (*să gazmă de sulîță.* — *Амзулеску* — *Карп*, 58; *Брэтулеску*, 190) или «Опирается на копьё // И подпирается палашиком» (*Stă-n sulîță rezemat // Și în paloș răngălat.* — *Пэскулеску*, 47).

Герой находится у Дуная, причем его конь стоит прямо в воде и прибрежной грязи. Здесь уже известный контраст по отношению к тому, как описывалось одеяние молодца и убранство его коня, что, впрочем, тоже характерно для коляды: декоративные, яркие детали она сочетает с откровенно юмористическими.

Și nu-mi șade cum se șade:
Șade-n apă
Pînă-n sară,
Și-n noroi
Pînă-n țurloi.

И <конь> не стоит как стоят:
Стоит в воде
По колено,
И в грязи
Выше колена.

Такие строки находим во всех вариантах коляды. Но все они (за исключением первой) встречаются и в одной из богатырских песен — «Гайдук Корбя и господарь Штефан». В названной песне они употреблены при изображении гайдука, заточенного в полузатопленную темницу. Совершенно очевидна противоположность контекстов, в которые включается приведенное описание в произведениях сопоставляемых жанров. В коляде они соседствуют с подчеркнуто праздничными деталями и не несут в себе сурового смысла, какой выражают в героической поэме, а приобретают шутивную интонацию (лихому всаднику все нипочем!).

Подобная интонация сохраняется в коляде и при описании борьбы всадника с турками и «фрынками». Сам по себе этот мотив и локализация действия на Дунае несомненно связаны с реальным историческим прошлым. Говоря о «фрынках», А. Амзулеску и П. Кари усматривают в коляде «старое историческое воспоминание времен XIV и XV веков, когда западные рыцари-феодалы играли свою роль в оборонительных битвах народов дунайской зоны против турецких захватчиков»⁶³. Аналогичное мнение в свое время высказывал Г. Дем. Теодореску. А. Н. Веселовский нашел его интересным, но справедливо отмечал, что «о битвах турков с франками не знает ни одна из упоминающих их колядок, а лишь о бое с теми и другими — третьего лица, героя песни»⁶⁴. Однако «колядка, — по не менее верному замечанию А. Н. Веселовского, — не летописный памятник, от которого можно ожидать раздельной памяти о событиях...»⁶⁵ В тексте коляды «фрынки», на наш взгляд, — исторически «нейтрализованное» обозначение противника (в более определенном значении — чужестранцев с запада — «фрынки» выступают лишь в эпосе, где они упоминаются наряду с «латинами»).

Не отрывая коляду от реальной истории народа, мы должны, однако, считаться с тем, что исторические отзвуки в ней носят крайне ослабленный и преобразованный характер.

⁶³ Амзулеску—Кари, 59.

⁶⁴ А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха, VI—X («Приложение к XLV тому Записок Имп. Академии наук», № 1), стр. 287.

⁶⁵ Там же, стр. 288.

Герой коляды бьется с турками и фрынками за броды и корабли. Но, как мы уже сказали, о битве говорится не очень серьезно. Показательно, что вместо слова «бьется» в коляде чаще всего — «пререкается, спорит»; это придает действию оттенок игры (решительно невозможный в эпосе).

Și el să ceartă cu turcii,
Și cu turcii, și cu frîncii,
Turcii să-i dea vadurili
Și frîncii corabili.
Se certase și le luase
Și trecuse d-aia parte.

И он спорит с турками,
И с турками, и с фрынками,
Чтобы турки отдали броды
И фрынки — корабли.
Поспорил и отобрал
И перевел <корабли> на эту
сторону.

*Точилеску, 523; Пэскулеску, 48; Теодореску, 54, 55;
Ф. дин Молд., 251; запись Бэшу, ст. 7—9*

Корабли и броды пужны персонажу коляды, чтобы переправиться за полонами. В тексте из Ренийского р-на Одесской обл. об этом говорится следующим образом:

Ка сэ трякэ'н чяя парте,
'Н челе сате непрэдате,
Сэ прэдезе де трей сате,
Де трей сате, де трей плянурь.

Чтобы переправиться на ту
сторону,
В те неопустошенные села,
Опустошить три села,
Три села <опустошить>, три
полона <взять>.

Запись Бэшу, ст. 11—14

И тут мы подошли к самому главному, сюжетному отличию коляды от богатырской песни. Если Молдовьян Доброджян отправлялся отбивать синджиры у врага, то герой коляды сам едет и берет три полона. Причем об этом говорится с полным одобрением: «А государь, этот добрый господарь //Три дня опустошает страну» (*Пэскулеску, 48*). Если бы речь шла о полонях в том же смысле, что и в эпической песне, такое одобрение было бы совершенно необъяснимым. И мы убедимся, что здесь совсем другая идея. Но прежде присмотримся более внимательно к описанию полоньев.

Герой едет за полонями туда, где «Села не опустошены// И девушки не выданы замуж» (*Точилеску, 1464*), где «Люди богаче ...// И девушки на выданы красивей» (*Амзулеску — Карп, 59*). Иногда называется конкретная мест-

ность: Молдавия (*Теодореску*, 54), *Банат* (*Алмзулеску — Карп*, 59), село Ербэнаш или Дэлбинашь и т. д. Там и собирает герой три полона. Схема описания полоноров примерно та же, что и в богатырской песне. Но слово «синджир» в коляде не употребляется, всюду — тоже древнее слово «плян», встречаемое в летописях (см., например, цитированный выше отрывок из летописи Григоре Уреке). Приведем пример описания полоноров по записи Теодореску (1868):

Pleanu întii ce mi-și robea?	В первый полон кого он взял?
Fete mari	Девушек
Cu bani pe sar.	С монетами на лбу.
Pleanu al doilea ce-mi robea?	Во второй полон кого он взял?
Tot junei	Юношей
D-ei voinicci.	Войников.
Pleanu al treilea ce-mi robea?	В третий полон кого он взял?
Neveste	Жен,
De câte-un prunc.	У которых по одному ребенку.

*Теодореску, 55. Сходно: Теодореску, 54;
Брэтулеску, 191, 192*

Здесь могут быть указаны дословные совпадения с войничкой песней. Но бросаются в глаза и отличия. В эпической песне люди, уводимые в рабство, плачут и убиваются; при исполнении произведения, как это наблюдалось у Н. Кандой, звучат сочувственные восклицания певца. Картина синджиров трагична, вызывает у слушателей боль. А в коляде описание трех полоноров лишено печальных интонаций. Больше того, оно всегда имеет продолжение, которого не было в эпосе: пленники веселятся, посвистывают, притопывают и танцуют.

Vin junei și uierînd	Идут парни, посвистывают,
Și nevestele săltînd,	И женщины притопывают,
Fete mari hore făcînd.	И девушки в хорах больших танцуют,

Брэтулеску, 192. Сходно: запись Бэешу, ст. 18—20

Зная символику свадебного обряда, не трудно догадаться, что перед нами не «полоноры», а аллегорически изображаемое свадебное шествие. Совсем не противоречит такой догадке, а лишь подкрепляет ее следующее звено повествования. Оказывается, один человек все-таки плачет. Это девушка, которая едет отдельно от всех и не

разделяет веселья.

Mărioara smădioară
Cu costița gălbioară,
Tot plîngînd
Și suspinînd,
Față dalbă zgîriînd,
Păr galben hărăpănînd.

Мэриоара смугленькая
С желтенькой косичкой,
Плакала
И всхлипывала,
Лицо белое царапала,
Волосы светлые рвала на себе.

Брэтулеску, 192—193

В эпической песне предстала девушка, описанная точно так же. Но там это было частью общей суровой картины. В коляде же эпизод с девушкой завершает весьма поэтичную, исполненную юмора, аллегорическую свадьбу⁶⁶. Это полностью раскрывается в речи героя, составляющей обязательное заключительное звено всех вариантов коляды:

Taci, fetițe, nu mai plînge,
Nu te iau roabă să-m' fii,

Și te iau doamnă să-m' fii,

Cumnățiță fraților,
Nor'bună părinților!

Молчи, девушка, не плачь,
Не беру тебя, чтобы сделать
рабыней,
А беру тебя, чтобы сделать
госпожою своей,
Свояченицей братьям,
Невесткой доброй родителям.

Амзулеску — Карп, 59. Сходно: запись Бэешу, ст. 29—33

В одном из вариантов даже добавлены стихи о том, каким образом юнопа исполняет свое обещание:

În brațe să mi-o lua
Și-n faiton să mi-o punca,
La părinți să mi-o ducea
Și cu ea
Se eununa.

Он взял ее на руки,
И в фатон усадил,
К родителям повез
И с нею
Обвенчался.

Теодореску, 55 (запись 1875 г.)

Можно предположить, что речь героя «Молчи, девушка, не плачь...», которая встретила нам в двух записях бо-

⁶⁶ Между прочим, в самом описании плачущей девушки печальная интонация иногда откровенно смягчается:

Вине Иляна тинерикэ,
Дин басма вынту-шь фэ-
кынд,
Дин окь негри лэкрэмынд.

Идет Иляна молоденькая,
Платком себя овевая,
Слезы из черных глаз роняя.

Запись Бэешу, ст. 22—24

гатырской песни от Н. Кандой, перенесена туда именно из коляды, в которую она входит более органически⁶⁷. Здесь уже обратное влияние коляды на эпос.

Художественная идея коляды, которая полностью раскрывается в завершающей части повествования, состоит (говоря словами проф. Михая Попа) в «косвенном, подразумеваемом благопожелании»; адресуется оно поздравляемому, молодому парню. Иначе говоря, добывание трех полонив и девушки-пленницы оказывается своеобразной поэтической аллегорией женитьбы. Гиперболизму, который отвечает героическому масштабу изображения, в коляде противостоит метафоричность обрядового действия.

Если богатырскую песню мы назвали большой гиперболой, то коляда — единая, цельная метафора. В этом вся суть их смысловой и эстетической оппозиции.

Мы убедились, что восточнороманской коляде свойственна столь высокая степень переосмысления эпического элемента и «выветривания» элемента исторического, какой мы не наблюдали в славянских «трапезарской» и «великденской» песнях. Но было бы неверно полагать, будто это происходит лишь потому, что здесь мы имеем коляду, а не «трапезарскую» или «великденскую» песни, и что коляде, как жанру, всегда и в той же мере присущи качества, обнаруженные в восточнороманском ее примере.

Надо признать необходимым дифференцированный подход к колядам различных народов, поскольку вторичность и переосмысленность исторического элемента характерны для них не в одинаковой степени. На наш взгляд, это доказывается тематически родственной колядой, которая существует в украинском фольклоре, однако обладает специфическими свойствами.

Еще с XIX в. (см., например, работы Вл. Антоновича и М. Драгоманова, А. А. Потебни и др.) одну из групп украинских колядовых текстов повелось выделять под рубрикой «Отражение набега, отбитый полон». В новейшем издании, подготовленном А. И. Деем, имеется раздел: «Юноша-воин побеждает орду и берет в плен турецкого царя»⁶⁸. Сюда входит и интересующая нас коляда.

⁶⁷ См. Ф. дин Олт. Мунт, III, 729.

⁶⁸ «Колядки та щедрівки. Упорядкування, передмова і примітки О. І. Дея». Київ, 1965, стр. 215.

У нее разные версии и варианты, но в основном содержание таково (по изданию Дея и колядовым текстам из сборника «Исторические песни» 1961 г.⁶⁹): персонаж коляды — «гречиний молодець», что «на гусях грає, красно співає»; «молодий княжа з лучком-стрілком»; «пан господар Иванко»; «Красний Івась, Вогей Куліда» (!); «Сергійко-хлопець» или «Іван-хлопець». Его извещают, что, пока он спал или песни пел, напала орда и его «подвір'я забрала», или вторглись турки, «Підгор'я (часто: Поділ его) взяли», «Вкраїну зайняли», «в полон забрали». Герой вскакивает, требует коня быстрого, персидского, острую саблю и восклицает, что настигнет врагов, вернет все, что у него отнято. Он обещает основать три новых села: первое — из одних стариков, второе — из одних парубков, третье — из одних девушек. В ряде текстов идет продолжение, которое показывает, как герой топчет врага конем, рубит мечом, сжигает огнем и, освободив свой край, основывает три новых села. «Три села... (стариков, парубков, девиц) могут предполагать, что были отбиты три таких полона или ясыра», — объяснял Потебня, соотнося украинскую коляду с болгарской песней о синджирах и румынской колядой о полонях⁷⁰.

Конечно, когда Антонович и Драгоманов находили, что герой коляды о трех селах «рисуется... чертами скорее княжеского, чем казацкого века» и поэтому относили ее к числу произведений, «основа» которых «древнее не только турецких нашествий на Южную Русь, но и татарских»⁷¹, — это не имело доказательной силы⁷².

Но вот подход иного свойства. В упомянутом сборнике «Исторические песни» помещены тексты коляд об отражении набега — варианты тех же произведений, какие закономерно представлены в специальном томе коляд и щедровок. Но отнесены они не к эпохе Киевской Руси (как

⁶⁹ «Историчні пісні. Упорядкували: І. П. Березовський, М. С. Родіна, В. Г. Хоменко». Київ, 1961, стр. 92—95.

⁷⁰ А. А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен. II. Колядки и щедровки, стр. 706.

⁷¹ «Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова», т. I, стр. 32, 36.

⁷² Сомнения по поводу «дотатарской» древности дошедшей до нас коляды об отражении набега не распространяются на жанр в целом: он, конечно, один из самых древних в восточнославянском фольклоре.

у Антоновича и Драгоманова), а даны в разделе песен о борьбе против иноземного порабощения в XV — первой половине XVII в., что более реалистично. Один из текстов в примечаниях назван «исторической песней-колядкой»⁷³. Не будем утверждать, что и этот термин и включение коляд в книгу исторических песен бесспорны. Однако некоторые основания для того и другого все же имелись, и кроются они в специфичности рассматриваемой украинской коляды.

Сомнений нет — коляде об отражении набега свойственно все, что должно быть присуще произведению календарного жанра, справедливо именуемого величальным⁷⁴. Она служит той цели, которую А. А. Потебня считал для нее главной: «...именно величанью, возведению лица, к ко- ему обращена песня... к идеальному положению»⁷⁵. Не чужда ей и аллегоричность (в этом смысле особенно характерна версия, где герой отбивает девушку, которую вели враги, и ведет ее к своим родным, чтобы обрадовать их⁷⁶). Но при всем этом преобразование реального исторического элемента не зашло так далеко, как в восточнороманской коляде. Достаточно указать, что герой отбивает полоны у татар и турок, в то время как в восточнороманской коляде у него уже чисто обрядовый, игровой «противник» — богатые села с красивыми девушками. Защита от иноземного набега — коллизия весьма реальная, и нам представляется, что при всей подчиненности колядовым целям исторический элемент отнюдь не утратил и своего собственного значения. Позволительно сказать так: украинская коляда (подобно приводившимся болгарским произведениям) *бивалентна*; она — и величание и в известной мере песня исторического содержания.

Мы убеждаемся, что степень пересмысленности исторического элемента в календарных благопожеланиях столь же неодинакова, как и мера и характер историзма в разных видах и типах народного эпоса.

⁷³ «Історичні пісні», стр. 924.

⁷⁴ О. І. Дей. Величальні пісні українського народу.— В кн.: «Колядки та щедрівки».

⁷⁵ А. А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен. II. Колядки и щедровки, стр. 58.

⁷⁶ «Історичні пісні», стр. 94.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Амзулеску — *Al. Amzulescu, P. Carp. Cîntece și jocuri din*
Кари *Muscel. București, 1964.*
- Брэтулеску *La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice.*
Ediție îngrijită și prefață de M. Brătulescu. Bucu-
rești, 1964.
- Врабие, 1966 *Gh. Vrabie. Balada populară română. București,*
1966.
- Делавранча, V *B. Delavrancea. Opere, v. V. București, 1969.*
К. векъ дин Олт. *Cîntec vechi din Oltenia. Craiova, 1967.*
- Попович *Poezii populare române. Culese și publicate de*
I. Popovici, vol. I. Oravița, 1909.
- Пэскулеску *Literatură populară românească, adunată de*
N. Păsculescu. București, 1910.
- Теодореску *Poezii populare române, culegere de G. Dem.*
Teodorescu. București, 1885.
- Точилеску *Materialuri folcloristice culose și publicate... prin*
îngrijirea lui Gr. G. Tocilescu, vol. I. Poezia
poporană. București, 1900.
- Ф. дин Молд. *Folclor din Moldova, vol. I. București, 1969.*
- Ф. дин Олт. *Folclor din Oltenia și Muntenia, vol. I—III.*
Мунт., I—III *București, 1967—1968.*

О СПЕЦИФИКЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

Ф. М. Селиванов



Основные признаки фольклорного жанра — единство поэтической формы, бытового применения и исполнения. На первый взгляд, именно по этим признакам исторические песни не могут считаться единым жанром. Наряду со свободным бытованием они в ряде случаев связаны с обрядами¹. В композиции, формах словесного выражения и исполнения общность увидеть еще труднее. От произведений с развернутым сюжетом в сотни строк до выхваченных из потока истории «бессюжетных» эпизодов в десяток строк, от ярко выраженной эпической событийности до изображения эмоциональной реакции по поводу случившегося за пределами произведения, от торжественно-приподнятого повествования до скоморошины, от речитативного сказывания до хорового многоголосного пения — таков диапазон формально-содержательных возможностей исторических песен. Не случайно В. Я. Пропп и Л. И. Емельянов отказывают им в жанровом единстве². Другие ученые (В. К. Соколова, Б. Н. Путилов, Н. И. Кравцов³), с оговорками или без них, признают исторические песни за жанр.

¹ В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. III. М. — Л., 1924, стр. 344—351.

² В. Пропп. Жанровый состав русского фольклора. — «Русская литература», 1964, № 4, стр. 65—66; Л. И. Емельянов. Историческая песня и действительность. — «Русский фольклор», вып. X. М. — Л., 1966, стр. 199.

³ В. К. Соколова. Русские исторические песни XVI—XVIII вв. М., 1960, стр. 8; Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI вв. М. — Л., 1960, стр. 7—8; Н. И. Кравцов. Система жанров русского фольклора. М., 1969, стр. 8.

Б. Н. Путилов отмечает, что сфера действительность, изображению которой посвящены исторические песни,— это «события политической истории в их последовательности и взаимной связи». Исторические песни «отражают в форме конкретно-исторических сюжетов реальные политические конфликты, характерные для данного исторического момента и почему-либо важные для народа»⁴.

В данной статье делается попытка определить формы связей «конкретно-исторических сюжетов», системы образов, их художественного бытия в произведении с реальной исторической действительностью. Эти формы связей обуславливают внутренние структурные особенности произведений и позволяют уяснить некоторые признаки, объединяющие исторические песни в жанр. Наши наблюдения касаются русских песен.

Целостную структуру эпического произведения определяет прежде всего сюжет. Поэтому формы его внешних связей с действительностью необходимо выявить в первую очередь.

В песне об Иване Грозном и сыне завязкой действия принято считать эпизод, когда царю доносят о том, что его младший сын Федор во время похода на Новгород не выполнил наказа отца и противодействовал его стремлению «вывести измену». Противоречащие воле Грозного поступки Федора в некоторых вариантах перечисляются или лаконично изображаются, но тем не менее они произошли до начала собственно песенных событий. Конфликт, лежащий в основе произведения, оказывается связанным с другим историческим фактом своего времени. Стремление указать исторические ориентиры (подлинные и вымышленные) в предшествующем времени и тем самым соотнести песню с развитием исторических событий наблюдается в тех вариантах, где до начала пирса упоминается о походах Грозного.

Развязка песни разинского цикла «Что пониже было города Саратова» — «люди вольные» «буйну голову срубили с губернатора». Встреча людей вольных с астраханским губернатором и расправа с ним — главное в произведении. Каковы же причины расправы? Они раскрыты в за-

⁴ Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI вв., стр. 7—8.

Ключительном монологе песни:

Ты добре ведь, губернатор, к нам строгонек был,
Ты ведь бил нас, ты губил нас, в ссылку ссылывал,
На воротах жен, детей наших расстреливал!

Лозанова, 36

Мы присутствуем при завершении конфликта, который возник задолго до изображаемого в песне события. Имея в виду сюжет в классическом его понимании, можно сказать, что завязка произошла где-то в пределах не показанной, но известной реальной действительности.

По-иному обращена в действительность песня «У нас-то было, братцы, на тихом Дону». В пей повествуется о том, как Степан Разин «думал крепку думушку с голудьбою» и звал ее «на сипе море гулять», чтобы разбивать «басурмански корабли» (ИП, II, 148—149). И этот призыв завершает произведение. Иначе говоря, здесь изображено начало цепи событий, которых песня не касается; дана завязка сюжета, развивающегося в реальной истории.

Ряд произведений историко-песенного фольклора как бы лишен событийности. Крупный или менее значительный исторический факт оказывается вне повествования; предметом изображения служат поступки и действия персонажей, являющиеся реакцией на этот факт. В песне «Ино что у нас в Москве учинилося» плачут гости-москвичи, узнав о смерти полководца Михайлы Скопина; они боятся, что погибнут без воеводы, бояре и князя злорадствуют, а «свецкие немцы» безнаказанно хозяйничают в Новгороде (ИП, II, 47—48).

Военная деятельность Скопина и его смерть получили развернутое художественное освещение в ином сюжете (ИП, II, 48—52).

В данном случае чисто эпический сюжет остается за рамками повествования. Песня целиком сложилась как отклик на реальное событие, однако показала она не это событие, а его последствия. Подобное явление наблюдается в песнях о Василии Шуйском (ИП, II, 93), о смерти Степана Разина и др.

Таким образом, сюжет исторических песен разомкнут, и эта разомкнутость позволяет воспринимать содержание произведений как звено в реально протекающем историческом процессе. Художественно осмысленный факт создатели песни «включают» как эпизод в систему общест-

венных отношений, событий политической и военной истории своего времени. Разомкнутость сюжета может быть относительной, как в песне о Грозном и сыне, в которой содержатся все элементы развитого и целостного сюжета, или абсолютной, как в других рассмотренных произведениях. При абсолютной разомкнутости сюжет открыт в ту или другую сторону.

В песне «Ермак в казачьем кругу» люди вольные, казаки донские, гребенские и яицкие, собравшись на речке Камышинке, слушают речь своего атамана. Ермак Тимофеевич размышляет о трудностях предстоящей зимы, о дальнейшей судьбе казаков. Песня заканчивается или выбором места будущей зимовки (идти на тихий Дон, Терек, остаться на Камышинке, зимовать просто в шалашах), или решением Ермака повиниться. В песню о Казани «Ермак в казачьем кругу» входит как начальный эпизод. «Ермак в казачьем кругу» входит также и в некоторые варианты песни «Ермак у Ивана Грозного».

Особенности сюжетостроения исторических песен позволяют утверждать, что «Ермак в казачьем кругу» — это не оторвавшееся начало более целостной песни, а вполне самостоятельное произведение, открытое в текущую действительность, подобно песне «У нас-то было, братцы, на тихом Дону». Песня о Ермаке под Казанью и «Ермак у Ивана Грозного» контаминируются с развернутыми или краткими вариантами песни «Ермак в казачьем кругу», в чем надо видеть тенденцию к установлению причинных и временных связей с предшествующими (в данном случае песенными) событиями.

Поход Ермака под Казань или в Сибирь придает песенному повествованию событийную завершенность, формально сюжет замыкается. Однако следствия совершенных подвигов имеют значение для дальнейшей жизни и деятельности казаков. Ермак, согласно песне, получает «славный тихий Дон да со всеми реками, со проточинами» (ИП, I, 531) и может заселить его «людьми вольными и называться донскими им казаками» (ИП, I, 529). Подобное явление наблюдается и в других песнях об Иване Грозном.

В вариантах песни о взятии Казани герои награждаются: пушкари получают «по пятьдесят рублей» и улицу Стретенскую (ИП, I, 92); канонеры просят дать им Яик-реку, чтобы «оберег держать, всю Россию сберегать» (ИП,

I, 93). В этом же аспекте можно рассматривать «Никитину вотчину», пожалованную Иваном Грозным Никите Романовичу за спасение Федора Ивановича («Иван Грозный и сын»).

Содержание исторической песни словно обретает продолжение в реальной действительности. После смерти Петра I, как явствует из вариантов песни, посвященных этому факту⁵, «потяжелела служба царская», войско осиротело, обессилило, «все графы-генералы измену сделали», «царство помутилось» (*Кир.*, VIII, 278—294). Подобные мысли высказываются в целом ряде «плачей» (ИП, I, 472—478 и др.). Гибель Разина и Пугачева становится весьма ощутимой в жизни голытьбы (ИП, II, 277—278; *Лозанова*, 186).

Песня стремится не только что-то объяснить, но и повлиять на те или иные стороны военной, политической и общественной жизни страны. Уже в самой ранней известной нам исторической песне о Щелкане Дюдентевиче (татарском наместнике в Твери), эта черта отчетливо сказалась. Конечные строки песни, утверждающие, что после убийства Щелкана «ни на ком не сыскалося», содержат апелляцию к современникам; смысл ее заключается в том, что бояться татар не надо и стоит лишь проявить решимость, как самая важная проблема — освобождение от иноземного владычества — будет решена.

Л. И. Емельянов показывает, что основной особенностью песен начала XVII в. была их острая публицистичность. «Песни Смутного времени, складываясь в ходе событий, выполняли агитационную роль»⁶. «Публицистичность» свойственна историческим песням не только того времени. Тогда лишь с особой силой сказалась одна из ведущих черт жанра. «Публицистичность» исторических песен обусловлена непосредственной причастностью пою-

⁵ Обычно в сборниках тексты называются «Плач войска», «Плач государыни» и т. п. В них используются характерные для плачей традиционные формулы и отдельные приемы создания образа, но это не значит, что такие произведения относятся к жанру причитаний. «Плач» — скорее название конкретного произведения, чем определение его жанровой принадлежности. По содержанию, отношению к реальной действительности, композиции, особенностям бытования это исторические песни, их особая разновидность.

⁶ Л. И. Емельянов. Историческая песня и действительность, стр. 215.

щих к событиям, заинтересованностью в определенном их исходе.

Сюжет исторической песни становится художественной реальностью благодаря поступкам и высказываниям персонажей.

В исторических песнях зачастую выступают «высокие» персонажи: цари, царицы, царевны, царевичи, султаны, короли, «большие бояре», полководцы и т. д., но им прямо или косвенно противостоят люди из народа. Повествование развивается таким образом, что как бы происходит непосредственное соприкосновение (в чем сказывается специфическое изображение исторических событий) или, говоря словами М. М. Бахтина, фамильярный контакт простого смертного с «высоким» персонажем (пушкарь и Иван Грозный, добрый молодец и Грозный или Петр I в «Правеже», драгун и Петр I и т. д.). Этот контакт обуславливает появление драматических коллизий, лежащих в основе сюжета ряда произведений.

Возникают или не возникают конфликтные ситуации между «высокими» и «низкими» персонажами, но именно последние предстают фактическими действующими, определяющими исход воспеваемых событий. Царю Алексею Михайловичу надо взять город Азов. Ни сам царь, ни его бояре не знают, как это намерение осуществить. Только донской казак предлагает хитроумный план, «без бою, без драки-кроволитья», и вместе с другими казаками осуществляет этот план (ИП, II, 105—107).

Направленность действий не всегда совпадает с желаниями «высокого» персонажа («Убийство Карамышева») или даже противопоставлена им (при встречах русских героев с королями, иноземными военачальниками либо народных героев с представителями класса феодалов).

Исторические песни своей системой действующих лиц, как и сюжетом, «включаются» в текущую жизнь, создавая иллюзию соприкасаемости персонажей, реально существовавших и вымышленных, с людьми своего времени и последующими поколениями. Формы такой соприкасаемости различны.

Опосредованная форма сопричастности персонажей с исполнителем, слушателем, социальной или локальной группой населения и, шире, со всем русским народом прослеживается в исторических песнях с начала их формирования как жапра.

Другая форма сопричастности песенных персонажей с современниками заключается в том, что повествователь (личность или коллектив), не выступая непосредственным участником изображаемых событий, как бы сам наблюдает за происходящим. В систему действующих лиц произведения он еще не входит, однако образ человека «нашего» времени, видящего своими глазами происходящее, возникает весьма отчетливо. В изолированной от полного текста строке песни о Василии Шуйском (ИП, II, 93):

Соходился весь московский народ на площадь Красную

повествование как будто ведется «со стороны». Но как только мы доходим до вопроса:

Ох и братцы, что-то у нас делается,
Уж не чудо ли какое совершается? —

сразу понимаем, что повествователь этот из «московского народа», который слышал звон на высокой колокольне, волновался вместе с теми, кто с тревогой предполагал:

Уже не бояре ли взбунтовались,
Уж не злые ли собаки повзбесились?

С одной стороны, повествователь непосредственно «соприкасается» с действующими лицами песен, а с другой — песенные персонажи сами входят в реальную жизнь, продолжают в ней свою деятельность. Подобные примеры обильно встречаются в песнях Смутного и Петровского времени, в песнях о Разине и Пугачеве.

В первых строках песни о Гришке Отрепьеве:

Господь-то на нас поразгневался,
На славное царство Расейское,
На Расейское царство, Московское.
Дал нам господь царя несчастливого,
Назвался собака-вор прямым царем.

ИП, II, 32

выступает коллективный персонаж, непосредственно испытывающий последствия воцарения самозванца. Он следит за поступками других людей, страстно заинтересован в определенном разрешении политического конфликта, сам же участия в событиях не принимает. Но вот

в одной из песен о Разине говорится:

Наш Степанушка во кружок не хаживал,
Да и с нами, казаками, речь не говаривал,
А тепереча наш Степанушка
Во кружок взошел и речь возговорил.

ИП, II, 152

Произошло как бы слияние повествователя с коллективом, действие которого изображено в песне.

От опосредованной формы сопричастности действующих лиц с современниками до абсолютного совпадения повествователя и действующего — таков диапазон отношений между персонажами исторических песен и реально живущими людьми. В песнях с развитым и относительно замкнутым сюжетом чаще встречается первая форма. В песнях о крестьянских движениях и военных делах (подготовка к войне, походы, сражения) «мы» — солдаты, казаки, добрые молодцы — занимают важное место в системе действующих лиц. Для песен-откликов на события характерна вторая форма. Надо заметить, что это лишь тенденция, поскольку самостоятельность выделенных форм относительна. Так, в одних вариантах песни «Разин в казачьем кругу» повествование ведется от третьего лица, а в других — от имени «нас», казаков. Довольно часто в одном тексте совмещены разные формы контактов между действующими лицами, повествователем и современниками.

Песня о стрелецком атамане и Петре I начинается так:

Бывало-де православный царь
Любил стрельцов, много жаловал,
Нынче государь на нас прогневался.

Кир., VIII, 16

Стрельцы, от имени которых ведется повествование, — непосредственные участники событий. Но дальше песенный рассказ объективируется: о стрельцах, думающих «крепку думу», затем о визите стрелецкого атамана к царю говорится в третьем лице. В устном бытовании резкой грани между третьей и второй, второй и первой формами не ощущалось.

События и действия персонажей в исторических песнях совершаются, в отличие от былин, не в эпических

центрах древнерусской государственности или слабо локализованных вражеских царствах и королевствах, а потенциально возможны в любом месте Русского государства или за его пределами, хронологически и географически оправданном. Представления народа о пространстве и времени в XVI—XVII в., формы и способы их изображения в исторических песнях — проблема, требующая специального исследования. Важно отметить основное в восприятии пространства и времени персонажами исторических песен и их «авторами» и установить общность между событийно-личностными отношениями к продолжающейся истории и отношениями пространственно-временными.

Д. С. Лихачев, сравнивая восприятие географических пространств в литературе XII—XV и XVI—XVII вв., заметил об Аввакуме: «Он смотрит на мир не с подоблачной высоты, а с высоты обычного человеческого роста: мир Аввакума человечен в своих пространственных формах»⁷. В том же направлении развивались формы восприятия и изображения пространства в жанрах исторического эпоса. В былинах сам повествователь может охватить взором всю Русь или даже всю вселенную (запев «Высота ли, высота поднебесная...» былины о Соловье Будимировиче в сборнике Кириши Данилова). Такая же возможность представляется и персонажам.

Главные герои, стоящие на страже Руси, обозревают все ее просторы: от востока до темных лесов стороны западной, от «ледяных гор» стороны северной до зеленых лугов и синих морей стороны «летней» (Оич., 6). В отличие от литературы, рассматривавшей события «с высоты религиозного подъема над жизнью»⁸, произведения устного народного творчества пытались «наглядно» показать возможности обозрения реально необозримых пространств.

Повествователь в исторической песне — один из многих обыкновенных людей. В этом качестве ему удастся, как никогда прежде в эпосе, передать ощущение реальности места действия. Зачин песни:

У нас было во матушке, в каменной в Москве,
У царя было Ивана Васильевича —

ИП, I, 360

⁷ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Наука», 1967, стр. 363.

⁸ Там же.

свидетельствует о том, что исполнитель и герой песни — жители одного города, и хотя они не встречаются или не могут встретиться (события осознаются как прошедшие), узкопространственный контакт их вне сомнения.

В песне времен Отечественной войны 1812 г. «Разорена путь-дорожка» славному Парижу противопоставлена более славная Москва. В конце песни говорится, что Москва чисто убрана, диким камнем выстлана, желтым песком сыпана,

На бумажке списана,
В село Урень прислана.

Кир., X, 8

Жители села Урень, может быть, не видели самой Москвы, но через «бумажку» с лубочным изображением столицы материализовалась опосредованная прикасаемость к Москве.

Когда повествователь — очевидец («Василий Шуйский») или участник массовых сцен, походов, сражений, для него широкий обзор невозможен.

Пространственные перемещения главных персонажей героического эпоса, как правило, замкнуты. Выезд богатырей из города, с заставы завершается приездом их в исходный пункт движения. Если путь одного героя по каким-либо причинам прерывается, все равно он должен быть закончен другими персонажами. Василия Буслаева по дороге из Иерусалима в Новгород настигает смерть; его дружина, перенимая функцию завершения движения, прибывает в Новгород к матери Буслаева, которая снаряжала его в путь (начало былины). Обратных перемещений может не быть в случае поездки героев к пространственному центру эпоса.

В некоторых исторических песнях с развернутым сюжетом наблюдается близкое к былинам явление. В песне о Грозном и сыне пространственные перемещения персонажей, пошедшие по двум линиям (Анастасия Романовна — Никита Романович и Малюта с Федором) и слившиеся на месте предполагавшейся казни царевича, завершаются в исходном месте действия — в царском дворце или у царя (в церкви). Стрелецкий атаман («Стрелецкий атаман и Петр I»; *Кир., VIII, 16*), отправившийся по наказу стрельцов к царскому дворцу, возвращается на Стрелецкую улицу.

В других песнях наблюдается иная картина. «Поездка Петра I в Стокгольм» начинается с того, что по морю плывут 30 кораблей, а заканчивается просьбой царя к матросам посмотреть «во трубочки подозрные» и узнать «далеко ли до Стекольнава» (*Кир.*, VIII, 160—161). Цель поездки и исходный пункт движения лишь предполагаются, но в самом произведении показан только небольшой отрезок пути, «открытый» в ту и другую сторону. Часто вообще никакого видимого перемещения персонажей нет; обозначен исходный пункт (море Каспийское, река Камышинка, устье Волги, тихий Дон, Москва и т. д.), в котором что-то совершается (сборы в поход, обсуждение плана действий), высказано намерение героев двинуться в путь, иногда пазвано место, куда надо двигаться, но собственно движение не показано. Многие песни местом действия избирают конечный пункт движения. В большинстве вариантов песни о взятии Казани говорится, что царь со своим войском «подступал под Казань», но откуда он пришел, не сказано⁹. Примерно та же картина наблюдается и в других песнях о взятии городов и крепостей.

В песнях-откликах на события пространственных перемещений почти нет или выражены они слабо.

Отмеченные для сюжета и системы персонажей особенности наблюдаются и в изображении пространства в исторической песне. Создается полная иллюзия знакомства повествователей с местом действия, а проживание исполнителей в местности, связанной с воспеваемым событием, ставило их в «близкие» отношения к случившемуся. Пути движения действующих лиц представляют собой не отрезки между точками на земле, а продолжающиеся в одну или обе стороны линии. Пространственные масштабы событий по сравнению с былинными сузились, но русская земля перестала уже казаться заключенной со всех сторон в естественные непроходимые (горы, моря, леса, болота) границы.

⁹ Только в тексте Кирши Данилова и восходящих к нему вариантах содержится указание на то, что великий князь московский «из сильного Московского царства подымался» (ИП, I, 90). Однако и в этом варианте пространственное перемещение лишь называется; кроме того, некоторые исследователи (В. Ф. Миллер, В. К. Соколова) предполагают, что текст Кирши Данилова испытал влияние книжного источника.

Д. С. Лихачев, исследуя поэтику художественного времени в фольклоре, высказал весьма существенное замечание, касающееся исторических песен: «Исторические песни (по сравнению с былинами.— Ф. С.) отражают стадильно более новое историческое сознание. В них уже есть представление не только о старине, но и об истории, о ее движении. Замкнутость фольклорного времени начинает в них разрушаться»¹⁰.

Выше было отмечено, что содержание исторических песен прикреплено к одному или нескольким историческим фактам, которые предшествовали изображаемому событию. Развитие исторического мышления проявилось и в том, что событие осознавалось как имевшее место в продолжающемся «чистом» времени. Какой бы промежуток ни отделял людей от прошлого, они связаны с этим прошлым непрерывно текущим рядом годов.

Зачин песни

Как бы во сто двадцать седьмом году
В седьмом году восьмой тысячи
А и делось-учинилося...

III, II, 48

или

Как во тысяча во семьсот во первом году
Да и шестого месяца июня

Кур., VIII, 125

включал изображаемое событие в этот ряд, хронологически соотнося содержание песни со временем исполнения. Дата может быть и неточной, важен сам принцип восприятия в настоящем того же, продолжающегося времени, о котором песня повествует.

Д. С. Лихачев пишет, что былинное время замкнуто двойной замкнутостью: во-первых, само эпическое время занимает «островное» положение в русской истории и не связано никакими переходами с остальной русской историей; во-вторых, замкнуто время действия каждой былинны, начинающееся с началом сюжета и заканчивающееся концом сюжета¹¹. В исторических песнях видна, с одной

¹⁰ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 263.

¹¹ Там же, стр. 236.

стороны, тенденция ограничить время всего жанра и отдельных произведений, а с другой — разорвать эту ограниченность.

Исключая песню о Щелкане, исторические песни начинают отсчет от «первоначальных времен» — эпохи Ивана Грозного и вместе с тем многие произведения соотносят время действия с системой библейского или христианского летоисчисления, а это разрушает представления о «первоначальности» эпохи Грозного. От XVI в. главные событийно-временные линии ведут через деятельность Ермака к Степану Разину и многочисленным песням о походах казаков в петровскую и послепетровскую эпохи, а собственно московская история от Ивана Грозного через Федора Ивановича (ИП, II, 27) и события Смутного времени связывается с избранием Михаила Федоровича «в православные цари» (ИП, II, 95). Приуроченность содержания песен к сменяющимся одно за другим царствованиям или к точной дате позволяет говорить об «историчности» времени в исторических песнях.

Если брать исторические песни в целом, то в них, как и в летописях¹², есть начало, но нет конца. В отдельных же произведениях время тоже, на первый взгляд, как бы замкнуто: никаких других событий одновременно с песенными за пределами сюжета не происходит; по событийной линии песни часто «открыты» лишь в одном направлении. Однако последовательно-временная связь с предшествующими событиями, результативность свершившегося для последующих поколений, включенность в хронологический ряд «открывают» время произведений этого жанра. Время исторической песни открыто для вхождения в нее подлинной истории, которая одним из своих отрезков развивается в художественном произведении и, выходя из него, продолжается в жизни народа и государства.

Приняв утверждение А. А. Потебни, согласно которому лирика — *praesens*, а эпос — *perfectum*¹³, находим, что историческая песня — *imperfectum*. Она повествует о прошлом, но это прошлое только что совершилось на

¹² Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 263—264.

¹³ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 531.

наших глазах и еще не закончено (песни начала XVII в.) либо, хотя оно относительно давно минуло (песни о Ермаке), своими последствиями сказывается в настоящем.

Согласно точке зрения Д. С. Лихачева, герой лирической песни отождествляется с исполнителем¹⁴. Из сопричастности исполнителей к песенным событиям допустимо ожидать и в исторической песне встретить подобное явление. Но его обычно нет. Это ясно из таких зачинов, как:

Вы, молодые ребята, послушайте,
Что мы, стары старики, будем сказывати
Про Грозного царя Ивана про Васильевича.
Как он, наш государь-царь, под Казань-город ходил...

ИП, I, 95

Отделение времени исполнения от воспеваемого события и сказителей от действующих лиц довольно четкое. Когда повествователь — «очевидец», он рассказывает не о себе, а о событии и других людях, сыгравших в нем решающую роль. Близко соприкасаются с лирическими песнями тексты, в которых «мы» — один из основных образов (например, *Кир.*, VIII, 87; *Кир.*, IX, 109, 113). Но и в этих песнях главное не в лирических переживаниях (при которых происходит слияние исполнителя с лирическим героем) солдат или казаков, а в их рассказе о «своих» подвигах, предназначенном для слушателей. Важно, что в перечисленных случаях связь во времени между содержанием и людьми, исполняющими и слушающими песню, на всем протяжении живого бытования песни сохраняется.

Итак, одним из определяющих структурных признаков исторических песен является «включенность» их содержания в продолжающийся исторический процесс. События, деятельность героев, пространство и время входят в произведение непосредственно из текущей общественной, политической и военной истории, а затем смыкаются с жизнью народа в его историческом движении. Песни открыты в незавершенную реальную действительность так же, как эта действительность продолжает, развивает отраженную в художественных произведениях историческую реальность.

¹⁴ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 227.

Своеобразие структуры исторических песен в какой-то степени напоминает показанные М. М. Бахтиным структурные особенности романа сравнительно с классическими формами эпоса¹⁵. В отличие от эпоса с его замкнутым «абсолютным прошлым», отделенным от нас «абсолютной эпической дистанцией» и недоступным личному наблюдению, роман соприкасается «со стихией незавершенного настоящего», деятельность его героев, содержание находятся «в зоне фамиллярного контакта» с современниками, читателями.

В процессе длительного бытования исторические песни, особенно так называемые старшие песни, теряли соотнесенность с современностью.

Вот, например, начальные строки двух вариантов песни о Грозном и сыне (ИП, I, 287 и 383):

Как когда была столица в Новгороде,
Тогда царствовал Грозный царь Иван Васильевичь..

Да в старые годы прежняя,
Во те времена первоначальная,
Когда воцарился царь-государь,
А Грозный царь Иван Васильевич...

Утрата непосредственных связей песни с жизнью исполнителей очевидна. События и герои слишком далеки от «нашего времени». Сказители перестали чувствовать разницу между былиной и исторической песней. Все же подобные явления нечасты и в целом структуру произведений не разрушают.

Исследователи оказывались в затруднительном положении, как только они начинали анализировать поэтический язык исторических песен. Большинство фольклорных жанров, сложившихся в доклассовую и феодальную эпохи, обладают относительно устойчивой системой изобразительно-выразительных и исполнительских средств. Многие же исторические песни внешне оформлялись то как былины, то как плачи, то как лирические песни; испытали они влияние духовных стихов, легенд, преданий и, зародившись в пределах одной эпохи с бал-

¹⁵ М. Бахтин. Эпос и роман.— «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 95—122.

ладами, пользовались с ними часто одними средствами. Изобразительно-выразительные средства исторических песен в их взаимодействии с другими жанрами должны быть предметом особого исследования, однако можно предположить, что «незамкнутость» системы поэтического языка исторических песен тесно связана с рассмотренными признаками этого жанра.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ИП, I	Исторические песни XIII—XVI веков. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960.
ИП, II	Исторические песни XVII века. М.—Л., «Наука», 1966.
Кир.	Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. I—X. М., 1860—1874.
Лозанова	Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Вступительная статья, редакция и примечания А. П. Лозановой. М.—Л., «Academia», 1935.
Онч.	Н. Е. Ончуков. Печорские былины. СПб., 1904.

СКАЗКА КАК ФОЛЬКЛОРНЫЙ ЖАНР

Н. И. Кравцов



1

В науке о фольклоре и в науке о литературе еще не найдено надлежащего определения понятий «жанр» и «жанровая разновидность». Не установилось и четкого понимания жанра сказки. Именно поэтому немецкий ученый К. Ю. Обенауэр в главе «Что такое сказка?» вместо определения этого жанра написал: «Дети знают, что такое сказка»¹.

Показательно и вместе с тем странно, что во многих научных работах, где по характеру их содержания должно бы быть определение сказки, оно отсутствует. В этих трудах, очевидно, подразумевается, что все знают, что такое сказка. Так, нет определения сказки в указателях сказочных сюжетов и мотивов, а общие характеристики жанра весьма нечетки. Кроме того, в указатели включаются в большинстве случаев сюжеты и мотивы различных прозаических жанров, а в некоторые, сверх того, и сюжеты и мотивы стихотворных жанров: эпических песен и баллад. Об этом хорошо сказал К. В. Чистов в докладе на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук в августе 1964 г.² С того времени прошло почти десять лет, но положение пока не изменилось.

В старых описаниях и указателях сказочных сюжетов нет четкого определения сказки³. Нет его и в известных

¹ К. J. Obenauer. Das Märchen. Dichtung und Deutung. Frankfurt am Main, 1959, S. 23: «Kinder wissen, was Märchen sind».

² К. В. Чистов. О принципах классификации жанров устной народной прозы. М., «Наука», 1964.

³ V. Tille. České pohádky. — «Národopisný věstník československý», IX, 1915, s. 145—226; J. Polívka. Slovanské pohádky. Praha, 1932.

указателях А. Аарне и С. Томпсона⁴. К сожалению, нет его и в указателе Ю. Кшижаповского⁵. Поэтому можно сказать, что такого рода издания не помогают понять ни сказку как жанр, ни особенности ее сюжетов и мотивов в отличие от сюжетов и мотивов других жанров прозы, а в некоторых указателях и от сюжетов стихотворных жанров.

Сказка обычно не получает удовлетворительного определения и в специальных указателях, в которых приводится классификация прозаических жанров фольклора. В книге Т. Л. Хансен⁶ о типах народной прозы дана классификация мотивов по системе Аарне — Томпсона, но она включает в себя материал многих жанров прозы, а не только сказок. Здесь термин «tale» понимается широко, как вообще рассказ, повествование. Автор ввел в книгу и сказки о животных, и волшебные сказки, и легенды; он выделил группу романтических сказок, рассказов, шуток, анекдотов, наконец, кумулятивных сказок. К книге приложен прекрасно составленный алфавитный указатель предметов и персонажей, но она не имеет единого принципа классификации прозаических жанров фольклора и в ней отсутствует определение сказки.

Определений сказки нет обычно и в диссертациях по проблемам этого жанра. Так, Р. Я. Вийдалепп первой своей задачей ставит «кратко охарактеризовать важнейшие жанры эстонского повествовательного фольклора — сказки, анекдоты и предания и им присущие особенности»⁷. Однако он не дал определения сказки как жанра, а только подразделил их на пять видов: сказки о животных, сказки волшебные, легендарные, новеллистические и сказки о глупом нечистом (дьяволе, черте) и охарактеризовал каждый из них. В диссертации показано, что названные разновидности весьма отличаются друг от

⁴ «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне». Составил Н. П. Андреев. Л., Изд. гос. Русск. географич. общества, 1929.

⁵ J. Krzyżanowski. Polska bajka ludowa. Warszawa, 1947.

⁶ T. L. Hansen. The Types of the Folkstale. Berkeley—Los Angeles, 1957.

⁷ Р. Я. Вийдалепп. О характере, функциях и рассказчиках эстонских народных сказок. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Таллин, 1967, стр. 3.

друга, п автору диссертации поэтому было трудно дать общее определение сказки.

Д. А. Яшин в своей кандидатской диссертации об удмуртской сказке пишет: «Цель нашей работы — дать общую жанровую и идейно-тематическую характеристику удмуртских сказок, выявить их национальное своеобразие и общие черты со сказками соседних народов, а также проанализировать их композиционные, поэтические и стилистические особенности»⁸. Но в работе Д. А. Яшина нет общежанровой характеристики сказок. Он занимается рассмотрением «групп» сказок: мифологических, волшебных, бытовых, сказок о животных. Первую группу произведений он без оснований отнес к сказкам, хотя сам приводит слова Д. К. Зеленина, который определил их как «рассказы о нечистой силе, небылицы».

Нет определения сказки и в автореферате кандидатской диссертации Капбая Мамбетназарова «Каракалпакские народные сказки» (Нукус, 1967). Этот автор неоправданно отнес к сказкам и современные «устные предания и воспоминания».

Можно сделать заключение, что в работах о сказках без общего определения этого типа произведений рассматриваются три их разновидности — сказки о животных, сказки волшебные и сказки бытовые, а нередко вместе с ними и другие прозаические жанры. К сожалению, при этом допускаются неточности. Так, в статье М. А. Вавиловой «К вопросу о классификации сказок»⁹ смешивается классификация сказок — их жанровых разновидностей — с классификацией (каталогизацией) сюжетов и мотивов. Определение сказки не дано и этим автором. В своей диссертации «Эволюция некоторых разновидностей русской бытовой сказки» М. А. Вавилова не рассматривает все разновидности бытовых сказок, а изучает лишь некоторые из них. В автореферате она делает общее замечание: «...сказка принадлежит к эпическому роду прозы, это категория видовая, объединяющая несколько жанров: сказки о животных, волшебные, быто-

⁸ Д. А. Яшин. Удмуртская народная сказка. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тарту, 1967, стр. 3.

⁹ «Уч. зап. Вологодского гос. пед. ин-та», 1967, т. 36, вып. 1, стр. 104—114.

вые»¹⁰. В этом высказывании ново понимание сказки не как жанра, а как вида, и соответственно этому понимание сказок о животных, волшебных и новеллистических не как жанровых разновидностей, а как жанров. Но само определение сказки опять-таки весьма расплывчато. М. А. Вавилова изучает только бытовую сказку, но и о ней говорит: «В фольклористической науке нет единства взглядов на бытовую сказку. Неоднородность бытовой сказки, ее широкий тематический диапазон, неизученность вопросов генезиса и структуры затрудняют возможность единого определения понятия... Термин «бытовая сказка» вошел в научный обиход во второй половине XIX века, но единого ответа на вопрос о содержании понятия, обозначаемого этим термином, нет до сих пор»¹¹.

Одной разновидности сказок посвящена и статья Е. А. Тудоровской «О классификации волшебных сказок»¹². Строя классификацию волшебных сказок, автор не дает определения жанра. Это не позволяет верно рассматривать и виды сказок. Основным признаком волшебных сказок Е. А. Тудоровская формулирует так: «Именно чудесный подвиг и есть основа волшебной сказки»¹³. Что же! Признак выделен более или менее правильно. Но это заключение действительно лишь для одной группы сюжетов волшебных сказок, где выступает активный герой типа Ивана-царевича. А если герой пассивный, как Золушка?

М. А. Вавилова и Е. А. Тудоровская производят и некоторые исторические построения. Так, первая из них относит возникновение и волшебных и бытовых сказок к периоду разложения родового строя: оба типа сказок, по ее мнению, изображают одну и ту же действительность, но «в разных мировоззренческих аспектах»¹⁴. Тогда возникает вопрос: в силу каких обстоятельств в один и тот же период зародились два различных аспекта изображения действительности? В то же время нельзя согласиться с тем, что в этих двух видах сказок изображается одна и та же действительность.

¹⁰ М. А. Вавилова. Эволюция некоторых разновидностей русской бытовой сказки. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1971.

¹¹ Там же, стр. 1, 3.

¹² «Советская этнография», 1965, № 2, стр. 57—66.

¹³ Там же, стр. 65.

¹⁴ М. А. Вавилова. Эволюция некоторых разновидностей русской бытовой сказки, стр. 4.

Историческую классификацию сказок дает Е. А. Тудоровская, выделяя четыре типа сказок: архаические, где в основе — конфликт человека с природой; героические, где герой прямо сражается со злыми силами; сказки с семейным конфликтом; сказки с классовым конфликтом. Однако такая историческая схема автором недостаточно обоснована и, кроме того, относится лишь к волшебным сказкам, а не ко всему жанру.

Волшебным сказкам посвящена и интересная книга румынского ученого Дж. Кэлинеску. В ней проанализирован богатый материал, приведены схемы построения сказок, даны прекрасное описание мотивов и характеристика персонажей — змеев, драконов, чудовищ, великанов. Но понимание сказки слишком неопределенное: автор называет ее «широким жанром»¹⁵.

Таким образом, можно сказать, что пока попытки ученых дать определение сказки не удались. Исследователи, как правило, уходят от определения этого жанра или характеризуют его весьма обще.

2

В фольклористической литературе многих стран, в том числе и в советской, укрепилось определение сказки как жанра, которое повторяется в научных трудах, в справочных изданиях и учебниках. Этим самым оно входит в сознание читателя, который принужден принимать его, так как в разного типа книгах авторитетными учеными оно употребляется без всяких сомнений.

Уже упомянутый выше немецкий ученый К. Ю. Обенауэр определяет сказку как «напряженную историю с чудесными событиями»¹⁶. Признак чудесного, более свойственный волшебным сказкам, нередко относится ко всему жанру.

В советской фольклористике большинством ученых принята точка зрения на сказку Э. В. Померанцевой — видного исследователя этого жанра. В сжатом виде свое понимание сказки она изложила в автореферате докторской диссертации следующим образом: «До сих пор в науке нет

¹⁵ G. Calinescu. *Estetica basmului*. București, 1965, p. 9: «Basmul e un gen vast».

¹⁶ K. J. Obenauer. *Das Märchen*, S. 23.

единого определения сказки как жанра устной поэзии, не говоря уже о единой или хотя бы сходной терминологии и классификации материала в исследованиях, указателях, учебных пособиях. Каждый из видов сказок имеет свои отличительные особенности: свое содержание, свою тематику, свою систему образов, свой язык, отличается от других всей совокупностью своего творческого метода, всем своим стилем. Вместе с тем все эти, на первый взгляд, столь различные виды сказок имеют одну общую черту, отличающую их от смежной легенды, фантастической былички. Этот характерный признак сказки — установка на вымысел, т. е. характер поэтического вымысла в ней, его роль, его функция»¹⁷.

Из сказанного выше вытекает, что вымысла нет ни в легенде, ни в быличке. Однако хорошо известно, что легенда обычно религиозна и говорит отнюдь не о действительных событиях и лицах. Быличка же фантастична и нередко мифологична, следовательно, и она говорит не о реальных, а о вымышленных событиях и лицах.

Позже аналогичное определение Э. В. Померанцева дала и в статье «Сказка», опубликованной в шестом томе «Краткой литературной энциклопедии» (М., 1971, стлб. 880). В ней она писала: «Сказка — один из основных жанров устного народно-поэтического творчества, эпическое, преимущественно прозаическое, художественное произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел. Сказкой называют разнообразные виды устной художественной прозы (нравоучительные рассказы о животных, волшебные сказки, авантюрные повести, сатирические анекдоты), отсюда разнородность в определении ее специфических особенностей. Сказка близка другим видам устной прозы: сказу, саге, преданию, легенде, от которых она отличается тем, что сказочник подает ее, а слушатели воспринимают прежде всего как поэтический вымысел, как игру фантазии. Этот основной принцип художественного метода сказки не лишает ее, однако, связи с действительностью, определяющей идейное содержание, тематику, язык, характер сюжетов, деталей повествования».

¹⁷ Э. В. Померанцева. Судьбы русской сказки в XVIII—XIX вв. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. М., 1964, стр. 3—4.

Этот взгляд широко популяризуется и в учебниках. В коллективном учебном пособии по русскому фольклору, выпущенном издательством «Высшая школа» в 1966 г., глава о сказке опять-таки написана Э. В. Померанцевой и, естественно, повторяет ее же определение сказки. В учебном пособии, вышедшем в том же издательстве под редакцией профессором А. М. Новиковой и А. В. Кокорева, тоже принимается определение сказки, данное Э. В. Померанцевой. Впрочем, там же справедливо указывается, что подобное определение было дано ранее М. Халанским¹⁸. Одним из недостатков определения сказки, данного Э. В. Померанцевой, является то, что она не уточняет, какое значение вкладывает в слово «вымысел». Творческий вымысел свойствен всем видам искусства, стало быть, он не может служить отличительным признаком сказки, а выражение «игра фантазии» не может быть отнесено к такому идейно (особенно морально) содержательному и нередко социально острому жанру, как сказка, и оговорки о его связи с действительностью не оправдывают данных формулировок. Сказки авантюрного характера Э. В. Померанцева выделила в отдельную группу, однако в некоторых работах иностранных ученых авантюрный характер событий нередко считается одним из признаков волшебных сказок¹⁹.

Определение сказки, данное Э. В. Померанцевой, вызвало критические замечания ряда ученых. К. В. Чистов в упомянутом выше докладе говорил: «В русской фольклористике принято определять сказку как рассказ с установкой на вымысел, либо как рассказ с установкой на недостоверность. И то и другое петочпо. Вымысел легко обнаружить и в предании, и в легенде, и особенно в побывальщине. Однако здесь он не эстетичен по своей природе и развивается не относительно произвольно, как в сказке, а всегда прямо связан с определенным кругом космогонических, религиозных или иных представлений»²⁰.

¹⁸ «История русской литературы» под ред. Е. В. Аничкова, т. 1. М., 1908, стр. 156—157.

¹⁹ *Jan de Vries. Betrachtungen zum Märchen.* Helsinki, 1954, S. 44.

²⁰ К. В. Чистов. О принципах классификации жанров устной народной прозы, стр. 5—6.

Л. Г. Бараг в статье «Сказочная фантастика и народные верования»²¹ отвергает мнение, будто для сказки характерна установка на вымысел и слушатели воспринимают ее как вымысел. Он подчеркивает, что они обычно верили в правдивость сказочных событий, как верили в существование ведьм и чертей, домовых и водяных.

Не принимает определения сказки, которое обычно употребляется, и В. П. Аникин. Он, как и С. Н. Азбелев, считает, что основным критерием при определении и разграничении прозаических жанров фольклора должно быть выяснение различий в их отношении к действительности. Оба они полагают, что главное — это выяснить социальный, жизненный характер сказочного вымысла, его жизненное назначение. В. П. Аникин в конце концов дает такое определение сказки: «... не установка на вымысел является главной чертой сказки, а установка на раскрытие жизненной правды с помощью возвышающего или снижающего реальность условно-поэтического вымысла, формы которого складывались в тесной связи с обширным кругом мировоззренческих и бытовых понятий и представлений народа как в древнее, так и в позднее историческое время»²². Так же, примерно, формулирует свою точку зрения и С. Н. Азбелев²³. Однако такое определение можно отнести ко многим жанрам фольклора, например былинам.

Сказочный вымысел, очевидно, надо понимать как фантастику. Но она также присуща многим жанрам фольклора, да и литературы. Могут быть фантастическими и роман, и повесть, и рассказ, но от этого они не становятся одним и тем же жанром. Стало быть, ни вымысел, вообще, ни фантастика как его разновидность не могут быть жанрообразующими признаками. Определение сказки, как и всякого другого жанра, возможно дать лишь что оно должно иметь свои принципы и логику: осознав, определять тот или иной жанр необходимо только

²¹ Л. Г. Бараг. Сказочная фантастика и народные верования. — «Советская этнография», 1966, № 5, стр. 15—27.

²² «Русское народное поэтическое творчество». М., «Просвещение», 1971, стр. 128.

²³ С. Н. Азбелев. Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров). — «Славянский фольклор и историческая действительность». М., «Наука», 1965, стр. 5—25.

после определения понятия жанра вообще. Вот одна из известных формул, которая принадлежит Н. П. Колпаковой: жанр — «исторически сложившийся тип художественной формы, обусловленный общественной функцией данного вида искусства и соответствующим характером содержания»²⁴.

В этом определении самое важное — указание, что жанр представляет собой тип художественной формы. Да, действительно: жанр — художественная, содержательная форма, говоря по-новому, структура. Но ни одно из приведенных нами выше определений сказки не характеризует ее как форму. Установка на вымысел — не формальный момент, так же как не форма и отношение к действительности, о котором говорят С. Н. Азбелев и В. П. Авикин. Кроме того, отношение жанра к действительности не поддается точному определению. Наконец, сходное отношение к действительности может быть у нескольких жанров: сатирическими могут быть и сказки, и песни, моралистическими — и легенды и пословицы.

Неточна вторая часть определения, которое дано Н. П. Колпаковой. Не все жанры любого вида искусства обладают одной и той же функцией. Этот вопрос сложнее. Общественные функции искусства проявляются на многих уровнях: есть основная общественная функция всего искусства, есть особые общественные функции у отдельных его видов и есть особые общественные функции у каждого жанра. Однако эти функции, хотя и влияют на особенности жанра, сами не входят в понятие жанра, так как жанр — тип художественной формы, исторически сложившийся, а поэтому и изменяющийся.

Если считать правильным, что жанр — это исторически сложившийся тип художественной формы, то жанрообразующими элементами произведения следует признать те, какие образуют их форму, причем форму в этом случае надлежит понимать не вообще как сумму формальных особенностей, а как структуру, т. е. в понятие формы следует включать лишь те элементы, из которых строится произведение.

С этой целью весьма полезно учесть суждения теоретиков литературы и фольклора, которые указывают на

²⁴ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 25.

формообразующие элементы жанра. Так, В. Г. Белинский подчеркивал, что сказка охватывает всю жизнь героя, т. е. в ней есть широко развитый сюжет²⁵. К. Ю. Обенауэр назвал основной особенностью сказки напряженный сюжет с чудесными событиями²⁶. Характерной особенностью он также считает счастливый конец²⁷. Сюжет сказки имеет законченный характер. По словам К. В. Чистова, сказка отличается «замкнутым временем»²⁸. Ее завершенность и создается прежде всего сюжетом и счастливым концом: достижением героем своей цели и победой добра над злом.

Важные структурные элементы сказки указал А. И. Никифоров в статье «Сказка, ее бытование и носители»²⁹. Он называет три основных признака этого жанра: установку на развлечение, необычное в бытовом смысле содержание и особую форму ее построения. Это последнее подчиняется «законам сказочной композиции», к которым автор относит повторение эпизодов, сосредоточение действия на герое, трехступенчатое строение сюжета. Эти признаки следует признать весьма существенными.

Довольно удачно выделяет основные структурные элементы сказки Ф. Т. Ващук в статье о художественных особенностях украинской народной сказки. Он считает, что сказкам свойствен в значительной степени драматический и четкий сюжет³⁰, который делает четкими и все его элементы: зачин (экспозицию), завязку, кульминацию, развязку и концовку. Кроме того, автор статьи подчеркивает в сказке динамичное развитие действия, раскрытие в конфликте и в действии типических черт персонажей и контрастную группировку лиц. По поводу этой, довольно удачной статьи можно сделать лишь некоторые замечания. Признаки, указываемые автором ее в украин-

²⁵ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 5. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 660.

²⁶ К. Ю. Обенауэр. Das Märchen, S. 23: «spannende Geschichte mit wunderbaren Begebenheiten».

²⁷ Там же, стр. 31: «Das gute Ende gehort zum Wesen des Märchens».

²⁸ К. В. Чистов. О принципах классификации жанров устной народной прозы, стр. 6.

²⁹ См. в кн.: О. И. Капица. Русские народные сказки. М.—Л., Гослитиздат, 1930, стр. 7—55.

³⁰ Ф. Т. Ващук. Про художні особливості української народної казки.— «Народна творчість та етнографія», 1966, № 1, стр. 78.

ской сказке, свойственны и сказкам других народов. Раскрытие типических черт персонажей в конфликте и действии используется во всех литературных и фольклорных жанрах, только в фольклоре оно служит основным средством, потому что в нем почти отсутствует авторская характеристика героя и не развито в такой степени, как в литературе, искусство психологического изображения человека.

Сказка — жанр эпический, повествовательный, сюжетный. Повествование, рассказывание отмечается во всех национальных терминах, какими у разных народов называется этот тип произведений. Восточнославянские — сказка (русское), казка (украинское и белорусское) указывают на рассказывание; то же мы наблюдаем и в других славянских языках польское bajka от bajać — рассказывать, словацкое rozprávka от rozprávat, словенское pravlica от praviti, французское conte, английское tale, немецкое Märchen, все связаны с глаголом «рассказывать». Очевидно, «повествование» — важнейший признак сказки и в связи с ним надо искать и другие ее признаки.

3

Наши представления о сказке как жанре могут расширить те книги и статьи, где сказка сопоставляется с другими жанрами и где выясняются их различия. Эти различия могут относиться к процессу творчества и исполнения, к характеру сюжетов и персонажей, к структуре. Однако следует различать признаки, которые образуют жанр, и особенности, которые характерны для жанра, но не относятся к его структуре.

К. В. Чистов видит отличия сказки от других прозаических жанров в том, что для нее свойственна устойчивость текста, тогда как легенда и сказ имеют импровизационный характер³¹. В этом он прав, но установление этого отличия не помогает понять, что такое сказка как жанр, понять ее структуру. Поэтому, очевидно, следует говорить не об устойчивости текста, а о традиционности структуры сказки и ее компонентов, о характерных

³¹ К. В. Чистов. О принципах классификации жанров устной народной прозы, стр. 3.

ее структурных элементах, как например, традиционные формулы, которые так хорошо описал, установив в то же время их функции, румынский ученый Николае Рошиану.

При сопоставлении сказки с другими прозаическими жанрами фольклора выясняются некоторые важные особенности этого жанра, обычно связанные с характером повествования в нем. Так, Адольф Тимме, сравнивая сказку с мифом и преданием, приходит к выводу, что миф — это религиозная история о сверхъестественных существах или богах; предание — рассказ об определенных реальных лицах и событиях, которые происходят в определенном месте и в определенное время; сказка не связана с религиозными представлениями, не говорит об определенных лицах и событиях³², ее события не относятся к определенному месту и определенному времени; место и время действия сказки «свободны»³³.

Макс Люти различал легенду и сказку: сюжет первой одноэпизоден, сюжет второй — многоэпизоден³⁴. Его точку зрения принимают многие западноевропейские ученые, иногда дополняя его представление о сказке некоторыми деталями. Сербская исследовательница Нада Милошевич пишет: «Легендарный рассказ по своей структуре проще и сказки и новеллы»³⁵. На основе метода В. Я. Проппа она анализирует морфологию сербско-хорватских сказок, рассматривая формы и функции. Она приходит к выводу, что сербско-хорватские сказки в своем большинстве близки к структуре волшебной сказки.

В одних работах подчеркивается моралистический характер сказок, отличающий их, например, от познавательного характера преданий³⁶; в других отмечается генетическая связь сказок с мифами и утверждается магическая их функция³⁷, чем объясняется наличие в сказ-

³² За редким исключением: в арабских сказках есть определенное лицо — Гарун аль Рашид.

³³ *Adolf Thimme. Das Märchen. Leipzig, 1909, S. 1.*

³⁴ *Max Lüthi. Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. 2 Aufl. München, 1960, S. 124.*

³⁵ *Нада Милошевић. Прилог проучавању структуре српско-хорватске народне приповетке. — «Београдски универзитет». Анали филолошког факултета, 1966, књ. VI, стр. 197.*

³⁶ *St. Sierotwiński. Słownik terminów literackich. Wyd. 2. Wrocław, 1966, str. 4.*

³⁷ *Л. Г. Баран. Сказочная фантастика и народные верования, стр. 26, 27.*

как чудесного и фантастического. Однако наука никогда не регистрировала подобных функций у этого жанра.

О фантастике в сказке весьма интересное мнение высказала Л. Н. Гриднева, сравнивавшая сказки и фантастические сказы рабочих Урала: «...в отличие от волшебной сказки в фантастическом сказе не показано осуществление народных мечтаний. В сказке герой разными путями добивается победы, получая в виде награды обычно руку царской дочери, а вместе с нею и несметные сокровища. В фантастическом же сказе на первый план выдвигается мысль о невозможности осуществления мечты о лучшей жизни... Внутренним мотивом, объединяющим большинство сюжетов фантастических сказов, является мотив неудовлетворенности жизнью, поиски путей ее улучшения»³⁸. У фантастических сказов есть свои обычные сюжеты (о кладах, о горных богатствах), герой их — рабочий.

Отличие сказки от других прозаических жанров фольклора видят в различии их функций: функцией сказки считают, например, развлечение слушателей (А. И. Никифоров), функцией других жанров, положим, предания — познавательную роль. Существенным нельзя признать это разграничение, так как функции сказки значительнее и сложнее, чем развлечение: в них, несомненно, входит и поучение — моральная оценка поведения героев, и социальная сатира. К. В. Чистов в упоминавшемся докладе полагает, что сказка отличается своей эстетической функцией, которая у других жанров так ясно не выражена.

Такой же точки зрения придерживается Б. Кербелите. Предания, по ее мнению, — неписаная народная история, они характеризуют и объясняют природные и исторические явления, а сказка лишена задачи объяснения: ее основная функция эстетическая, которая лишь в некоторой степени дополняется познавательной функцией³⁹. В других жанрах фольклорной прозы преобладают и другие функции. К. В. Чистов называет их внесэстетическими.

³⁸ Л. Н. Гриднева. Фантастические сказы рабочих Урала. — «Уч. зап. Московского гос. заочного нед. ин-та», вып. 20, стр. 25—26.

³⁹ Б. Кербелите. Литовские народные предания. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Вильнюс, 1965, стр. 13.

Это отмечено верно. Но с нашей точки зрения и К. В. Чистов и Б. Кербелите забывают об идейной функции сказок, которая проявляется в моралистической их стороне.

В немецких работах о сказке (учебные других стран мало ею занимаются), сверх того, что нами приведено выше, немного добавляется к теории этого жанра, а главное несущественное⁴⁰.

Прекрасная и новаторская работа В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928) посвящена только волшебным сказкам, в ней нет определения сказки как жанра, в который волшебные сказки входят лишь как одна особая разновидность наряду с обычно выделяемыми сказками о животных и сказками бытовыми. Последней разновидности посвящена диссертация М. А. Вавиловой, но в ней рассматриваются только некоторые типы бытовых сказок. Сказки о животных еще менее изучены. При таком положении, понятно, трудно дать общее определение жанра сказки, тем более, что оно должно учитывать и историческую эволюцию жанра и его национальное своеобразие.

Все сказанное выше заставляет сделать следующие выводы.

Необходимо фундаментальное и разностороннее исследование сказок. Оно может быть выполнено лишь коллективными усилиями ученых. Основой такого коллектива могли бы стать секторы фольклора Института мировой литературы, Института русской литературы и Института этнографии АН СССР. К этой работе надо привлечь и фольклористов академий наук союзных республик и институтов филиалов АН СССР и научно-исследовательских институтов автономных республик. В этом отношении Советский Союз как многонациональная страна дает большие возможности.

⁴⁰ *F. Legen. Das Märchen. Leipzig, 1925; F. Legen. Die Welt der Märchen. 2. Aufl. Leipzig, 1953—1954; A. Wesselski. Versuch einer Theorie des Märchens.— «Prager deutsche Studien», 1931, Heft 45; R. Petsch. Die Kunstform des Märchens.— «Zeitschrift für Volkskunde», 1935; G. Spanner. Das Märchen als Gattung. Gissen, 1939; St. Thompson. The Folkstale. New York, 1946; L. Röhrich. Märchen und Wirklichkeit. 2. Aufl., Wiesbaden, 1964.*

Что же можно сказать в заключение сделанного нами обзора?

Следует принять определенное понимание жанра как исторически сложившейся относительно устойчивой содержательной художественной формы, и в целом и в ее частях выполняющей сложные функции — познавательные, идейно-воспитательные и эстетические, причем в различных жанрах может преобладать одна из этих функций при их единстве и взаимозависимости.

Жанр входит в один из трех родов произведений или может объединять в себе их особенности; сказка — эпический, повествовательный и сюжетный жанр. Жанр в фольклоре в отличие от литературы — это значительная по числу групп однородных произведений устойчивой и четкой формы; сказка среди прозаических жанров отличается наибольшей устойчивостью и наименьшей импровизационностью; она не имеет религиозной окраски, свойственной легенде, не имеет связи с поверьями, свойственной быличке; легенда, быличка и предание не обладают характерной сказочной формой.

Сказка включает в себя три основные жанровые разновидности: сказки волшебные, сказки о животных и бытовые; каждая из этих разновидностей в свою очередь делится на подвиды. Заметим, что Глеб Успенский бытовые сказки не считал сказками и называл «народными рассказами»⁴¹. Это его мнение следует серьезно обдумать. Он прекрасно знал фольклор, наблюдал его в живом бытовании, записывал и изучал.

Жанр — форма, структура, и в ней жанрообразующую роль выполняют прежде всего структурные, композиционные элементы, которые ранее в теории фольклора называли компонентами. К ним относятся многоэпизодный, но заверченный сюжет, с четким и обнаженным развитием действия, что выражается в строгой последовательности ситуации (отношения персонажей), стимула (повода к действию) и самого действия (эпизода), изменяющего ситуацию. Такое движение продолжается вплоть до развязки. Для сказки характерно, как правило, отсутствие таких

⁴¹ Глеб Успенский. Полн. собр. соч., т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1940, стр. 529.

компонентов, как картины природы и картины быта; если же они встречаются, то в предельно краткой форме.

А. И. Никифоров отмечает, что в сказке действие строится на поступках героев, а В. Я. Пропп называет их функциями действующих лиц, причем круг функций ограничен, и они идут друг за другом в определенной последовательности; это он относит к волшебной сказке, но с некоторыми уточнениями такого рода особенности можно отнести и к другим типам сказок.

Каждая жанровая разновидность сказок имеет свой состав сюжетов и мотивов, а сюжеты имеют обычно трехступенчатое строение и повторяющиеся сходные действия необычного, удивительного характера, со значительной ролью чудесного, волшебного, фантастического, невероятного, причем даже в бытовых сказках, хотя в сатирическом использовании (высживание глупым баринном цыплят из яиц). Невероятное в сказке нередко представляет собой гиперболизацию предметов и явлений. В отличие от других прозаических жанров место и время действия в сказках неопределенны («В некотором царстве, в некотором государстве»⁴², «Жили-были»).

Каждая разновидность сказок имеет свой состав персонажей и резко контрастную их группировку. Их борьба всегда оканчивается победой положительных героев. Наличие разного типа действующих лиц вводит в сказку идеализацию одних и отрицательное, нередко проницательное, юмористическое и даже сатирическое освещение других. В этом проявляется отношение создателей сказок к действительности.

Отношение к действительности еще более проявляется в идейной стороне сказки, которая, изображая условную картину жизни, представляет ее как реальность, дает четкую оценку действий персонажей и утверждает высокие моральные идеи. Конфликт и конец сказки — с неременной победой добра над злом. Иногда сказка заключается моральным поучением, моральной формулой, посьловицей.

Сказкам свойственна устойчивая поэтика: определенные композиционные приемы, как зачины и концовки, присказки, определенная система художественных

⁴² Лишь редко эта устойчивая формула заканчивается ироническим замечанием: «а именно в том, в котором мы живем».

средств, подчиненная положительной или отрицательной характеристике героев, наличие вспомогательных персонажей и чудесных предметов. Однако система художественных средств в жанровых разновидностях сказок имеет и национальные различия. Так, А. И. Никифоров отмечает, что в белорусские сказки чаще проникают мотивы из легенд и поверий.

От других жанров фольклорной прозы сказки отличаются ярко выраженной эстетической функцией, которую А. И. Никифоров и другие ученые ошибочно называют «целеустановкой на развлечение слушателей». Дело, однако, не в развлечении, а в стремлении достичь наибольшего именно эстетического воздействия, с которым не надо смешивать стремление развлекать, свойственное всем видам и жанрам искусства соответственно вольтеровскому изречению: «Все роды литературы хороши, кроме скучных». Вызывать интерес слушателя, зрителя, читателя характерно для искусства, конечная цель которого все-таки состоит в познавательном, идейном и эстетическом воздействии. У сказки эстетическая ее сторона проявляется в иной сумме особенностей и художественных средств и прежде всего в увлекательных сюжетах, в высокой оценке и нередко идеализации положительных героев, в изображении «сказочных» царств, героев и героинь, в таинственных явлениях, удивительных существах, чудесных предметах, но вместе с тем и в яркой, «декоративной» системе художественных средств.

Но во всех перечисленных особенностях сказки следует различать просто характерные для нее особенности от тех ее элементов, которые создают форму, структуру сказки и являются жанрообразующими компонентами.

УКРАИНСКИЕ НАРОДНЫЕ ДУМЫ И ИХ СООТНОШЕНИЕ С ДРУГИМИ ФОЛЬКЛОРНЫМИ ЖАНРАМИ

Б. П. Кирдан



Думы — один из жанров украинского народного эпоса. Они представляют собой сравнительно небольшие эпические и лиро-эпические поэмы-песни — наподобие русских былин, сербо-хорватских и болгарских юнацких песен, румынских и молдавских героических нессн. Думы исполняются речитативом под аккомпанемент кобзы, бандуры или лиры¹.

Думы обладают своеобразной художественной формой: отсутствие строф, неравносложность стихов, преимущественно глагольные рифмы, наличие типических мест, повторов, употребление только им свойственных некоторых эпитетов и т. д.

Как жанр народной поэзии думы возникли в XV—XVI вв. К этому периоду относятся и наиболее ранние их сюжеты. Народная память донесла до наших дней большое количество произведений, в которых запечатлены ужасы турецко-татарской неволи, героическая борьба украинцев с внешними захватчиками, отражена их социальная и семейная жизнь.

Украинские думы принято подразделять на три больших тематических цикла: думы о борьбе с турецко-татарскими набегами, думы о народно-освободительной войне 1648—1654 гг. против магнатской Польши за воссоединение Украины с Россией и семейно-бытовые думы.

К первому циклу относятся: «Казак Голота», «Плач невольников в турецкой неволе», «Побег трех братьев из города Азова из турецкой неволи», «Маруся Богуславка»,

¹ Кобза и бандура (сейчас так называют один и тот же инструмент) — струнный щипковый инструмент. Раньше имела всего несколько струн, сейчас — шестьдесят четыре. Лира — смычковый музыкальный инструмент.

«Самойло Кошка», «Сокол и соколенок» и др. Ко второму — «Хмельницкий и Барабаш», «Корсунская победа», «Богдан Хмельницкий и Василий Молдавский», «Белоцерковский мир и новое восстание против польской шляхты», «Смерть Богдана Хмельницкого и избрание нового гетмана». К третьему — «Фесько Гонджа Андыбр», «Казацкая жизнь», «Проводы казака», «Сестра и брат», «Бедная вдова и три сына» и др.

Разумеется, это деление во многом является условным, ибо социальные темы налицо и в первых двух циклах.

П. И. Житецкий в свое время правильно заметил, что единство формы бытовых и героических дум «при разности содержания есть явление в историко-литературном отношении очень важное»².

Наличие в одном эпическом жанре произведений героических и социально-бытовых не является особенностью только украинских дум. Аналогичное явление наблюдается и в жанре русских былин. В. И. Чичеров подразделял их на героические и новеллистические³. Другие исследователи — на героические и социально-бытовые⁴.

В сербском эпосе наряду с произведениями на героические темы также имеются песни на социально-бытовые темы. К последним относятся: «Девушка перехитрила Марка», «Женитьба Якшича Димитра», «Якшичи испытывают жеп», «Сенянин Иво и его сестра», «Невеста Сенянина Ива», «Воин и его невеста»⁵ и др.

Исследователи украинских дум, в том числе и автор этой статьи, всегда отмечали различия в содержании дум

² П. Житецкий. О разных методах изучения народных малорусских дум. — «Этнографическое обозрение», кн. XXVII. М., 1895, № 4, стр. 108.

³ В. И. Чичеров. Русское народное творчество. Изд-во Московского ун-та, 1959, стр. 215.

⁴ П. Г. Богатырев, В. Е. Гусев и др. Русское народное творчество. М., 1966, стр. 183. В. И. Чичеров и другие исследователи к героическим былинам относят киевский цикл, а к новеллистическим или социально-бытовым — новгородский. Вместе с тем такое разделение не совсем точно: и среди былин киевского цикла есть произведения на социально-бытовые темы — «Добрыня и Маринка», «Женитьба Владимира», «Алеша Попович и сестра Сбродовичей» и др. («Былины Севера», т. I. Мезень и Печора. Записи, вступительная статья и комментарий А. М. Астаховой. М. — Л., 1938, стр. 213—217, 224—225).

⁵ «Сербский эпос». Редакция, исследование и комментарии Н. Кравцова. М. — Л., «Academia», 1933, стр. 354—356, 506—508, 516—519, 559—562, 574—576.

и характере его художественного воплощения, когда писали о богатырских думах, историко-героических и социально-бытовых, хотя и не употребляли понятия жанровых разновидностей⁶. Впервые это сделал В. М. Гацак, когда писал, что вполне различимы богатырские думы, думы — исторические песни, думы-баллады⁷. Разделение дум на три цикла было вызвано желанием сгруппировать произведения по признаку тематической близости⁸.

Украинские народные думы как жанр народной поэзии формировались и развивались в тесном взаимодействии с другими фольклорными жанрами. У них много общих тем (борьба с турецко-татарскими набегами, положение невольников, война против магнатской Польши в 1648—1654 гг., социальное неравенство, взаимоотношение детей и родителей и др.), есть даже общие сюжеты (в цикле социально-бытовых дум) и художественно-образительные средства. Вместе с тем в думах имеются и свои особенности в изображении героев, в приемах и средствах поэтической выразительности.

Проблемы возникновения дум как жанра народной поэзии, их развития, идейно-тематические и художественные особенности, а также связь социально-бытовых эпических произведений с украинскими народными песнями мы подробно рассмотрели в специальных монографиях⁹. Поэто-

⁶ П. Д. Павлий в одной из своих работ назвал думы на семейно-бытовые темы новеллистическими (см. раздел «Думы» в кн. «Українська народна поетична творчість», т. I. Дожовтневий період. Київ. 1958, стр. 486).

⁷ В. М. Гацак. Восточнороманский героический эпос. Исследование и тексты. М., «Наука», 1967, стр. 215.

⁸ Правомерно было бы рассматривать думы в хронологической последовательности возникновения произведений. Однако далеко не всегда можно установить, когда возникла та или иная дума даже исторического содержания, не говоря уже о произведениях на социально-бытовые темы. П. Д. Павлий делал попытку рассмотреть думы, в том числе и социально-бытовые, по основным периодам истории Украины (см. главу «Думы» в кн. «Українська народна поетична творчість», т. I), однако сам же вынужден был отказаться от подобного расположения материала (см. главу «Думы» в кн. «Народна поетична творчість». Київ, 1965).

⁹ Б. П. Кирдан. Украинские народные думы (XV — начало XVII в.). М., Изд-во АН СССР, 1962; *он же*. Украинский народный эпос. М., «Наука», 1965.

Публикацию дум см. в серии «Эпос народов СССР»: «Украинские народные думы». Издание подготовил Б. П. Кирдан. М., «Наука», 1972.

му в данной статье мы остановимся лишь на отдельных вопросах большой и сложной проблемы.

Украинские народные думы, в том виде, в каком они дошли до нас, сформировались в среде кобзарей и лирников. Эти профессиональные народные певцы и музыканты в прошлом были объединены в цеха (братства). Последние строго регламентировали жизнь и деятельность кобзарей и лирников. Так, они предоставляли право играть на бандуре или лире только тому, кто прошел примерно трехлетнее обучение у одного из их полноправных членов. Молодым певцам отводилась определенная территория, на которой они имели право пением зарабатывать себе на жизнь¹⁰. Вследствие подобной регламентации и корпоративной замкнутости выработались не только местные традиции и «школы» певцов, но и определенные манера исполнения и музыкального сопровождения, способ импровизации, во многом и стиль.

Наблюдения исследователей показали, что отдельные общераспространенные песни и баллады, попав в репертуар кобзарей и лирников, приобретали новые черты, сходные с формой дум¹¹, и, наоборот, думы, которые исполняли непрофессиональные народные певцы, утратили многие жанровые особенности¹².

Украинское казачество на протяжении нескольких веков боролось за свободу своего народа против иноземных завоевателей, участвовало в антифеодальных восстаниях, направленных против своих и пришлых угнетателей. На-

¹⁰ Подробнее о кобзарях, лирниках и их объединениях см: *Ф. И. Лавров*. Творцы и исполнители украинского героического эпоса. — В сб.: «Основные проблемы эпоса восточных славян». М., 1958; *Б. П. Кирдан*. Украинские народные думы (XV — начало XVII в.), стр. 36—60.

¹¹ См., например, песню «Була у вдовиці дитина єдина», записанную от лирника (*К. Кейтка*. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. — «Етнографічний вісник». Київ, 1920, кн. 2, стр. 107). Даже стихотворение со строфическим строением, созданное профессиональным поэтом, при распеве кобзарями приобретало местами характер свободного речитатива, собственного думам. Так, например, произошло со стихотворением Н. Вороного «Євшан-зілля». Песня на слова названного поэта была записана от кобзаря Е. Адамцевича (*О. Правдюк*. Роменський кобзар Євген Адамцевич. Київ, 1971, стр. 127. Автор назвал эту песню думой, с чем нельзя согласиться, — она сохранила строфическое строение и в основной своей части — правильный стихотворный размер).

¹² См. *Б. П. Кирдан*. Украинский народный эпос, стр. 309—322.

род воспел боевые подвиги казаков в песнях и думах, сложил о них сказы, легенды и предания.

Украинские народные думы отличаются от сказок, легенд, преданий, побывальщин, а также от эпических сказаний многих других народов своей историчностью и реалистичностью. В них, например, нет мифологических образов, очень мало сказочных мотивов, ограниченно используется гипербола даже при изображении казака в бою, исключение — думы «Ивань Коновченко, Вдовиченко», «Атаман Матяш старый». В историко-героических думах действуют обыкновенные люди, свои подвиги они совершают без потусторонней помощи или чудесных помощников. Таковы казак Голота, Самойло Кошка, Маруся Богуславка, Богдан Хмельницкий, Иван Богун и др. Сверхъестественная сила оказывает влияние на ход событий лишь в семейно-бытовой думе «Бедная вдова и три сына» и тех историко-героических произведениях, которые полностью трансформировались в моралистические («Алексей Попович») или приобрели черты последних (например, отдельные варианты думы «Три брата самарские»).

Противники героев дум — исторические враги, с которыми украинский народ вел длительную освободительную борьбу (орды и войска крымских ханов, турецких султанов, польских королей и шляхты).

Отмеченная особенность дум в изображении действительности станет яснее при сопоставлении их с другими произведениями устной народной поэзии.

В сказках, легендах и побывальщинах сохранились многие древние мотивы: чудесное зачатие будущего богатыря, испытание им своей силы и выбор оружия, поиски богатырского коня и т. п. В них рассказывается о победах богатыря над мифическими змеями или над богатырями же. Широко известны богатырские сказки «О богатыре Бухе Копытовиче»¹³, «Кирилл Кожемяка», «Покатигорошек», «Медведь-Ивапко, Толчи камень, Сучимотузок», «Чабанец»¹⁴, «Медвежье ухо, Вернигора и Крутиус»¹⁵, «Иван Кожушко-богатырь»¹⁶ и др. Бога-

¹³ «Українські народні казки». Київ, 1951, стр. 81—91.

¹⁴ «Українські народні казки». Київ, 1953, стр. 91—120.

¹⁵ М. Драгоманов. Малорусские народные предания и рассказы. Киев, 1876, стр. 255—256.

¹⁶ ИИФЭ, ф. 44—3, ед. хр. 555, л. 6.

тырская сила у героев этих сказок появляется уже в четыре, шесть и семь лет. Малолетний герой играет восьмипудовыми камнями, удерживает на мизинце двенадцать пудов железа, побеждает змеев и богатырей, избивает врагов отцовским тулупом и т. д. Герои сказок всегда побеждают своих врагов.

Отметим, однако, что в одной из дум также встречается образ малолетнего богатыря — Ивась в думе «Ивась Коновченко, Вдовиченко». По некоторым вариантам ему тоже семь лет. О богатырской силе Ивася стало известно после первого его поединка, как и в сказке «Иван Кожушко-богатырь». Вместе с тем между сказкой и думой есть и существенное различие: сказочные герои всегда выходят победителями. Ивась Коновченко же погибает в бою. Последнее сделало все повествование думы более реальным. С легендами и побывальщинами, в которых рассказывалось о малолетних богатырях¹⁷, думу «Ивась Коновченко, Вдовиченко» роднит только образ семилетнего богатыря. Более ничего общего между ними нет — ни в форме, ни в сюжете, ни в приемах повествования. Правда, П. Кулиш, публикуя легенду «Михайло и Золотые ворота», писал, что четыре стихотворные строки, сохранившиеся в ней, — якобы, остатки позабытой думы. Архивные материалы опровергают это мнение. Так, П. Мартинович в конце прошлого века записал две сказки, созданные в форме рифмованного неравносложного сказа¹⁸. Вероятно, на Украине бытовали сказки в форме поэм или песен — наподобие песен-сказок мордовского и некоторых других финно-угорских народов.

Значительно больше общего у думы «Ивась Коновченко, Вдовиченко» со сказкой-побывальщиной «Гистория о киевском богатыре Михаиле сыне Даниловиче двенадцати лет», опубликованной А. Веселовским по рукописи XVIII в.¹⁹, и русской былинной об Иване Даниловиче.

¹⁷ Кулиш, I, 3; П. И. Ревякин. Сближения и следы. — «Основа», СПб., 1862, январь, стр. 21; ИИФЭ, ф. 11—4, ед. хр. 630, л. 21—22. Легенду записал П. Д. Мартинович 17 октября 1893 г. в с. Зачепиловка под Константиноградом Полтавской губ. от Василисы Кунчихи Дмитрихи.

¹⁸ ИИФЭ, ф. 11—4, ед. хр. 605, л. 5; ф. 11—3, ед. хр. 555, л. 6.

¹⁹ «Южнорусские былины. Академика А. Н. Веселовского. Приложение к 39 тому «Записок императорской Академии наук», № 5. СПб., 1881, стр. 20—27.

Отметим паиболее близкие совпадения. Ни об одном из героев не сказано, что они чудесного происхождения. Все они очень молоды: Ивасю по некоторым вариантам семь лет, Ивану Даниловичу из былины и Михайлику Даниловичу из сказки-побывальщины по двенадцать лет. Во всех произведениях героев не пускают в бой только потому, что они молоды. И везде молодые богатыри отвечают почти одними и теми же словами (в былине данный эпизод отсутствует, но он сохранился в сказке-побывальщине). В «Гистории...»: «Государь князь Владимир Всеславьевич киевский! Вели, государь, поймать гоголя и вели держать три года, да пусти, государь, того гоголя на воду, и умеет ли тот гоголь по воде плавати: так-то наше богатырское сердце неумечиво»²⁰.

В легенде «Михаил и Золотые ворота», опубликованной М. Драгомановым, восемнадцатилетний герой обращается к царю:

Господару цару Володимеру!
Возьми ти утятко молоденьке,
І пусти на море синеньке:
Воно попливе, як і стареньке²¹.

В думе «Ивась Коновченко, Вдовиченко» герой обращается не к князю (царю) Владимиру, а к полковнику Филоненко:

Возьми ти утя єдно старее,
А друге младее,
Пусти ти на воду:
Чи не равно буде плисти младе,
Як би старе?
Чи не равно буде козак младий
На герці гуляти, як би старий?

Вариант А. Шута — Метл., 419

В 1909 г. Б. и Ю. Соколовы записали от крестьянина С. В. Карнова из дер. Никольской Кирилловского уезда Новгородской губ. былину «Михайло Данилович», в которой данный эпизод предстает несколько в ином виде. На зов князя Владимира выступить против татар не откликнулись ни князья, ни бояре, ни богатыри. Встал молодой

²⁰ Там же, стр. 22.

²¹ М. Драгоманов. Малорусские народные предания и рассказы, стр. 251.

Михайлушко Дапплович:

Уж ты, гой еси, Владимир князь,
Я поеду на те ли поля на Куликовы,
На те ли на горы на Баклановы,
Пересмитить рать, силу великую
И привезти человека из-под знамения.
Владимиру князю слово прилюбилось:
«Уж ты, гой еси, добрый молодец,
Не кому тебе еще на коне сидеть,
Не кому тебе и оружьем владеть,
От роду тебе ешшо двенадцать лет!
Поди выбирай себе на конюшне коня младова,
А другово коня старово.
Опусти коней на Дунай реку,
Как младый от конь наперед плывет,
А старой от конь позади плывет.
Так то, мое дитятко,
Так то, мое милое,
Уж молод ли он на копе сидеть,
Уж молод ли он оружьем владеть»²².

Данный отрывок из сравнительно поздней записи былины позволяет яснее увидеть несомненное сходство русской сказки-побывальщины «Гистория...» из рукописи XVIII в. и украинской легенды «Михаил и Золотые ворота» из сборника М. Драгоманова с думой «Ивась Коновченко, Вдовиченко». Как видим, в украинской легенде и в русской сказке-побывальщине совпадают имена богатырей, ответы героев, небольшая разница в их возрасте (двенадцать и восемнадцать лет), там и здесь фигурирует киевский князь Владимир. Вероятно, украинская легенда возникла под воздействием былины, легшей и в основу русской сказки-побывальщины. Однако не в результате пересказа былины, как писал М. Халацкий²³, а путем использования лишь отдельных ее мест и образов, что вполне закономерно в устном народном творчестве. Из легенды ответ Михайлика легко мог быть перенесен в думу «Ивась Коновченко, Вдовиченко», чему способствовала

²² «Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы». М., 1915, стр. 308.

²³ М. Халацкий. Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885, стр. 109.

близость ситуаций (выезд в бой малолетнего богатыря).

Дума «Алексей Попович» сопоставима с двумя русскими былинами: «Садко» и «Алексей Попович». Начинается дума изображением картины разбушевавшегося моря. Волны разбросали по морю казацкие суда. Часть из них тонет. Казачий атаман (или гетман) заявляет, что среди казаков есть грешник и просит его покаяться. Но казаки молчат — они не знают за собой грехов. Говорит Алексей Попович. Он просит завязать ему глаза, привязать к шее камень и бросить в море — пусть он один погибнет, нежели из-за него будет тонуть все войско. Однако просьба Алексея Поповича не была выполнена. В большинстве вариантов сказано, что после раскаяния грешника море утихло и суда благополучно пристали к берегу. В некоторых других вариантах после раскаяния Алексея Поповича казаки отрубили («урубали») ему мизинец. Только после этого море успокоилось²⁴. Здесь человеческая жертва была заменена отсечением пальца. Варианты думы, в которых сохранился мотив жертвоприношения морю, мы считаем древнейшими. В них сохранились героические черты образа Алексея Поповича — он решает пожертвовать собой, чтобы спасти товарищей-казаков. Мотив раскаяния грешника и его прощения — явление более позднее, превратившее героическую думу в моралистическую.

В «Садко» также разбушевавшееся море вот-вот потопит суда новгородского гостя. Садко понимает — море требует жертвы. И, чтобы не губить своих товарищей-спутников, решает сам опуститься в море. После того, как Садко оказался в воде, море утихло и суда благополучно продолжали свой путь, а герой былины попал к морскому царю. Таким образом былина о «Садко» сохранила мотив жертвоприношения и не превратилась в моралистическую, как украинская дума.

С былинной «Алексей Попович» рассматриваемую думу сближает имя героя — Алексей Попович, и основные черты образа: удаль и молодечество, грамотность. Однако между этими героями есть и существенные различия: былинный Алексей Попович — богатырь, совершающий подвиги, которыми народ любит, Алексей Попович из думы — грешник, его «подвигами» никто не любит — их обсуждают персонажи думы, певец и слушатели. Алек-

²⁴ Жит., 237; Ант. и Драг., I, 184 и др.

сей Попович не почитает отца и мать, даже толкает их стременем, не уважает братьев и сестер, близких соседей, не почитает старых людей, не здоровается с ними; проезжая мимо церквей, не осеяет себя крестным знаменем, своим добрым коном давит детей (по некоторым вариантам он задавил триста человек) и т. д. В отличие от былины, где подвиги богатыря изображены, в думе герой сам рассказывает о своих похождениях, раскаиваясь в содеянном. Сказанное не позволяет усматривать генетическую связь между былиной «Алексей Попович» и одноименной думой, о которой писали некоторые исследователи. Совпадение имен героев может быть объяснено случайностью — на Украине фамилия и прозвище «Попович» встречается довольно часто. В пользу подобного объяснения говорит и то, что Алексей Попович из думы — пирятинский, т. е. из города Пирятина. Былинный Алексей Попович с этим украинским городом никогда не связывается. Действие думы происходит на море, былины — на суше²⁵.

В эпических сказаниях многих народов мира встречается мотив неуязвимости героя. Неуязвимы, например, Со-сруко в осетинском нартском эпосе и Ахилл — герой «Илиады» Гомера. Из более поздних эпосов можно назвать Айдемиркана — героя одноименного кабардинского нартского сказания («Вражеские мечи, ударившись об него, сгибались, точно мягкое серебро»)²⁶; Момче Секула — героя болгарской юнацкой песни «Момче Секула и Димка самовила». Момче сделала неуязвимым Димка самовила — мифическое существо²⁷. В молдавском фольклоре неуязвим Кодрян — его берет только серебряный заряд («пуговики из серебра»)²⁸. В народном творчестве русского народа часто неуязвимым изображен Степан Разин²⁹.

²⁵ О взаимосвязи дум с былинами см. [также в кн.: М. М. Плисецкий. Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса. М., 1963.

²⁶ «Сборник сведений о кавказских горцах», вып. VI. Тифлис, 1872, отд. II, стр. 63.

²⁷ «Българско народно творчество в двадесет тома», т. I. Юнашки песни. София, 1961, стр. 141—142.

²⁸ В. М. Гацак. Восточнороманский героический эпос. Исследование и тексты, стр. 390.

²⁹ Сказы, предания и песни о Степане Разине подробно исследовал Л. С. Шептаев (Л. С. Шептаев. Народные песни и повествования о Степане Разине в их историческом развитии. Диссертация на

Л. С. Шептаев писал, что сказ «о неуязвимости Разина возникает на основе подлинных глубоких и органических связей Разина с народом...»³⁰

В сказках, легендах и преданиях украинского народа рассказывалось о необычной силе и неуязвимости казаков. Казаки, покрывшие себя немеркнувшей славой в борьбе с врагами родины, в народном воображении представляли людьми особыми, отличными от простых смертных. Народная фантазия наделила их даром предвидения, рисовала богатырями, одно дыхание которых могло повалить человека с ног. «Видите ли,— говорится в предании о запорожце Васюринском,— этот Васюринский был такой силач, что во время причащения четыре человека поддерживали священника, чтобы не упал от его дыхания. Такой он был богатырь, что только дохнет — не устоишь на ногах от одного дыхания» (*Кулиш*, I, 141).

Казака-лыцаря, по народным преданиям, можно было убить только серебряной пулей³¹ (иногда пуговицей) или же его собственной саблей³².

Причину неуязвимости казаков-запорожцев народ видел в их связи с родной землей. «На своей земле их никто не мог взять (победить.— *Б. К.*),— говорится в предании, записанном Д. И. Яворницким на Екатеринославщине.— Так они, если куда ехать, то сейчас земли под стельку положат, в шапки насыпят и едут...»³³

Однако для дум, хотя в них повествуется в основном о подвигах казаков, мотив неуязвимости героя не характерен. Он встретился лишь в одном варианте думы «Ивась Коновченко, Вдовиченко»; чтобы подчеркнуть силу материнского проклятия заслушание.

Малолетнего богатыря не брали ни пули, ни сабли, погиб он только потому, что его прокляла мать за само-

соискание ученой степени доктора филологических наук. Л., 1969. О неуязвимости Разина см. на стр. 160, 242, 256, 276, 278—279, 281, 287—288 и др.).

О неуязвимых героях см. также в кн.: *В. М. Жирмунский*. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960, стр. 20, 42, 43, 111—112, 183, 188—194.

³⁰ Л. С. Шептаев. Указ. соч., стр. 278.

³¹ П. Кулиш. Украинские народные предания, кн. I. М., 1847, стр. 24.

³² Там же, стр. 42.

³³ Д. И. Яворницкий. Запорожье в остатках старины и преданиях народа, ч. I. СПб., 1888, стр. 14.

вольный уход в охотное войско:

Кулями його стріляли —
Кулі не брали,
Шаблями рубали —
Шаблі не рубали —
Посеред Черкеської долини
матчині сльози скарали.

Груш., II, 87

Боевой помощник казака — конь в думах, так же как и его хозяин, не наделен какими-либо необычными чертами или свойствами. В эпосе некоторых народов встречается изображение летающих коней. Например, в кабардинском нартском сказании «Насранжаке» («с воем конь заносит всадника под облака») ³⁴, в болгарской эпической песне «Марко Кралевичи, Иве и Дете Дукатинче» ³⁵, в сербской эпической песне «Женитьба короля Вукашина» ³⁶ и других произведениях.

И у украинского народа был культ коня, об этом свидетельствуют многочисленные фольклорные произведения, в которых с большой любовью изображен конь — боевой друг и товарищ казака, его неизменный спутник, часто спаситель и вестник. В сказках и побывальщинах он часто изображен летающим или умеющим очень далеко и высоко прыгать, разговаривать ³⁷. Конь весьма часто упоминается и в думах «Казак Голота», «Ивась Коновченко, Вдовиченко» и др., однако ни в одной из них не говорится, чтобы он летал или разговаривал.

Среди украинских народных дум есть произведения, темы, содержание и даже сюжеты которых очень близки к песенным. Одни из них имеют типологическое сходство, другие связаны между собой генетически. Большинство их рассмотрено нами в упоминавшейся монографии «Украинский народный эпос». Здесь остановимся на двух думах: одной — из цикла о борьбе против захватчиков, ту-

³⁴ «Сборник сведений о кавказских горцах», выи. V, 1871, отд. II, стр. 67.

³⁵ «Българско народно творчество», т. I. Юнашки песни, стр. 151—159.

³⁶ «Сербский эпос». Составление, вступительная статья и комментарии Н. И. Кравцова, т. I. М., 1960, стр. 48.

³⁷ См., например: *М. Драгоманов. Малорусские народные предания и рассказы*, стр. 251—254.

рецких султанов и татарских ханов, второй — социально-бытовой.

В думе «Сокол и соколенок» в аллегорической форме рассказывается о турецкой неволе и освобождении из нее. Из дальней стороны прилетели соколы, свили гнездо, высидели соколенка и улетели добывать пищу. Когда сокол вернулся, детеныша не было. На вопрос сокола, где его дитя, орел ответил, что стрельцы-булаховцы шли, увидели гнездо, забрали соколенка и отдали на потеху Ивану Богуславцу в Цареград. Сокол летит в турецкий город, забирает на крыльях свое дитя и освобождает его из неволи. Таков сюжет думы. Некоторые певцы вкладывали в нее и социальный смысл.

Так, например, в большинстве вариантов сокол говорит соколенку о тяжести турецкой неволи³⁸, в тексте же, записанном от кобзаря О. Вересая, речь идет о социальном угнетении — о неволе у панов:

Ей, соколя мое, бездольне безродне!
Лучче ми будем по полю літати
Та собі живности доставати,
Аніж у тяжкій неволі
У панів проживати.
Ей тож то у панів есть що пити і їсти,
Та тільки не вілен світ но світу походити.

Зап. Ю.-З. отд., I, Матер., 18

Подобная аллегорическая форма встречается и в песнях. В русской народной песне «На батюшке было на Киянь-море», сообщенной Г. Языковым из Симбирской губ., рассказывается о том, как орел свил богатое гнездо из серебра, золота, жемчуга, самоцветных камней (фольклорная идеализация, характерная и для думы «Сокол и соколенок») и вывел детей. На Киянь-море поднялась буря, подорвала корни дерева, потопила гнездо и детей орла. Кончается песня изображением гибели орла: он не смог перенести горя, бросился вниз и разбился о белгорюч камень³⁹.

³⁸ Н. И. Костомаров. Собр. соч., т. 21. СПб., 1906, стр. 647.

³⁹ «Великорусские народные песни». Изданы проф. А. И. Соболевским, т. I. СПб., 1895, стр. 573—574; «Песни, собранные П. В. Киреевским». Новая серия, вып. II, ч. 2. М., 1929, стр. 225, № 2524.

В той же губернии был записан и вариант, который кончался сетованием орла на то, что у него есть богатое гнездо, но нет соколинушки, молодой жены⁴⁰. Интересное окончание встретилось в тексте, записанном в 1916—1917 гг. в Казанской губ. Орел решает разбиться, но ясен сокол советует ему полететь далекохонько и разыскать «прекрасну нову ю жизнь»⁴¹.

На Украине значительное распространение получила песня «Побратався сокіл з сизокрилим орлом». Характерно, что начало почти всех ее вариантов одинаково: сокол, улетаая, оставляет своих детей орлу, дети подрастают, вылетают из гнезда и садятся на колючем терне или Савур-могиле⁴². Наиболее существенные различия отмечаются в окончании песни. Так, один из вариантов обрывается на сообщении орла, что старшие дети сокола клюют калину, а младшие пропадают с голоду⁴³; в другом варианте повествование продолжено дальше. Узнав о судьбе своих детей, сокол упрекает орла:

Ой чоґо ж ти, орле,
Мене не діждав,
Посів мої пожитки,
Діток розігнав?!

Виновником несчастья сокола оказался орел. Кончается рассматриваемый вариант моралистической сентенцией:

При добрій годині
Куми, побратими,
А як горе трапе?..
Ні кума, ні свата,
Ні рідного брата⁴⁴.

⁴⁰ «Песни, собранные П. В. Киреевским». Новая серия, вып. II, ч. 2, стр. 200, № 2433.

⁴¹ «Русское народное поэтическое творчество в Татарской АССР». Казань, 1955, стр. 47.

⁴² ИИФЭ, ф. 11—4, ед. хр. 635, л. 2; ф. 8—4, ед. хр. 336, л. 95—96; ф. 8—К2, ед. хр. 58, л. 207—208 и др.

⁴³ Там же, ф. 11—4, ед. хр. 635, л. 2.

⁴⁴ ИИФЭ, ф. 8—4, ед. хр. 336, л. 95—96. В рукописи отмечено, что эту песню с незначительными изменениями поют в Санжарах, Перещепине Санжаровского р-на, Нехвороще, Решетилловке, Чутове и Карловке Кобелякского р-на Полтавской обл. (л. 96).

В некоторых вариантах песни говорится, что сокола или его детей забрали люди или паны и подарили царю (иногда турецкому, неверному) ⁴⁵.

Иногда в песню вкладывался социальный смысл:

Бодай же тії пани та й не панували,
Що моїх діток в чужий край заслали! ⁴⁶

Рассмотренные песни, особенно те их варианты, в которых говорится, что паны забрали детей сокола и отдали турецкому султану, весьма близки к думе. Однако между ними есть и существенные различия и по содержанию и по форме. Песня в наиболее близких к думе вариантах заканчивалась известием, что детей сокола паны подарили царю или турецкому султану, иногда добавлялось и проклятие сокола тем, кто это сделал. В думе подобное повествование является лишь завязкой. Основную часть произведения составляет рассказ орла о пребывании соколенка в неволе, его совет соколу освободить свое дитя. Дальше следует изображение освобождения соколенка и уже цитированное нами обращение сокола к своему дитяти («Ей, сокола моє, бездольне безродне!...»).

В песне было лирическое звучание, в думе — эпическое. Последнее достигнуто введением повторов, изменением количества слогов в строке, подбором эпитетов и т. п.

Пример повторов. В варианте О. Вересая сокол спрашивает:

Орле, брате! Чи не бачив ти мого соколяти,
Безродного бездольного дитяти?
Чи його сильні дощі затопили,
Чи буйні вітри заносили?

Орел отвечает, воспроизводя часть услышанного вопроса, но только с частицами «ні» и «не» (прием последо-

⁴⁵ ИИФЭ, ф. 8—К2, ед. хр. 58, л. 207—210; см. также: Чуб., V, 851—852, № 416, «А»; Я. П. Новицкий. Малорусские исторические песни, собранные в Екатеринославщине. 1874—1903. — В кн.: «Летопись Екатеринославской учебной архивной комиссии. Год третий (вып. IV)». Екатеринослав, 1908, стр. 237—240; «Українські пісні з нотами». Збірник перший. Матеріали пісень упорядковано П. Ф. Бунтом. Нотні матеріали упорядковано В. Шаравським. Київ [1929], стр. 47—48.

⁴⁶ Чуб., V, 852, № 416, «А».

вательного отрицания):

Соколе брате! Твого соколяти
Ні сильні дощі не затопили,
Ні буйні вітри не заносили...

Зап. Ю.-З. отд., I, Матер., 17

Совет орла, как освободить соколенка, довольно точно воспроизводится в конце думы.

«Соколя» неоднократно упоминается с эпитетами «безродне бездольне» (даже тогда, когда известно, что у него есть отец и мать — начало думы). Яйцо в думе — жемчужное, а гнездо — щерлатное. Ничего подобного в песне не было.

Стихи думы неравносложные — они рассчитаны на исполнение речитативом. Отдельные кобзари ввели в рассматриваемую думу традиционные строки невольничьих дум, в которых говорится, что турецкая земля (или Царьград) богата серебром и золотом, только невольнику нет в ней радости. Большинство вариантов думы завершается формулой окончания, характерной для рассматриваемого жанра («Дай, боже, на здоров'є» и т. д.).

Социально-бытовые думы еще теснее связаны с украинским песенным фольклором, что показано нами в монографии «Украинский народный эпос». Здесь очень кратко остановимся на думе «Бедная вдова и три сына», чтобы показать близость и отличие социально-бытовых дум от песен близкого содержания (ее варианты имеют разное название: «Мати сина годувала», «У неділю рано-пораненьку...», «Дрібен дощик накрапає...» и т. д.).

По всей Украине широко распространена песня, в которой говорится о неблагодарном сыне⁴⁷. Ее содержание сводится к следующему: сын выгоняет мать из дому, на него обрушивается несчастье. — умирает жена. Сын догоняет мать и просит возвратиться домой, чтобы ухаживать за ребенком. Мать отказывается вернуться к сыну. Кончается песня пожеланием сыну (или брату) новых несчастий. В песне мать, как правило, не прощает сына⁴⁸.

⁴⁷ Варианты этой песни рассмотрены нами в книге «Украинский народный эпос» (стр. 160—180).

⁴⁸ Изображение возвращения матери и заботливого ухода за ней сына встретилось только в варианте, опубликованном Максимовичем (*Макс.*, 1849, 101).

В некоторых вариантах есть и образ дочери, который является антиподом образа сына. Дочь встречает мать, узнает об ее участи и приглашает к себе, хотя это и вызовет недовольство мужа.

Дума, в отличие от песни, начинается с краткого, но выразительного описания трудностей, которые пережила вдова, воспитывая троих детей. Подобное начало усилило контрастность изображения. Важную художественную роль играет в думе образ соседа («чуж-чужанина»). В песне такого образа не было. В некоторых ее вариантах, как уже отмечалось, с матерью повстречалась дочь и пригласила ее к себе. В думе же нет образа дочери. Во всех ее вариантах — образ постороннего, чужого человека (соседа, «чуж-чужанина»). Этот-то человек и приютил бедную женщину. В его дом приходит благополучие.

В думе значительно детальнее, чем в песне, разработан финал повествования о бедной вдове. Сыновья и в думе наказаны, но их жены не умирают, как отмечалось в песне. Пожар, неурожай, гибель скота — вот те несчастья, которые обрушились на неблагоприятных сыновей. Кроме того, от детей вдовы отвернулись близкие, знакомые, их осуждают люди. Братья решают разыскать мать (они даже не знают, где она!) и забрать к себе. Происходит это не сразу после изгнания (в песне — «за годину, за маленьку»), а через тринадцать, а то и через тридцать лет. По одним вариантам мать отказывается вернуться домой и не прощает своих детей, по другим — она их прощает, но не возвращается и умирает у чужих людей, по третьим — вдова вняла мольбам своих детей. У них снова налаживается хозяйство. Мораль думы ясна, и тем не менее кобзари и лирники всегда закапчивают повествование сентенцией о необходимости почитать отца и мать, характерной и для пословиц⁴⁹.

Новые эпизоды и образы, разработанный диалог, использование приемов контрастного изображения, подчеркнутое морализирование, повторы, неравносложные стихи, преимущественно глагольные рифмы, отсутствие строф и

⁴⁹ См., например: Батькова та матчина молитва із моря викидає, а прокльони в калюжі топлять. Отцева й материна молитва зо дна моря рятує, а проклін у калюжі топить. — «Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. В. Марковича і других». Спорудив М. Номис. СПб., 1864, № 9373.

другие особенности придают думе эпическое звучание, хотя сюжет ее в основном и совпадает с песенным.

Существенные отличия наблюдаются и между другими социально-бытовыми думами и песнями на аналогичные темы ⁵⁰.

* * *

Одним из жанровых признаков дум являются формулы окончания — более или менее устойчивые сочетания нескольких стихов, которые кобзари и лирники произносят в конце произведения. Формулы окончания в большинстве случаев не связаны с думой, не вытекают из ее содержания, что дает возможность пользоваться ими относительно свободно.

Определились два типа формул окончаний. Первый из них:

Да услиши, господи, у просьбах у молитвах
Люду царському,
Народу християнському
І усім головам слухащим
На многая літа,
До конца віка!

Зап. Ю.-З. отд., I, Матер., 16

Второй «Слава»:

А слава не вмере, не поляже
Однині до віка!
А вам на многая літа!

Кулиш, I, 42

Певцы обычно произносят ее после рассказа о гибели героев. Однако в силу традиции исполнители иногда заканчивают приведенными словами и те думы, в которых они неуместны. Так, например, поступили отдельные певцы при воспроизведении думы «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи» ⁵¹. В этом произведении старшие братья осуждаются за то, что оставили в

⁵⁰ Подробнее об этом см.: *Б. П. Кирдан*. Украинский народный эпос, стр. 206—278, 284—308.

⁵¹ См., например: *Жит.*, 203; «Украинский альманах». Харьков, 1831, стр. 131; *Кулиш*, I, 42; *Март.*, 8—9 и др.

беде, без помощи своего младшего брата, а в финале поется им слава.

Некоторые народные певцы объединяли оба типа формул окончания, иногда значительно их расширяя. Так, например, сделал кобзарь первой трети XIX в. И. Стричка при исполнении думы «Самойло Кошка» (*Лукаш.*, 27).

Как показали архивные разыскания, многие собиратели полагали, что формула окончания совершенно устойчива, и записывали лишь ее начало, а затем дополняли по предыдущим образцам; некоторые издатели сознательно несколько видоизменяли народный текст⁵². Поэтому не всегда известно, какой вид имела формула окончания в каждом конкретном случае. Однако, несмотря на это, формулы окончания являются неотъемлемой частью большинства дум. В других жанрах, за исключением некоторых переходных жанров и пародий на думы, они не встречаются.

В думах налицо все те художественно-изобразительные средства и приемы, которые были выработаны поэтическим гением народа на протяжении столетий. Отмечаются и некоторые особенности в их употреблении. Так, при создании образов героев в думах довольно часто используется прием контрастного изображения: внешне беззаботный казак Голота и самоуверенный татарин («Казак Голота»), опытный старый атаман и молодые, не бывавшие в боях казаки («Атаман Матяш старый»), народный заступник Хмельницкий и польско-шляхетский ставленник Барабаш («Хмельницкий и Барабаш»), три сына, выгнавшие из дому бедную старую мать, и сосед («чужужанин»), приютивший ее («Бедная вдова и три сына») и т. п.

В песнях тоже используется прием контрастного изображения, например, в большинстве вариантов семейно-бытовой песни «Ой в неділю рано-пораненьку»: сын, выгнавший из дому мать, и дочь, которая ее приютила⁵³;

⁵² ИИФЭ, ф. 3—3, ед. хр. 135, л. 35; ед. хр. 130, л. 3, 7; ЦНБ АН УССР, ф. 1, ед. хр. 1392, л. 18—20, 25; см. также подстрочные примечания в издании: Ф. М. Колесса. Мелодії українських народних дум. Київ, 1969.

⁵³ *Метл.*, 368—369; «Киевская старина». 1884, январь, стр. 34—35; А. Конощенко. Українські пісні з нотами. Одеса, 1902, № 69; ИИФЭ, ф. 6—5, ед. хр. 203, № 3, л. 3; ф. 8—4, ед. хр. 335, л. 41; ед. хр. 434, л. 1—2; ед. хр. 435, л. 4; и др.

Исключение составляет вариант песни «Дуб на дуба повалив-

в исторической песне «Ой пише, пише та гетьман Мазепа»: патриот Семен Палий и изменник Мазепа, называемый проклятым⁵⁴. Но в песнях этот прием применяется гораздо реже, чем в думах.

Излюбленным тропом авторов дум являются эпитеты. Наиболее часто употребляются те же определения, что и в других жанрах украинского фольклора: сльози — дрібні, дрібненькі; голуб — сивий, сизий; зозуля — сива; пісок — жовтий; сокіл — ясний, сивий; ворон — чорний; Дунай — тихий; кінь — вороний; вітер — буйний; хмара — чорна; руки — білі, вдова — бідна и т. д.

Вместе с тем в думах народные певцы использовали не все те эпитеты, которые встречаются в песенной поэзии, — они выработали и определенную традицию использования определений: вовки — сіроманці, Дніпро — славу́та, соколи — ясні-гласні, гніздо — щерлатное, яйце — жемчужное оріх — дерево превоздобне, пожр — чорний, похорон — темний и т. п. В думах голубь никогда не называется прекрасным (ср. в песне — *Чуб.*, V, 74, № 156), орел в думах очень редко бывает сизим, чорним, чаще всего он «сизокрилий»; море — синим, оно черное. В думах барвінок всегда хрещатий и никогда квітчастий. В песнях же этот цветок хрещатим называется сравнительно редко (см. песню «Ой, і зійди, зійди, ти зіронько вечірняя»)⁵⁵.

Иногда в думах употребляются эпитеты-синонимы. Например: лиха нещасна хуртовина, велика далека дорога, тяжні важкі слова, дальня далека сторона и т. д. Эпитеты-синонимы встречаются и в песнях. См., например, в песне «Ой, перепеличка»:

Ой, перепеличка, ой, і мала невеличка,
А мала невеличка⁵⁶.

В думах довольно часты сложные, так называемые «гомеровские» эпитеты: злосупротивна хвиля, златосніп

ся...», опубликованный Я. Головацким: в нем сказано, что и дочь не прютила свою мать (*Голов.*, III, отд. I, 196—198).

⁵⁴ Многочисленные варианты этой песни см.: «Історичні пісні». Упорядкували: І. П. Березовський, М. С. Родіна, В. Г. Хоменко. Київ, 1961, стр. 309—330.

⁵⁵ «Українські народні ліричні пісні». Упорядники: М. М. Гордійчук, А. М. Кінько, М. П. Стельмах. Київ, 1958, стр. 325.

⁵⁶ Там же, стр. 193.

киндяки, щирозлотий перстень, кубок, святоруський берег, людославне Запорожжя, семип'ядні пицалі и т. п. Однак було бы неправильно розглядати їх як одну з особливостей дум. Складні епитети не режі, якщо не чаще, зустрічаються и в інших жанрах українського фольклору, особливо в піснях: дівчина — білолиця, кароока, чорноброва; воли — круторогі и т. д. Разом з тем приведені складні епитети — принадлежність почти исключительно дум.

Нерідко утребляються в думах епитети, які характеризують тільки одне лице — героя даного произведения: героиня думи «Маруся Богуславка» — «дівка-бранка, Маруся, попівна Богуславка», татарин в думі «Казак Голота» — «сивий бородатий і на розум небагатий», Бутурлак в думі «Самойло Кошка» — «сотник переяславський, ключник галерський, недовірок християнський». Епитети ці, часто повторюючись, створюють особливий, характерний тільки для дум стиль. Для пісень повторення стільки визначень не характерно.

Деякі епитети стали в думах постійними, а поєднання декількох епитетів, а також визначеного з визначальним — нерасторжимими, своєобразними типовими місцями. Вони повторюються в одному произведенні (як, наприклад, названі вище епитети в думах «Маруся Богуславка», «Казак Голота», «Самойло Кошка») или переходять з думи в думу (невольники — бідні, турки — бусурмани, ляхи — мостивії пани, вдова — бідна и т. д.). Деякі з подібних епитетів зустрічаються навіть там, де за логікою повествовання не повинні були бы бути. Так, в думі «Іван Богуславець» турчанка Алканпашева свою веру називає бусурманською, а в думі «Невольники на каторзі» турецький паша, приказуючи избивати невольників, говорить «бідних невольників». Це ж поєднання и в речі Алканпаши («Самойло Кошка», вар. І. Стрички). В думі «Бідна вдова и три сина» мати називає своїх дітей «бідними вдовиченками», хоча вони и вигнали її з дому. Називає вона їх так навіть тоді, коли проклинає. Наприклад:

А синів своїх, бідних вдовиченків, клене й проклинає:
«Бодай же вас, сини мої, бідні вдовиченки,
Щоб вас у полі й у домі побило разом три недолі...»

Груш., II, 283, «УУ»

Соседи, осуждающие поступок детей вдовы, также называют их «бідні вдовиченки». В думе «Казак Голота» герой, обращаясь к врагу, говорит: «Татарине, ой сідий же ти, бородатий». Так обращается к мужу и жена этого татарина (вар. А. Никоненко). Для украинских народных песен подобное явление не характерно, хотя и в них, конечно, есть постоянные эпитеты (руки — білі, голуб — сивий, гуси — сірі, кінь — вороний и т. д.).

Наряду с традиционными эпитетами в думах встречаются и новые, созданные отдельными исполнителями. Так, например, в одном из вариантов «Ивася Коновченко, Вдовиченко», записанном П. Кулишом от лирника Ф. Коновченко, герой говорит: «То я піду із сукинсинською гордою погуляю» (*Груш.*, II, 43). Устойчивая форма песен не дает возможности исполнителям свободно вторгаться в текст, поэтому индивидуальность певца больше проявляется в импровизационных жанрах.

В думах наблюдается тенденция к прикреплению нескольких определений к одному и тому же существительному. Выше мы приводили эпитеты, которыми характеризуется Маруся Богуславка, татарин в думе «Казак Голота» и Бутурлак в думе «Самойло Кошка». К ним надо добавить и такие: «тіло біле козацьке молодецьке» — в невольничьих думах. В бытовых: «Тяжкими, важкими, горкими, противними, досадними словами єї укорять» («Бедная вдова и три сына». — *Груш.*, II, 257), «При бідній, нещасній моїй злій хуртовині» («Сестра и брат». — *Груш.*, 285, «3»), «Лиш то я на свого коня вороного доброго молодецького поглядав» («Алексей Попович». — *Груш.*, I, 71).

В украинских народных песнях также встречается несколько определений при одном определяемом, но значительно реже, чем в думах. См., например, в песне «Чого, селезень, скучний, невесел»:

Чого, селезень, скучний, невесел,
Скучний, невесел, невідрадісний?

И несколько дальше:

Чого ти, козак, смутний, невесел,
Смутний, невесел, невідрадісний?⁵⁷

⁵⁷ «Українські народні ліричні пісні», стр. 296.

Обычно в песне встречается одно-два определений.

Сравнения в думах менее разнообразны, чем эпитеты, но и к ним народные певцы прибегают довольно часто. Герои дум, как и в песнях, сравниваются с орлами, соколами, голубями. Сравнения позволяют кобзарям и лирникам кратко и образно сказать о вражеском войске, с которым сражается герой. См., например, в думе «Ивась Коновченко, Вдовиченко» (вар. И. Сербина):

Скільки було війська, як синього туману, як темної хмари...

В другом варианте той же думы:

Не багацько там татар було —
Як на морі п'еску,
На дереві листу...

Груш., II, 88

О людях, идущих из церкви, говорится, что они как пчелы гудут, пли как роза, как мак цветут («Сестра и брат»). Войско Хмельницкого как рой гудит. Тяжесть жизни на чужбине — один из мотивов бытовых дум и песен. И в тех и в других говорится, что сироте на чужбине так же тяжело, как рыбе без воды. Все названные сравнения встречаются в песнях⁵⁸.

Излюбленное начало дум о борьбе с турецко-татарскими захватчиками и социально-бытовых дум — отрицательный параллелизм. Этот прием использован почти во всех произведениях названных циклов.

У святу неділю не сизі орли заклекотали,
Як то бідні невольники у тяжкій неволі заплакали...—

так начинается дума «Невольники на каторге» (*Макс., 1849, 10*).

Не ясний сокіл квилить-проквиліє,
Як син до батька, до матері з тяжкої неволі
в городи християнські поклон посилає...

— начало думы «Плач невольника» (*Ант. и Драг., I, 95*).

⁵⁸ См., например: *Чуб., IV, 465, № 1382; 361, № 993, «А»; V, 298, № 589; 892, № 463.*

Дума «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи»:

Із города із Азова не великії тумани вставали,
Три брата рідненьких із города із Азова утікали...

Церт., 21

Некоторые певцы при воссоздании этой думы значительно расширяют ее начало, увеличивая количество сравнений и разнообразия их. Например, кобзарь М. Кравченко в 1902 г. начинал думу так:

Ой у святую неділеньку, рано-пораненьку,
Не синії тумани уставали,
Не буйнії вітри повівали,
Не чорнії хмари наступали,
Не дрібнії дощі накрапали,
Когда три брата із города Азова...

«Киевская старина», 1902, V, стр. 317

Подобного количества параллелей не знает ни одна украинская народная песня.

Использование отрицательного параллелизма приводит к большой выразительности. См., например, сравнение плача невольников с клетотом орлов и криком соколов («Плач невольника в турецкой неволе», «Невольники на каторге»). А как прекрасно кобзарь начинает печальный рассказ о тяжелой участи одинокой сестры («Сестра и брат»):

У неділю рано-пораненьку, ранньою зорею,
Не дрібная пташка в саду щebetала,
Не зозуля кувала,
То сестра до брата листи писала...

Чуб., V, 468—469

Отрицательные сравнения встречаются и в середине дум, но значительно реже. Чаще всего они используются в думе «Бедная вдова и три сына». Например, в варианте, записанном от лирника А. Никоненко, после изображения божьей кары следуют строки:

То в неділю раіо-пораненьку,
Не буйні вітри шуміли,
Не дрібні дощики накрапали,
Як бідні вдовиченки у своєму дворі гомоніли.

Кулиш, I, 22—23

Сравнительно часто кобзари и лирники прибегают к иносказаниям, метафорам, аллегориям, которые в общем характерны и для песенных жанров, но в думах имеют свои особенности. Так, в украинских народных песнях о гибели казака в бою часто встречается иносказание смерть — женитьба. См., например, в песне «Ой, на горі огонь горить»:

Не плач, мати, не журися,
Та вже твій син оженився:
Та взяв собі паняночку —
В чистім полі земляночку ⁵⁹.

Это же иносказание дословно воспроизведено и в песне «Із-за гори сніжок летить» ⁶⁰.

Иносказание смерть — женитьба характерно и для думы «Ивась Коновченко, Вдовиченко». Однако в ней в отличие от песен оно более развернутое, эпическое, иногда дополнено социальными мотивами. Как, например, в варианте из Полесья:

Ти, стара мати, не журися,
Твій син на Україні оженився,
Взяв собі жінку сильно багату,
В чорному оксамиті ходить,
Білими підбійками підбита,
Силу грошей має,
Ліку в їх не знає,
Горда, пишна,
Панщини не робить,
Цареві-королеві голови не склонить.

«Киев. телеграф», 1873, № 59

В украинских народных песнях довольно часто употребляется формула «невозможного». Она — неотъемлемая часть многих песен на любовную тему, песен о проводах казака ⁶¹. Так, в варианте «Та чорна хмара наступала...»,

⁵⁹ «Українські народні ліричні пісні», стр. 474.

⁶⁰ Там же, стр. 475.

⁶¹ Случаи употребления в песнях формулы «невозможного» и различные виды аллегорических ответов рассмотрены нами в книге «Украинский народный эпос» (стр. 219—235).

записанном в 1928 г. В. Харьковым в м. Старая Ушица Кам'янского округа, употреблена следующая формула «невозможного»:

Тай візьми, сестро, жита в жменю,
Розсій його й по каменю.
Та як той камінь жито вродить,
Тоді братчик в гості прийде.

ИИФД, ф. 6—3, ед. хр. 81, л. 59

В песне «Край Дунаю трава шумить...» использована близкая формула:

Візьми, мати, піску жменю,
Посій його на каменю:
Ой, коли той пісок зійде,
Тоді твій син з війська прийде.

Чуб., V, 942, № 21, «А»⁶²

Эта формула «невозможного» была использована творцами и исполнителями украинских народных дум, которые ее несколько расширили и видоизменили.

Наиболее близкий к песенному вариант формулы «невозможного» в тексте думы «Проводы казака», записанном от кобзаря И. Кравченко-Крюковского:

А візьми ти, сестро моя рідненька,
Голубонько сивенька,
Жовтого піску в жменю,
Та посій на білому каменю,
То як буде жовтий пісок на білому камені сходжати,
Хрещатим барвінком зеленим білий камінь устилати,
То тоді будеш мене, сестро, в гості виглядати.

Март., 41

В подавляющем же количестве вариантов думы «Проводы казака» формула «невозможного» дополнена и осложнена другими аллегориями, характерными только для этой думы. См., например, в варианте, записанном от коб-

⁶² Аналогично в варианте «Ой, три літа, три неділі ...» (*Ант. и Драв.*, I, 271, № 58).

заря Т. Магадина:

А візьми ти жовтого піску в жменю,
Посій його на білому камені;
Як буде жовтий пісок на білому камені сходити,
Хрещатим барвінком у три ряди встилати,
Хрещатий барвінок голубим цвітом процвітати;
Будуть, сестро, о Петрі бистрі ріки замерзати,
А'б різдві калина в лугах білим цвітом процвітати,
То тоді вже буду в ваш дом гостем прибувати.

Март., 67—68

Еще большее количество аллегорий в варианте, записанном в 1805 г. В. Ломиковским от кобзаря Ивана (*Жит.*, 193).

Подобного сочетания различных аллегорий мы не встретили ни в одном жанре украинского, русского и белорусского фольклора. Как можно судить по исследованию П. Г. Богатырева, нет его ни в словацком, ни в польском фольклоре⁶³. Таким образом, приведенное сочетание составляет одну из особенностей украинской думы «Проводы казака» и употребляется в большинстве ее вариантов. Из рассматриваемой думы аллегорический ответ брата, ставший типическим местом, был перенесен и в некоторые тексты думы «Сестра и брат».

В качестве примера метафор приведем лишь одну из них. В думе «Корсунская победа» обращение гетмана Богдана Хмельницкого к казакам построено на иносказании; особенно выделяется в нем метафорическое уподобление битвы приготовлению пива:

Гей, друзі-молодці,
Браття козаки-запорожці!
Добре знайте, барзо гадайте,
Із ляхами пиво варити затирайте!

Макс., 1849, 67

Рифма в думах преимущественно глагольная. Обычно рифмуется целая группа стихов:

Тогді-то Івасю Вдовиченку сього не слухав,
Другий раз на доброго коня сідав,
Міждо козацькими табурами пробігав,

⁶³ П. Г. Богатырев. Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни. М., 1963, стр. 99—108.

Шлика не скидає,
Хреста на себе не слагає,
Отцевої і материнної молитви не споминає,
І всякого козака зневажає...

«Ивась Коновченко, Вдовиченко»

Подобная рифмовка характерна и для причитаний, в песенных жанрах украинского фольклора она не встречается. Здесь преобладает именная рифма. Глаголы обычно рифмуются в двух-трех стихах. См., например, в песне «Ой, маю я чорні брови»:

Як ти хочеш, дівчинонько, щоб тебе любити,
Зроби місток через ярк, щоб добре ходити.
«Ой, коли б я, козаченьку, свої майстри мала,
Я би тобі через ярк місток збудувала...»⁶⁴

Или в песне «Ой, у полі вітер віє»:

Ой у полі вітер віє,
А жито половіє,
А козак дівчину та й вірненько любить,
А зайнять не посміє⁶⁵.

В думах о народно-освободительной войне 1648—1654 гг. наряду с глагольными часто употребляются и именныи рифмы: ляхами — панами, руки — полковники, руками — слъозами, молодці — запорожці, молот — колот, Яна — барана, сотники — полковники и др.

В думах довольно часты различного рода повторы. Синонимические: скормила-згодувала, шлях-дорога, думала-гадала, жінка-дружина, сіли-пали и т. д.⁶⁶ Слова, происходящие из одного корня: жити — проживати, клясти — проклинати, крикне — покрикне, дивом — дивували, квилять — проквиляють и т. д.

Из думы в думу и по несколько раз в одном произведении повторяются выражения: «Він тее зачуває, словами промовляє», «добре дбає», «думає-гадає» и т. п. Вопрос, заданный одним из героев, затем частично или

⁶⁴ «Українські народні ліричні пісні», стр. 167.

⁶⁵ Там же, стр. 174.

⁶⁶ Подробнее о синонимах см.: Л. К. Рак. Синоніми українських народних дум.— «Лексикографічний бюлетень», вип. VIII. Київ, 1961, стр. 53—64.

полностью воспроизводится его собеседником; описание увиденного кем-либо из персонажей думы иногда повторяется в его рассказе. В разных местах произведения довольно часто повторяются и целые образные выражения и группы стихов, которые становятся общими местами. Повторы эти у некоторых кобзарей и лирников бывают довольно частыми и сильно увеличивают размер дум. Так, М. Кравченко в одной сравнительно небольшой думе «Маруся Богуславка» девять раз повторил выражение «дівка-бранка, Маруся, поївна Богуславка» и шесть раз «темниця кам'яная» (вариант 1908 г.). Повторы, как правило, выдержаны в духе эпической традиции. Иногда встречаются и отступления от нее: отдельные исполнители делают повторы там, где другие их не допускают.

Яркий пример эпических повторов находим в думе «Самойло Кошка», записанной П. Лукашевичем в 1832 г. от бандуриста И. Стрички. Захваченная невольниками турецкая галера приближается к Тендрову-острову. Гетман Семен Скалозуб видит ее и говорит своим казакам:

Козаки, панове-молодці! Що сія галера чи блудить,
Чи світом нудить,
Чи много люду царського мае,
Чи за великою добиччю ганяє?
То ви добре майте,
По дві штуки гармат набирайте,
Тую галеру із Грозної гармати привітайте,
Гостинця їй дайте!
Єслі турки-яничари, то упень рубайте!
Єслі бідніі невольники, то помочі дайте!

Козаки отвечают гетману, при этом они повторяют часть его речи:

Єсть сія галера не блудить,
Ні світом нудить,
Ні много люду царського мае,
Ні за великою добиччю ганяє...

Семен Скалозуб настаивает на своем, частично повторяя свое первое обращение:

Ви віри не діймайте,
Хоч по дві гармати набирайте,

Тую галеру із Грозної гармати привітайте,
Гостинця їй дайте!
Як турки-яничари, то упень рубайте,
єсли бідний невольник, то помочі дайте!

Некоторые стихи третий раз повторяются при описании действия казаков:

Тогді козаки, як діти, негоразд починали,
По дві штуки гармат набирали,
Тую галеру із Грозної гармати привітали...

Галера пристала к берегу. Самойло Кошка обращается к казакам, и в его речи снова слышим знакомые слова:

Козаки, панове-молодці! Сія галера не блудить,
Ні світом нудить,
Ні много люду царського має,
Ні за великою добиччю ганяє —
Се єсть давній, бідний невольник
Кішка Самійло із неволі утікає...

Лужан., 24—26

Таким образом, в сравнительно небольшом отрывке думы некоторые группы стихов повторены по три раза. Самойло Кошка был на галере и не слышал Семена Скалозуба, но и он повторил часть его речи. Подобные повторы встречаются и в других думах и никогда в песнях. В этом — одно из отличий дум от лирических, бытовых и исторических песен. В то же время в думах, как правило, не повторяются отдельные строки или рядом два-три стоящие стиха, что довольно часто делается при исполнении песен. К подобным повторам прибегают лишь отдельные кобзари и лирники. Чаще других — М. Кравченко. Приведем несколько примеров из думы «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи», записанной от этого кобзаря в 1908 г.

Младший брат:

До братів рече, слова промовляє.
Ой то рече, слова промовляє.

.

Та станьте ви, хоч мало подождіте!
Гей, хоч мало подождіте...

Средний брат говорить старшему:

Ой станьмо ми, хоч мало подождімо.
Гей, хоч мало подождімо.

Старший брат отвечает среднему:

Чи маем ми ождати,
То буде за нами турецька, бусурменська,
А тяжка неволя вганяти,
Наше тіло сікти та рубати.
Ой то наше тіло сікти та рубати...
То лучше нам брата свого менчого
Та повік у вічі не забачати.
Гей, то вже нам брата свого менчого
Повік у вічі не вбачати ⁶⁷.

В 1902 г. М. Кравченко таких повторов не делал, о чем свидетельствует вариант этой думы, записанный от него А. Сластеном. М. Кравченко стал прибегать к повторам отдельных стихов лишь с целью обратить на них внимание слушателей, подобно тому, как это делал кобзарь О. Вересай при исполнении сатирической песни «Нема в світі правди» (*Кулиш*, II, 102).

В украинском песенном фольклоре употребляются повторы первого слова в нескольких стихах — единоначатие или анафора. См., например, в песне «Ой, не ходи, розкудрявче»:

Не для тебе сад садила, ані поливала,
Задля того сад садила, що вірно любила.

Задля того сад садила, що вірно любила,
Задля того сад саджала, що я цілувала ⁶⁸.

Или в песне «Мати сина колихала»:

Да йди, пене, знов до мене!
Буду тебе поважати,
Буду тобі постіль слати,
Буду тебе укривати!
Чи м'якка постіль моя,
Чи м'якко я послав тобі?

Макс., 1849, 99

⁶⁷ Ф. М. Колесса. Мелодії українських народних дум. Київ, 1969, стр. 264—265.

⁶⁸ «Українські народні ліричні пісні», стр. 166.

Анафори характерны и для дум. Однако в них в отличие от песен повторяются первые слова не в двух-трех стихах, а в значительно большем их количестве. См., например, в думе «Ивась Коновченко, Вдовиченко», записанной П. Кулишом от кобзаря А. Шута. Ивась напился водки и выехал на битву:

Як став із низу літній вітер повітати,
Став його нещасний хмель ізнемагати,
Став він коневі на гриву ізлегати,
Став і поводи з рук упушати...
Стали його турки у хмелю познавати,
Стали по комишах засідати,
Стали його з коня збивати...
Став його кінь по Черкені-долині сам гуляти...

Метл., 421

К особенностям дум, отличающим их от песенных жанров украинского фольклора, следует отнести ретардации, характерные для эпических произведений. Вот два примера.

Татарин в думе «Казак Голота»:

То тее промовляв,— дороге плаття надіває,
Чоботи обуває,
Шлик бархатний на свою голову надіває,
На коня сідає,
Безпечно за козаком Голотою ганяє.

Кулиш, I, 16

Слуга Хмельницького в думе «Хмельницький и Барабаш»:

Отогді-то слуга, повірений Хмельницького, добре дбав,
На доброго коня сідав,
До города Черкаського скорим часом, шилною годиною
прибував,
До нані Барабашевої у двір уїжджав,
У сїни ввійшов — шличок із себе скидав,
У світлицю ввійшов—низький поклон послав,
Тїї значки на скам'ї покладав,
А ще стиха словами промовляв...

Метл., 387

Размеры статьи не позволяют подробнее остановиться на всем богатстве художественно-изобразительных средств и приемов, использованных в думах. Отметим только, что

творцы и исполнители дум из народной поэтической сокровищницы отбирали те средства и приемы, которые позволяли лучше воплотить то или иное содержание. Так, в думах «Плач невольника в турецкой неволе» и «Невольники на каторге» больше сходства с причитаниями, чем с другими жанрами: невольники словно плачут, рассказывая о своей участи. В некоторых вариантах думы «Проводы казака» вопрос сестры к брату также выдержан в стиле причитаний. Сестра провожает брата в дальнюю дорогу, и, убитая горем, спрашивает, когда и откуда его ожидать.

А сама менша сестриця плаче-ридає
І до братика промовляє:
«Брате мій рідненький,
Голубоньку сивенький!
Коли тебе, брате, в гості дождити?
Із якого, брате, з краю тебе виглядати?
Чи з того краю—
З-за тихого Дунаю,
Чи з-за ліса високого,
Чи з-за моря глибокого?»⁶⁹

Ср. этот отрывок думы с причитанием сестры о брате, записанном от Е. Христенко из г. Костова Валковского р-на Харьковской обл.:

І мій братіку і мій ріднесенський,
І мій братіку голубе сизокрилий,
І відкіля тебе, мій братіку, дождити,
І відкіля тебе виглядати:
Чи з далекого краю,
Чи з зеленого гаю?
І мій братіку ріднесенський,
Прибувай же, прилітай же,
Мене до себе забирай.
І я уже, мій братіку,
На білому світі наскиталася... и т. д.⁷⁰

В думе «Проводы казака» стиль и образность причитаний народные певцы использовали для того, чтобы лучше показать горе сестры, передать ее душевное

⁶⁹ ИИФЭ, ф. 11—4, ед. хр. 623, л. 9.

⁷⁰ ИИФЭ, ф. 6—4, ед. хр. 194, л. 79.

состояние. То же самое наблюдается и в думе «Сестра и брат». Аналогичный прием использования причитаний встречается в русской песенной поэзии. Так, в лирической песне «Горы вы мои...», записанной в дер. Ибердус Касимовского уезда быв. Рязанской губ., окончание оформлено в виде заплачки. Жена плачет о милом дружке:

Уж и на горе ты, дружочек мой,
На горе ты меня покинул.
Ты меня покинул...
Уж и на горе ж, уже и на горе ты покинул,
На великое горе, великое,
Ой, со малыми со дятятками!⁷¹

Язык дум — язык украинского фольклора. Однако он имеет и свои особенности. Так, в думах чаще, чем в других жанрах украинской народной поэзии, встречаются архаические слова и обороты, старославянизмы, полонизмы, русизмы (рече, вислухаюці, барзо, плюндрувати, сличний, когда, да, если и т. п.), особые формы глаголов (вставає, подаває и др.). Особенности языка дум складывались на протяжении долгих лет исполнения. Характерно замечание кобзаря О. Вересая, который в думе «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи» пропел: «олці». На вопрос собирателя, что это такое, кобзарь ответил: «Все равно — волки, только здесь нельзя так говорить»⁷². Бывали случаи, когда кобзари и лирники произносили слова, не понимая их смысла⁷³.

Весьма ощутимые различия между песнями и думами наблюдаются в соотношении текста и мелодии, характере исполнения⁷⁴.

Сопоставление дум с другими фольклорными жанрами показало, что они возникали и формировались в тесном взаимодействии с украинскими народными песнями (историческими, бытовыми, лирическими), причитаниями, преданиями, легендами и др. Они имеют много общего с названными жанрами. В то же время в думах налицо целый ряд особенностей, которые позволили отнести их к эпосу.

⁷¹ Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Русские народные лирические песни. М., Музгиз, 1956, стр. 84.

⁷² Зап. Ю.-З. отд., I, Матер., 10.

⁷³ Там же, стр. 8, 17, 19.

⁷⁴ См. об этом: Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці. Київ, 1970, стр. 311—319, 325—329.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Римские цифры после фамилии или после названия издания указывают в тексте том или серию, арабские — страницы.
- Ант. и Драг. Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова, т. I — Киев, 1874; т. II—1875.
- Голов. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким, ч. I—III. М., 1878.
- Груш. Українські народні думи. Тексти і вступ Катерини Грушевської. Державне видавництво України, т. I корпусу — [Харків], 1927; т. II — Київ, 1931.
- Жит. Мысли о народных малорусских думах П. Житецкого. Киев, 1893.
- Зап. Ю.-З. отд. «Записки Юго-Западного отдела императорского Русского географического общества», т. I за 1873 год — Киев, 1874; т. II за 1874 год.— Киев, 1875.
- ИИФЭ Отдел рукописей Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рылского ордена Ленина АН УССР.
- Кулиш Записки о Южной Руси. Издал П. Кулиш, т. I — СПб., 1856; т. II — 1857.
- Лукаш. [П. А. Лукашесич.] Малороссийские и червонорусские народные думы и песни. СПб., 1836.
- Макс., 1849 Сборник украинских песен, издаваемый Михаилом Максимовичем, ч. I. Киев, 1849.
- Март. Українські записи Порфирія Мартиновича. Киев, 1906.
- Метл. Народные южнорусские песни. Изд. А. Метлинского. Киев, 1854.
- ЦНБ АН УССР Центральная научная библиотека АН УССР (Киев).
- Церт. [Цертелев Н. А.] Опыт собрания старинных малороссийских песней. СПб., 1819.
- Чуб. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западнорусский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским, т. IV — СПб., 1877; т. V—1874.

К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ БОЛГАРСКИХ ГАЙДУЦКИХ ПЕСЕН

Н. А. Новгородова



Гайдуцкие песни возникли и сформировались в период борьбы болгарского народа против турецких захватчиков и местных феодалов, так называемых чорбаджиев¹. Одной из основных форм этой борьбы было гайдуцкое движение. Оно подготовило возникновение четничества, а потом и народного вооруженного восстания².

Гайдуцкое движение рождало героев освободительной борьбы. Это — герои нового типа, бесстрашные, мужественные и сильные духом патриоты, выходцы из низов болгарского народа. Каждую весну в течение ряда веков они возобновляли свою нелегкую борьбу с турками и чорбаджиями. Чавдар-воевода, Павел Бакив, Мануш-воевода, Страхил — «страшный гайдук» — герои XVI—XVII вв. Злати, по прозвищу Кокарчо-Оглу, Велко-воевода, Кузман-капитан, Дмитрий Калачлията, Дончо-воевода, Ильвовоевода, Индже, Кара-Кольо, Сирма-воевода, Чакар-воевода — герои XVIII — первой половины XIX в.

Гайдуцкое движение было настолько сильным и характерным для исторического развития Болгарии, что влияло на все области жизни болгарского народа: на его духовную жизнь, на развитие искусства и литературы и в первую очередь на народно-поэтическое творчество во всех его жанрах. В юнацкие песни вплелись мотивы борьбы с

¹ О национально-освободительной и социальной борьбе болгарского народа см. в кн.: «История Болгарии», т. 1. М., 1954, стр. 181—202, 222, 241 и сл.

² «История Болгарии», т. 1, стр. 179, 192, 241, 247 и сл.; «Кратка история на България». София, 1958, стр. 84—85, 92, 107—108, 130—139.

захватчиками, турецкими султанами, в исторические — мотивы турецкого порабощения, мотивы народных страданий и мужества. Возникают баллады о турецком владычестве, легенды о бесстрашной борьбе болгар, пословицы и поговорки о турецком рабстве³. Главная тема всего народного творчества — борьба против турецкого ига. Гайдуцкое движение влияло не только на содержание существовавших уже жанров. Оно вызвало к жизни новый жанр поэзии — жанр гайдуцкой песни, который становится основным на протяжении XVI—XIX вв.⁴ Гайдуцкая песня как определенная художественная система возникла на общефольклорной основе, в результате творческого использования художественных традиций предшествующих фольклорных жанров. Гайдуцкие песни ближе всего юнацким и историческим песням. От юнацких песен они заимствовали общую композиционную структуру, но значительно сократили и упростили ее; острую конфликтность сюжетов, с хронологически последовательным развитием событий; введение впесюжетных элементов: описаний природы, быта, портрета, характеристик. Правда, очень скупых. У гайдуцких и юнацких песен общее идейно-тематическое содержание: борьба за национальную независимость против турецкого порабощения, поэтому у них одинаковый героический характер и одинаковые поэтические средства изображения, хотя в гайдуцких песнях они имеют специфический характер (особенно в использовании эпитетов, сравнений, метафор, гипербол и т. д.), а иногда и десятисложный стих, например, в песнях: «Чорбаджийско и сиромашко добро», «Разбягала се Влашката земя», «Турецкие жандармы отыскивают гайдука Милена»⁵. Видимо, в силу этого ака-

³ См. «Българско народно творчество в дванадесет тома», т. I, III, XII. София, 1960—1965.

⁴ Анализ гайдуцких песен см.: Д. Осипин. Хайдутството в народните песни. — «Българско народно творчество», т. II. Хайдутски песни. София, 1961; М. Арнаудов. Нашите хайдушки песни. — «Очерци по българския фолклор», т. I. София, 1968; П. Динев. Хайдушките народни песни в развитието на българската литература. — «Из историята на българската литература». София, 1966; Цв. Романска. Славянски фолклор. София, 1970, стр. 135—138.

⁵ «Сборник за народни умотворения и народопис», кн. XLIV. София, 1949, стр. 291 (далее: СБНУ); «Горо ле, майко хайдушка». Съст. Ив. Бурин и Д. Осипин. София, 1953, стр. 39—40; В. Качаноский. Памятники болгарского народного творчества, вып. 1.

демик Н. С. Державин считал гайдуцкие песни одним «из обширных отделов так называемых юнацких песен...»⁶

Стремление к историчности, к прославлению подвигов реальных лиц роднит гайдуцкие песни с историческими песнями и преданиями, но герои и их исторические прототипы различны в каждой группе песен: в исторических — царь Шипман, Асен (Ясен), в гайдуцких — воеводы Велко, Дончо, Сирма, Панайот Хитов. Гайдуцкие песни, как и исторические, используют приемы и средства традиционной песенной поэтики, но стремятся к лаконичности изложения событий.

Раньше гайдуцких песен существовал другой жанр с исторической тематикой — баллады. По идейно-тематическому принципу они делились на два цикла: о татарских набегах и турецкой неволе. «Второй (и более богатый) составляют песни о турецком владычестве. Они стали возникать в конце XIV — начале XV в., когда турки начали захват болгарских земель», — говорит профессор Н. И. Кравцов⁷. Герои этих баллад — лица не исторические, а частные, но исторические события врываются и в их жизнь. Таким образом, исторические коллизии оказываются перенесенными в сферу домашней жизни. Этим балладам, как и жанру в целом, был свойствен трагический характер сюжетных ситуаций, перенесенных в сферу семьи: мать — сын, жена — муж, брат — сестра⁸.

Общее у баллад и гайдуцких песен: влияние исторических событий на частную жизнь, трагичность сюжетов и ситуаций, например, отец девяти дочерей не знает, кого отправить в гайдуцк; мать и сестра уговаривают сына и брата оставить гайдучество; мать или родные узнают голову сына, казненного турками, и т. д.⁹

Из народных сказок и легенд гайдуцкие песни заимствовали отдельные элементы фантастики, чудесного, иног-

Сборник западноболгарских песен со словарем. СПб., 1882, стр. 510—511 (№ 206).

⁶ Н. С. Державин. Основные идеи и факты болгарской народной поэзии. — В сб.: «Болгарская народная поэзия». М., 1944, стр. 21.

⁷ Н. И. Кравцов. Славянская народная баллада. — «Уч. зап. Ин-та славяноведения АН СССР», т. 28. М., 1964, стр. 234.

⁸ Там же, стр. 236.

⁹ В. Стоин. Български народни песни от източна и западна Тракия. София, 1939, № 346; А. В. Върбански. Песните на бердяските българи. Ногайск, 1910, № 326, стр. 418; № 264, стр. 253;

да сказочные зачины, концовки и даже в некоторых случаях — сюжетную основу¹⁰. Так, песня «И орлетата отплащат на доброто с добро» строится на мотиве дружбы человека с орлами, где птицы действуют как люди¹¹. Песня «Страхил — страшен хайдутин» имеет концовку, очень похожую на сказочную: после расправы с отрядом турок Страхил идет на Старую планину, находит там своего друга Ахмаджу, и они пьют и едят почти три недели («... че ели, йоще че пили тъкмо ми до три недели») ¹².

Однако невозможно категорично утверждать, что все элементы фантастики и чудесного непосредственно были восприняты из сказок. Они могли быть заимствованы и из юнацких песен (правда, в юнацкие песни фантастика пришла, очевидно, тоже из сказок).

В гайдуцких песнях есть и легендарные мотивы. Так, например, воевода Велко освободил Сербию, хотя в действительности он погиб при взятии Неготина; Дончо обладает двумя сердцами, поэтому его невозможно победить; гайдуков и воевод заговаривают самодивы, герои обретают бессмертие.

* * *

Формирование жанра гайдуцких песен, как и всякого другого жанра, — процесс длительный и сложный. В нем совершалось творческое синтезирование традиций, средств и приемов предшествующих и существующих жанров. Постепенно возникло единство идейно-художественных особенностей, характерное именно для жанра гайдуцких песен. Оно сохранилось вплоть до настоящего времени.

Гайдуцкие песни не оставались неизменными. Развивались формы борьбы гайдуков, росло самосознание болгарского народа. Вместе с ними обогащалось и идейное со-

№ 297, стр. 356—358; СБНУ, XLII, № 27, стр. 98; XLVI, № 26, стр. 24; XXVI, стр. 58; IX, стр. 120; «Български народни песни». Собрани од братья Миладиновци Димитрия и Константина и издани од Константина. Четвърто изд. София, 1961, № 219, стр. 390—391.

¹⁰ В. Качановский. Памятники болгарского народного творчества, вып. 1, стр. 469—471; СБНУ, XXVII, стр. 190; СБНУ, XIII, стр. 75; СБНУ, XXII—XXIII, № 107; СБНУ, XXXV, стр. 128—129.

¹¹ СБНУ, XLVII, ч. 1, № 27.

¹² СБНУ, XXVI, стр. 20.

держание песен, их художественные средства и приемы. В этом убеждает сравнение текстов, записанных в начале XIX в. (а созданных, следовательно, раньше), с песнями второй половины XIX в. старых песнях больше рассказывается о мести туркам за злодеяния, а также о добыче денег для уплаты налогов. В песнях же второй половины XIX в. шире говорится о социальной борьбе гайдуков¹³.

Итак, в этих песнях проявились две стороны народной жизни, две темы: защита родины от турок («Страшил — страшен хайдутин», «Чавдар-войвода и Лалуп», «Дамян-войвода», «Стоян-войвода»)¹⁴ и борьба против эксплуатации и угнетения народа («Настас чорбаджи и хайдутин», «Хайдутин нападат чорбаджия», «Капитан Петко войвода и Томо чорбаджи»)¹⁵. Нередко обе темы объединяются (в юнацких же песнях преобладает мотив национально-освободительной борьбы).

В гайдуцких песнях изображаются народные герои-гайдуки, их воеводы, знаменосцы, рисуется обобщенный образ гайдуцкой дружины и враги их: чорбаджии и турецкие порабитители. Примером этому могут служить песни об Индже-воеводе, Сирме-гайдутке, Златьо-воеводе и многие другие.

Основные особенности гайдуцких песен легче всего обнаружить, анализируя отдельное произведение, привлекая другие песенные сюжеты.

Для исследования нами выбрана песня «Татунчо-воевода»¹⁶, в которой наиболее ярко выявляются общие закономерности жанра гайдуцких песен, их сюжетно-компо-

¹³ Л. Каравелов. Съчинения, т. 1. Руса, 1887, стр. 146; Б. Ангелов и проф. М. Арнаудов. Българска народна поезия, т. 1. София, б/г, стр. 241; Д. Осинин. Заплакала е гората. Изд. 3. София, 1947, стр. 64; «Български народни песни». Киев, 1939, стр. 30—31 и др.

¹⁴ СбНУ, XXVI, стр. 20; СбНУ, II, стр. 320—322; Б. Ангелов и проф. М. Арнаудов. Българска народна поезия, т. 1, стр. 236—237; «Българско народно творчество», т. II, стр. 132—137.

¹⁵ Д. Осинин. Заплакала е гората, стр. 42—43; СбНУ, XLVII, ч. 1, № 46, стр. 43; № 47; стр. 44; В. Стоин. Български народни песни от източна и западна Тракия, стр. 299, № 300.

¹⁶ Песня опубликована в кн.: «Българско народно творчество», т. II. Хайдушки песни. Отбрал и редактирал Димитър Осинин. София, 1961, стр. 190—192. Перевод песни, сделанный М. Зенкевичем, взят из книги «Эпос славянских народов». М., 1959, стр. 253—254.

зиционные и стилистические особенности. Исследователи ее относят к XVI в. Каких-либо сведений о герое песни как историческом лице пока не обнаружено. Мало известно нам и записей. Содержание песен о Татунчо в разных вариантах различно. Эта закономерность характерна почти для всех гайдуцких песен о том или ином герое¹⁷. По одним вариантам Татунчо оставляет гайдучество по просьбе матери, а потом сражается с разыскивающим его турецким отрядом; по другим — разыскивают его бывшие побратимы, чтобы отомстить за уход из дружины¹⁸.

В основе сюжета лежит антитеза: противоречия внутрисемейные (мать и сын по-разному относятся к борьбе против турок) и общественные, основанные на непримиримой борьбе между гайдуками и турками (Татунчо, ставшему пахарем, все равно приходится биться с турками, которые его специально разыскивают. Отряд вступает с ним в борьбу как с гайдуком, хотя Татунчо уже стал простым крестьянином).

Таким образом, личный конфликт между матерью и сыном в песне искусно соединен с конфликтом историческим и общенародным. (Мать говорит: «Гайдук за домом не смотрит, || Гайдук свою мать не кормит»). В сюжетном отношении песня представляет собой рассказ внутри другого. Оба конфликта органически связаны друг с другом. Второй конфликт (турки ищут Татунчо, чтобы убить) раскрывает смысл первого (мать не хочет видеть сына гайдуком). Но только борьба сможет дать ему свободу и жизнь.

Развитие конфликта в песне «Татунчо-воевода» очень интересно. После просьбы матери оставить «хайдутлук» Татунчо «запряг... буйволов рыжих, провел расписной сохой одну борозду, другую и ...вдруг пыль вдалеке увидел». С помощью отрицательного параллелизма, которым народные певцы пользуются очень умело, разъясняется причина показавшейся вдали пыли:

Дали ми й коне ергеля,
Дали ми чарда говеда?
Не било коне ергеля,

Табун ли коней там гонят,
Скота ль рогатого стадо?
А был не табун там конский,

¹⁷ «Българско народно творчество», т. II. София, 1961 (см. раздел «Бележки», где даны варианты почти ко всем песням).

¹⁸ СБНУ, XLII, стр. 96, 98.

Не било чарда говеда,
Я най е, холам, я най е
Царюви млади сеймени.

А был там не скот рогатый—
Шагали, пыль поднимая,
Сеймены, слуги султана.

Цитированные строки являются своеобразной экспозицией к следующей части повествования, в которой определяется цель прихода турецких захватчиков:

Че ги е царя проводил
Татунча да си уловът,—
Главата да му отземат,
На царя да я занесът.

Султан их послал с приказом
Скорей изловить Татунчо,
Срубить с плеч голову тут же,
Ее отвезти к султану.

Это — завязка конфликта. В ней определены борющиеся силы: султан, слуги и исполнители его воли, сеймени, с одной стороны, и Татунчо-воевода, Татунчо, крестьянский пахарь — с другой.

В основном развитии действия, следующим за завязкой, народный певец раскрывает взаимоотношения турок и Татунчо. Используя устоявшиеся формулы и приемы, он повествует о событиях, ставших традиционными в гайдуцких песнях: отряд стражников подходит к пахарю-гайдуку, не узнает его и проходит мимо. Однако цыганенок узнает Татунчо и грозит выдать его туркам. На это Татунчо отвечает:

Ако ма, холам, обадиш,
Жув жа ти кожа одера!

Коль выдашь меня, то кожу
Сдеру я с тебя живого!

Напряженность действия усиливается по мере развертывания событий. Цыганенок выдает Татунчо, и турки решительно приближаются к нему для расправы. Бой между турками и Татунчо, как и вообще бой между гайдуками и турками в любой песне, — самый напряженный момент в развитии конфликта и сюжета, где проявляется воля, характер, боевая удаля героев. Татунчо безоружен, в руках у него палка-стрекало для погони быков, но и она превращается в грозное боевое оружие: «...тут завертелся Татунчо, бил он налево, направо, а как назад обернулся — валялись головы турок, как в огороде капуста...»

В сценах подготовки к бою и в эпизодах самого боя Татунчо, как и другие герои песен, изображается упор-

ным, стремительным, гневным, сильным. Ни при каких обстоятельствах гайдуки не теряют присутствия духа, напротив, препятствия делают их еще отважнее.

В песне «Златьо-воевода» герой с небольшой группой гайдуков собирается схватить ходжу — мусульманского священника. Развитие сюжета осложняется предательством Маню и Христо, которые предупредили турок, а оставшихся от похода гайдуков перепояли ракией. Только в последнюю минуту, перед боем, встретив вместо небольшой охраны огромный карательный отряд, Златьо догадывается о предательстве. С удвоенной силой он бросается на турок. В самый разгар боя кончились патроны, Златьо вынужден заряжать ружье порохом. От неосторожного обращения с огнем вспыхивает порох и выжигает глаза Златьо. Слепший герой не сдается на милость врагов. Заменяв ружье ятаганом, он с еще большей яростью бьется с ними.

Златьо стражников сечет
С кровавой пеной на устах,
Со страшным ятаганом в руке.

Когда Златьо ринулся в рукопашный бой, загорелся порох в его пороховой сумке. Страшный взрыв уложил вместе с героем и многих врагов, окружавших его¹⁹.

Характер героя раскрывается в экспозиции, когда Златьо, отказавшись от всех предложений Дамяна, собирает дружину молодых юнаков и идет с нею в горы; в завязке, когда Златьо решает поймать ходжу, а предатели хотят погубить его; во всех событиях, связанных с развитием действия, но особенно — в тот напряженнейший, кульминационный момент боя, когда Златьо в одиночку борется с многочисленными турками. В песнях нет подробного описания переживаний героя. Характер Татунчо, Златьо, Дамяна, Чавдара и всех других гайдуков и гайдуцких воевод раскрывается в действии. Психология героя, его чувства и переживания проявляются в поступках, которые служат основным средством внутренней характеристики.

¹⁹ П. Хитов. Моего пътувание по Стара планина и живописанието на някои български стари и нови войводи. Под ред. Л. Каравелов. Букурещ, 1872, стр. 117—122.

Некоторые песни заканчиваются смертью гайдука. Однако это смерть героическая, овеянная пафосом бессмертия. Гайдук не боится смерти, он презирает ее, как презирает и тех, из рук которых он ее принимает. Для него, как иронически говорит он сам, смерть — «сладка денивка», а могила — «сладка почивка» (смерть — «прекрасная утренняя заря», а могила — «сладкий отдых»). Величие, гордость, сознание правоты дела, за которое он идет на смерть, возвышают простого гайдука до настоящего героя²⁰.

В отличие от других песен в песне «Татунчо-воевода» великолепно изображается картина поля битвы после боя:

Га са наназад повърна—
 Главите им са търкалят,
 Като на бахча зелето,
 Фесове им се червенят,
 Като на бахча пиперя,
 Трупове им са търкалят,
 Като на ниве кръстците.

А как назад обернулся —
 Валялись головы турок,
 Как в огороде капуста,
 И фески их алели,
 Как перец красный на грядке;
 Трупы их в поле валялись,
 Словно снопы пшеницы.

Так изображает поле боя народный певец. А сам Татунчо, рассказывая матери о битве, говорит:

Аз орах, мамо, аз посях,
 Даде го господ, стори са:
 Ясно ми й слънце изгряло
 И то ми й, мамо, узряло,
 И аз го, мамо, пожънах!

Вспахал я поле, засеял,
 Как бог дал, так и случилось!
 Ясное солнце пригрело.
 Все, что посеял, созрело,
 Весь урожай мною собран!

Изумительная картина развернутого сравнения дополняется приемом иносказания, аллегории. Используя традиционную символическую картину: битва — посев и жатва, прием, который широко известен в русском фольклоре, народный певец подчеркивает этим приемом глубоко скрытый идейный смысл. Татунчо не сеял ни пшеницы, ни чего-либо другого, но будет собирать символический «урожай». Этим он опровергнет слова матери: «Хайдутин къща не гледа, хайдутин майка не храни!» Да,

²⁰ Сб. Бр. Миладиновых, № 217; СбНУ, XXII—XXIII, стр. 18; Б. Ангелов и проф. М. Арнаудов. Българска народна поезия, т. 1, стр. 239; «Българско народно творчество», т. II, стр. 563, 565, 566 и др.

именно гайдук бережет и охраняет дом, родину, защищает свой народ, именно он кормит мать.

Следует сказать, что в народных гайдуцких песнях это не единственный пример использования отрицательной синтаксической конструкции для выражения утверждения. Многие песни начинаются со слов: «Пустата Стара планина». А потом говорится, что она полна жизни, в ней гайдуки разместились со своими шатрами, целые стада пасутся, и звери и птицы водятся.

Художественным своеобразием сюжетов обуславливается своеобразие композиции каждой песни. Два конфликта, характерные для песни «Татунчо-воевода», определили ее композицию. Здесь налицо форма вставного рассказа: главные события, главная часть песни — конфликт между гайдуками и турками — включены в ту часть повествования, в которой разрешаются противоречия между матерью и сыном.

В композиции этой песни (в отличие от других, где используется принцип троичности) ярко проступает принцип двоичности. Так, песня состоит из двух повествовательных планов. Первый в свою очередь делится на две половины, одна из них находится в начале произведения, вторая — в его конце. На две части фактически распадается и вторая часть песни — встреча Татунчо с турками и битва с ними: до разговора героя с «цыганче» и после него. Дважды приводятся слова «Хайдутин къща не гледа, хайдутин майка не храни!», но при разных обстоятельствах. Дважды мать советует сыну запрячь буйволов и вспахать поле, дважды описывается и поле после битвы Татунчо с турками. Диалог происходит между двумя действующими лицами: матерью и Татунчо, Татунчо и турками, Татунчо и цыганенком. На протяжении всей песни в диалог ни разу не включается третье лицо. Несмотря на наличие двух композиционных частей, события в песне развиваются в строгой последовательности, без хронологических нарушений и отступлений, т. е. ее фабула почти совпадает с сюжетом.

Таким образом, художественную систему гайдуцких песен отличает большая напряженность в развитии действия и событий, строгая обусловленность композиции, отсутствие повторения больших композиционных частей-описаний. Все это проявляется и в рассматриваемом тексте.

В песне «Татунчо-воевода» преобладает эпическое изображение героических событий. Поэтому главным в ней является логическая и идейная целостность, связь картин, образов и событий. Народный певец оправдывает поведение Татунчо, любуется его богатырством и удалью. Он противопоставляет героя врагам своего народа. Этим создается определенная идейно-эмоциональная окраска песни, ее идейно-художественный пафос. Большую роль играет и поэтико-синтаксический строй песни, для которого характерен предельно точный отбор лексических средств, обозначающих предметы и действия. Наряду с другими поэтическими приемами языка в песне использованы постоянные эпитеты, с помощью которых нередко дается идейная и эмоциональная оценка предметов, окружающих героя. Когда мать советует сыну продать ружье, она говорит, чтобы он продал «ружье боевое» и «острую саблю кривую». Родным представляется ей все, связанное с крестьянским трудом. Так, Татунчо запряг «руси биволи» и «рало писано», а сеять стал «жълта пшеница».

Когда мать высказывает недовольство гайдучеством и уговаривает сына оставить его, она говорит:

Я остави са, Татунчо Оставь-ка лучше, сыночек,
От този пусти хайдутлук. Проклятое дело гайдучье.

Отрицательным эмоционально-оценочным смыслом наполнены эпитеты, характеризующие маленького цыганенка: «цыганче грозно, умразно» («цыганенок уродливый и плюгавый»).

Как видим, в песне «Татунчо-воевода», как и в других гайдуцких песнях, эпитеты — очень сильное средство художественного изображения предмета и его оценки «авторами» и исполнителями этих произведений.

В художественном изображении героической борьбы гайдуков эпитеты выступают в органическом единстве с разнообразными средствами и приемами поэтической выразительности. Отряд турок, приближающийся к Татунчо, рисуется с помощью отрицательного параллелизма²¹.

²¹ В других песнях турецкие отряды нередко характеризуются с помощью гиперболического сравнения: «... в поле трава счет имеет... в лесу листья счет имеют... на море песок счет имеет... а в отряде туркам счету нет» (СБНУ, XIII, стр. 75; СБНУ, XXII—XXIII, № 107).

Построенный по принципу: А? Б? Нет — не А и не Б, а С и D, он содержит в себе сравнение через отрицательное сопоставление отряда турецких сейменей с табуном коней и стадом скота. И это сразу вызывает представление о величине отряда, о серьезности приближающейся опасности. Одновременно риторический вопрос (в двух первых стихах), синтаксический параллелизм и анафорические повторения (в четырех первых стихах), употребление слов с сочетанием гласных с сонорными согласными («Дали ми ѝ коне ергеля,|| Дали ми ѝ чарда говеда,|| Не било коне ергеля, не било чарда говеда,|| Я най е, холам, я най е...») придают песне напевность и передают состояние удивления, раздумья, сомнения, тревоги, нарастающего беспокойства.

Сильное волнение и тревога Татунчо и одновременно большое желание любым способом победить своих врагов переданы с помощью ласкового обращения к «копральо», а также синтаксического параллелизма и риторического восклицания. Поле боя изображено при помощи развернутого сравнения, представляющего в целом последовательный ряд синтаксических параллелизмов.

Г. Данчев обратил внимание на то, что для сравнения берется та картина, которая наиболее близка болгарскому народу и певцу²².

Отрубленные головы здесь сравниваются с кочанами капусты, фески — с красным перцем, трупы — со снопами. При изображении поля боя народный певец идет от сравнения отдельных частей, деталей к целостному изображению сравниваемых предметов: сначала головы, как кочаны капусты, фески алеют, как красный перец, а затем — трупы валяются, как снопы на поле. То есть в сравнении народный певец использует прием градации. Все вместе создает яркий смысловой и художественный эффект: достигается предельная образность и скульптурность изображения.

Подобное изображение поля битвы гайдуков с турками не встречается ни в одной другой песне. В нем проявилась творческая индивидуальность народного певца — автора «Татунчо-воеводы».

²² Г. Данчев. За поетиката на хайдушките народни песни.— «Трудове на Висшая педагогически институт «Братя Кирил и Методий» в Търново». София, 1965, № 2, стр. 241 и сл.

Для синтаксического строя гайдучких песен характерно широкое использование диалогов и монологов²³, которые изобилуют различного рода обращениями. В сочетании с риторическими вопросами и восклицаниями, композиционными повторами они также способствуют созданию определенного идейно-эмоционального тона песни.

Мать, обращаясь к Татунчо, говорит:

Синко Татунчо, Татунчо, Татунчо, сынок мой милый,
Татунчо едип на мама, Единствєнный сын, спасибо,
Добре ми дойде на гости! Что мать пришел проведать.

В отличие от юнацких песен в гайдучких повторяющиеся части очень кратки и включают в себя чаще всего не описания, а действия, выступая нередко в форме анафоры. Например:

Татунчо мама послуша,
Че впрегна руси биволи,
Че впрегна рано писано...

Или:

Не било коне ергеля,
Не било чарда говеда...

Целостность и своеобразие художественного стиля гайдучких песен достигаются также и с помощью их ритмического строя, который характеризуется главным образом одинаковым количеством слогов в каждом стихе с делением его на 5+3 (или другие сочетания) слога. Народный певец разнообразит ритмический строй песни введением вопросительных и восклицательных предложений, ассонансов и аллитераций, различной формой клаузул и т. д.

Продай си пушка || бойлия,
И остра сабя || змеица,
Па впрегни руси || биволи.

Или:

Че ги е царя проводил
Татунчо да си уловът,
Главата да му отземаат,
На царя да я занесът.

²³ Композиция некоторых песен полностью основана на диалогах (см.: СбНУ, XXII—XXIII, стр. 18; Г. Керемидчиев. За правда и за свобода. София, 1947, стр. 96 и др.).

В этом отрывке преобладают существительные и глаголы. Причем глаголы «уловът», «отземат», «занесът» стоят в конце стихов, создают сильное, резкое окончание стиха (клаузулу), придают всему отрывку особое ритмическое звучание сурового и угрожающего характера. Проявляется своеобразное, свойственное искусству единство: содержание отрывка обуславливает подбор лексических и ритмических средств выражения, а они в свою очередь помогают передать его смысл.

Таким образом, анализ гайдуцких песен позволяет сделать вывод: в них, как и в песне о «Татунчо-воеводе», воплотились идеи героической борьбы болгарского народа против многовекового турецкого рабства. Используя художественные средства юнацких эпических песен, гайдуцкая песня значительно расширяет и совершенствует их. Гайдуцкие песни динамичнее юнацких, в них редко встречаются многократные повторения, описания портретов, оружия, картин быта. В результате этого они значительно меньше по объему. Отличительная их особенность — ритмическое разнообразие. Основной их размер — восьмисложный стих, хотя встречаются и четырнадцатисложные, двенадцатисложные, десятисложные и шестисложные размеры. Ритмическое разнообразие позволяет передать динамику событий. Исторически сложившаяся идейно-художественная система гайдуцких песен с течением времени сама стала фольклорной основой для создания песен о героях нового периода освободительной борьбы.

ТУРКМЕНСКИЙ ЭПОС «ГЁРОГЛЫ» И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ИСТОРИЗМА

Х. Г. Короглы



Проблема историзма героического эпоса — это проблема его художественного содержания и сложных связей с действительностью. Мы остановимся только на одной стороне вопроса: соотношение туркменского эпоса «Гёроглы» и его западных версий с действительностью, которое может проявляться по-разному: оно отражает социальные отношения и мировоззрение, свойственное определенной эпохе; конкретные события и исторические лица. В этой последовательности мы будем анализировать тексты туркменского памятника и его западных версий.

Эпическая поэма «Кёроглы» (или «Гёроглы») известна многим тюркоязычным народам. У каждого из них она имеет свои особенности. Западные (азербайджанская, турецкая и др.) версии эпоса называются «Кёроглу», что означает «Сын слепого»¹. У туркмен, а также у узбеков, таджиков, каракалпаков и казахов широкое распространение получило другое наименование эпоса — «Гёроглы», которое переводится как «Сын могилы»².

В 1958 г. было опубликовано 14 сказаний туркменской версии, связанных между собой именами героев, в част-

¹ Во всех этих версиях прозвище главного героя мотивировано тем, что правитель города Болы в Турции ослепил своего старшего конюха, за которого впоследствии отомстил сын Кёроглу («Кёроглу». Баку, 1959).

² Этимология имени героя следующая: в отсутствие предводителя туркменов умерла его беременная жена. В могиле родился мальчик, который был обнаружен пастухом. Дед мальчика дал ему имя Роушан (свет), но народ прозвал его Гёроглы — «Сын могилы» («Гёроглы». Ашгабат, 1958).

ности главного героя Гёроглы³. По композиции она напоминает «Книгу моего деда Коркута»⁴.

Туркменская версия «Гёроглы» в отличие от западных содержит много архаических элементов, этимологически связанных с родоплеменным социальным строем и с первобытнообщинным укладом. Так, патриархально-родовые традиции отмечаются в эпизоде поездки Гёроглы в стан своего врага Арапа Рейхана. Гёроглы должен освободить уведённую в плен тетю. По народному обычаю герой мстит обидчику: он увозит у него дочь, которую затем выдает замуж за престарелого дядю. Эпизод этот окрашен национальным колоритом. Гёроглы уговаривает девушку сесть на коня, та отказывается, хотя джигит и нравится ей. Но стоило герою посадить ее в седло, как она считает себя «опозоренной» и перестает сопротивляться.

Воспоминания о древнетюркском обряде избавления от стариков сохранились в следующем эпизоде: больных и немощных оставляют в пустыне или на горе на съедение хищникам.

Мифологические и религиозные представления отразились в эпизоде получения героем сверхъестественной силы. Так, святые, явившиеся во сне, надели на Гёроглы доспехи и одарили героя и его коня двадцатилетней жизнью; они предсказали ему исцеление любой раны; быстрое избавление, если герой попадет в плен; заговорили его меч, чтобы он поражал любого врага и не действовал против друга; наконец, привили ему дар понимания семидесяти двух языков. Гёроглы попросил, чтобы ему даровали также потомство, но святые отказали ему в этом⁵. Названными качествами обладает и Кёроглы других версий, однако в них нет детализации повествования и указания на происхождение сверхъестественной силы героя и пр.

Туркменская версия приписывает силу героя заслугам Али, который вручает Гёроглы всерубящий меч. В азерб.

³ В названное выше издание не включено сказание «Овез обижён», повествующее о намерении Овеза напасть на Гёроглы и убить его. Это сказание завершается миром.

⁴ «Книга моего деда Коркута». М., 1962.

⁵ Аналогичный сказочно-мифологический мотив встречается во многих дастанах народного творчества. Он объясняет происхождение сверхъестественной силы героя, его отвагу и причину всеобщей любви к нему.

байджанской же версии волшебная сила меча Кёроглу объясняется тем, что его ковали из небесного металла. В турецкой версии происхождение волшебной силы меча не объяснено.

В туркменской версии мы находим и воспоминания о древнеисторических традициях. Например, дела рода или племени решаются на сходках, на них выбираются ханы и беки. На одной из них был избран ханом племени теке и Гёроглы. В восточных версиях эпоса после избрания Гёроглы ханом народ решает вопрос и о его дружине. «Хану нужно войско», — говорят на сходке. Но Гёроглы становится лишь номинальным вождем (ханом) племени. Чтобы прокормить свой отряд, состоящий в основном из бездельников и лентяев, как указывает эпос, он вынужден брать в долг и даже грабить своего богатого дядю.

В западных версиях Кёроглу выступает как предводитель отрядов народных мстителей, собранных по его же инициативе. Здесь герой тщательно подбирает себе соратников сам, основным критерием при выборе является личная отвага. Во главе каждого отряда он назначает испытанных соратников. Создание регулярного войска напоминает военную организацию сильного феодального государства или по крайней мере солидного удела. Основные мотивы всех версий эпоса — месть за поруганную честь и — более поздний, социальный — защита от угнетателей, в частности турецких пашей и беев. В туркменской версии этот мотив появляется после очередного бесчинства дружины Гёроглы. Обиженный дядя упрекает героя в бездеятельности и напоминает о его обещании мстить врагам их рода. В туркменской версии четко дифференцируются богатые и бедные сословия общества. Дед Гёроглы, Джыгалыбек, не любит своего старшего сына за то, что тот стал мироедом. Когда Гёроглы потребовал, чтобы воины перестали бездельничать и отправились мстить турецкому султану, его поддержали лишь бедняки, ставшие соратниками героя.

В туркменской версии Гёроглы с отрядом собирается мстить турецкому Хункару не только за то, что он ослепил его деда и убил дядю: дружина вспоминает, как Хункар, напав на племя, уничтожил много народа, увел в плен детей, а также всю семью Джыгалыбека. Воины полны решимости мстить за народ. В западных версиях о том, что Кёроглу является защитником народа, упомин-

нается лишь эпизодически; в пик он мстит за личные обиды.

Интересно, что особенности изображения характера героя в туркменском эпосе связаны с теми отношениями, которые существовали между воинами дружины и их предводителем. Так, Гёроглы скромн в обращении с соратниками. Прежде чем взяться за большое дело, он, как правило, советуется с ними, в особенности с такими старшими и опытными, как Сапар Косе.

В свою очередь каждый из воинов Гёроглы сохраняет независимость, разговаривает с предводителем, как с равным. Соратники хвалят своего вождя, когда тот удачно решает вопрос, бранят, если допускает ошибки. Подобная демократия, очевидно, объясняется социальным строем туркмен, господствовавшим в стране Чардаглы Чандыбел. Но вероятнее предположить, что здесь сказалась патриархальная традиция: Гёроглы был младшим по возрасту среди своих подчиненных и не мог иметь строгой власти над старшими.

Народный эпос отражает бытовые сцены, жизнь туркменских племен: здесь и состязания бахши, и конный пробег, и борьба — причем герой всегда побеждает и удостоивается награды. При этом сказитель в довольно умеренных тонах говорит о Гёроглы, не фетишируя его силы, что характерно для азербайджанской версии.

* * *

Восточные и западные версии эпоса дают своеобразную географию событий, связанных с героем и его дружиной. Действие туркменской версии эпоса протекает где-то на Западе, скорее всего в районе Южного (Иранского) Азербайджана и Анатолии (Малая Азия). Чамлыбел (крепость-резиденция Кёроглу из западных версий) в «Гёроглы» — страна на Балканах, где обитает туркменское племя теке. На берегах Аракса был выращен чудесный конь героя — Гырат («Вороной»). Когда Гёроглы направляется в страну Османов (Хункара) или обратно на родину, он непременно переезжает реку Аракс. Наконец, точные описания перемещения героя и его соратников через Ширван-шамаху, Эрзрум и Грузию не оставляют никакого сомнения, что эпос сложился среди туркменских поселений Кавказа (в частности Азербайджана) и

Малой Азии. Герой — туркмен из племени теке. Так характеризуется он во всех ранних версиях. Позднейшие записи азербайджанской версии упоминают теке-туркмен в связи с Айвазом и Рейхан Арабом. Лишь в турецких версиях нет никакого упоминания о туркменах.

Таким образом, вполне вероятно, что исторический прототип героя происходил из туркменского племени теке, которое в составе Сельджукидов (XI в.), а может быть и раньше, нашло новую родину на горных пастбищах Азербайджана. Сказанное подтверждает и встречающееся почти во всех версиях упоминание о том, что предки героя первоначально жили в Туркестане, а затем поселились в этих краях. Топонимика туркменской версии более развернута, чем в западных. Действие в ней происходит на путях передвижения туркмен из Средней Азии на западные земли. Однако бахши очень часто путает не известные ему названия. Так, среди городов, находящихся во владениях Хункара, упоминаются Испыхан, Нусбыджахан. Испыхан — город в центральном Иране; он был столицей Сефевидов. Нусбыджахан — определение этого города («Полмира»), данное ему народом. В устах же бахши определение превратилось в название другого, не существовавшего города. В качестве географического понятия в эпосе фигурирует «Осман» — название династии в Турции. Тем не менее преобладающее большинство топонимов реальное, историческое, оставшееся в памяти бахши от далекого прошлого.

Основными противниками героя и его соратников выступают османцы (турки) и кызылбаши (азербайджанцы и иранцы, исповедующие шиитский толк ислама). Туркмены Средней Азии главными своими врагами считали кызылбашей. Отголоски этого слышны в песенных вариантах Гёроглы. Говоря о турецком султани Хункаре, сказители объединяют с ним нишабурцев (восточные иранцы) и кызылбашей. В действительности же кызылбаши были кровными врагами и тукок-османов. Каким же образом эти враги очутились в одном лагере? Здесь может быть только одно объяснение: туркменские бахши из Средней Азии, плохо разбиравшиеся в исторических тонкостях, совершенно сознательно свели воедино всех врагов туркменского народа и создали обобщенный образ.

В XVII—XVIII вв. туркмены совершали набеги на соседние иранские города: Нишабур, Сабзивар, Дамган и

даже Тегеран. В эпосе широко представлены эти города. Почти безошибочно можно сказать, что бахши отразили в эпосе современные им исторические события. Так, в эпизоде подготовки к бою с Хункаром герой собирает совет соратников, где предлагает всем туркменским племенам выступить вместе против врага. Аналогичный призыв встречается и в творчестве туркменских писателей — Махтумкули (XVIII в.), Молланепеса (XIX в.) и др. В эпосе упоминаются даже полководцы (Сапа оглы Чакап, теке беги Заман и др.), имена которых можно встретить и в исторических сочинениях.

Сохранились и многие исторические детали XVIII в. Например, в войске турецкого Хункара служит сорок тысяч каджаров; наряду с типичным для дастанного эпоса оружием (меч, стрела и т. п.) упоминается и огнестрельное оружие (тупенг). В азербайджанской версии огнестрельное оружие появляется лишь в конце повествования. Кёроглу не знал о нем раньше. Встретившись с огнестрельным оружием врага, он признал безвыходность своего положения. Герой же туркменской версии, судя по характеристике, данной им самим, был знаком с этим оружием очень давно.

Исторические реминисценции вызывает и смерть Гёроглы. В разных версиях поэмы она связывается с различными историческими событиями. В туркменской версии ему пришлось вступить в бой с людьми хана Хункара, которые убили героя. Турецкий паша приказал повесить голову врага на крепости для всеобщего обозрения.

Подобная концовка характерна лишь для самой ранней записи западной версии эпоса, произведенной Александром Ходзько в середине XIX в.⁶ В ней, правда, дано несколько иное описание последних дней жизни героя. Кёроглу, почувствовав старость, вместе с женой Нигяр покидает свою резиденцию, но попадает во дворец шаха Аббаса II Сефевиды (1621—1666). Последний предлагает герою оставаться при нем и служить ему. Кёроглу отвергает это предложение. Шах Аббас обещает больше не преследовать его, но через некоторое время изменяет своему слову, посылает погоню за Кёроглу и Нигяр. В нерав-

⁶ «Кёр-Оглу, восточный поэт-наездник. Полное собрание его импровизации с присовокуплением его биографии». Перевод с англ. С. С. Пени, Тифлис, 1856.

ном бою преследователи убивают коня Гырата, затем отрубают герою голову, сдирают с черепа кожу и, набив его соломой, отправляются в Исфахан. Как видно, разница в окончаниях туркменской и южноазербайджанской версий лишь в деталях, если не учитывать, что в первой из них вероломство совершает турецкий Хункар, а во второй — сефевид Аббас II. Замену могли произвести последующие исполнители туркменской версии, которым, конечно, более привычно было имя Хункар, чем шаха Аббаса II. Вполне возможно, что в более отдаленном варианте туркменской версии последним врагом, сразившим Кёроглу, был также иранский сефевид. На такое предположение наталкивает весьма существенная деталь: в финале эпоса и в близких к нему песнях Хункара очень часто называют кызылбашем. Вместе с тем известно, что турецкий Хункар сам был ярим противником кызылбашей-сефевидов.

Версия последней встречи Кёроглу с шахом Ирана (без его имени) воспроизведена и в бакинском издании 1959 г. Однако в этом варианте говорится, что Кёроглу снова удается собрать свою дружину, победить войско шаха и вернуться в Чанлибел. Трагический финал приводит турецкая версия Мырата Сертоглу⁷. В пей Кёроглу, узнав о неизбежности смерти от изобретенного огнестрельного оружия, считает себя побежденным и кончает жизнь самоубийством.

Очевидно, туркменско-южноазербайджанская версия наиболее последовательна и логична.

* * *

Вопрос историчности рассматриваемого эпоса⁸ дискутируется давно. В самом деле, существует много документов, говорящих о событиях XVI — начала XVII в. в Малой Азии, которые перекликаются с эпосом. Так, турецкий путешественник XVII в. Эвлия Челеби, историк шаха Аббаса I Сефевиды Искандербек Туркман⁹ и многие дру-

⁷ *Pertev Naili. Köroğlu destanı. İstanbul, 1931.*

⁸ Многие материалы этого раздела впервые вводятся в научную литературу о Кёроглу.

⁹ *Эвлия Челеби. Книга путешествия в восьми томах. Истамбул, 1896—1928 (на тур. яз.); «Тарихи аламараи, Аббаси Искандербек Туркман». Исфаган, 1956 (на персид. яз.).*

гие сообщают о крестьянских волнениях XVI—XVII вв., носивших название «движение джалалидов». Армянский историк XVII в. Аракель Тавризский называет имя Кёроглу, который был якобы и прославленным музыкантом и поэтом-импровизатором. Историк называет и другие имена, многие из которых впоследствии вошли в различные версии «Кёроглу»; в частности, он говорит о соратниках Кёроглу Гизироглу и Косе Сафаре — в туркменской версии эпоса они являются неизменными спутниками героя. Аракель даже датирует выступления Косе Сафара — 1598 г. В сообщениях Аракеля привлекают внимание такие имена, как Ела сыгмаз («Не помещающийся на дороге») и Танри Танымаз («Не верующий в бога»). Первое имя (скорее прозвище) приводится в турецкой версии как Кабре сыгмаз («Не вмещающийся в могилу»), а второе — в азербайджанской версии ¹⁰.

Эвлия Челеби перечисляет имена музыкантов и поэтов-импровизаторов, служащих как в армии султанов, так и в отрядах джалалидов. В числе выдающихся он называет имя Кёроглу (или Куроглу); говоря о поэте Ушшаке, он сравнивает его с прославленным Кёроглу: «Слагал песни и играл на инструменте не хуже, чем Кёроглы» ¹¹. Но рассказывая о восставших джалалидах, Эвлия Челеби упоминает и имя Гёроглы (или Гуроглы). 5 апреля 1665 г., отправляясь по государственным делам, Эвлия Челеби и его спутники были схвачены джалалидами — грабителями. Когда главарь отряда снял с пояса Эвлия Челеби его нож, он не выдержал и воскликнул: «То, что вы творите, даже Гуроглы не творил в этих местах» ¹². Еще более любопытно, что Эвлия Челеби называет и местность Чардагли — Чанглибель, которая во всех версиях Кёроглы = Гёроглы является крепостью (у туркмен — страной) героя. Эвлия Челеби располагает его в турецкой провинции Токате. Не лишне отметить еще один топоним, встречающийся в записках и в туркменской и азербайджанской версиях эпоса, а именно гору Йылдыз ¹³. Эвлия Челеби помещает эту гору в районе Бурсы (Турция). Примечательно и то, что в числе вождей джалалидов пу-

¹⁰ М. F. Brosset. Colletion D'Historiens Armeniens, v. 1. St.-Petersbourg, 1874, p. 87.

¹¹ «Эвлия Челеби», т. I, стр. 638—639.

¹² Там же, т. V, стр. 18.

¹³ Там же, т. II, стр. 207.

тешественник называет Чигалибека¹⁴, который в туркменской версии является дедом героя. Наконец, Эвлия Челеби говорит о туркменах-теке¹⁵, составлявших основную силу движения джалалидов. Как уже отмечалось, герой всех версий эпоса — туркмен из племени теке.

Совершенно аналогичную версию о джалалидах сообщает Искандербек Туркман, называя их, как и Эвлия Челеби, туркменами. Описанные историком действия джалалидов в провинциях Амасье и Токат во многом напоминают эпизоды из «Гёроглы» и «Кёроглу»¹⁶. Как и в эпосе, джалалиды на больших дорогах грабили караваны купцов, нападали на города своих противников и опустошали их. Весьма ценны сведения Искандербека относительно столкновения туркменских племен с кызылбашами; он говорит и о конкретном факте: в 1501 г. кызылбашаи разбили тридцатитысячную туркменскую армию Мирзы Алванда (он — один из героев туркменского дастана «Шасенем и Гарып»), после чего большая часть туркмен вернулась в Среднюю Азию¹⁷. Историк пишет, что основными противниками Сефевидов (кызылбашей) были туркмены-теке, в частности род зулкадар.

Искандербек Туркман непосредственно не упоминает имени Кёроглу (или Гёроглы). Только в двух случаях он называет кёроглы как туркменский род из племени зулкадар¹⁸. О туркменском роде кёроглы, жившем в Хорасане и Азербайджане, сообщает также историк XVIII в. Мирза Мехдихан¹⁹. Упоминается этот род и в одной из песен героя из азербайджанской версии эпоса «Кёроглу»:

Ты спрашиваешь имя? Я зовусь Ровшаном
Из рода кёроглы, не знавший плена.
Стамбулом правлю, правлю Йеменем.
Восток и Юг — вся страна моя²⁰.

Сведения о роде кёроглы очень ценны и могут натолкнуть на мысль, что и в этом случае (как и в «Книге

¹⁴ «Эвлия Челеби», т. IV, стр. 311.

¹⁵ Там же, т. IX, стр. 269—275.

¹⁶ «Тарихи аламараи Аббаси. Искандербек Туркман».

¹⁷ Там же, стр. 28—33.

¹⁸ Там же, стр. 48 и 140.

¹⁹ *Мирза Мехдихан*. Тарихи Надери. Табриз, 1277 (1860), стр. 14.

²⁰ «Кёроглу». Баку, 1959, стр. 154.

моего деда Коркута») этноним превратился в эпоним или наоборот.

Искандербек писал также о крупном вожде джалалидов Хасанбеке, который возглавил до пятнадцати тысяч повстанцев и навел ужас на всю окрестность²¹. Рассказ историка о вожде Хасанбеке интересен по двум причинам: во-первых, его имя фигурирует во многих версиях эпоса, во-вторых, и это главное, мотивом его похода против врагов является месть. Кара-язиджи, малоазийский поэт, выступивший во главе первых джалалидов против султана, был схвачен его войсками и умер после жестоких пыток. Во главе движения встал брат Кара-язиджи — Хасанбек. Тот факт, что первым джалалидом был поэт, проливает свет на происхождение образа повстанца поэта-импровизатора, каким предстает перед нами герой эпоса во всех его версиях.

Самые достоверные сведения о джалалидском движении во главе с Кёроглу сохранились в государственных архивах Турции²². В указе от 1580 г., адресованном правителю Болы (главный враг героя во всех версиях эпоса) и кадию Герееде, говорится о бесчинствах, совершаемых пеким Кёроглу, которого следует поймать и наказать согласно закону. Чрезвычайно любопытно, что в этом же указе упоминается о том, что Кёроглу увел с собой красивого подростка. Этот эпизод присутствует во всех версиях эпоса, где повествуется об уводе Кёроглу красавца-юпоши Айваза, который впоследствии был виночерпием героя, а затем его соратником. Об этих же событиях рассказывают другие архивные документы, датированные 1579—1581 гг. В них также сказано, что правитель Болы (Болыбек) за вознаграждение способствовал освобождению пойманного Кёроглу. В указе от 1581 г., адресованном тому же правителю Герееде, речь идет о некоем Кёроглу Роушане, возглавившем банду грабителей. Известно, что герой всех версий и вариантов, Кёроглу, носит имя Роушан или Роушан Али. Наконец, в документах от 1593—1595 гг., адресованных правителю Ичел, есть сведения о восстаниях джалалидов и среди них называется имя Кёроглу.

²¹ «Тарихи аламаран Аббаси. Искандербек Туркман», стр. 766—770; см. также: «Эвлия Челеби», т. II, стр. 473, т. IX, стр. 343.

²² «Pertev Naili Boratav (III Türk Tarih Kongresi)». Ankara, 1948, стр. 124—130.

Во всех этих документах приводятся также имена соратников Кёроглу: Хасанбей, который выступает во всех версиях как сын героя, Гизироглу Мустафа, Демирчиоглу и др. В документе, датированном 1588 г. и адресованном правителям Карамана, Анатолии и других провинций, упоминаются имена Махмуд Безирган (в турецкой и азербайджанской версиях просто Махмуд, а в туркменской версии — Безирган), Иса (в турецко-азербайджанских версиях — Иса Балы), наконец, Иваз, который во всех версиях эпоса является одной из центральных фигур (у азербайджанцев — Айваз, у туркмен — Овез и т. п.). В документах 1593—1595 гг. наряду с Кёроглу упоминаются имена Касап Иса (мясник Иса), Махмуд, Демирчи Хасан (кузнец Хасан), Сефер, Юсуф, которые встречаются во всех версиях и вариантах эпоса.

Итак, можно сделать следующие выводы: очевидно, Кёроглу (или Роушан из рода кёроглу — Роушан Кёроглу) впервые появился в провинции Болы, где и поныне обитают туркменские племена. Здесь он собрал большие силы и отсюда начал свое движение, распространяя его на всю Анатолию, стал одним из ведущих предводителей джалалидов. Кёроглу, упомянутый у Аракеля Тавризского, Эвлия Челеби и в документах, очевидно, одно и то же лицо. О том, что Кёроглу начал свое движение в окрестностях Болы, сохранила сведения и турецкая версия рассматриваемого эпоса, легшая в основу одноименного романа Низамеддина Незифа²³.

В такой же степени историчны и многие соратники Кёроглу. Возможно, что они были его соплеменниками. Ядро эпоса складывалось, очевидно, при жизни героя (вторая половина XVI в.) или позднее, после его кончины. Этому способствовали, конечно, популярность героя в народе и мастерство сказителей. В дальнейшем, что характерно для фольклорного процесса, происходила постоянная эпизация героя и всех событий, которые были связаны с его именем. Таким образом, было создано огромное число версий и вариантов у различных по культуре и этногенезу народов.

Процесс эпического нарастания образа героя сделал его совершенно отличным от исторического прототипа. До-

²³ Х. Короглы. Новая версия «Кёроглу». — В кн.: «Теоретические проблемы восточных литератур». М., 1969, стр. 89 и сл.

шедшая до нас туркменская версия не ограничивается историческими событиями XVI—XVII вв. В ней слышно эхо древности, доисламского периода истории туркменских (огузских) племен. Очень любопытны в этом плане слова туркменского поэта XVIII в. Шейдаи, очевидно, основанные на народных легендах:

Сын Кёрхана Угурджик али,
Нашав на тюркские племена, поразил их.
Он получил прозвище *Гёроглы*,
Он взымал дань справа и слева ²⁴.

По Абулгази («Родословная туркмен») ²⁵, Салор-Огурджик алп (или Огурджик алп) в шестнадцатом поколении восходит к родоначальнику туркмен — Огузхану (примерная эпическая дата жизни — II—I вв. до н. э.). Огурджик — один из крупнейших ханов салорского иля, переселившегося в Ирак (западный Иран). В эпосе «Гёроглы» есть очень много эпизодов и мотивов, характерных и для «Книги моего деда Коркута» (образ героя почти сливается с образом Салор-Казана) ²⁶. Все это свидетельствует о том, что в сложении эпоса «Гёроглу = Кёроглу» огромную роль сыграл огузский героический эпос, в частности «Книга моего деда Коркута».

Следует также отметить, что упомянутые в эпосе имена героев, хотя и обнаруживаются в истории в том или ином контексте, однако нет надобности искать каких-либо прототипов героям или историческую основу сюжета эпоса. Эпос «Гёроглы» — подлинное народное творчество, отразившее героическую борьбу народа против своих угнетателей. Он вобрал в себя несколько исторических эпох многих древних тюркоязычных родов, вошедших впоследствии в племенное объединение огузов.

Разумеется, каждая версия эпоса сугубо национальна, содержит эпико-этнические элементы той среды, в которой в течение длительного времени развивался основной костяк эпоса. Как показал краткий анализ, например, туркменский «Гёроглы» во многом отличается от азербайджанской и турецкой версий и распространен соответственно лишь на территории Туркмении.

²⁴ А. Мередов. Шейдаи. Ашгабат, 1964, стр. 181.

²⁵ А. Н. Кононов. Родословная туркмен. М.—Л., 1958, стр. 70 нсз.

²⁶ Х. Короглы. Огузский героический эпос. М., 1969,

К ВОПРОСУ ИДЕАЛИЗАЦИИ
ЭПИЧЕСКОГО ГЕРОЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ КАВКАЗСКОГО ЭПОСА)

У. Б. Далгат



Вопрос об идеализации эпического героя достаточно сложен и мало изучен в фольклористике. Не имея возможности подробно рассмотреть этот вопрос в целом, мы ограничимся лишь его постановкой и общим теоретическим освещением, в основном в пределах Северокавказского эпического ареала. Как известно, самым выдающимся эпическим памятником народов Северного Кавказа признается нартский эпос, бытующий у осетин, адыгов, карачаево-балкарцев, абхазов, ингушей, чеченцев и некоторых других.

Мы исключаем анализ всех его национальных версий, хотя они и будут учитываться. В основном же мы исследуем только два памятника — нартский эпос как таковой и нарт-орстхойские сказания вайнахов (самоназвание чеченцев и ингушей), где нартские образы и нартская тематика получили специфическое выражение.

Вопрос об идеализации эпического героя мы считаем необходимым совместить с историческим анализом, который раскрывает многие стороны эпической героики. Это тем более важно, что изучение нартских сказаний адыгов, балкарцев, осетин, вайнахов при помощи историко-сравнительного метода, с использованием данных археологии, истории и этнографии убеждает исследователей в их исторической обусловленности.

Историзму нартского эпоса посвящено немало работ¹.

¹ См., например: В. Миллер. Черты старины в сказаниях и быте осетин. — «Журнал Министерства народного просвещения», VIII, СПб., 1882; Е. Крупнов. О времени формирования основного ядра нартского эпоса; Б. Калоев. Некоторые этнографические па-

Мы же постараемся придать этому вопросу несколько иной ракурс, соотнеся его с нашей основной задачей — выяснением идейно-эстетической сущности идеализации эпического героя.

Известно, что Кавказ был огромной исторической ареной, на которой наблюдались различные этнические перемещения и смещения. Северокавказские степи и предгорья оказались в сфере влияния крупнейших сарматских племенных объединений. Здесь происходит формирование и расцвет наиболее сильного сарматского союза племен во главе с аланами. Появившиеся на Северном Кавказе сарматы столкнулись с далекими предками адыгов, осетин, чеченцев, ингушей и дагестанских народностей².

Существуют две точки зрения на истоки культуры народов Кавказа. Сторонники одной утверждают, что сарматы и особенно аланы участвовали в этногенезе не только осетин, своих непосредственных потомков, но и других народов, в том числе вайнахов и адыгов. Сторонники другой, например И. А. Джавахишвили, Е. И. Крупнов, Г. А. Ломтатидзе, высказываются в пользу «наличия солидного кавказского субстрата у сарматских племен»³.

раллеп к осетинскому нартскому эпосу; *Ш. Инал-Ипа*. Исторические корни древней культурной общности кавказских народов. — В сб.: «Нарты — эпос народов Кавказа». М., «Наука», 1969; *В. Абаев*. Историческое в нартском эпосе. *Б. Скитский*. Нартский эпос как исторический источник. — В сб.: «Нартский эпос». Дзауджикау, 1949; *У. Далгат*. К вопросу о народности эпических сказаний и исторических песен у народов Северного Кавказа. — В сб.: «Вопросы изучения эпоса народов Кавказа». М., Изд-во АН СССР, 1958, и работы других исследователей.

² *В. Б. Виноградов*. Сарматы северо-восточного Кавказа. Грозный, 1963, стр. 9; *К. Ф. Смирнов*. Итоги и очередные задачи изучения сарматских племен и их культуры. — «Советская археология», XVIII, 1953; *Е. И. Крупнов*. О состоянии и задачах изучения археологии Кавказа. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР», вып. 60, 1955.

³ *И. А. Джавахишвили*. Основные историко-этнологические проблемы истории Грузии, Кавказа и Ближнего Востока. — «Вестник древней истории», № 4, 1939; *Е. И. Крупнов*. Древняя история Северного Кавказа. М., 1960; *он же*. Изучение нартского эпоса и археология. — «Археолого-этнографический сборник». Грозный, 1966; *Г. А. Ломтатидзе*, Некрополь II века н. э. в Клдети. Тбилиси, 1957, стр. 203—204; *он же*. Выступление на сессии в Махачкале в 1959 г. — «Материалы по археологии Дагестана», т. II. Махачкала, 1961, стр. 297—298.

Того же взгляда по существу придерживается и археолог В. Б. Виноградов⁴. Все эти ученые придают большое значение местному кавказскому влиянию.

Отдавая должное роли местных племен в формировании культур народов Кавказа, о чем свидетельствуют данные археологии⁵, мы не склонны недооценивать и роль пришлых элементов. Помимо скифо-сармато-алан на Северном Кавказе были и другие различные этнические влияния, связанные с завоеваниями и перемещениями народов.

С конца IV в. значительная часть кавказской территории (Армения, Иберия, Албания) была завоевана сасанидским Ираном. В середине VI в. он уже контролировал Дербентский и Дарьяльский проходы. Официальная религия сасанидского Ирана — зороастризм — распространялась на завоеванных территориях с помощью священных книг Авесты, которые, безусловно, оказали определенное влияние на духовную культуру и кавказских народов⁶.

Северный Кавказ в разные времена наводняли различные кочевники, колыбелью которых были степи Монголии и Туркестана. В 70-х годах IV в. в областях Предкавказья и Северного Кавказа появились полчища гуннов⁷. «Этот подвижной и неукротимый народ, воспламененный дикой жаждой грабежа, двигаясь вперед среди грабежей и убийств, дошел до земли Алан, древних Массагетов»⁸. Они смели значительную часть аланских поселений Придонья, другую часть алан присоединили, и она участвовала в их дальнейших походах, а третьи переселились за

⁴ В. Б. Виноградов. Сарматы северо-восточного Кавказа. Грозный, 1963, стр. 177.

⁵ См., например: В. И. Марковин. Новый памятник эпохи бронзы в горной Чечне. — В сб.: «Древности Чечено-Ингушетии». М., 1963; Е. И. Крупнов, Н. Я. Меркерт. Курганы у станицы Мекенской. — В сб.: «Древности Чечено-Ингушетии». М., 1963; Р. М. Мунчаев. Новые данные по археологии Чечено-Ингушетии. — «Краткие сообщения Института археологии АН СССР», вып. 84. М., 1961; он же. Памятники майкопской культуры в Чечено-Ингушетии. — «Советская археология», № 3, 1962; он же. Из истории раннебронзового века в Чечено-Ингушетии. — «Археолого-этнографический сборник». Грозный, 1966, и др.

⁶ См. «Очерки истории СССР». М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 312, 316 и др.; М. Ковалевский. Закон и обычай на Кавказе, т. I. М., 1890, стр. 84 и др.

⁷ См. «Очерки истории СССР», стр. 159.

⁸ Аммиан Марцеллин. История, вып. III. Перевод Ю. Кулаковского. Киев, 1908, стр. 239.

Терек на территорию, занимаемую современной Осетией и Чечено-Ингушетией.

Почти все появившиеся на Северном Кавказе пришлые племена, не исключая и сармато-алан, были кочевниками. Они отличались жестокостью завоевателей. Аммиан Марцеллин, описывая быт кочевных алан в I в. н. э.⁹, отмечает, что «никто у них не пашет; питаются они мясом и молоком, живут в кибитках, покрытых согнутыми в свод кусками древесной коры, и перевозят их по бесконечным степям»¹⁰. Историк подчеркивает их воинственность: «...все они становятся вследствие многообразных упражнений великолепными воинами... в разбоях и охотах они доходят до Меотийского моря и Киммерийского Боспора с одной стороны и до Армении и Мидии с другой. Как для людей мирных и тихих приятно спокойствие, так они находят наслаждение в войнах и опасностях»¹¹.

Подобное описание быта уже не применимо к аланам IV в. — оседлым земледельцам и скотоводам¹². Социальный строй кочевников-гуннов, наводнивших Северный Кавказ в IV в. н. э., соответствовал последнему этапу разложения родового строя¹³, названному Ф. Энгельсом «военной демократией»¹⁴. После гуннского нашествия, в середине VI в. на северо-восточном Кавказе в ближайшем соседстве с гуннами появляются тюркские воинственные кочевые племена болгар-кутургуров, утургуров, савиров, куманов, а несколько позже — аваров¹⁵. «Подобно гуннам, они оставили скорее своего рода негативные, нежели позитивные следы в материальной культуре этого времени»¹⁶.

В конце VI в. (в 591 г.), как известно, в восточной части Кавказского перешейка, следовательно, и на Северном Кавказе, образовался Хазарский каганат¹⁷, куда вошли этнически родственные с хазарами и болгарские

⁹ Там же, стр. 241.

¹⁰ Там же, стр. 242.

¹¹ Там же.

¹² См. «Очерки истории СССР», стр. 616, 618.

¹³ См. там же, стр. 159.

¹⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 164.

¹⁵ См. «Очерки истории СССР», стр. 554, 566, 570; М. И. Артамонов. История хазар. Л., 1962, стр. 69, 79, 103.

¹⁶ «Очерки истории СССР», стр. 567.

¹⁷ См. М. И. Артамонов. История хазар.

племена. В XIII в. начинается нашествие на Кавказ золотоордынских полчищ Чингис-хана¹⁸. Жители Северного Кавказа стали данниками внука Чингис-хана — Батыя¹⁹. В 1386—1402 гг. Кавказ подвергался нашествию орд Тимура; здесь была арена борьбы Тимура с ханом Золотой орды Тохтамышем.

Как известно, пришлые на Кавказ кочевые племена в определенные периоды своего общественно-экономического развития имели довольно ограниченные производительные силы (у них было экстенсивное кочевое скотоводство и т. п.), которые не обеспечивали полностью их материального существования. Вполне естественно, что всякое появление и перемещение на кавказской исторической арене различных племен и народов сопровождалось этническими коллизиями. При этом было бы неправильным исключать из кавказского этно-исторического калейдоскопа, воссозданного народом в героическом эпосе, события внутреннего порядка: те социально-экономические отношения различных кавказских племен и народов, которые были характерны в определенные исторические периоды их развития. Например, межродовые и междоусобные столкновения между местными племенами, которые тоже переживали эпоху военной демократии, раннефеодальный строй и т. д.

В. Ф. Миллер, который называл Кавказский перешеек природным этнографическим музеем, писал о взаимодействии разных национальных элементов в фольклоре народов Кавказа следующее: «Сюда через Армению, Грузию, Албанию могли заходить... сюжеты и типы из иранского эпоса и переходить по ту сторону хребта на северную плоскость; с севера заходили в горы сказания степных кочевников (тюрков), занимавших северокавказские равнины в течение всех средних веков, под различными названиями — гуннов, болгар, хазар, кипчаков (половцев), ногайцев, татар»²⁰.

¹⁸ См. *И. Д. Плано-Карпини*. История монголов. СПб., 1911, стр. 35, 36, 42 и др.

¹⁹ «Сборник материалов, относящихся к истории Золотой орды», т. II. Извлечения из персидских сочинений, собр. В. Г. Тизенгаузен. М. — Л., 1941, стр. 32.

²⁰ *В. Ф. Миллер*. Кавказо-русские параллели. — «Этнографическое обозрение», № 3, М., 1891, стр. 16.

Этногенез многих народов Кавказа и их культурно-исторические связи явились той основой, которая во многом предопределила общие черты их героического эпоса вообще и нартского в особенности, тем более что он формировался на протяжении многих столетий, начиная с I тысячелетия до н. э., вплоть до XIV в. включительно²¹.

Изучение нартских сказаний адыгов, балкарцев, осетин, чеченцев, ингушей историко-сравнительным методом, в тесной связи с археологией, историей и этнографией подтверждает высказанное В. Ф. Миллером предположение о том, что богатырские сказания кавказских народов представляют собой «один эпический цикл, который можно назвать северокавказским»²².

Некоторые исследователи рассматривают нартов как особый народ²³, со своей общественной организацией. На наш взгляд, они не могут иметь сколько-нибудь определенный этно-исторический эквивалент. Скорее всего здесь мы имеем дело с обобщением каких-то исторических явлений, с образами, синтезирующими внешних и внутренних завоевателей.

Чтобы полностью понять сущность идеализации нартских героев, следует иметь в виду еще одно обстоятельство: интенсивную этнографизацию эпических образов. Связь нартекких героев с жизнью и бытом кавказских народов в большинстве национальных версий эпоса настолько значительна, что многие персонажи его воспринимаются родоначальниками реально существующих кавказских фамилий. Органическая сопричастность эпических образов с жизнью, бытом, нравами, обычаями и т. п.,

²¹ В. И. Абаев. Историческое в нартском эпосе.— В сб.: «Нартский эпос», стр. 43.

²² В. Ф. Миллер. Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892, приложение № 1, стр. 2.

²³ М. В. Рклицкий. К вопросу о нартах и нартских сказаниях. «Изв. Осетинского научно-исследовательского ин-та Краеведения», вып. II. Владикавказ, 1927; М. С. Туганов. Кто такие нарты.— «Изв. Осетинского научно-исследовательского ин-та Краеведения», вып. I, 1925; Л. Лопатинский. Заметка.— «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа», вып. XXII. Тифлис, 1897, стр. 25 (далее: СМОМПК): Шора Бекмурзин Ногмов. История Адыгейского народа. Пятигорск, 1891, стр. 18 и 25; Л. И. Лавров. Заметки об Осетии и осетинах.— СМОМПК; вып. III, 1883, стр. 19; А. З. Кубалов. К вопросу о происхождении нартских песен.— «Изв. Осетинского научно-исследовательского ин-та Краеведения», вып. I, и др.

с одной стороны, подтверждает тенденцию народа к реальному восприятию нартских героев, с другой стороны, обеспечивает известное накопление этнографических черт и признаков, весьма существенных в определении характера героической идеализации.

М. Ковалевский, рассматривая нартский эпос с позиций этнографической пауки и придавая ему большое значение в решении вопроса о первоначальном происхождении родов «в переходную эпоху от материнства к патриархату», высказал ряд важных соображений, имеющих непосредственное отношение к содержанию понятия «идеальный герой». О нартских сказаниях он писал, что они «рисуют нам ряд выдающихся личностей, к которым со всех сторон стекаются и родственники и чужеродцы, чтобы под их предводительством совершать удачные набеги на соседей»²⁴. М. Ковалевский подчеркивает, что, например, осетинские сказания не раз упоминают о «нартских дружинах» и решениях, принимаемых ими на народных сходах, или нихасах. В качестве таких, по выражению М. Ковалевского, «первых собирателей, если не земли, то людей» и «выдающихся личностей» — предводителей богатырских наездов «нартских дружин», ученый указывает в осетинских сказаниях то на Сослана, то на Урызмага либо его сына Батрадза, а в кабардинских — на Насранжаке-золотобородого. Под предводительством Насранжаке сражались такие нартские богатыри, как Эй, Имыс, Жинду-жаке, Аракшау, Озермеш, Ашов, сын Ашамаз, Хымашев, сын Батырадз, Сибильши, Альбеков, сын Тотереш. М. Ковалевский подчеркивает при этом, что продвижению предводителя богатырских наездов нартских дружин содействовал не только его возраст, но и сложившаяся о нем молва. «Общее представление, — пишет М. Ковалевский, — какое выносишь о деятельности этих народных героев... довольно близко к тому, какое получаешь при изучении порядка возникновения родов Роджпутов или кланов Шотландии. Вокруг смелого витязя собирается пестрая по своему составу меньшая дружина. С нею он производит свои набеги, уводит у соседей стада овец и табуны лошадей... Чем больше растет слава о его подвигах и доблести, тем большее число лиц спешит стать

²⁴ М. Ковалевский. Закон и обычай на Кавказе, т. I, стр. 47.

под его начальство»²⁵. После его смерти, указывает М. Ковалевский, память о его подвигах вскоре делает из него предмет общего почитания. Он становится центром особого культа, и в дальнейшем уже начинает слагаться легенда, а потом и сказание о родоначальнике.

Слово «нарт», распространенное по всему Северному Кавказу, Дагестану (исключая южные районы) и Абхазии, всюду употребляется в значении героя.

В нартском эпосе наблюдается известное единообразие в общественной организации нартского общества. В нем запечатлены такие хозяйственно-экономические формы жизни нартов, при которых эпические герои занимаются исключительно войной и охотой. Подобная общественно-экономическая организация справедливо соотносится исследователями с родовым строем на стадии военной демократии²⁶. Это наложило на нартский эпос значительный отпечаток. В соответствии с данным фактором постараемся вникнуть в историческую обусловленность идеализации эпической героики, выяснить, в чем состоит и проявляется, так сказать, символ качества эпической идеализации.

Герой-богатырь — несомненно «выдающаяся личность». Это не пассивный стихийный, хтонический герой (типа мифических великанов), а герой активный, волевой и «разумный», с определенным идейно-эстетическим наполнением и общественно-исторической обусловленностью. Он представляет своеобразную модель традиционного эпического героизма и выдвинут родовой общественной организацией, интересам которой он служит. Эпическому герою приписываются те поступки, которые позволяют выявить восхваляемые свойства, идеальные в представлении коллектива. Символом качества эпической идеализации нартских героев являются не только сила, мужество и богатырское могущество. В это понятие входят и критерии исторического содержания, так как идеальный героизм нартских персонажей имеет общественную направленность. В нартском эпосе, в котором тема набегов может быть вполне признана доминирующей, восхваляются удачные походы с целью добычи пленников и скота:

²⁵ М. Ковалевский. Закон и обычай на Кавказе, т. I, стр. 48—49.

²⁶ Я. С. Смирнова. Военная демократия в нартском эпосе. — «Советская этнография», № 6, 1959.

чем больше захвачено добычи и преодолено препятствий, тем больше славы нартским героям. Восхваляется не только удачный поход, но и деятельность его предводителя, который обеспечивает благополучный исход набега разными средствами, в том числе и путем жестокой расправы с противником. Известно, например, что знаменитый нартский герой Созырыко, ставший предметом эпической идеализации, делает себе шубу из волос, усов и бород, вырванных вместе с кожей у убитых им врагов, а воротник шубы — из кожи головы великана. При этом допустимо предположить, что поведение нартского героя не подвергается осуждению, потому что оно имеет историческую обусловленность. Так, В. Миллер видит в указанных действиях восхваляемого эпического героя отражение обычая скифов, которые, по свидетельству Геродота, делали себе из скальпов неприятелей утиральники и шубы²⁷. Само понятие обычая предусматривает определенную историческую регламентацию нравственных и правовых нормативов. В соответствии с этим кровная месть является нормой поведения любого члена рода. Идеальный нартский герой Батрадз мстит за смерть своего отца, его месть носит общественный характер, так как отражает родовую этику коллектива.

Следует заметить, что нравственный потенциал идеального эпического героя не определяется понятиями гуманизма с позиций современной морали. Из этого, однако, совершенно не следует, что действия идеализируемых «выдающихся личностей» лишены внутренних психологических побуждений.

Возьмем еще пример. Во многих нартских сказаниях и в нартских богатырских сказках герой допрашивает свою мать²⁸ и прижигает ее руки или груди горячим ячменем, железом, кипящей кашей. Идеализируемый нартский герой — будь то карачаевский Ачимез, кабардинский Ашемез, осетинский Батрадз и т. п. — учиняет

²⁷ В. Миллер. Черты старины в сказаниях и быте осетин. — «Журнал Министерства народного просвещения», VIII, 1882, стр. 191.

²⁸ См. в карачаевском сказании «Ачимез». — СМОМПК, вып. III, 1883, стр. 140; кабардинском «Ашемез». — СМОМПК, вып. XII, 1891, стр. 38; осетинском «Как Созырыко поссорился с Алымбеком». — «Сборник сведений о кавказских горцах», вып. V, 1871, стр. 12 (далее: ССКГ); в армянской сказке «Хачи». — СМОМПК, вып. VII, 1889, стр. 224 и др.

своей матери жестокий допрос, чтобы выяснить, кто убил его отца. Форма подобного допроса, запечатленная в эпосе, имеет свои исторические аналоги в древнеиранском праве судебных испытаний, так называемых ордалий; подобные испытания обвиняемого были зафиксированы и на Кавказе. По В. Гейгеру²⁹, судебные испытания иранцев проводились огнем либо кипятком, из которого обвиняемый должен был вынуть кольцо. В сборнике законов грузинского царя Вахтанга VI тоже говорится об испытании обвиняемого кипятком или железом³⁰.

Та же форма допроса и в нартском эпосе. Она не только не порицается, но оправдывается и даже поощряется, ибо отмщение за кровь в условиях родового быта — это обязанность любого сородича, и в первую очередь сына убитого. Идеальный же эпический герой не может игнорировать, пренебрегать своими родовыми обязанностями. Более того, «выдающаяся личность» должна проявить здесь свою инициативу, настойчивость и волевою активность, чтобы обеспечить свое право на идеализацию в народе.

Одним из основных критериев эпической идеализации в нартских сказаниях является и соблюдение (если не сказать больше — утверждение!) «выдающейся личностью» общественных принципов и норм родового демократизма. Родовой демократизм во многом определяет поведение таких нартских богатырей, как Урызмага, Батрадза, Сослана, Насренжаке и др., которые действуют в нартском обществе, исходя из принципа *primus inter pares* — главного среди равных. Этот принцип соблюдается и в походах нартской дружины, и во время охоты, и тогда, когда между нартами распределяется любая добыча. Он действует и на родовом сходе — *нихасе*, *хасе*, где решаются нартские общественные дела.

Утверждение принципов родового демократизма в нартском эпосе в качестве обязательных норм поведения идеального героя далеко не случайно. Это явление имеет в эпосе исторические корни. М. Ковалевский указывает, что для быта многих северокавказских племен, таких, например, как осетин, черкесов, чеченцев, ингушей, убыхов,

²⁹ *W. Geiger. Ostiranische Kultur im Altertum. Erlangen, 1882, S. 461.*

³⁰ *М. Ковалевский. Закон и обычай на Кавказе, т. I, стр. 12.*

шапсугов, на протяжении длительного времени был характерен родовой демократизм³¹.

Типичным проявлением коллективной психологии нартов является и чувство родовой солидарности, которое весьма развито в нартской военно-дружинной среде. Идеальный герой должен наиболее полно выражать нравственные обязанности такого общества. В этом нас убеждают поступки многих выдающихся нартов, например, таких, как Батрадз, спасающий Сослана из плена кадзиев, либо Урызмаг, которому грозила смерть от отравленного напитка. Сослан же спасает юного Дзеха, когда несет на руках через семь рек его бездыханное тело, поверженное заколдованной стрелой Хизова сына³² и т. д.

Итак, мы пришли к убеждению, что в нартском эпосе идеальный герой как выдающаяся личность является выразителем коллективной, родовой психологии. Но есть ли у идеального эпического героя индивидуальные черты и какова степень его индивидуализации? Изучение нартского материала дает основание говорить и об индивидуализации эпических персонажей, которая имеет уже достаточно развитые идейно-эстетические критерии. Особое внимание к «выдающимся личностям» нартского эпоса проявляется прежде всего в циклизации. Уже само это явление — выдвигание главных персонажей эпоса в циклы — подчеркивает их своеобразную для эпоса персонафикацию, характеризует значительную долю внимания к ним. В нартском эпосе существуют большие и малые циклы. В числе, например, больших циклов определен цикл Сосрыко (Сослана) у осетин, кабардинцев, адыгейцев и некоторых других. Этот цикл включает мотив необыкновенного рождения героя, его богатырского детства, эпических подвигов, его смерти; у осетин, кроме того, выделены большие циклы Сырдона, Урызмага, Батрадза. Известен и ряд малых циклов, например, о Тотрадзе — сыне Алымбека, Албеке (у осетин, адыгов), Ацамаза (у осетин, адыгов), Пши Бадиноко, Арахцау, Рачикау (у адыгов, балкарцев, карачаевцев и т. д.).

Каждый нартский герой, помимо общих черт, присущих нартскому «народу», имеет и свою, так называемую пер-

³¹ М. Ковалевский. Закон и обычай на Кавказе, т. I, стр. 265.

³² В. Абаев. Нартовский эпос, стр. 102.

сональную эпическую биографию, которой уделяется особое внимание. Так, например, в осетинской версии Нартиады Урызмаг является сыном Хсартага и Дзерассы. Этот эпический герой отличается своей рассудительностью, выдержкой и находчивостью, а также щедростью и хлебосольством.

Батрадз представлен в осетинском эпосе идеалом совершенства: славу этому герою обеспечили такие его качества, как доблесть в бою, воздержанность в пище и уважение к женщине (см. сказание «Чаша Уацамонга»). Батрадз мужествен, честен и прям³³. Сослан, хотя и сильный, могучий и доблестный герой, все же прибегает к хитрости и коварству. По свидетельству В. И. Абаева, в дигорских вариантах основным эпитетом Сослана является «буйный, неукротимый»³⁴. Нарт Хамиц запечатлен в эпосе как посредственный воин, как чревоугодник и соблазнитель женщин. Что же касается Сирдона, то он всегда выступает в качестве хитрого и ловкого пройдохи, верного, однако, нартской солидарности, способного выручить нартов из любого трудного положения.

Итак, в нартском эпосе выдающийся герой всегда идеализируется, ему отдаются яркие краски народного воображения. При этом следует иметь в виду специфику древнего эпоса, когда выдвижение идеального героя возможно лишь при условии, что он (несмотря на свою индивидуализацию) является носителем интересов определенного коллектива, выразителем его психологии.

В применении к нартам это означает диалектическое единство определенных индивидуальных качеств и черт с общенартскими типологическими признаками; чувство родовой солидарности и товарищества, воинственность, жажда подвига, презрение к смерти и т. д. М. Ковалевский справедливо назвал нартов «народными героями». Если, однако, вдуматься в суть этого определения, можно поставить вопрос: идеалом какого народа являются нарты, если при этом под словом «народ» понимать не этнический адекват, а эпическое обобщение?

В. Абаев в одном из своих трудов весьма точно охарактеризовал нартов как типологическое явление, вскрыв и сущность восхваляемого нартского героизма. «Нарты —

³³ В. Абаев. Нартовский эпос, стр. 102.

³⁴ Там же, стр. 47.

это жизнь широкая, привольная, просторная, ни в чем не знающая меры и края... Нарты — это ярость битвы, звон мечей и сверкание шлемов, это беспредельная удаль, ищущая славы и презирающая смерть. Нарты — это пиршества и игры ошеломляющего размаха, это песни и пляски, от которых дрожит земля и трепещут небожители. Нарты — это мир, где не признают над собой никакого господства и силы: где легче расстаться с жизнью, чем со свободой и привольем...»³⁵

При всей сложности и маловероятности исторической расшифровки сюжетно-тематических сплетений нартского эпоса (если учитывать специфику эпического воспроизведения отраженных исторических событий — их ассимиляцию, перестановку, локализацию либо делокализацию, индивидуализацию или деиндивидуализацию эпических героев и т. д.) в нем все-таки достаточно явственно намечается основное сюжетно-повествовательное ядро, вокруг которого наблюдается кристаллизация, нарастание довольно устойчивых тем и образов.

И, следовательно, если даже не полностью принять одно из высказываний В. Абаева: «Нарты — это дыхание бескрайних степей древней Скифии и Алании»³⁶, то, на наш взгляд, вполне справедливо видеть в нартах обобщенный образ каких-то воинственных степняков, утвердивших в эпосе апологетику воинского подвига, мужества и доблести и воссоздавших в нем «некую идеальную эпоху своего исторического существования».

Героизм нартов носит позитивный характер. Он утверждает определенный идеал, сформировавшийся в условиях архаического памятника.

Сравнительное изучение и сопоставление нартского эпоса с нарт-орстхойскими сказаниями вайнахов проливают свет на некоторые специфические стороны эпоса кавказских народов. Из этого сравнения более четко определяется тот идейно-эстетический комплекс понятий, которые выражают сущность идеализации эпических героев, а также их расстановку, взаимоотношения, общественные и индивидуальные функции в эпосе и т. д.

Родовой строй, который вообще был характерен народам Кавказа в течение значительного периода их истории

³⁵ В. И. Абаев. Нартовский эпос, стр. 103—104.

³⁶ Там же, стр. 103.

ческого развития, наложил свой отпечаток и на весь эпос вайнахов. В сказаниях заметно проявляются черты родового быта, древнего мировоззрения ингушей и чеченцев, их языческой религии и мифологии.

Эпос чеченцев и ингушей в своей древней и более поздней форме в известной степени отражает исторические перемещения и столкновения народов. В наиболее архаических сказаниях говорится о каких-то древних жителях вайнахской земли — о народах тинды, джелтах, вампалах, мида, джай. Есть все основания относить героический эпос вайнахов к архаическому типу, так как в нем массивное историческое ядро получило древнее эстетическое оформление. Б. Далгат в свое время сопоставил вайнахский эпос с северокавказской Нартиадой и пришел к выводу о тождестве орстхойцев (в смысле нарт-орстхойцев) с нартами других народов Кавказа. Орстхойцы, утверждал он, есть копия с нартов кабардинцев, осетин и балкарцев. Основные черты этих героев у северокавказских народов одни и те же ³⁷. Б. Далгат вместе с тем обратил внимание, что в вайнахских сказаниях помимо воинственных орстхойцев есть и другие персонажи — это, по его словам, «сильные мирные обитатели». Б. Далгат при этом особо подчеркивал их местную принадлежность, указывая, например, что «Колай Кант был галгаец, ингуш, то же и Охкыр» ³⁸. Автор называет их «героями народными», так как именно народ дает им положительную характеристику. Эти «сильные мирные обитатели» были добрыми и весьма сильными людьми; они защищали слабых и всегда вели упорную борьбу с орстхойцами, которые постоянно на них нападали ³⁹.

Наблюдения и выводы Б. Далгата, относящиеся к характеристике чечено-ингушских эпических героев, их разделение на отрицательных нарт-орстхойцев (сходных с нартами кавказского эпоса) и положительных народных героев (иногда именуемых нартами в синонимичном понятии «герои») нашло полное подтверждение и в последующих записях сказаний и в работах других исследователей. Д. Мальсагов, Х. Ошаев, А. О. Мальсагов называют

³⁷ Б. Далгат. Страничка из Северо-Кавказского богатырского эпоса. — «Этнографическое обозрение», № 1, 1901, стр. 81.

³⁸ Там же, стр. 37.

³⁹ Там же, стр. 82.

их местными героями, противостоящими нарт-орстхойцам⁴⁰.

Для большей наглядности и в целях лучшей ориентации в вопросе идеализации эпических героев нарт-орстхойского эпоса представим их характеристики в следующем схематическом виде.

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ И СВОЙСТВА МЕСТНЫХ ГЕРОЕВ И НАРТ-ОРСТХОЙЦЕВ В ЭПОСЕ ЧЕЧЕНЦЕВ И ИНГУШЕЙ

Местные герои, или
герои народы

1. Имеют имена собственные: Колай Кант, Охкыр Кант, Баркимхой, Кант, Пхагал Бяри, Эшк, Наур, Гожак и др.
2. Число их не определено.
3. В народном восприятии идеализированы как положительные герои.
4. Наделены эпико-геронческими чертами: силой, мужеством, благородством, добродетелью и другими качествами нравственного порядка.
5. Воспринимаются «местными жителями». Всегда живут в башнях.
6. Повсеместно признаются родоначальниками родов и фамилий.
7. Намечается их социальная характеристика.
8. Соотнесены с определенным общественным устройством вайнахов (родовым бытом, родовыми отношениями).

Нарты, или нарт-орстхойцы

1. Имеют имена собственные, в числе которых общенартские Села Сата, Сеска Солса⁴¹, Орзми, Хамчи, Патарз и др.
2. Число нарт-орстхойцев обычно определяется 60—63.
3. В народном представлении преимущественно воспринимаются отрицательно, как угнетатели.
4. Наделены эпико-героическими чертами, преимущественно силой и мужеством, восхваляемыми в нартском эпосе.
5. Воспринимаются в большинстве случаев пришельцами. Всегда живут в башнях.
6. В некоторых случаях тоже считаются родоначальниками родов и фамилий (в особенности Сеска Солса).
7. Социальная характеристика их выражена слабо.
8. Соотнесены с определенным общественным устройством вайнахов (преимущественно с эпохой разложения родового строя, периодом военной демократии).

⁴⁰ Д. Мальсагов, Х. Ошаев. Устное поэтическое творчество чечено-ингушского народа. — В кн.: «Очерк истории чечено-ингушской литературы». Грозный, 1963, стр. 22—24; А. Мальсагов. Нарт-орстхойский эпос вайнахов, Грозный, 1970.

⁴¹ Произношение имени Сеска Солса в ингушском и чеченском языках имеет еще и другую огласовку — Соска Солса.

9. Не имеют характерной нартской организации по типу «нартского общества».

10. Занимаются мирным трудом; они пастухи и земледельцы; на нарт-орстхойцев не нападают.

11. Сильны, могучи, мужественны, храбры, обладают воинской доблестью.

12. Выступают защитниками родной земли, стоят на богатырской заставе.

3. С богами не борются, напротив — люди богоугодные.

14. Обрисованы в героико-эпическом плане, не совсем тождественном общенартской героике.

15. По одной версии жили в районе горного Галгаевского ущелья, по другой — на плоскости в сел. Яндырском (по ингушским сказаниям); в Аргунском ущелье и на плоскости в Энгеное, Герменчуге и районе Ножай-Юрта (по чеченским).

16. Место их действия — район Ассинского ущелья (по ингушским сказаниям).

17. По ингушским и чеченским вариантам перемешались с народом, явившись в большинстве своем родоначальниками родов.

18. Эти герои имеют непосредственное отношение к пещерам и камням, например, Камни Колая, пещера Наура, жилище Гожак-нарта и др.

9. Имеют нарт-орстхойское общество, типа общекавказской «нарты».

10. Основным занятием являются походы за добычей, разбой. Постоянно нападают на «местных героев».

11. Сильны, могучи и храбры, наделены воинской доблестью, хитры и очень воинственны.

12. Лишены патриотических черт, стоят на заставе только в редких случаях, когда имеет место побратимство (Соска Солса) с «местными героями».

13. Богам не подчиняются, ведут с ними борьбу.

14. Обрисованы в героико-эпическом плане, тождественном общенартской героике.

15. По одной версии жили в горном ущелье Саниба в Осетии, но другой — на плоскости в селении Назрань (по ингушским сказаниям); на территории Нашхой, по реке Яссе в Ялхой-Мокхе и других местах (по чеченским).

16. Место их действия то же: район Ассинского ущелья (по ингушским сказаниям); по чеченским — Аргунское ущелье, Шатой, Энгеной, Герменчуг и др.

17. Погибли в Татар-Тупе (по ингушским вариантам), выпив расплавленную медь; то же и по чеченским, погибли в Герменчуге, Энгеное.

18. Приручение нарт-орстхойцев к местности тоже весьма характерно. Известны, например, Ачамза-курган возле сел. Экажево, пещера Соска Солса возле хребта Цай-лам, Святилище Соска Солса в Галгаевском обществе.

19. Местные герои воспринимаются как герои реальные. Коэффициент фантастического в их обрисовке относительно незначителен.

19. Воспринимаются в эпико-исторической интерпретации как определенный народ, существовавший в далеком прошлом. Коэффициент фантастического в обрисовке нарт-орстхойцев довольно значителен.

Какова же общая характеристика нарт-орстхойцев? С их эпической деятельностью тесно связана тема набега и почти совершенно исключена тема труда. Нарт-орстхойцы не хлебопашцы и не скотоводы, они постоянно охотятся либо совершают набеги. Во всех сказаниях эти персонажи предстают сильными храбрыми героями, гордыми и независимыми. В их отношениях наблюдается своеобразный коллективизм. Все свои дела они решают совместно на общественном сходе — пегате. Всю добычу они тоже распределяют поровну. Не случайно поэтому так горюет нарт-орстхоец Урузман, когда только ему удалось убить зайца: «Напрасно я убил этого зайца! О горе, что я убил его! Как разделю его между нами? Лучше бросить его на дороге!»⁴²

Тема набега от начала и до конца пронизывает ингушское сказание о Соска Солсе и Горжае, которое начинается следующими словами: «Давно это было. Сидели орхустойцы: между ними находился Соска Солса. Они рассуждали: «Есть ли такой край, где бы <они> не были и не грабили?» Они посылают Батоко Шертуко к одной вдове узнать: «может быть, она знает страну, в которой мы не были и не грабили?»⁴³ Чеченские варианты тоже иллюстрируют эту тему — например, «Ялхой-мохкское сказание»⁴⁴, где речь идет о семи братьях-богатырях (нартах). Братья эти отличались большой силой и молодечеством. Но все их боялись, так как они мужчин убивали, а женщин истязали. Нарт-орстхойцы ассоциируются в эпосе вайнахов с представлениями о каком-то сильном, могучем, воинственном и жестоком народе.

Следует заметить, что при всем том, что говорится отчасти о нарт-орстхойцах в вайнахском эпосе, эти

⁴² ССКГ, вып. VIII, 1875, стр. 33.

⁴³ Там же, стр. 38.

⁴⁴ Н. Семенов. Туземцы Северо-Восточного Кавказа. СПб., 1895, стр. 115.

персонажи в основной своей массе сказаний (в особенности в их архаических редакциях) изображаются все-таки в качестве героического народа, не лишённого известной степени народной идеализации. В некоторых случаях нетрудно даже уловить признаки эпического любования их мужеством, богатырским могуществом, стойкостью, непреклонностью, воинскими подвигами. Так, например, гибель нарт-орстхойцев живописуется как грандиозное эпическое зрелище: здесь нарт-орстхойцы — богатыри сокрушающей силы и могущества, гордые и сильные духом, непреклонные перед богами. Они сами приняли решение умереть геройской смертью, для чего пьют чашами свой смертоносный напиток — расплавленную бурлящую медь. Теперь поставим вопрос: какова степень индивидуализации нарт-орстхойцев.

Прежде всего отметим, что эти герои имеют общенартские имена: Сеска Солса (по аналогии с осетинским Сослан, Созруко; кабардинским Сосрыко, абхазским — Сасрыква); Урузман, Орзми (по аналогии с осетинским Урызмагом, Урузмагом, Урызмеком в кабардинских, карачаево-балкарских); Хамчи (по аналогии с осетинским Хамицем, Хамыцем); Патараз (по аналогии с осетинским Батрадзом, абхазским Патразом) и т. д.

Соска Солса всегда предстает предводителем нарт-орстхойской дружины, которая всюду следует за ним. В сказаниях постоянно говорится: «на стали замешанный Сеска Солса». За Боткием Ширткой, «ходящим в Эл⁴⁵ и возвращающимся в солнечный мир», закрепились слава руководителя орстхойцев и их главного советчика. Непременным участником нарт-орстхойских набегов всегда является и Хамчи Патараз. О самом Хамчи в сказаниях вайнахов ничего не говорится.

Эпические рассказы о нарт-орстхойцах включают прямые и косвенные аналогии с общенартской сюжетикой. Вместе с тем отдельные сюжетные звенья иногда только улавливаются, например в сказании об Урузмане, Орзми, Солсе, Патаразе — сыне Хамча⁴⁶.

Обстоятельное изучение нарт-орстхойских сказаний даёт основание сделать вывод: образы нарт-орстхойцев ли-

⁴⁵ Эл — в ингушской языческой религии подземная обитель мертвых.

⁴⁶ ССКГ, вып. VIII, 1875, стр. 33.

пены той яркости эпических красок, которая наблюдается в нартском эпосе. Значительно умалена и степень их индивидуализации, за некоторым исключением, о котором мы особо скажем в дальнейшем. И вместе с тем имеются все основания говорить о героической интерпретации этих образов, хотя сам героизм носит отрицательную направленность, это, так сказать, отрицательный героизм.

Другое дело — местные герои, им уделено в сказаниях особое внимание, так как именно они составляют предмет народной идеализации. В ее основе лежат иные общественно-экономические и эстетические критерии.

Эпические рассказы о местных героях, на которых нападали нарт-орстхойцы, у ингушей и чеченцев полны глубокого философского смысла. Они отличаются композиционной целостностью и составляют (внутри нарт-орстхойского эпоса) своеобразные циклы, сгруппированные вокруг наиболее выдающихся местных героев. Таковы, например, Колай Кант, Ахкыр Кант, Бятар, Горжай, Пгахал Бяри, Бийдол Бяри, Кинди Шоа, Толам-Аго и др. Эти персонажи имеют традиционное эпическое изображение. Сюжетный состав сказаний, характер эпического конфликта, поэтическая фактура образов и другие художественные подробности убеждают в их архаической принадлежности.

Основными восхваляемыми свойствами местных героев, как и нарт-орстхойцев, остаются сила и богатырская мощь, храбрость и мужество. Но к этому еще присоединяются трудолюбие, благородство, честность, сдержанность, доброта, гостеприимство и т. д. Поведение идеального героя обусловлено не только эпической трафаретностью, но и определенными нормами общественной психологии вайнахов, условиями их жизни и быта, их обычаями и нравами. При этом вопросы народной этики занимают здесь уже более существенное место.

В изображении и характеристике героев обнаруживается целая система воззрений народа (общественных, нравственных, философских) на понятия о добре, чести, доблести и геройстве. Народ так или иначе оценивает поведение героя (личное и общественное) в различных условиях, поддерживает или осуждает его. Несколько усугубляются и расширяются понятия об идеальном герое. Помимо непременных для него качеств — мужества, силы, могущества, воинской доблести и т. д., предметом

восхваления становятся чувства долга и ответственности перед своими родичами, перед своими соплеменниками, а также способность к самопожертвованию ради общего блага. Последнее качество зачастую приводит героя к трагическому концу. И тогда в эпическое повествование вносятся лиро-эпические моменты, придающие ему элегическую окраску.

Типы местных героев вайнахского эпоса разнообразны. Это и богатырь-пастух Колай Кант, живущий в пещере, от одного его удара прославленный Сеска Солса завертелся как кубарь; и могучая фигура Бийдолг Бяри, о котором говорится в сказаниях, что он «столкнул вниз огромную скалу, которую не могли сдвинуть с места 60 человек, перехватил ее налету и одной рукой всадил в землю». Однако сила и могущество богатыря не расходуются напрасно — он охраняет богатырскую заставу. Такова же эпическая деятельность и другого местного героя, мирного пастуха и хорошего хозяина — Гезама Али (в сказании «Гезама Али и Толам-Аго»). Он не только противодействует другому отрицательному персонажу — Толам-Аго и повергает его в богатырском поединке, но и заставляет совершить полезную для всего народа работу — натаскать издалека «три больших кургана земли, разравнять их и вспахать землю».

Различная идейно-художественная концепция образов местного героя Бятара и нарт-орстхойского предводителя Сеска Солсы ясно определяется в сказании «Сеска Солса и Бятар». В ее основе лежат разные показатели эпической героизации. Бятар представляет трудовой идеал народа, он пахарь, косарь и скотовод. Он добр и обходителен. Это мирный труженик, который обладает, однако, могучей силой, мужествен и владеет мечом, как подобает герою. В сказании говорится, что он «по уму, мужеству, силе и добрым мыслям был очень уважаем людьми».

Сеска Солса определен в сказании своим постоянным эпитетом — хыйнача болатах ваь («из литой стали замешанный»). О нем также сказано, что он был человек, «имеющий имя», т. е. знаменитый. По сказанию он обладал силой, «был полон мужества». Сеска Солса всегда вел войны и со своим войском совершал набеги. В народной оценке двух названных эпических персонажей явное предпочтение отдается местному герою Бятару, хотя и Солса выглядит далеко не заурядной личностью,

Можно было бы и далее продолжить характеристику эпических персонажей вайнахского эпоса, если бы имелись основания сомневаться в том, что местные герои занимают здесь доминирующее место, а нарт-орстхойцы — рессивное. Подобная расстановка эпических образов весьма характерна для типологии нарт-орстхойских сказаний, где вырисовываются со всеми подробностями уже не орстхойцы, а местные герои, получившие здесь и более значительную степень индивидуализации. Образы же нарт-орстхойцев в основном теряют яркую очерченность и полноту художественного воплощения. Это заменяется контурностью и расплывчатостью изображения. Что же касается сюжетной структуры сказаний, то здесь наблюдается ее фрагментарность. В условиях данного эпоса вполне можно говорить уже о «деиндивидуализации» нарт-орстхойских героев. Высказывая подобные суждения, следует, однако, иметь в виду еще одно существенное и специфическое явление — пожалуй, закономерного порядка, а именно: *локализацию* нарт-орстхойских героев, наблюдаемую в вайнахском эпосе. Процесс эпической локализации нартских героев на вайнахской почве выражается в первую очередь в усиленной этнографизации образов, т. е. приспособлении их к условиям жизни и быта вайнахов; это обеспечивало их идейно-эстетическую адаптацию соответственно к нравственно-философским понятиям и нормам, господствующим в вайнахском народном мировоззрении в родовую эпоху. Именно с этим связано своеобразное подчинение героев указанного типа местным обычаям, носителями которых они сами становятся. Локализация отрицательных эпических образов способствовала смягчению их отрицательных качеств. Вот почему, например, такой типичный нарт-орстхойский герой, как Хамчи Патарз, пользующийся худой славой, так как является непременным участником грабежей, становится альтруистом. Он жертвует собой ради спасения человечества, когда ему становится известно, что оно из-за его появления на свет потеряло божественную благодать ⁴⁷.

Обращает на себя внимание и двойственность поведения Боткия Ширтки (Ботоко Шертуко, Батыг Шертги и др.). Он, как уже говорилось, является главным со-

⁴⁷ См., например, ССКГ, вып. VIII, стр. 35; «Этнографическое обозрение», № 1, 1901, стр. 39.

ветником всех разбойничьих набегов нарт-орстхойцев. Именно он учит Сеску Солсу, как хитростью, с помощью подосланной женщины пленить могучего местного богатыря Колай Канта; его же советом руководствуются нарт-орстхойцы, когда нападают на благочестивого пастуха Горжая, угоняя его стадо. И вместе с тем Ширтка, за которым в эпосе прочно закреплено идеоматическое определение: «по своему желанию то отправляющийся в Эл, то возвращающийся в солнечный мир Боткий Ширтка» (Эл маьлха уха Боткый Ширтка), по вайнахским сказаниям может совершать полезные поступки. Именно с этим образом ассоциируется представление об идеальном условии крестьянского труда, что следует, например, из следующей характеристики: «Говорят, что когда Батоко Шертуко умирал, то сказал: «Я сожалею, что забыл показать народу благое дело для всего человечества: научить косить с такою скоростью, с какою сгребается сено, научить пахать с такою же скоростью, с какою поле взборанивается»⁴⁸. Надо сказать, что этот персонаж вообще отличается в эпосе своим «рационализмом» и умозаключениями. Взять к примеру хотя бы сказание «Сеска Солса и Батыг Шертга»⁴⁹, точнее их диалог, в котором всей воинской амуниции Солсы (пашке, ружью, богатырскому коню) Шертга противопоставляет просо, корову, собаку — т. е. то, что составляет предмет внимания и заботы не воина, а пастуха и хлебопашца. Положительная сторона деятельности этого образа в значительной степени связана с его локализацией, которая же обусловлена его причастностью (по сказаниям он научил людей устраивать поминки по умершим) к культу предков, в прошлом чрезвычайно развитому у вайнахов. Установившаяся в отдельных случаях связь нарт-орстхойских персонажей с культом предков приводит к одорации, к обожествлению отрицательных героев, что со всей очевидностью зафиксировано, например, в молитве, которую, по словам Б. Далгат, читали в старину перед смертью человека вместо мусульманской молитвы «ясын». Тогда обыкновенно говорили: «Да будешь ты⁵⁰ вместе с Дяла-Нарти (с божьими нартами. — У. Д.), с нарт-орстхойцами, с Дяла-Бори, Бори-Бота, с Дяла-Бораган, с Бораган-Бексулта, вместе

⁴⁸ ССКГ, вып. VIII, стр. 32.

⁴⁹ «Этнографическое обозрение», № 1, 1901, стр. 36.

⁵⁰ Бога не упоминали, не говорили: «Дай Бог ..»

с орстойцем Сеска Солса и выше Батыга Ширтга!»⁵¹. Все эти имена принадлежат или эпическим героям, вроде Сеска Солса, или святым, вроде почитаемого около Назрана Борога Бексулта. Пожелать умирающему попасть на том свете туда, где живут эти избранники земли, значило пожелать ему самое лучшее будущее. Что для героев и нарттов на том свете было особое местопребывание, подтверждается и существованием подобного же верования у осетин, соседей ингушей⁵².

Наблюдаемая тенденция к смягчению характеристики отдельных отрицательных героев, возникающая под влиянием и вследствие воздействия внутренних причин и факторов исторического, гносеологического, нравственно-философского и эстетического порядков, наглядно прослеживается и на образе Сеска Солсы. Относительно этого персонажа уже нельзя говорить, что он в вайнахском эпосе занимает рецессивное положение. Вокруг него концентрируются разнообразные сюжеты — общенартские и специфически вайнахские.

В вайнахском эпосе образ Сеска Солсы героизирован, как и у других кавказских народов, в пределах культа воинской доблести и сурового героизма эпохи патриархата. Однако в сказаниях чеченцев и ингушей наблюдается своеобразная двойственность его изображения. В случаях, когда Сеска Солса появляется в эпосе в качестве типичного нарт-орстойца (являясь «главным из них»), его художественное изображение лишено многих эпических красок, присущих его кавказским собратьям — Сослану, Сосрыко и т. д.; нартская же сюжетика, кристаллизуемая вокруг Сеска Солсы, определяется во внутренне скрытом виде. Когда же в этом образе преобладают локальные вторжения, контурность восполняется рельефностью, художественной полнотой и объемом; этот образ максимально приближается к жизни, быту, нравам и обычаям вайнахских племен, переживавших родовой строй. Следует сказать, что указанная этнографизация образа в известной мере обеспечивает и реалистичность его изображения и известную степень индивидуализации.

⁵¹ Б. Далгат. Первобытная религия чеченцев. Рукопись, стр. 168. Хранится в личном архиве У. Б. Далгат.

⁵² См. А. М. Шегрен. Религиозные обряды осетин, ингуш и их соплеменников, при разных случаях. — «Кавказ», 1846, № 27—30.

Примечательная для Сеска Солсы двойственность характеристики в эпосе приводит к тому, что этот образ, с одной стороны, подвергается народному остракизму (как все нарт-орстхойцы, совершавшие набеги и насилия над людьми), с другой — он идеализируется в рамках эпической традиции, а в отдельных случаях и обожествляется. Это заметно, например, в такой его характеристике: «Иыл-был между *галгаевцами* ⁵³ турпал по имени Солсан сын Соски,— говорится в одном из сказаний.— На крылатом коне перескакивая с горы на гору, разрубая своим богатырским мечом скалы, разгуливал Солсан по всем Кавказским горам. Впадины на скалах — от копыт копия Солсанова, щели в скалах — от меча его — сохранились и до сих пор» ⁵⁴.

В другом сказании о гибели этого героя говорится:

Иэл кхо-онг Сеска Солса,
Иэл кхо-онг Сеска Солса ⁵⁵,

т. е.: «В мире мертвых жалко видеть Сеска Солсу», — воркует голубь. Симпатия и сочувствие этому герою подчеркнуты не только словами, что его жалко видеть среди мертвых, но даже ласкательным, уменьшительным суффиксом ингушского языка — «нг», не случайно употребленным в данном контексте.

В сказаниях вайнахов не раз говорится о том, что «Солса был весьма умный и честный человек; он родился не от обыкновенной женщины, а прямо произошел от бога» ⁵⁶. Примерно то же фиксировал и Б. Далгат, когда писал: «Сеска Солса — главный из всех орстхоев. У ингушей считается святым» ⁵⁷. Ему даже посвящены святилища, где приносились жертвы ⁵⁸.

⁵³ Т. е. ингушами (курсив наш. — У. Д.).

⁵⁴ «Сборник сведений о Терской области», вып. 1. Владикавказ, 1878, стр. 257.

⁵⁵ «Ингушский фольклор», т. II. Грозный, 1967, стр. 146 (на инг. яз.).

⁵⁶ ССКГ, вып. VIII, стр. 5.

⁵⁷ «Этнографическое обозрение», № 1, 1901, стр. 40.

⁵⁸ И поныне стоят они над обрывами неприступных пропастей, как, например, ущелье Махо Ерды. Не случайно, по-видимому, и то, что один из хребтов нагорной Чечено-Ингушетии, будто бы рассеянный саблей могучего богатыря, называется «Священная гора» (Цайлоам: Цай — «святой», лоам — «гора»).

Вопрос локализации эпических образов бесспорно требует более тщательного изучения. Однако и неполное его рассмотрение убеждает в том, что сам процесс локализации привнесенных из другой эпической системы образов осуществляется не только путем количественного (сюжетного) их дополнения, но и качественного переосмысления, зачастую в сторону их художественного развития, реалистичности и эпической поэтизации.

Выявление исторических предпосылок нартского и вайнахского эпосов, определение идейно-эстетической сущности идеализации эпического героизма в двух указанных памятниках привело нас к следующим выводам.

Тип героев нарт в нартском эпосе и нарт-орстхойцев в вайнахском эпосе совершенно одинаков. И те и другие представляют эпический героизм эпохи военной демократии, что в основном и определяет сущность их идеализации. Разница между ними состоит в том, что в нартском эпосе нарты — центральные, доминирующие герои, находящиеся в фокусе народной идеализации. Они получают всю полноту и яркость художественного воплощения, вплоть до эпической индивидуализации и персонафикации нартских «выдающихся личностей». Понятие индивидуализации эпических персонажей здесь достаточно условно и не имеет прямой аналогии в развитой литературе. В нартском эпосе его следует рассматривать с точки зрения диалектического единства, сочетания в образе коллективных и индивидуальных особенностей. В этом случае выдвигаемая коллективом «выдающаяся личность» служит его интересам. Вместе с тем непосредственная причастность этой личности к коллективу, хотя и ограничивает ее известным образом, но не исключает формирования индивидуальных качеств и черт героического содержания. Повышенное внимание к эпическим персонажам обеспечило им в нартских сказаниях достаточно высокое идейно-эстетическое развитие. В вайнахском эпосе полностью сохраняется и общенартская типология нарт-орстхойцев и их героизация, хотя здесь она носит отрицательный характер. В связи с этим умалется и степень художественного воспроизведения нарт-орстхойских персонажей, которые приобретают здесь деиндивидуальные контурные характеристики. В вайнахских сказаниях заметно ощущается отраженность, рецессивность нарт-орстхойских героев, будто они спроецированы

сюда и перемещены из другой эпической системы. Однако, как мы старались это подчеркнуть, в данном случае нельзя признать только механический акт заимствования героев из другого эпического полотна. Правомернее всего говорить о локализации нартской типологии на вайнахской почве, если понимать под этим исторические условия жизни вайнахов и глубокий, сложный и длительный процесс формирования эстетических представлений народа. Только учитывая все эти обстоятельства, можно понять, почему в вайнахском эпосе общенартский тип героев несколько деформировался, локализовался и уступил свое доминирующее место местным героям-богатырям. Относительно местных героев у нас нет сомнений в том, что это более архаический (нежели нартские герои) эпический тип. В одной из работ⁵⁹ автор статьи стремился показать определенную идейно-эстетическую причастность местных героев вайнахского эпоса к великанам героического склада.

В качестве древнего исходного начала общекавказского героического эпоса мы признали сказания о могучих великанах-богатырях, образы которых расценивались нами как общекавказская архаическая типовая категория, во многом предопределяющая сущность более поздних эпических образований. В качестве примера, иллюстрирующего переход от великанского богатырства к эпическим героям-нартам, приводился образ Сасрыквы абхазских сказаний. Сасрыква — это и великан-пастух и герой, имеющий «эпическую биографию». Примерно то же мы наблюдаем у местных героев вайнахского эпоса.

Архаическая принадлежность местных героев доказывалась нами и типологическими аналогиями из русского былевого эпоса, в котором многие исследователи справедливо усматривают «старших» и «младших» богатырей. К «старшим» относят Микулу Селяниновича, Святогора и др., тоже имеющих отношение к великанам.

Мы ограничились вопросом идеализации эпических героев только на материале древнего эпоса, каковым является и нартиада и нарт-ортсхойские сказания.

⁵⁹ См. У. Далгат. Кавказские богатырские сказания древних циклов и эпос о нартах. — В сб.: «Сказания о нартах — эпос народов Кавказа».

ЭПОС НЕНЦЕВ

З. Н. Куприянова



До революции устное народное творчество ненцев не было предметом специального научного изучения. В середине XIX в. А. Кастрен, занимаясь исследованием ненецкого языка, записывал образцы фольклора. Но собранные им материалы почти столетие оставались неопубликованными. Работу Кастрена продолжил финский ученый Т. Лехтисало. Фольклорные материалы Кастрена и Лехтисало были опубликованы в Финляндии в 1940-х годах¹.

Собирание ненецкого фольклора у нас развернулось только после Великой Октябрьской социалистической революции. На протяжении нескольких десятилетий образцы разных жанров устного творчества записывали лингвисты, этнографы, фольклористы, представители национальной интеллигенции на местах. В результате появились обширные материалы и наблюдения над исполнением песен и сказок, позволившие приступить к их научному изучению.

Среди разнообразных жанров и видов традиционного фольклора ненцев особое место занимают эпические песни, называемые сюдбабц и ярабц. Еще Кастрен, говоря о сюдбабц, указывал, что они пользуются у ненцев большим уважением².

¹ «Samojedische Volksdichtung», gesammelt von M. A. Castren, herausgegeben von T. Lehtisalo. Helsinki, 1940: «Iurakasamoje. dische Volksdichtung», gesammelt und herausgegeben von T. Lehtisalo. Helsinki, 1947.

² М. А. Кастрен. Путешествие по Лапландии, Северной России и Сибири (1841—1844 гг.). — «Магазин Землеведения и путешествий», т. II, VI, «Географический сборник Фролова». М., 1860, стр. 343.

В основном их знают и исполняют люди пожилого и преклонного возраста, хорошо известные за пределами своего селения. В 60-х годах на Ямале собирательница Л. Ф. Бобрикова познакомилась с исполнителем ярабц, девяностолетним Сэрпиво Вячком, который сказал ей: «Я всю жизнь людям пел ярабц, а когда я пел, у многих по щекам текли слезы»³.

В представлении певцов и слушателей эпические песни — это песни о жизни народа, отсюда и серьезное отношение к ним. Они не связаны с обычаем и их можно петь при любых обстоятельствах. В исполнении сюдбабц и ярабц наблюдается известная традиция. Они поются без аккомпанемента. Сказитель (или сказительница) начинает пение после небольшой паузы, предварительно сообщив название песни. Само вступление к песне начинается спокойно, речитативом, иногда неполным голосом. Но проходит несколько минут, и голос певца звучит громче, увереннее. По мере развития сюжета он увлекается и начинает сопровождать пение мимикой и жестами, то поднимая руки кверху, то широко раскидывая их в стороны. Напряженное внимание слушателей порой прерывается громкими возгласами, репликами, выражающими негодование или радость по случаю победы героя. Пение эпической песни затягивается до глубокой ночи, а иногда переносится на следующий вечер.

Имеющиеся публикации и рукописные архивы позволяют выявить их сюжеты, мотивы, идейное содержание; показать специфические образы и художественные особенности.

Наиболее архаическим жанром являются песни сюдбабц⁴. Сюжеты этих песен сравнительно немногочисленны и известны в фольклоре многих народов, но в ненецком эпосе они приобретают глубоко национальный характер, ярко отражая своеобразие кочевого быта и мировоззрения ненцев.

Один из распространенных сюжетов сюдбабц — это сюжет о добывании жены. Он известен в различных версиях.

³ Архивные материалы автора статьи.

⁴ Термин «сюдбабц» является глагольным именем, образованным с помощью суффикса *бц* от глагола *сюдбарць* — «петь песню о великанах».

В ранних записях эпических песен (материалы Кастрена) нет картин сватовства и разговора о калыме. Иногда в песне лаконично говорится о том, что юноша «поехал поездить». Путешествует он долго, вступая нередко в столкновения с встречающимися в пути людьми. Наконец, он приезжает в стойбище, жители которого его не знают и встречают вопросом: «Кто ты? Мы такого в ближних местах не знаем». Герой живет в этом стойбище. Во время охоты он проявляет силу и ловкость, и жители стойбища отдают ему свою сестру или дочь. Такие песни можно считать более древними.

В более поздних записях развитие указанного сюжета начинается с того, что родственники юноши (отец, мать, братья) хотят его женить. Они обсуждают вопрос, где, в каком роде брать жену и кто поедет сватать. Иногда юноша отправляется один. В этой группе произведений обязательны сватовство и разговор о калыме.

Несмотря на разнообразие версий во всех эпических песнях отчетливо выступают некоторые общие мотивы. Общим является мотив поисков жены в далекой земле, в другом роде. Он разрабатывается достаточно подробно. В песнях постоянно подчеркивается, что ехать за невестой надо на «край земли»; сама поездка изображается трудной, связанной с риском для жизни, и те, кто направляются в такую дорогу, нередко предупреждают остающихся родственников: «Если щелкнет стрела лука, спеши скорее». Путь в чужую землю рисуется длинным и тяжелым. «Если ехать налегке, надо ехать семь месяцев. С аргишами⁵ ехать, надо ехать больше года». Но и трудность пути и дальность его не останавливают ни героя, ни всех, кто с ним едет. Хозяин стойбища, где живет женщина, обычно встречает приехавших вопросом, кто они и зачем приехали, и получает один ответ: «Мы приехали по жизненно-важному делу».

В эпических песнях, посвященных сватовству, подробно изображаются сцены, происходящие между сватом и отцом невесты. В одних случаях они заканчиваются миром: приехавшие выплачивают калым и, получив женщину, направляются в обратный путь. В других — герой

⁵ Аргиш — несколько (обычно шесть-восемь) грузовых нарт, которые ведет один ездок, едущий впереди на легкой нарте.

угрожает родне невесты. Возвращение в родной край нередко связано опять-таки с преодолением препятствий и борьбой. То героя настигает отец отданной женщины, собравший войско и решивший отомстить ему за угрозы, то встречаются чужие и хотят его убить и овладеть его женой. Постоянно повторяющийся во всех песнях мотив добывания жены в «далекой», «чужой земле» не случаен. Он отражает экзогамную форму брака, строго соблюдавшуюся в родовом обществе.

Вторым моментом, общим для всех песен с этим сюжетом, является героический характер борьбы. Добывая жену и сражаясь с нападшими на него противниками, герой показывает силу, ловкость и смелость.

Другой популярный сюжет сюдбабц — сюжет о мести сына за убийство отца, сородича или за нанесенную обиду. Мстителем за убийство отца выступает в песнях юноша или даже мальчик-подросток. Он не одинок. Его воспитывает старший брат отца или старшая сестра отца (матери). От них он узнает имя убийцы и отправляется на его поиски. В центре повествования — длительная и упорная борьба героя с обидчиком, завершающаяся победой юноши (он побеждает противника обычно при помощи лука или ножа отца).

Сюжет в этих произведениях имеет одинаковый конец: расправившись с обидчиком, герой забирает стадо оленей, которое когда-то принадлежало отцу, и возвращается в стойбище отца. Несомненно, что старый родовой обычай кровной мести послужил материалом для возникновения песен с указанным сюжетом.

Герои сюдбабц — оленеводы, охотники, живущие в тундре по берегам рек, озер, на больших мысах, выступающих в море. Они имеют стада оленей, занимаются охотой. Не во всех эпических песнях образы героев разработаны полно. В ранних записях сюдбабц (середина XIX в.) они не имеют индивидуальной характеристики и различаются только по именам, которые определяют внешний облик, одежду или оленей, которыми они владеют (например, Светлый Ездовой Бычок, Безрогий олень, Носящий Железный Пояс, Белая малица и т. д.). Эта «безличность» героев говорит об архаичности эпоса. К ним применимы слова Фридриха Энгельса:

«Как ни импозантно выглядят в наших глазах люди этой эпохи, они не отличимы друг от друга, они не оторвались

еще, по выражению Маркса, от пуповины первобытной общности...»⁶

В сюдбабц, записанных в XX в., наряду с таким же «безличным» изображением намечаются индивидуальные характеристики отдельных героев. Сначала в песнях рисуется детство будущего героя. Он изображается обыкновенным ребенком, который пугается диких оленей или беспомощно проливает слезы, когда устанет или захочет есть (таким выступает в детстве Сив-Носця и Сын Хозяина Ябта Саля). Но вот герой подрастает, он становится таким сильным, что решается вступить в борьбу с целым стойбищем противника. В песнях иногда рисуется и внешний облик героя, подчеркивающий его большую физическую силу. («Сын Хозяина Ябта Саля встал на ноги. Герой высок был, герой вырос. Два его плеча, как выдернутое с корнем дерево. Под носом чуть потемнело. Его глаза па широком лице, как свящие» и т. д.).

Герой сюдбабц наделяется высокими моральными качествами. Он смел, отважен, в борьбе с противником действует благородно: в стойбище врага герой открыто говорит ему, что собирается мстить и пришел днем, потому что «убивать ночью чести нет».

Герою свойственно и великодушие. Он иногда щадит побежденного противника, когда тот просит оставить его в живых, отпускает его, приказывая вернуть стадо оленей. Герой всегда помнит тех, кто в трудную минуту оказал ему помощь: расправившись с противником и наделив своих помощников оленями, он зовет их жить с ним на его земле.

Главный герой сюдбабц никогда не нападает на чужие стойбища, не угоняет чужие стада оленей. Все его поездки и борьба связаны или с добыванием жены или с мстостью за убийство отца, сородича. И то и другое для него в равной мере одинаково обязательно. И если в борьбе с противником герой оказывается на краю гибели, то он сокрушается прежде всего о том, что «потухнет его огонь», т. е. погибнет его род, и только тогда он зовет на помощь. Главный герой выступает носителем идеалов патриархально-родового общества. Все симпатии в песне на стороне героя.

⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 99.

Помощники героя, как и он сам,— представители дружественных родов или близкие родственники — сестра, брат, жена. Они приносят герою лук, вступают сами в борьбу с противником, посылая уставшего героя отдохнуть в чум.

Противник героя обыкновенный ненец, владелец больших оленьих стад. Он изображается сильным, «земля его крепкая», поэтому борьба героя с ним носит длительный, затяжной характер. В противоположность герою, смелому и великодушному, противник коварен. Он нападает на героя ночью, когда тот мирно спит. В обычной обстановке герой и противник мало чем отличаются друг от друга и изображаются реально: они разводят оленей, ходят на охоту, кочуют и налегке, и с аргишами, словом, живут обычной жизнью народа. Но в момент борьбы или когда герою нанесена обида у него и у противника проявляется чудесное свойство — способность летать.

В одних случаях в песне лаконично сообщается, что герой подскочил в небо и улетел. Например, в песне № 1 из собрания Лехтисало рассказывается, как один раб, избитый хозяином, подскакивает в небо и улетает, а через десять лет возвращается со своими помощниками в стойбище хозяев и начинает сражаться, мстя за нанесенную в прошлом обиду. В других песнях об этом же повествуется более подробно (например, *Лехтисало*, № 63). В сюдбабц выработались определенные формулы для описания полетов героев. Так, герои обычно подскакивают с конца лука, помощники героя и противника прилетают на хвосте облаков, спускаются, кружась, к стойбищу, сражаются, а потом, подскочив в небо, с шумом улетают.

Сражаясь с противником, герой нередко получает поддержку от дружественных ему людей, и это спасает его от гибели. «Тогда они начали Сив Ноеця убивать. Слово-песне надоело смотреть. Облака плывут в одну сторону. На хвосте облаков один летящий. Песня нашла: «Наверное, Есь Тота Ерв». Есь Тота Ерв с шумом идет. Вниз смотрит... Есь Тота Ерв спустился вниз. Есь Тота Ерв как спустился, он схватил за затылок Сив Ноеця и просто вверх понес. Есь Тота Ерв сказал: «Нэва Сыхыдеда, этого-то совсем убивать не дам».

Эпические песни по своей композиции неодинаковы. Можно говорить об эволюции песен от более простого,

слабо сцементированного сюжета к более стройному, с очерченными образами героев, с диалогом. Так, песни, записанные Кастреном, обычно представляют собой длинную цепь эпизодов. Герой отправляется просто «поездить» или в «далекую землю» за женой и на своем пути встречает одного, другого, третьего человека. Эти встречи образуют звенья. Каждое новое звено самостоятельно. Другими словами, рассматриваемые песни многосоставны.

Для ранних записей характерно и то, что в них повествуется о героях двух или трех поколений: свершения старших сменяются подвигами их сыновей, а затем и внуков, которые также кочуют и долго сражаются с противниками. Это тоже свидетельствует об архаичности песен.

Сюдбабц, записанные в XX в., отличаются большей четкостью сюжета и образов героев. Они односоставны. В них можно выделить вступление (экспозицию), завязку, само действие и концовку. Во вступлении сообщается, с кем живет будущий герой, кто его окружает. Он обычно не одинок. В некоторых песнях вступление лаконично: «Были три брата: Маленькая Железная Шапка, Маленький Железный Пим, Маленькая Железная Рукавица» (*Лехтисало*, № 63). В некоторых сюдбабц о героях рассказывает слово-песня: «Большой мыс далеко вдается в море. На берегу большого мыса живут два оленевода Падрако. У них десять тысяч оленей, у них тридцать чумов. У старшего Падрако два сына, оба женаты, у младшего Падрако один сын — не женат. Он целыми днями спит» (материалы автора).

Завязкой в песнях является или приезд кого-нибудь в стойбище героев или, наоборот, сборы и отъезд героя в далекий путь. Развитие сюжета идет медленно. Это объясняется многократным, почти дословным повторением не только отдельных выражений, но и целых эпизодов. С кем бы ни встречался герой в пути, с кем бы ни сражался, эти встречи и сражения изображаются одинаково и сопровождаются одним и тем же диалогом. Если герой посылает сестру за луком к другим оленеводам, то непременно повторяется трижды одно и то же описание: сестра бежит, просит лук и, не получив лука, возвращается обратно к брату и передает слова отказавшего.

Основным художественным средством в сюдбабц является гипербола. Гиперболизируется все: сила героя,

время, пространство. Едет ли герой добывать жену в «далекую землю», он едет долго, он переезжает большие и маленькие реки, он поднимается на большие и маленькие сопки, останавливается и снова кочует. Начнет ли герой сражаться с противником, он сражается долго и упорно, не считая дней и ночей. «Десять лет они сражаются. Через десять лет он всех убил, даже не оставил собаки, привязанной к месту». Или: «Гуси три раза прилетали и улетали».

В сюдбабц встречаются постоянные словесные формулы. Так, чтобы показать спокойную мирную жизнь героя и его близких, в песнях употребляется выражение: «никто <к ним> не приходит, никто <от них> не уходит». Описание последнего решительного момента борьбы героя с противником заканчивается обычно словами героя: «Я пущу две стрелы, если уйдешь от пих, будешь жив, не уйдешь — умрешь».

Сравнения в сюдбабц немногочисленны, они употребляются при изображении силы героя, его внешнего облика. Например: «Плечи его словно корни дерева, выдернутого с землей». Если рисуется картина сражения героя с противником, то она завершается сравнением: «Раздался сильный треск, этот треск подобен грому». В основе всех сравнений тоже лежит гипербола. Более употребительны в сюдбабц эпитеты, в которых можно выделить эпитеты метафорические и неметафорические. И те и другие выполняют определенную художественную функцию. Наиболее распространенными эпитетами второго вида являются: большой, высокий, широкий, сильный, крепкий и т. д. Все они относятся не к одному какому-либо предмету, а к самому герою и всем предметам, которые принадлежат ему.

В некоторых песнях эти эпитеты связаны и с образом противника. «Крепкая земля Нэва Сыхыдеда» или: «Сильный Нэва Сыхыдеда был». В таких случаях сила главного героя рисуется опосредственно, при помощи изображения силы противника, которого он потом побеждает. Из метафорических эпитетов широко распространен эпитет железный (железная нарта, железный чум, железный харей⁷, железная шапка и т. д.).

⁷ Харей — шест длиной около четырех метров, которым подгоняют оленей при езде.

Обращает на себя внимание форма повествования в сюдбабц. Обычно повествование ведется от третьего лица. Правда, некоторые эпические песни представляют исключение⁸. В ряде сюдбабц этим третьим лицом выступает персонифицированный образ — слово-песня. Оно находит героев, о которых будет рассказывать, знакомит с ними слушателя, дает им имена. «На берегу ивняковой речки один маленький чум. Песня нашла: «жила одна старуха» или: «На берегу большого озера семьдесят чумов. Слово-песня сказало: «Семьдесят чумов Трех Носитэта».

Песня не только знакомит слушателя со своими героями, она выступает активным действующим лицом: наблюдает за их поступками; летает, как и герои сюдбабц, но не на хвосте облаков, а по ветру; кружась, опускается в стойбище, ходит по нему, слушает беседы жителей, наконец, она говорит, давая свою оценку героям песни: «Слово-песня понеслось, несется неделю. В большое море вдавался один мыс. На большом мысу было семьсот чумов. Песня так назвала: «Наверное, это будет земля Нэва Сыхыдеда». Песня сказала: «Всегда говорят, его земля, земля Нэва Сыхыдеда — крепкая (т. е. обитатели сильные. — З. К.). Слово-песня там пошло» («Сив Ноеця»).

Симпатии слова-песни всегда на стороне главного героя, на стороне того, кто смело и открыто вступает в неравный бой с обидчиками. А когда герой, преодолев все препятствия, добывает жену или, отомстив своим противникам, возвращается в свою землю и начинает спокойно жить, слово-песня удовлетворено и не считает нужным вести дальше свой рассказ: «Слово-песня... насытилось», — так заканчивается сюдбабц «Сив Ноеця».

Среди песен, записанных Кастреном, только одна (№ 7) начинается фразой: «Сюдбабц сказала». Но дальше на протяжении всей сюдбабц слово-песня не фигурирует. Нет этого образа и в песнях собрания Лехтисало.

⁸ В собрании Лехтисало среди опубликованных шести сюдбабц одна песня ведется от первого лица — от лица героя-юноши. В сборнике «Эпические песни ненцев» (М., 1965) есть два варианта сюдбабц «Сын Хозяина Ябта Саля» (варианты б и в), в одном повествование идет от лица девушки, в другом — от лица юноши. Сопоставление вариантов с основным текстом этой песни показывает, что в данном случае мы имеем дело с влиянием песен ярабц, более известных и распространенных в народе, на архаические песни сюдбабц.

Образ слова-песни более разработан в сюдбабц, записанных в наше время. Аналогичный персонифицированный образ слова встречается в фольклоре и других народностей Севера. Так, у энцев образ слова заменяется «речью»⁹. Образ слова или речи идет от древнейших бессознательно-художественных форм мышления, когда человек наделял слово способностью ходить, действовать. С. В. Иванов, основываясь на наблюдениях А. А. Попова над долганями, пишет: «Неожиданными являются представления долганов о том, что слова человека, рассказывающего сказку или былинку, превращаются в материальные образы, видимые животными и духами. Эти образы не статичны, они действуют, движутся соответственно тексту рассказа...»¹⁰ На основе таких древнейших дореволюционных представлений позднее возникло магическое значение слова.

В настоящее время подобные представления исчезли и образ слова остался в отдельных произведениях традиционного фольклора как своеобразное средство художественной изобразительности.

Наконец, надо отметить то новое, что выступает в некоторых сюдбабц, записанных в наше время.

В традиционные сюжеты эпических песен вставляются бытовые картины, окружающие героя: тундра, занимающееся утро над ее просторами, реки, берега которых покрыты ивняком, дикие олени на болоте и т. д. Они укладываются в общую сюжетную линию, но даются развернуто и настолько живо, что приобретают самостоятельное художественное и познавательное значение. Изображение пейзажа дается в манере, не характерной для сюдбабц. Тут нет ни гипербол, ни метафорических эпитетов, ни повторов. Это точные, выразительные зарисовки, свидетельствующие об остроте зрения их создателей-кочевников и о любви к своему краю.

В этих же сюдбабц заметен интерес и к внутреннему миру героев. Герои уже не только действуют (кочуют, ходят на промыслы, сражаются), но и думают, радуются,

⁹ Б. О. Долгих. Мифологические сказки и исторические предания энцев. М., 1961, стр. 135, 151.

¹⁰ С. В. Иванов. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 750.

страдают. В сюдбабц, записанных в наше время, душевное состояние героев раскрывается иногда всего несколькими штрихами. Так, в песне «Сын Хозяина Ябта Саля» певец изображает бешенство и злобу Хан Хаденгота, от которого успели убежать преследуемые им дети. «Хан Хаденгота на заднем мысу то кричит, то ложится на спину, то садится. Свои волосы рвать начинает, свои кулаки грызть начинает. Зачем играл с ними, давно надо было поймать».

В эпических песнях обычно повествовалось лишь о трудностях, которые преодолевал герой, добывая себе жену, но о чувствах героя и о самой женщине, которую сватают, ничего не говорилось. В некоторых же песнях, зафиксированных в последние годы, наряду со сценой сватовства, описываемой в традиционной форме, певец изображает и чувство любви героя, причем изображает его изумительно тонко.

Все это новое в эпическом творчестве народа, ломающее традиционную композицию эпического произведения, представляется нам явлением не случайным. Сюдбабц дожили до наших дней, но их исполнители по-иному стали смотреть на мир. Они почувствовали, что песни, создававшиеся веками и рисующие межродовые столкновения, песни о героях, летающих по небу, уже не могут удовлетворить слушателей, в жизни и в сознании которых с победой Великой Октябрьской социалистической революции произошли колоссальные изменения.

Поэтому хорошие певцы, продолжая исполнять свои песни, вводят в традиционные сюжеты — одни в большей, другие в меньшей степени — новые картины, близкие, понятные слушателям и увлекающие их. Сюдбабц, в которых даются зарисовки быта и заметно стремление раскрыть глубже психологию героев, сближаются с эпическими песнями ярабц, более поздними по своему происхождению.

* * *

Другим жанром эпоса ненцев являются песни ярабц — представляющие собой плачи о страданиях и борьбе героя или героини¹¹. Можно отметить, что в некоторых

¹¹ Термин «ярабц» является глагольным именем, образованным с помощью суффикса *бц* от глагола *ярць* («плакать») и переводится как плач или то, что оплакивается.

песнях слово «ярабц» воспринимается как время страданий и злоключений в жизни героя. Например: «Как я стал помнить, мы живем на берегу ивняковой реки. У меня есть старик отец Харюци, есть мать, есть старший брат. Я-то уличного ветра не знаю. До ярабц я живу хорошо»¹².

Первые записи ярабц принадлежат Кастрену, в его опубликованных материалах имеется один небольшой текст. Записывал песни ярабц и Лехтисало, им опубликовано семь текстов. Но ни у Кастрена, ни у Лехтисало нет никаких высказываний об этих песнях. В наше время ярабц записаны в большом количестве в разных районах расселения ненцев, что позволяет выявить их сюжетный состав и своеобразие.

Внешним отличительным признаком ярабц является характер повествования. В то время, как в сюдбабц все события излагаются от третьего лица, в ярабц герой сам ведет рассказ о своих злоключениях и страданиях.

Все разнообразие сюжетов ярабц можно условно свести к четырем основным группам. Большую группу составляют песни о добывании жены. В них наиболее отчетливо прослеживается преемственность жанра ярабц от сюдбабц. Сам сюжет развивается так же, как и в сюдбабц. Подробно рисуются сборы в чужую землю, длительная поездка с многочисленными препятствиями и борьбой, завершающаяся сватовством и возвращением с невестой в родное стойбище. Но при внешнем сходстве в развитии сюжета в ярабц есть свои особенности. В ряде песен общий характер описания поездки и сватовство иные, чем в сюдбабц: торжественность (иногда с оттенком трагичности) сборов в далекий путь, характерная для сюдбабц, в ярабц заменяется обыденным, содержащим юмористические детали описанием. Герой ярабц, отказываясь от выбранной ему старшими невесты, говорит, что она «за водой пойдет, и то заблудится» или что она «хромая и картавая».

В других песнях юноша-герой сам едет сватать невесту в чужую землю. Приехав в стойбище, он прежде всего смотрит, какая она, обращает внимание на ее рост, на внешность и решает: «девушка тонкая и высокая» или «девушка красивая, девушка хорошая».

¹² Архивные материалы автора статьи.

В ярабц разработаны свои традиционные формулы, ситуации, присущие песням с данным сюжетом. В них появляется интерес к изображению повседневного быта и человека.

К другой группе относятся песни с сюжетом о нападении противника с целью захвата оленьих стад. Повествование в этих песнях обычно начинается с картины мирно живущей ненецкой семьи (иногда целого стойбища), владеющей большим стадом оленей. Мужчины помимо оленеводства занимаются промыслами — охотой на диких оленей, па морских зверей. И вдруг эта мирная жизнь нарушается нападением других родов или враждебных стойбищ, либо известием о приближающемся противнике.

Враги выбирают из своей среды старшего — «хозяина», который руководит набегом. В одних ярабц нападение совершается ночью, в других враги приезжают под видом сватов, затевают ссору, убивают хозяина, расправляются с мужчинами и, забрав женщин и имущество, уходят. Герой (младший сын или брат) пострадавшей семьи успевает убежать. Он долго скитается, терпит лишения и, наконец, находит сородичей или добрых людей, которые помогают ему разыскать уведенное стадо и отомстить грабителям.

Образ героя ярабц обрисован несколько отчетливее. Как и в сюдбабц сначала это мальчик, окруженный любовью родных и близких, который беззаботно играет. Он не участвует в работе. Однако во время нападения, видя, что их семья гибнет и что в неравном бою ослабел его старший брат, мальчик приходит на помощь и смело сражается с противником. Главный герой и пострадавшие изображаются в ярабц с теплотой и сочувствием, а захватчики терпят справедливое возмездие. Это свидетельствует о том, что разбой и нападение осуждаются. Сюжет в ярабц развивается четко и увлекательно. В его художественный вымысел вставляются одна за другой бытовые картины, правдивые по своему характеру.

Третью группу составляют песни, в которых повествуется о мести юноши своим угнетателям. Центральным образом этих песен является образ обездоленного юноши или мальчика-подростка, живущего в семье богатых оленеводов. Он сам поет о своей тяжелой жизни. «Два оленевода Мандо меня вырастили,— повествует герой.— Я дро-

ва готовлю, воду готовлю, оленей караулю. Малица у меня сшита из весенних шкур, продырявленных оводами. Если надену ее осенью, то ношу до самой весны. Пимы у меня обычно сшиты из весенних камысов, если осенью надену, ношу до весны, стельки показываются. Еда моя — мясо пропавшего от истощения <оленя>. Пока котел не сварится, в чум не захожу. На поганой нарте сижу»¹³.

Позднее, узнав о намерении хозяев убить его или принести в жертву, юноша бежит от них, скитается по тундре, встречается с добрыми людьми и, наконец, мстит своим обидчикам. Мечь юноши в ярабц — это прежде всего мечь за собственное угнетение и унижение. Следовательно, конфликт в ярабц носит уже иной характер, чем в сюдбабц: он порожден социальным неравенством, когда разложение родового строя зашло далеко, и у ненцев появились владельцы больших оленьих стад, угнетавшие малоимущих сородичей.

К четвертой группе сюжетов ярабц относятся песни о потере героем (или героиней) своей семьи. Основным их содержанием является повествование самих героев о своих страданиях. Все они самые обыкновенные люди: мужчины, женщины, девушки, мальчики-подростки, которые не совершают необыкновенных подвигов, не обладают и особой физической силой. Жили они в своей семье, имели мать, отца, братьев, мужа, жили мирной, спокойной жизнью в своем стойбище, в чуме. Но случилось несчастье: умерли родители, умер муж или бросил жену, и вся жизнь изменилась: герой остался одиноким.

Одинокость героев и трагизм их положения усиливаются тем, что, оказавшись в несчастье, они не встречают поддержки и помощи со стороны близких родственников и сородичей. Наоборот, последние отнимают у них имущество, делят между собой их оленей, оставляют без крова и пищи. Показательным в этом отношении является ярабц «Двоюродная сестра».

Песня начинается с рассказа девушки, как после смерти родителей они с братом, маленькие, остались одни в чуме. Двоюродный брат говорит своей сестре, что детей надо взять в свой чум. И дальше в нескольких штрихах рисуется картина переселения детей. Сирота-девушка по-

¹³ Песня записана автором статьи в 1949 г. в поселке «Нельмин Нос» Ненецкого национального округа от А. П. Выучейской.

вествует: «Слышно, как две женщины сюда направились. Они сломали наш чум, а нюки разорвали на мелкие кусочки. Ненавистная сестра говорит: «Вот ваш чум». Нашу постель из весенних шкур она выбросила в нежилую часть чума и сказала: «Вот ваша постель». Девушка поет дальше. «Варево сварилось. Двоюродная сестра выбрала из варева неочищенный желудок и, размахнувшись, бросила через огонь и сказала: «Пусть братишка ест, ты-то большая» и т. д.

Обращают на себя внимание глаголы, употребленные в этом описании. Нюки не сняли, разбирая чум, а разорвали. Шкуру, служащую у детей постелью, двоюродная сестра не положила, а выбросила. Детям она не подает мясо, а, размахнувшись, бросает его через огонь и т. д.

Весь рисунок движений в сочетании с отрывистыми, сухими фразами («вот ваш чум», «вот ваша постель») показывает неприязнь женщины и нежелание приютить осиротевших маленьких детей.

Дальнейший рассказ девушки еще глубже раскрывает образ двоюродной сестры, отвратительной в своей жадности и бездушии. Поселив в своем чуме сирот, она настаивает на дележе их имущества. Лаконично, несколькими штрихами изображает ее певец. «Двоюродная сестра, по привычке, сидя в передней части чума, вертит головой и скоро говорит: «Давайте разделим имущество, сложенное в нартах». А через некоторое время она, также сидя в чуме и вертя головой, говорит: «Давайте разделим две тысячи оленей»¹⁴.

В ярабц по сравнению с сюдбабц отмечается разнообразие образов героев. Как и в сюдбабц, это тоже ненцы (оленеводы, охотники), но у них есть четкая социальная характеристика.

Далеко не все образы в ярабц разрабатываются одинаково полно. В ряде случаев герои так же, как и в сюдбабц, различаются только по именам¹⁵. Но в отдельных

¹⁴ «Ненецкий фольклор». Учебное пособие для педагогических училищ. Составитель З. Н. Куприянова. Л., 1960, стр. 212—220.

¹⁵ Имена в ярабц, как и в сюдбабц, соответствуют кличкам животных, которыми владеют герои, или характеризуют их особые внешние признаки. Например: Пня Яб (Длинноносый), Эбт Яб (длинноволосый), Иксяда (С короткой шеей), Париде Хабт (Черный Бык) и т. д. Герои ярабц носят и имена, совпадающие с родовыми названиями: Неркыхы, Нядгы, Тасиний, Яр и др. Некоторые из них сохранились до настоящего времени в качестве фамилий.

ярабц видна и попытка нарисовать внешний портрет того или иного персонажа. Этот портрет создается не подробным описанием, а путем выделения какой-то одной детали во внешнем облике, в походке, позе героя. Так, образ Нядана Харюци (в одноименной песне), героя, не имеющего оленей, рисуется всегда идущим или стоящим на лыжах. В другой песне, «Два Эбт Яб», для того, чтобы охарактеризовать жену оленевода Тасиний, приехавшую сватать девушку, выделяется одна деталь: она ходит «вертяться и кокетничая». «В чум вошла женщина. Эта женщина около двери вертится и кокетничает. Когда Пазрана Не говорит, она наклоняет голову то к одному, то к другому плечу...»¹⁶ Отсюда ей дано и имя — Пазрапа Не, Яйрана Не — Вертлявая Женщина, Кокетливая Женщина.

Женские образы ярабц многообразны. В одних песнях повествуется о женщине (часто хозяйке стойбища), которая сама караулит оленей, сама их обучает, сама делает нарты, сама ходит на охоту. Эта женщина смела и воинственна. Когда на нее или на стойбище ее сородичей нападают враги, она берет лук, стойко сражается с врагами и побеждает их. Именно за эти качества жители всех чумов признают ее хозяйкой стойбища. Возможно, в этом образе смелой воинственной женщины своеобразно отразились пережитки идеологии матриархата. В других песнях дается иной образ женщины — тихой и мягкой, которая в большой патриархальной семье покорно выполняет все, что ей велят старшие.

Песни стремятся передать чувства и переживания своих героев. Так, в одном из вариантов песни «Старик Выя» сирота-девушка так заканчивает рассказ о своей любимой тетке, увезенной (отданной замуж) в «другую землю»: «Я уронила две слезы на землю и подумала: «Старшую тетку, *хорошую тетку* увезли от нас. Когда и кто мне скажет *хорошее* слово?» В нескольких словах раскрывается душевное состояние сироты-девушки. Эпитеты — хорошая, хорошее употреблены не случайно. В первом случае этот эпитет подчеркивает привязанность девушки к тетке, выданной замуж, во втором — вместе с вопросительной конструкцией предложения, показывает одиночество сироты.

¹⁶ «Эпические песни ненцев». Составитель, автор вступительной статьи и комментария З. Н. Куприянова. М., «Наука», 1965, стр. 281.

Герои ярабц любят размышлять, анализировать свое положение. В песне «Подросток» герой приезжает к двоюродной сестре и сообщает ей, что обещал ее выдать замуж. Девушка спокойно отвечает ему: «Нет людей, которые живут всю жизнь одиночками. Ты его знаешь, поэтому и обещал <меня>. Я ведь тоже не буду жить одна». Своеобразно переданы раздумья одинокой женщины над своей горькой жизнью: «Если плохо живешь, год длинным кажется, если хорошо живешь, год коротким кажется» («Оленевод Нягды»). В песне «Старик Выя» героиня поет: «Я думаю: я выхожу замуж, меня отдает дед, но нет у меня в жизни счастья. Мужья у меня хорошие бывают, но они умирают».

Ярабц глубоко патриотичны; родина для них это свое стойбище, свой край, своя земля. «Нет такого человека, который бы не знал своей родной земли»,— говорит герой песни «Старик Лад Сэр».

Все симпатии певца на стороне обиженных, осиротевших людей. И всеми художественно-изобразительными средствами певец постоянно подчеркивает свое сочувственное отношение к обездоленным героям. Герои ярабц не погибают. После всех злоключений они вновь обретают семью. Юноша женится и едет в свое стойбище, женщина или девушка выходит замуж и растит детей. В таком преодолении всех невзгод отразились идеалы и мечты героев о патриархальной семье, какая была у них до начала их бедствий; о своем стойбище, своем стаде оленей. Ярабц идеализирует уходящий патриархально-родовой строй.

В композиции ярабц, в использовании ряда изобразительных средств нетрудно видеть преимущество от сюдбабц.

В развитии сюжета в ярабц используется тот же композиционный прием, что и в сюдбабц, а именно: во вступлении песни герой сообщает, кто он и с кем живет; о своем прошлом и о прошлом своих родных он не говорит и не знает о них. И только позднее, чаще всего в конце песни, и слушатели и сам герой узнают об этом.

Сюжет в ярабц развивается медленно; эта замедленность, как и в сюдбабц, создается повторением одного и того же диалога и тех же эпизодов, с установившимися формулами, выражениями. Так, сватовство в ярабц начинается с вопроса свата или свахи: «Сватьюшка, я за-

стала ее или нет?», «Мы приехали по жизненно важным делам». В картинах сражения в ярабц также подчеркивается, что противник нападает неожиданно и всегда обращается к герою с вопросом, собирается ли тот умирать в чуме.

Новые социальные явления, происходящие в жизни ненецкого общества, новые образы определили иные средства художественного изображения. Гипербола, являющаяся в сюдбабц основным художественно-изобразительным средством, в ярабц играет меньшую роль. Она сохраняется главным образом при описании борьбы героя с противником (отметим, кстати, что она занимает в ярабц гораздо меньшее место, чем в сюдбабц).

В ярабц большое значение приобретает описание предметов быта и обстановки, которая окружает героя. Певцы, повествуя о жизненных перепитиях своих героев, дают одну за другой картины кочевого быта: то сборы в дорогу, то остановка в пути. Исполнители песен всегда стремятся к точности, конкретности. Если герой заходит в чум, который он встретил на своем пути, певец непременно называет и синякуй¹⁷, и жилую и нежилую части чума; если говорится об одежде героя или героини, то опять-таки будет названа совершенно конкретная одежда: совик, малица, паница, поиця с шариками на рукавах и т. д. Словом, в ярабц при зарисовке бытовых картин постоянно видно стремление к точности, конкретизации.

В ярабц мы видим иные, чем в сюдбабц, и языковые средства изобразительности. Наряду с традиционными сравнениями, идущими от сюдбабц, в ярабц появляются и новые образы-сравнения, которые взяты из мира окружающей природы, из повседневной жизни. Например: «Тут он, как олень, бежит ко мне»; «Я, как собака, потихоньку выползла из чума»; «Мать увидела меня, и по обеим сторонам ее носа, как аргиши, покатались слезы»; «Они нападают на него, как комары» и т. д.

Значительно шире, чем в сюдбабц, в ярабц распространены эпитеты. Одни из них способствуют созданию ярких образов, другие конкретизируют и уточняют представле-

¹⁷ Синякуй — часть чума, противоположная входу; в синякуе хранится посуда, продукты; в прежнее время здесь же хранились священные предметы.

ние о том или другом предмете. Среди многочисленных эпитетов можно выделить такие, которые характеризуют качество предмета и его размер; эпитеты, указывающие на материал, из которого он сделан, а также группу эпитетов оценочного характера. Один и тот же эпитет может относиться к разным предметам и повторяется неоднократно. Так, для образа обездоленного героя в песне часто повторяется эпитет «рваный» (рваная малица, рваные рукавицы, рваные пимы). Словом, изобразительные средства ярабц конкретны, они направлены на создание реальной обстановки, окружающей героя.

Новые образы героев ярабц (чаще страдающие, чем борющиеся), иные изобразительные средства и повествование, ведущееся от первого лица и придающее всему произведению эмоциональную окраску,— все это позволяет выделить ярабц как самостоятельный жанр ненецкого эпоса.

Анализ сюдбабц и ярабц показывает, что эти два жанра возникли в разное время. Песни сюдбабц, героические по своему характеру и архаические по форме, могли возникнуть еще в эпоху господства родового строя или на самой начальной ступени его разложения. Ярабц — песни больше новеллистического характера. Наряду с явными чертами преемственности от сюдбабц они дают новые сюжеты и новые образы героев, свидетельствующие о разложении патриархально-родового строя.

Отличительной чертой эпических песен ненцев является своеобразный «реализм»: изображение конкретной действительности, которая окружала северного кочевника-оленевода. Сюдбабц и ярабц дают некоторое представление о характере оленеводства. Олени являются собственностью большой семьи, живущей в одном стойбище, или отдельных героев. В песнях постоянно указывается количество оленей, которые принадлежат герою. В одних песнях говорится, что он владеет незначительным числом оленей, одной-двумя сотнями голов, а иногда он не имеет ничего и вынужден жить по берегам рек и заниматься охотой и рыбной ловлей. В других, их большинство,— повествуется о больших стадах героя: в пять, десять, двадцать тысяч голов. Такие стада караулят рабы. Возможно, в этом сказалась своеобразная гиперболизация, вызванная постоянной мечтой иметь больше оленей, дающих спокойную, сытую жизнь.

Различные типы героев (богатые, малоимущие и обездоленные) отражают тот этап в развитии общества, когда среди кочевников-оленеводов возникает социальное неравенство.

Разведение оленей и уход за ними не являются предметом описания в эпосе. Но по отдельным штрихам можно восстановить картину оленеводческого быта ненцев. Олени, о которых так любят повествовать сами герои, круглый год пасутся в тундре и питаются мхом. Когда они поедают мох на одном месте, хозяин двигается со всем стадом на другую территорию. В песнях иногда указывается, что весной олени начинают телиться, и герой вынужден сделать остановку.

Очень большое место в эпических песнях занимают описания ловли оленей, ухода за ними: герой, стараясь быть незамеченным, подходит к оленям, бросает аркан, ловит оленя, упираясь в ямочку от копыт оленей. В других песнях описывается, как герой обучает необъезженных оленей, запрягает их в нарту или ловит и связывает их, причем описываются и подробности приготовления аргишей, разборка чумов и т. д. и т. д.

Основное отличие песен самого различного содержания — это кочевая жизнь оленеводов: «Долго ли кочевали, я не знаю. Если прикинуть, дней семь мы кочуем. Когда прошло семь дней, целая сотня жителей стала ставить стойбища. Тут целая сотня людей занялась домашними делами: шесты ставят, нюки натягивают, дрова колят, ребята играют. Один шум, одна возня. Этот шум похож на шум реки, освобождающейся весной ото льда...»¹⁸.

Представляет интерес и характер изображения оленей. Они описываются всегда подробно: певец указывает возраст оленя, пол, масть, отмечает отдельные внешние признаки, выделяющие животное из ряда других: «олень с изогнутыми рогами», «олень с короткой шеей» и т. д.

Если в песне говорится, что герой собирается в путь и запрягает оленей, то певец обязательно упоминает, какого оленя он ставит впереди. Если герой встречает на своем пути ездока, певец подробно описывает, на каких оленях тот едет и пр.

В ненецком эпосе раскрывается вся разнообразная, исключительно богатая терминология, которая сохранилась

¹⁸ «Эпические песни ненцев», стр. 628.

в языке и в быту ненцев вплоть до наших дней. «Мы откочевали. Я еду на четырех белых <оленях>, на четырех авках. Вырастила их моя невестка, кормя из собачьих чашек и подкладывая их к собакам, которые кормили их своим молоком...»

Дальше герой рассказывает, как в пути к нему подъехали ездоки. «Они подъехали ко мне. Каждый из них едет на белых оленях. Пелеями у них — телята, у других — двухгодовалые <олени>. Они сказали: «Не дашь ли ты нам оленей, чтобы запрячь в нарту, и оленей для варева?» Я взял аркан и сказал: «Оленей для варева и пелея без слов дам, конечно, дам. Я поймал семь менаруй и семь неза оленей...»

Герой едет дальше, к нему подъезжает другой ездок и опять просит оленей на еду и для езды. Он опять берет аркан, ловит старую важенку и говорит: «Если у тебя есть аркан, свяжи ее».

Он связал ее. Он повел важенку, но важенка не идет, упирается. Он сказал: «Для чего мне костлявый олень? Сам ешь!» Он отпустил важенку. Он ударил ее рукой. Мне это не понравилось. Я ударил его рукой и сказал: «Ты глупый оказывается, воспитанник семи Пырити! Она же хочет идти, потому что у нее здесь остаются большие телята. За тобой пришло бы еще десять менаруй...»¹⁹

Приведенный отрывок показывает реальный оленеводческий быт в его деталях. Тут и рассказ о том, как невестка растила оленей, «кормя из собачьих чашек», и прекрасное знание всех повадок, характера животных (старая важенка упирается и не хочет идти, потому что у нее остаются телята), и, наконец, показывается бережное, любовное отношение к оленям (герою не понравилось, что ездок ударил оленя).

Термины в песне — не случайный набор названий, известных в реальном быту. Все они подчинены художественному замыслу сказителя. Подъехавшие к герою ездоки просят у него оленей на вареву и для езды, и певец, употребляя соответствующие термины, показывает, что у них нет взрослых оленей, и они едут на телятах («пелеями у них — телята»). Сам герой изображается щедрым, готовым помочь и поделиться с неимущими, каждый раз он дает хороших оленей; в первом случае лучших

¹⁹ «Эпические песни ненцев», стр. 226.

олений — менаруй, во втором — старую важенку, которая бы привела за собой телят.

В эпосе сообщается и о характере оленей: они то пугливые, то упрямые, то спокойные, умные, хорошо знающие дорогу и т. д.

Все это показывает, что в эпических песнях оленеводство — главная отрасль хозяйственной деятельности героев. Последнее, в свою очередь, свидетельствует о том, что эпос как самостоятельный жанр устного творчества ненцев возник и получил развитие сравнительно поздно, когда оленеводство пришло на смену охоте на дикого оленя.

Герои эпических песен занимаются и охотой на диких оленей, но она изображается редко. В песнях иногда встречается небольшой эпизод — герой приезжает в свой чум, говорит, что он убил оленя и приглашает своих родных на угощение. Единственным оружием в промысле является лук.

Рыбная ловля в песнях также не является предметом подробного описания. В зачинах некоторых произведений нарисованы картины благополучной, сытой жизни. «Рыбы, добытой нами летом, хватает свободно до следующего лета, мяса добытых нами зимой оленшков свободно хватает до следующей зимы...» А затем та же песня раскрывает случайность и ненадежность промысла. Вдруг исчезает рыба в озере, герои не находят и диких оленей, наступает голодовка.

В эпических песнях довольно часто показывается, кто занимается этими промыслами и какую роль они играют в жизни героев. Охота на диких оленей и рыбная ловля — удел малоимущих и обездоленных. И те и другие живут оседло на берегах рек или озер и, если промышляют диких оленей, то охотятся пешими. Для них рыбная ловля и охота являются основным источником существования. Приобретение оленей — постоянная мечта этих героев. «Оленей как ни хочешь приобрести, а где их взять, если их нет». Правда, охотой на диких оленей занимаются и герои-олeneводы, владеющие большими стадами. Однако это скорее развлечение, чем источник существования. Часто герой, собираясь на охоту, заявляет, что «хочет есть мясо дикого оленя», на это ему отец или старшие говорят: «Среди двадцати тысяч, разве не найдется хорошего оленя? Если такого оленя убить, тоже будет хорошо».

В других песнях дается более реалистическая мотивировка отправления на охоту. На уговоры отца или матери оставаться дома, герой отвечает: «Если есть своих оленей, стадо скоро уменьшится наполовину». Другими словами, у героев-оленоводоо охота играет подсобную роль и рассматривается как одно из средств сохранения и увеличения стада.

Другой промысел, также позволяющий подчеркнуть социальное неравенство ненцев,— это охота на линных гусей. В некоторых случаях она является завязкой сюжета. Песни позволяют восстановить отдельные детали этого промысла, а именно: охота на линных гусей проводится сообща всеми жителями на определенных территориях, принадлежащих этому стойбищу (или роду). Охота на чужой территории ведет к столкновениям. Убитых гусей делят поровну между всеми участниками.

Как уже говорилось, охота на линных гусей позволяет показать имущественное неравенство. Для обездоленных она дает необходимую пищу в определенное время года, для героев-оленоводоо она не являлась жизненно необходимой. Это раскрывается и в отдельных эпизодах песен и в словах самих героев. Так, в песне «Оленевод Хаторо» оленевод Харюци, приехавший к хозяину стойбища, Хаторо, спрашивает, есть ли на его земле линные гуси. Хаторо отвечает: «Может быть, и бывают летом, но мы летом гусей не убиваем, нам хватает сорока тысяч оленей...» Героиня песни «Уку Панэмна Сэдорана Не», повествуя о своей жизни в стойбище отца, говорит: «Мой муж Пяд Хасава с зятем Ябтонэ ездят на охоту за гусями. Они привозят гусей, мы их заносим в чум. Я гусей чистить не стала, говорю: «Я не для того приехала, чтобы есть гусяное мясо, я приехала есть мясо яловых важенок. Для чего тебя называют богатым оленеводом?» Через некоторое время я говорю: «Пяд Хасава, муж мой, отдай убитых гусей женщине Эва Тырцорэця». Средняя Эва Сэр унесла гусей в плохонький чум. С ней пришли двое детей. Этих гусей наших всех отдали. Если мы их не щиплем, они лежат в передней части чума, за ними приходит женщина Эва Тырцорэця...»²⁰

В эпосе представлен и морской зверобойный промысел. Герои песен, живущие вблизи морей или на их берегах,

²⁰ «Эпические песни ненцев», стр. 604.

занимаются охотой на морских зайцев, моржей, белух и других животных. Охота на морского зверя в быту ненцев является одним из трудных и опасных видов промысла. В условиях сурового северного моря она требует не только знания, но и большой находчивости, смелости; она связана с исключительным напряжением, с большим эмоциональным накалом.

Этот опасный и сложный промысел находит свое своеобразное отражение в эпических песнях. В них разрабатывается мотив: спасение героя, унесенного на льдине в море. Подробно описываются его переживания, когда он оказался один в открытом море. После долгого плавания на льдине он выбирается на землю, где находит людей, дающих ему приют.

Герой обычно сам повествует о своем промысле во всех деталях и подробностях. Он рассказывает, как, доехав до морской губы, видит на льду нерп. Заметив охотника, нерпы быстро ныряют в воду. Охотник, двигаясь дальше, переезжает торосы и, заметив вдали морских зайцев, начинает осторожно подкрадываться к ним, затем убивает из лука и, тут же обработав их, связывает «за морщины носов...» и пр.

От тонкой наблюдательности героя-охотника ничего не ускользает: он замечает, что изменилось направление ветра и льдины быстрее двигаются, что около торосов появляются трещины. Герой спешит окончить промысел и торопится к берегу, чтобы не быть унесенным в открытое море.

Морским промыслом, как показывают песни, занимались все ненцы, независимо от их социального положения. Оленеводческое хозяйство нуждалось в продукции этого промысла — в песнях постоянно говорится о ремнях, сделанных «из морского зайца». Обездоленные герои обменивали убитых нерп на оленей и оленьи шкуры.

Эпические песни, как видим, свидетельствуют о новой форме общественных отношений: из чисто потребительского промысла превращается в товарный.

В изображении предметов материальной культуры, которая целиком определялась кочевым бытом народа, также заметно постоянное стремление к конкретности и точности: вещи показаны такими, какими их видит певец в жизни. Но в то же время конкретность и точность изображения не носят характера детального описания.

В песнях постоянно говорится о чуме, единственном виде жилища героев. В одних случаях это большой хороший чум, стоящий посреди стойбища («чум хозяина стойбища как не узнаешь»), в других — маленький, покрытый рваными нюками или поднючем, стоящий вдали, на краю стойбища или на развилке дорог.

По ходу развития сюжета в песне упоминаются различные части чума, описывается внутреннее его устройство, жилая и нежилая половины, передняя часть — синякуй, дымовое отверстие, предметы домашнего обихода и пр. Все своеобразие этого жилища раскрывается в связи с ситуацией, в которую ставится герой. Исполнитель песни, говоря о жилище, может подчеркивать только одну какую-нибудь его деталь, одну его сторону. Если описывается свадьба, то прежде всего упоминается синякуй, куда сажают жениха с невестой. Если изображается тяжелая жизнь сироты, воспитанника богатых оленеводов, его приниженное положение, то следует указать на иную часть чума — вход в него, место у двери. Герой входит и садится на «конец чумовых досок», т. е. у самого входа, у двери, в холодной части чума.

Герои эпических песен кочуют по тундре и совершают поездки за женой на «край чужой земли» в одних случаях «мяпоем», т. е. со всеми аргишами, со стадом оленей, в других — налегке, без аргишей. В описаниях длительных кочевок и остановок в пути всегда фигурируют нарты, при этом самые различные: мужские, женские, для мягкой клади, для шестов, для досок и др. И здесь эпос дает богатую терминологию, которая всегда связывается с той или иной ситуацией. Часто приводится термин сябу — нарты для перевозки досок, служащих в чуме полом.

Нарты сябу упоминаются в песнях всякий раз, когда певец хочет показать тяжелое положение героини или героя, пренебрежительное отношение к нему членов семьи или хозяев чума. Последние, собираясь кочевать, сажают героя на нарту сябу, на которой он едет, плача и стуча зубами от холода.

В песнях часто приводятся названия одежды героев. В одних случаях это — белый хороший совик, в других — паница «чуть получше той, в которой героиня работает в чуме».

Употребление определенных названий одежды играет

в произведении ситуативную роль. Так, в песне «Сын хозяина Ябта Саля»²¹ рассказывается о том, как оленевод Хан Хаденгота, убивший хозяина Тонкого мыса, через несколько лет находит его жену с двумя детьми. Девочку он увозит с собой и говорит матери, что скоро приедет и убьет мальчика.

Через неделю Хан Хаденгота, собираясь ехать убивать мальчика, посылает девочку в стадо за оленями. Девочка встречает там своего младшего брата. Мальчик идет и тащит за собой хореця — «старую паницу» матери. Сестра спрашивает, куда он идет, мальчик отвечает, что его отправила мать, чтобы не видеть, как его будет убивать Хан Хаденгота. Дети плачут, и, взявшись за руки, убегают вместе из стада.

Термин «хореця» в данном эпизоде не случаен. Он помогает создать представление о бедности, нищете женщины с двумя детьми и ярче показать трагизм положения мальчика-ребенка, одиноко идущего по чужому стаду со старой паницей матери, которой он может укрыться.

В эпических песнях изображается большая патриархальная семья, живущая в одном стойбище. По количеству семей стойбище бывает различным: в одних песнях оно состоит из двадцати-тридцати чумов, т. е. семей, в других — из ста чумов. Часто при описании размеров стойбища употребляется эпическое число семьдесят или семьсот.

Патриархальная семья, рисуемая в песнях, состоит из отца и его взрослых детей со своими семьями или из нескольких братьев с женами и детьми. Возглавляет такую семью один человек — отец или старший брат. Он является хозяином — «ерв» — всего стойбища, ему беспрекословно подчиняются все жители. Большая семья обща ведет хозяйство, обща занимается охотой на диких оленей, на гусей, на морских зайцев.

В состав такой патриархальной семьи входят не только родственники, но и зависящие люди. В эпических песнях несвободными людьми выступают нэсы' надекы', — «ребята стойбища», и хаби — «рабы». О «ребятах стойбища», т. е. о юношах, говорится мало. В песнях они не имеют имен, отсутствует и описание их внешнего вида. Употребление множественного числа — «ребята стойбища» —

²¹ «Эпические песни пенцев», стр. 96.

является своего рода поэтической гиперболой, подчеркивающей богатство хозяина. В песнях мало говорится об обязанностях и работе «ребят стойбища». Обычно только указывается, что они пригоняют оленей из стада, когда хозяин собирается кочевать, или бегут их распрягать, увидев, что хозяин подъехал к чуму.

Подробнее изображаются рабы—хаби. Сам термин «хаби» имеет в фольклоре два значения: ханты (остяк) и иноплеменник, инородец, попавший в плен, ставший рабом. В эпических песнях слово «хаби» выступает во втором значении. Рабами в песнях являются мужчины и женщины, но чаще и подробнее говорится о рабах-мужчинах. Они караулят стада оленей, причем в песнях часто подчеркивается, что караулят «зимой и летом пешими». В стойбище они выполняют всю тяжелую работу: заготавливают воду для жителей всех чумов, рубят дрова. Женщины-рабыни при перекочевках ставят и разбирают чумы. Они шьют одежду и так же, как мужчины-рабы заготавливают дрова и воду.

Живут рабы на краю стойбища в отдельных плохих чумах («где уж нам иметь хороший чум»), что указывает на неравное положение их с остальными жителями. В то время, как хозяева убивают оленей и едят хорошее мясо, рабы подбирают и варят оленьи кости и желудки. Только в особо торжественных случаях, чаще на свадьбе, рабов сажают за общий стол, добавляя при этом: «Хоть вы и едите другое мясо, но сидите вместе с нами».

Обращаются с рабами жестоко, их бьют. В песнях часто рисуется образ раба, который колет дрова около чума хозяина, а голова у него вся в крови — так он был избит. Жестокими к рабам оказываются не все персонажи эпоса, а прежде всего противники главного героя (или героини), наделенные отрицательными чертами. Положительный герой, убивая противника, часто щадит рабов, говоря, что они не виноваты. Эпос, как правило, не допускает, чтобы образ, в котором воплощаются лучшие черты, наделялся жестокостью.

Рабы при случае стремятся уйти от своих хозяев и потом отомстить за свое угнетение.

Своеобразный «реализм» ненецкого эпоса проявляется не только в изображении жизни и социальных отношений оленеводов, но и в описании северной природы. Обычно это небольшие зарисовки, иногда даже лаконичные

замечания и указания на время года, на погоду, которые даются попутно с повествованием о похождениях героев. В небольших картинах, разбросанных в песнях, очень выразительно и точно изображается природа Севера во все времена года. «Солнце низко заходило, льдинки примерзают, днем они тают. Птицы улетели, солнце очень низко заходило, как я понимаю, наступила осень. Ночи потемнели, дни укоротились, снег выпадает...» Или : «Наступила осень. Замерзло. Стал падать первый снег. Земля покрылась снегом. Когда земля замерзла, младший Тасиний сказал: «Будем ночевать»...»

Чаще всего в песнях говорится о зиме с холодными северными ветрами, с метелями, которые так знакомы исполнителям эпоса.

Наступление весны всегда связывается с началом таяния снега, с указанием на появление проталин, которые видит герой перед собой. Короткое северное лето в песнях рисуется солнечным и жарким.

По своему характеру все описания природы в песнях конкретны, выразительны. В них нет ни идеализации, ни гиперболизма. Напротив, в предельно скупых зарисовках певец умеет передать неуловимые для постороннего глаза детали северной природы.

В настоящее время ненецкий эпос уходит из живого бытования, так как по своему содержанию он далек от современности. В одних районах процесс угасания идет быстрее, в других — медленнее. Но и в наши дни сюдбабц и ярабц остаются искусством, ценным культурным наследием прошлого. По художественным достоинствам, по глубокой искренности и непосредственности они являются одним из лучших видов традиционного фольклора ненцев.

Эпические песни — это не только замечательный памятник устного народного творчества, но и богатейший источник для изучения материальной культуры и социальных отношений ненецкого народа в прошлом.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭПОСА СЕВЕРНЫХ КОМИ-ЗЫРЯН

А. К. Микушев



Специфическую черту коми-зырянскому эпосу придают соседство и взаимопроникновение генетически разнородных эпических элементов. В нем широко представлены ранние архаические формы, которые сближают его с эпосом ближайших соседей коми-зырян — народов Крайнего Севера (ненцев, хантов, мапси, саамов, эвенков). Довольно четко можно проследить в нем также неразвившиеся элементы классического героического эпоса. Об этом свидетельствуют эпические песни «Вогатырь Федор Кирон», «Богатырь Кирьян-Варьян», «Илья Муромец и Калига». Наконец, в коми фольклоре обнаруживаются поздние балладные эпические формы.

Такое соседство разных форм в эпическом творчестве одного народа можно объяснить тем, что его основные этнические группы, главные создатели и хранители отмеченных выше эпических форм, претерпели неодинаковые исторические судьбы. Как известно, коми народ образуют три основные этнические группы: *южные коми* бассейна рек Вычегды, Сысолы и Лузы, *западные коми* бассейна рек Выми, Мезени и Вашки, *северные коми* бассейна рек Ижмы и Печоры.

Южные и западные коми-зыряне, длительное время (с X—XII вв.) находившиеся в тесных контактах с восточными славянами, развили позднеэпические балладные формы. В их фольклоре довольно четко прослеживаются и неразвившиеся элементы классического эпоса, в основе которого оказались исторические предания, родственные коми эпосу о Пере-богатыре и карельскому эпосу о Рахкое-силаче (ср. севернорусские былины о Рахте Рагнозерском).

Судьбы эпоса северных (ижмо-колвинских) коми-зырян были отличными от судеб эпоса южных и западных коми. Если южные и западные коми «перескочили» к постэпическим формам, то северные коми-зыряне, оказавшиеся в непосредственном соседстве с самодийско-угорскими племенами, как бы «задержались» на архаической стадии. сохранили и развили протоэпические формы. Цель данной статьи в том и состоит, чтобы осветить некоторые типичные жанровые особенности севернокоми эпических произведений, привлекая в ходе анализа материал южно- и западнокоми эпоса¹.

Севернокоми этническая группа, главная хранительница коми протоэпических форм, возникла не ранее XV—XVI вв. в результате переселения значительной части коми-зырян с берегов Выми и Нижней Вычегды. В ее этногенезе участвовали также ненцы и обские угры.

Финно-угристика пока не дала определенного ответа на вопрос о времени возникновения финно-угро-самодийских контактов, несмотря на то, что высказано достаточно много дискуссионных, порой взаимоисключающих точек зрения. Правда, большинство ученых сходятся в том, что контакты существовали за много столетий до появления севернокоми этнографической специфики, о чем свидетельствуют археологические, этнографические, лингвистические и отчасти фольклорные материалы.

Эпос северных коми-зырян сформировался в ходе длительного взаимодействия историко-генетически и территориально близких фольклорных культур финно-угров (коми, хантов, манси, саамов) и самодийцев (ненцев и энцев). Органическое слияние финно-угорского и самодийского начал обнаруживается в содержании, форме, даже манере исполнения и составляет *основную жанровую особенность севернокоми эпических произведений.*

Севернокоми эпос возник на основе ижемского диалекта коми-зырянского языка. Но как раз этот диалект вообрал в себя наибольшее число самодийских лексических заимствований. Так, например, терминология, относящаяся к оленеводческому быту («авко» — «вскормленный в чуме олень», «амдёр» — «мягкая подстилка из оленьих

¹ Жанровое своеобразие эпического творчества южных и западных коми и его генетическая связь с севернокоми эпосом мы рассмотрим в специальном исследовании.

шкур, кладущаяся на нарты», «аргиш» — «олений обоз из пяти — семи грузовых нарт», «ваньдей» — «нарта для перевозки хорошей одежды»), почти целиком заимствована из ненецкого языка. А, как известно, картины из жизни оленеводов — главное в содержании северного эпоса.

Органическое слияние финно-угорского и самодийского начал доказывается не только языковой, но и сюжетно-тематической основой северного эпоса. Ряд северных песен и сказаний, судя по их сюжету, восходит к пермяцко-зырянскому эпосу о Пере-богатыре и близким по типу карельско-ижорским преданиям о Рахкое из Рагнозера. Примером этому может служить большая песня «Куим озыр Канин хӧзяин» («Три богатых канинских хозяина»), повествующая о судьбе канинского оленевода по кличке «Быдтас» — «Воспитанник». Безымянный воспитанник-сирота, родителей которого некогда убили враги, воспитывается в семье трех богатых канинцев. Хозяева отправляют его, как и Перу-богатыря, помериться силой с противниками московского царя.

Несомненно к общепермскому источнику восходят и такие сказания, которые повествуют о битве богатыря с многоглавыми «Гундырами» — «Идолицами», «Ёманы» — «дочерью Ёмы» и т. д.

Своеобразны главные богатыри северного эпоса. Они во многом схожи с героями ненецкого эпоса, но отнюдь не повторяют их. Своих любимых персонажей певцы никогда не называют ненцами, но всегда яранами². Яранами названы Евлӧхуплӧ, Младший сын Хозяина Керча-ю, Дикий Валей, Хозяин четырех песцовомордых оленей. Яранами оказываются и их противники Сюдбей, Хозяин Морского мыса, Ландо-старик. Конечно, основными персонажами северного эпоса являются сами колвинцы. Но тот же эпос сохранил пермские сказочные образы, которые под влиянием угро-самодийского фольклора значительно трансформировались. Так, прапермские сказоч-

Яраны — это самоназвание части северных коми-зырян, озырянившихся ненцев, перенявших язык и обычаи своих соседей — ижемских коми-зырян. Эта группа северных коми населяет обширную территорию севера Коми АССР, Архангельской, Тюменской и Мурманской областей. Называясь яранами, иногда колвинцами (по названию р. Колвы), они тем самым отделяют себя от тундровых ненцев — выненцев, сохранивших родной язык. Сравни общекоми «яран» — «ненец», собирательное «йӧгра-яран» — «угры-ненцы».

ные персонажи Гундыр и Ёма-баба сблизилась с угро-самодийскими и саамскими противниками героя, с Большим Сюдбеем и его Большой Сюдбейхой. Герою эпической песни «Три богатых канинских хозяина» приходится сражаться с семью Гундырами-братьями. В отличие от прапермских многоглавых Гундыров ижмо-колвинский младший Гундыр наделен человеческим обликом. Зато у его старших братьев насчитывается по семь, шесть, пять, четыре, три и две головы. Самой типичной чертой внешности прапермского и северного Гундыра является его мохнатый вид «лѣк гѳнаэсь, нылэн паськем абу, мисьтэмесь, гѳна яйясыд ныа и выйимесь» — «страшно мохнатые, у них никакой одежды нет, мохнатотелые они и есть». Слово «гундыр» произошло от коми «гѳна» — «покрытый шерстью» (ср. удм. «гѳн» — «шерсть, пух, волосы»). Но и Сюдбей не так уж редко награждается эпитетом «гѳна»: «гѳна Сюдбей».

Ижмо-колвинская Ёма, как и прапермская Ёма-баба, предстает существом хитрым, вероломным и злобным. Внешний портрет ее столь же безобразен, как и Гундыра: «сѣтшем сьѳд морт» — «такой черный человек», «беда тай мисьтэм ѳртэ» — «безобразный человек», «пу кырсь паськема» — «в одежде из древесной коры». От брака Ёмы и Сюдбея рождается зооантропоморфное существо — человеко-зверь «Пон задья ныы» — «Полудевочка-полусобака». Ёма — существо нечистое. От одного ее прикосновения белая оленья упряжка превращается в черную. От общения с Ёмой можно очиститься лишь оленьей кровью, утверждает в сказании «Бур ныы да Ёма» («Добрая девушка и Ёма»).

И все-таки генетическая связь северного эпоса с ненецким столь же несомненна, как и с общепермским фольклором. Как и в ненецком, в северном эпосе намечаются два основных цикла. В одних произведениях развивается тема богатырского подвига героя, добывающего невесту «за семью землями»: семь братьев едут в дальние страны, чтобы силой увезти единственную дочь «Ыджыд Сюдбея» — «Большого Сюдбея»; два друга, Младший сын Хозяина Керча-ю и Евлѳ (в некоторых вариантах Евлѳхуплѳ, иногда Халенгат³), отправляются

³ Халенгат — олень, пожирающий рыбу, вернее Хозяин Оленя, пожирающего рыбу.

на побережье Ледовитого океана к Хозяину Морского мыса, где в трудном поединке побеждают его младшего сына; богатырь по прозвищу Медные рога снаряжается на войну с Хозяином Морского мыса и силой берет в жены его дочь; Младший Вай после совершенного им жертвоприношения направляется в далекую землю к чуму Ландо-старика и за большой выкуп добывается руки его красавицы-дочери.

В другом цикле сказаний повествуется о межплеменных войнах: на род отца Девушки Мягкие волосы нападают безымянные саю («саю» — по-ненецки «вражеское войско»), убивают ее старших братьев. Младший брат, Хозяин четырех песцовомордых оленей, возвратившись домой из дальних странствий, расправляется с насильниками; на стойбище рода Евлэ ночью нападает племя харачеев, в бою гибнет глава рода, сын жестоко мстит за его смерть и унижение сестры; люди из племени «Лы горыш» — «Костяное горло» грабят род Евлэ, хотят принести в жертву сестру Евлэ, но богатырь нападает на них и освобождает сестру; Старший Марко и Младший Марко хотят принести в жертву юношу — сына убитого ими оленевода, но юноша чудом спасается и уничтожает враждебный род; Дикий Валеи и его братья подвергаются нападению со стороны многочисленного тунгусского племени, возглавляемого женщиной-прорицательницей «Кузь баба» — «Длинная баба», однако выходят победителями.

Исследования З. Н. Куприяновой, М. Г. Воскобойникова, Г. М. Василевич, И. В. Пухова и др. убедительно показали, что подобные сюжеты и мотивы встречаются в эпосе большинства народов Крайнего Севера⁴. Как и в эпосе этих народов, в эпосе коми-зырян общие сюжеты получили своеобразную трактовку и особое художественное решение.

Вот почему правомерно рассматривать севернокоми произведения не как простой перевод на коми язык ненецких песен (несмотря на очевидную близость тех и других), а как самобытное и самостоятельное фольклорное

⁴ З. Н. Куприянова. Эпические песни ненцев. М., «Наука», 1965; М. Г. Воскобойников. Эвенкийский фольклор. Л., 1960; Г. М. Василевич. Эвенки. Историко-этнографические очерки. Л., «Наука», 1969; И. В. Пухов. Якутский героический эпос олонхо. М., Изд-во АН СССР, 1962.

явление, возникшее на пересечении финно-угро-самодийских традиций.

Сами певцы, воздавая должное коми-зырянской устно-поэтической традиции в формировании севернокоми эпоса, называют свои песни отнюдь не по-ненецки — сюдбабц и ярабц⁵, хотя близки к ним по тематике и образам, а всегда по-коми — «сьыланкыыяс» («песни»), потому что един поэтический арсенал, едины изобразительные средства и язык ижмо-колвинских и общекومی песен.

Но те же самые певцы, называя свои эпические песни по-коми «сьыланкыыяс», не забывают добавить, что это «яран сьыланкыыяс» — «яранские (подчеркнуто мною. — А. М.) песни», иногда «яран мойдъяс» — «яранские сказки», «сьылэмен яран мойдъяс» — «поющиеся яранские сказки», «яран мойдъяс изьватас кылэн» — «яранские сказки на ижемском наречии».

Севернокоми песни характеризуются особым напевом, отличным от напевов ненецкого эпоса. Это отличие оттеняется певцами тогда, когда они утверждают, что исполняют песни «коми ноген» — «на коми манер». Но те же певцы по просьбе собирателя только что пропетую «на коми манер» песню могут тут же исполнить «яран ноген» — «на ненецкий манер».

Жанровой особенностью коми эпоса вообще является чрезвычайная подвижность песенного и прозаического начал, их широкое взаимопроникновение. В этом отношении эпос коми-зырян отличается, например, от эпоса коми-пермяков о Пере-богатыре, имеющем исключительно прозаические формы. Напротив, южные коми-зыряне тот же эпос о Пере-богатыре развили и в песенной и в прозаической форме. Южным коми-зырянам, как и коми-пермякам, знакомы прозаические эпические предания о Пере, точнее говоря, два его сюжета — архаический (борьба Перы с лешим) и исторический (битва Перы с врагами русского народа). В песенной форме южные коми переименовали Перу в Педора Кирона и несколько сблизили его с персонажем русских духовных стихов Федором Тироном⁶. Впрочем, песня о Кироне исполняется и как сказка. Эта особенность южнокоми песен подчеркнута народным тер-

⁵ Определение и характеристику этих двух жанров см. в статье З. Н. Куприяновой, помещенной в данном сборнике.

⁶ А. К. Миклушев. Коми эпические песни и баллады. Л., «Наука», 1969, стр. 16—18.

мином, который служит для их обозначения, — «сьылёмён позьō и мойдны» — «с пением, можно и сказывать» (отсюда термин «сьылёмён мойд» — «поющая сказка»). Сходные явления отмечены нами в эпосе западных (вымских) коми, которые свою песню «Богатырь Кирьян-Варьян» пересказывают в форме волшебной сказки (прозаический вариант сказания носит название «Шомвуква». Шомвуква — приток р. Выми) ⁷.

Общую жанровую особенность коми эпических произведений (размытые границы между песенным и прозаическим) северные коми-зыряне не только сохранили, но и значительно развили. В фольклоре северных коми наблюдается три разновидности эпических произведений — песенная, прозаическая и смешанная песенно-прозаическая. В разных пунктах северокоми фольклорной традиции соотношение этих видов не повторяется. Так, в с. Колве (Коми АССР), с. Мужы (Тюменская обл.), пос. Харута (Архангельская обл.) предпочтение отдается песенным и прозаическим видам. Нередко певцы, как бы стремясь закрепить в памяти слушателей содержание исполненной песни, тут же пересказывают ее в форме сказки. Однако при этом смешения песенных и прозаических форм не происходит.

Иную картину представляет собой фольклорная традиция дер. Абезь (Коми АССР) и пос. Кара (Архангельская обл.). В произведениях этого региона прозаическое и песенное начала непрерывно смешиваются. Подобные произведения исполняются то прозой, то стихами. Предпочтение песенному началу отдается обычно тогда, когда речь заходит о самом важном, торжественном в рассказываемой истории, когда в повествование вступает особый «рассказчик-повествователь», величаемый как «кōреннэй сьыллсь» — «коренной певец» или «кōреннэй мойдысь» — «коренной сказитель». Функцию этих персонажей мы рассмотрим несколько ниже.

Помимо трансформации песенных форм в прозаические наблюдаются явления обратного порядка, а именно превращение сказок в песни. Так, песня «Важōп оліс яран гозъя» («Прежде жила одна яранская семья»), записанная в пос. Харуте в 1968 г., возникла на основе сказки

⁷ Ф. В. Плесовский. Коми мойдъяс, сьыланквьяс, пословицяс да поговоркаяс. Сыктывкар, 1956, стр. 145—150.

о царевне-лягушке. Сходные случаи были отмечены нами среди вымских и ижемских коми, т. е. среди тех этнических групп, которые участвовали в этногенезе колвинских коми. Например, ижемская певица Е. Ануффриева, создавшая большую повествовательную песню «Ведэ помлась» («О Ведэ»), отталкивалась от популярной коми сказки о лисе-плачье.

Взаимопроникновение песенного и прозаического в эпосе отнюдь не случайно. Оно типично для эпоса многих народов. Многочисленные прозаические пересказы русских былин А. М. Астахова была склонна рассматривать как «переходную ступень к сказке»⁸. Б. П. Кирдан, говоря об украинском эпосе, писал: «Переход эпического произведения в устный рассказ мог начаться с простого пересказа содержания, с некоторыми вставками, вводящими в действие или объясняющими его предысторию»⁹.

Вероятно, несмотря на отдельные отклонения, и в северокоми эпосе имел место интенсивный процесс прозаизации эпических песенных произведений.

* * *

Жанровые особенности северокоми эпоса в конечном счете обусловлены той главной идейно-художественной задачей, которая стояла перед ним — отразить историю первобытного рода и семьи, быт и труд оленеводческой народности.

Сюжетно-композиционное ядро эпоса свидетельствует об устойчивости северокоми художественной традиции. Оно запечатлело борьбу против темных и враждебных сил, воплощенных в образах чудовища-великана Сюдбея, братьев Гундыров, дикой девы-богатырки, вероломной Ёмы (песня «Ганёо-бабэ»). В трудной битве богатырь уничтожает младшего сына Хозяина Морского мыса (песня «Хозяин Керча-ю»), мохнатого людоеда Сюдбея (песня «Хонотей»).

Подобные песни имеют мифологическую окраску. Типичным для них является мотив превращения человека в другое существо или предмет. Два ярана затевают

⁸ А. М. Астахова. Народные сказки о богатырях русского эпоса. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 35.

⁹ Б. П. Кирдан. Украинский народный эпос. М., «Наука», 1965, стр. 311.

состязание, намереваясь таким способом решить судьбу своих детей. Чтобы обогнать лыжника, один из них превращается в ворона. Но победителем выходит все-таки лыжник (сказание «Хорночей Ворзокоо да Пьялько Ворзокоо»). На помощь младшему Хетэнзею, едва выдерживающему натиск противника, прилетает властительница северного ветра Хановой, которая тут же оборачивается в красавицу-девушку (песня «Хетэнзей»). Волшебница-девушка принимает облик горностаея, чтобы пройти незамеченной мимо борющихся великанов-ветров «Рыт-тöö» — «Западного ветра» и «Вой тöö» — «Северного ветра» (сказание «Девушка в берестяной одежде»).

Фантастическим обликом чаще всего наделяются противники богатыря. Обычно они выступают как властелины темных сил, как волшебники-еретики. Злая Лёк Мандо насылает волков на стада оленеводов (песня «Хетэнзей»), злобный Варуучичор с помощью чар ослепляет богатыря (песня «Ганёо-бабэ»).

Для ижмо-колвинского богатыря характерно чудесное свойство — он неуязвим для врагов. Многочисленные враги пускают в богатыря тучу стрел, но никакого существенного вреда причинить ему не могут (неуязвимы и Дик Валей, Евлё, Тöбныр-богатырь, Нелкся Абэ, младший сын Хозяина Керча-ю). Это сам богатырь стреляет без промаха. От его первого выстрела рушатся три чума, от второго — тридцать, а от третьего — все стойбища обращаются в прах. Искусно владеет луком Горностаевый совик, который не целясь попадает в «мукота рузь» — отверстие на верху чума для выхода дыма от очага (ср. богатыря саамского эпоса Пэйвио, который первой же стрелой поражает вождя карел, покрытого броней с головы до ног) ¹⁰.

Для сюжетики северокоми эпоса свойствен принцип моногероизма: герой совершает подвиги один, правда, при содействии и участии своих помощников (особенно активна его сестра: она всегда снаряжает брата на битву — в южнокоми эпических песнях богатыря провожают мать или жена). Внук, узнавший от бабушки о гибели рода, один мстит убийцам (сказание «Бабушка и внук»).

¹⁰ *M. A. Castrén's. Nordische Reisen und Forschungen, Reisle-rinnerungen aus den Jharen 1838—1844. I. St.-Petersburg, 1835, S. 247—248; II, 1856, S. 174—175.*

Младший из братьев, Хозяин четырех песцовомордых оленей, спасает род от гибели, уничтожает вражеское войско — саю (песня «Девушка Мягкие волосы»). Евилё-брат один справляется с семью саю, мстит за гибель отца (песня «Евилё-брат»).

Эпосу знакома и несколько иная сюжетная ситуация, но встречается она реже: младший сын Хозяина Керча-ю побеждает с помощью своего друга пастуха Евлэхуплё, Дик Валею помогает дочь Хозяина Морского мыса, младшему Хетэнзею — девушка Хановой, сестра Варуучичора спасает юного богатыря.

По словам В. Я. Проппа, основными компонентами героико-эпического сюжета оказываются борьба и победа богатыря¹¹. Кульминацией сюжетной схемы становится богатырский поединок. Описание поединка является самым устойчивым местом в эпосе. Противники борются, стараясь прижать друг друга к земле, перепрыгивая через воткнутый в землю четырехсаженный харей или через чум, через сорок ваньдеев, метко стреляют из лука. Богатырь севернокоми эпоса имеет физическое и психологическое превосходство над противником.

В отличие от севернорусских былин в ижмо-колвинских песнях отсутствует циклизация вокруг одного или нескольких персонажей. Севернокоми сюжет не приобретает характера эпической биографии героя, как это свойственно былинам об Илье Муромце, Добрыне Никитиче и т. д.

Севернокоми произведения состоят из зачина — своего рода предыстории богатыря, повествования — одного или нескольких эпизодов из жизни богатыря и, наконец, из финала, рисующего торжество богатыря над злыми силами. Такая композиция присуща большей части песен и сказаний, что служит доказательством их жанровой однотипности.

Различается несколько типов зачпна. Обычные для эпоса других народов музыкальный проигрыш и запев отсутствуют. Только песня «Ганёо-бабэ» имеет запев, построенный в форме песни-нуранкы¹² (кстати, в дер.

¹¹ В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. II. М., Гослитиздат, 1958, стр. 5.

¹² Нуранкы — севернокоми лиро-эпическая импровизационная песня оленеводов, преимущественно автобиографического характера.

Абези этот запев иногда бытует в качестве самостоятельной песни), сюжетно не связанной с самим произведением.

Иногда в зачине конкретизируется место действия. Так, в сказании «Бабушка и внук» упоминается река Нере-ю, по берегам которой промышляет юный богатырь. В зачине песни «Хозяин Керча-ю» говорится:

Керча да ю бökыи ола, У Керча-ю живу,
Куим да вок и олам, Три брата живем,
Зэв да бура олам... Очень хорошо живем...¹³

Чаще зачин отмечает как место действия некую «ас му, ас земля» — «свою землю», где проживает богатырь, направляющийся «в другую землю» — «мод муö, мод земляö».

В зачине также сказано о завязке действия, расстановке действующих лиц. Говорится о многолетнем или вещем сне. Например, богатырь Медные рога ложится спать, наказывая сестре не будить его 30 лет. Богатырь Хетэнзей «десять лет спит, не пробуждался еще». В песне «Ганёо-бабэ» сообщается, что во время десятилетнего сна богатыря его огромное стадо пасет сестра. Десять лет спит и младший сын Хозяина Керча-ю, а сестра шьет для него нарядные пимы.

Нередко сон оказывается волшебным. Дик Валеи, младший из шести братьев, во сне слышит предупреждение свыше о том, что на их землю готовится нападение. Дочери бедных родителей, Девушке в берестяном платье, во сне является богатый хант-князь и зовет к себе в лесную избушку, обещает невиданные богатства.

В зачине обычно указывается на неожиданность вражеского нападения на стойбище богатыря. В песне «Евилё-брат» весть о появлении врагов — саю приносит его сестра. Как в угро-самодийском эпосе саю уничтожают весь род, в живых остается грудной младенец; его спасает старая женщина или богатая девушка Мандо. Иногда ребенка оставляют в живых сами саю «на счастье оленьего стада». Малыша могут превратить в раба и продать его по сходной цене, говорится в сказании «Хозяин

¹³ А. К. Микушев, Коми эпические песни и баллады, стр. 168—169.

трех богатых канинцев». Пастух Евлэхуплэ, воспитанный в семье Хозяина Керча-ю, как потом выясняется из рассказа его матери, был сыном некогда убитого врагами богатыря (песня «Хозяин Керча-ю»).

Основная часть песни представляет собой ряд самостоятельных, поэтически завершенных, тематически и идейно связанных картин. «Хетэнзей», например, состоит из пяти картин: 1) юноша-богатырь «играет» — пускает стрелу, которая пронзает лисицу и трех диких оленей; 2) юноша отправляется на поиски стрелы; 3) юноша встречает в пути остатки отряда из рода Вели, посылает их к своему отцу, узнает от них о трагедии братьев и едет к ним на помощь; 4) юноша вступает в единоборство с войском саю, ему помогает прилетевшая в образе птицы девушка Хановой; 5) Хановой-птица превращается в девицу, и богатырь женится на ней. В другой песне, «Бёжа ку парка» («Горностаевый совик»), выделяются такие эпические картины: 1) род «Белого совика» — в нем Горностаевый совик выполнял работу раба — трогается в путь; 2) неожиданно в пути начинается вихрь, все исчезает, Горностаевый совик остается один; 3) Горностаевый совик ударяет рукавицей о рукавицу и взлетает в воздух, прибывает к чуму Ландо-старика; 4) Горностаевого совика приглашают принять участие в богатырском состязании, из которого он выходит победителем.

Картины соединяются друг с другом характерными связками, типичными для угро-самодийского эпоса. Как отмечает З. Н. Куприянова, в роли таких связей у ненцев оказывается так называемое «слово-песня». «Слово-песня» связывает разные эпизоды, действует активно, как вполне живой и конкретный персонаж. Вот что пишет З. Н. Куприянова о функции подобных композиционных связей: «Слово-песня находит героев, о которых оно будет рассказывать, оно знакомит читателя с ними, дает им имена...» И далее: «Но песня не только знакомит слушателя со своими героями, она выступает активным действующим лицом. Она наблюдает за поступками своих героев, она, как и героп сюдбабц, летает... ходит по стойбищу, слушает беседы жителей, наконец, она говорит, давая свою оценку героям песни»¹⁴. Как утверждает Б. О. Дол-

¹⁴ З. Н. Куприянова. Эпические песни ненцев. стр. 37—38.

гий, в энецком эпосе функцию «слова-песни» также выполняет «слово» или «речь»¹⁵.

Нечто похожее на данный композиционный прием можно наблюдать и в севернокоми эпосе. Связки здесь называются или «пöслэвича» — «пословица», или «көрөннэй мойдысь» — «подлинный сказитель», или «көрөннэй сьылысь» — «подлинный певец». Как ненецкое «слово-песня» и энецкая «речь», севернокоми «пöслэвича» отразила веру древнего человека в магическую силу слова, в его неограниченные возможности способствовать или противодействовать событиям. «Пöслэвича» или «көрөннэй мойдысь», как и ненецкое «слово-песня», акцентируют внимание слушателей на самом существенном. Сказитель или певец, исполняющий произведение, считает себя лишь передатчиком того, что подсказывается ему коренным, т. е. подлинным, настоящим, незримым главным сказителем или певцом. «Тае вед ог ме висьтоо. Тае көрөннэй мойдысьыс» — «Это ведь не я говорю. Это ведь коренной сказитель» (иногда: «Тае вед көрөннэй сьылысьыс» — «Это коренной певец»), — такими репликами изобилуют песни и сказания абезьских сказителей. С таким же явлением мы столкнулись в пос. Харуте. Рассказывая о подвигах Дик Валея, певец не забывал время от времени отметить: «Тая пöслэвича висьталэ» — «Это пословица говорит».

Как и ненецкое «слово-песня», коми «пöслэвича» и «көрөннэй сьылысь» персонифицируются: «Затем он (имеется в виду «коренной певец». — А. М.) вошел в чум и сел туда на кровать; услышал, как кто-то зевает». Немного спустя исполнитель песни «Хетэнзей» снова напомнил:

Көрөннэйыс бара на	Коренной-то снова
Сьылігмоз висьталэ	Напевая рассказывает
Тае водзесэ...	Далее...

И еще: «Тае бökын сулалэ, көрөннэйыс» — «А тот сбоку стоит, коренной-то»; «Пидзес пом вылас пуксис да кыызэ» — «На колени сел и слушает».

По характеру повествования севернокоми песни отличаются от южнокоми. Все южнокоми песни выдержаны в форме повествования от третьего лица, включающего

¹⁵ Б. О. Долгих. Мифологические сказки и исторические предания энцев. М., 1961, стр. 155.

драматизированные диалоги. Такая форма не чужда и севернокоми эпосу. Но под влиянием угро-самодийского фольклора повествование то и дело переключается с третьего лица единственного числа или первого лица множественного числа на первое лицо единственного числа. Переключения происходят благодаря ссылкам на «коренного певца». Возникает своеобразный тип композиции «рассказа в рассказе». Такова, например, композиция песни «Хозяин Керча-ю». Сначала песня строится как повествование от имени самих богатырей:

Ме тай, шуас, пырим,	Мы тут зашли,
Чомъяс тай и пырим,	В чум зашли,
Вольпась шёрас пукалэ	На постели сидит
Зэв да цёрысь старука,	Древняя старуха,
Старукаыс тай юасе.	Старуха расширявает.

Происходит диалог между старухой и богатырями и сразу же после него начинается повествование, но уже не от имени богатырей (первое лицо множественного числа), а от лица самой старухи:

Ме тай да, шуас, качниті,	Тут уж я откинула,
Синъяс ореп тупкысьёма,	Глаза-то мои опухли,
Юрнам тай нин качниті,	Голову назад откинула,
Синмё тай и югді.	Глаза мои открылись.
Бура тай и видзёді...	Всмотрелась я в гостей ¹⁶ .

В песне «Сват и сватья» рассказ о неудачном сватовстве кузена к кузине велся от третьего лица («Море бёкын олёны да» — «На морском побережье живут»), потом без всякого перехода рассказ продолжает уже сама сватья-кузина («Ме тай бёр чомъям пыри» — «Я вновь в чум зашла»). Песню «Прежде жил один Сюдбей» открывает некое третье лицо, рассказывающее о приезде на стойбище Сюдбея семи братьев-сватов. И опять без всякого перехода в повествование вклинивается монолог дочери Сюдбея («Ме тай нин и видздеда» — «А я только гляжу»).

Подобные переходы пронизывают песни «Три Вай-брата», «Три богатых канинских хозяина» и многие другие. Возможно, некогда переходы связывались персонифици-

¹⁶ А. К. Микушев. Коми эпические песни и баллады, стр. 194—197.

рованным персонажем, подобным «коренному певцу» или ненецкому «слову-песне». Постепенно связки забывались, а переходы от первого лица к третьему и снова от третьего к первому сохранялись, что осложняло и порою запутывало действие, вызывало такие парадоксальные явления, когда сами певцы затруднялись объяснить, о каком из персонажей идет речь.

Основная идея эпического финала сводилась к утверждению победы человека над злыми силами. Картины пиршества по случаю победы являются традиционными. Песня «Прежде жил один Сюдбей» завершается картиной буйного пиршества братьев, справляющих свадьбу младшего брата и единственной дочери Большого Сюдбея. Концовка сказания «Добрая девушка и Ёма» подчеркивает победу света над тьмой — пир по поводу избавления от Ёмы. В финале песни «Девушка Мягкие волосы» Хозяин четырех песцовомордых оленей освобождает свой род из-под власти саю.

Правда, встречаются сюжеты и с трагическим финалом. Так, например, пир в честь младшего сына Хозяина Керча-ю, изображенный в песне «Хозяин Керча-ю», завершается трагически — друг богатыря, Евлехуплэ, превращается в каменного сядэя — идола. Таков же конец сказания «Медные рога».

* * *

Севернокоми эпические песни — это развернутые поэтические произведения по несколько сот, а иногда и свыше тысячи стихов: «Горностаевый совик» — 133 стиха, «Евлё-брат» — 157, «Сват и сватья» — 203, «Девушка Мягкие волосы» — 233, «Три Вай-брата» — 450, «Прежде жил один Сюдбей» — 985, «Хозяин Керча-ю» — 1096, «Три богатых канинских хозяина» — 1500 стихов.

Стихотворная структура песен устойчива. По своему характеру они приближаются к импровизационной поэзии, хотя общие места играют более активную роль в эпических песнях, чем, например, в близких к ним оленеводческих песнях-нуранкы.

Устная традиция выработала определенный круг устойчивых общих мест, повторяющихся из песни в песню. В образных формулах, как правило, отобразились типичные стороны жизни и быта оленеводов. Назовем некоторые из них.

Картина запрягания оленьего аргиша:

Витсё быксэ сибедісныс,
Нёльсё быксэ йёралісныс,

Ачыс тай и нылыс
Бык костас нырыс,
Ва кёч ку вёжжисэ

Босьтіс, сойяс суйис да,
Еджыд дадь ууясэ
Корсялэ тай нин да,
Быкыс только войлэныс
Йёр пытшкас,
Айыс-мамыс куталэныс ¹⁷.

Сыа тай и сибедіс,
Витсё быксэ сибедіс,
Нёльсё быксэ йёраліс,

Сыа тай только куталё,
Старик тай только, шуас,
Ва кёч кусэ вёдитэ, ки...

Кияс сюема да,
Кодэс кутас, сіе
Доме вёжжиясэ ¹⁸.

Пятьсот оленей согнали в кучу,
Четыреста оленей загнали в
загон,

Сама девушка
В загон зашла,
Вожжи из шкуры морского
зайца

Схватила, в руках держит,
Белую оленью упряжку
Выбирает,
Олени лишь бегают
В том загоне,
Отец и мать ловят их.

«Прежде жил один Сюдбей»

Он согнал в кучу,
Пятьсот оленей согнал в кучу,
Четыреста оленей загнал в за-
гон,

Он только хватает,
Старик только
Вожжи из шкуры морского
зайца

В руках держит,
Кого схватит, того
К вожже привяжет.

«Три Вай-брата»

Описание наряда северного оленевода:

Мича малича сэтэн да,
Виж бархата кышеда,
Сьёд вомдора юркыша,
Лёз лента мича сырья ¹⁹.

Там красивая малица,
Из желтого бархата верх,
Черные опушка и кашюшон,
Голубая лента — завязка.

«В старину жил ненец»

¹⁷ «Материалы Первой Большеземельской фольклорной экспедиции 1968 года» (рукопись), стр. 321—322.

¹⁸ Там же, стр. 381—382.

¹⁹ А. К. Микушев и П. И. Чисталев. Коми народные песни, вып. 2, Сыктывкар, 1968, стр. 98.

Пасьталіс тай неблюй мича
Маличасо тай, пасьталіс да,
Дас сода сера пандыа,

Нёшта съодджык вомдорыс да,
Нёшта съодджык юркышыс да²².

Мича малича вед кыкис,
Съод кырныш койд пандыа,
Дас кык сода сера пандыа,

Куим полэс ноя,
Еджыд неблюй вомдора,
Нёшта еджыд пежгуа,
Съод кырныш койд кеныся,

Виж бархата кышедыс²³.

Из неблюя²⁰ сшитую
Красивую малицу надел,
Панды²¹ малицы — из десяти
полос,

Капюшон с черной опушкой,
Еще чернее сам капюшон.
«Свят и святъя»

Красивую малицу приготовил,
Цвета черного ворона панды,
Двенадцати уступов узорча-
тые панды,

Трех сортов сукно,
Из белого неблюя капюшон,
Еще белее пыжик,
Цвета черного ворона рукави-
цы,

Из желтого бархата верх.
«Прежде жили ненец с некой»

Общим местом в песнях и сказаниях является описание богатырского поединка, меткой стрельбы из лука, неуязвимости богатыря и т. д. Почти во всех песнях повторяются «сквозные» лаконичные формулы. Психологическая характеристика персонажа, его психологическое состояние подчеркиваются сквозными формулами: «пей чуньсэ курччалэ» или «пей чуньсэ нятшке» — «большой палец кусает». Многократно повторяются формулы быстрой езды: «дадь бёрсыс пурга петэ» или «дадьсыс тай нин пургаыс петоллас» — из-под саней пурга взметнется, «лызь бёрсыс пурга петі» — «из-под лыж пурга взметну-лась».

Помимо общих мест и сквозных формул в организации стихотворной структуры северокоми песен чрезвычайно большую роль играют разнообразные виды повторов, в первую очередь анафоры (единоначатия) и эпифоры (концовки стихов). Анафоры и эпифоры в северокоми песнях встречаются значительно чаще, чем в южно- и западнокоми.

²⁰ Неблюй — шкурка олененка, не достигшего годовалого возраста.

²¹ Панды — оторочка подолов малиц и совиков.

²² А. К. Мухомов. Коми эпические песни и баллады, стр. 228.

²³ «Материалы Первой Большеземельской фольклорной экспедиции», стр. 159—160.

Единоначатия могут быть в двух, трех соседних стихах:

Ныа тай сідз олэныс,	Они так живут,
Ныа тай прöмышляйтэныс..	Они так промышляют...
Невестала воедіс,	За невестой поехал,
Невеста ордэ пырис,	К невесте зашел,
Невеста вед пукалэ...	Невеста сидит...

Большой популярностью пользуются парные анафоры, следующие друг за другом:

Нёль тай дадь тыр,	Четыре полные сани,
Нёль аргишнас муниныс,	Четыре аргиша отправились,
Быдсемасэ вайис,	Всего-то привез,
Быдсемасэ босьтіс....	Всего-то накупил...
Куим вок öд эз же нин, шуас,	Три братья ведь не...
Куим чом эз карны же нин,	Три чума не построили же,
Рытсэ ке нин вичча эстэн,	Вечера дождусь тут,
Рыт тай лой да и пемді...	Вечер настал и стемнело...

Встречаются повторения одного и того же слова в конце двух, трех и более стихов:

Оз и төд да көмооны,	И не знает, как обуть,
Кудз и колэ көмооны...	Как надо обуть...

В одних и тех же стихах могут сочетаться анафора и эпифора:

Сизим да ния тыдалэ,	С семью виднеется,
Сизим вожа ния тыдалэ...	С семью ветвями лиственница виднеется...

Иногда отрывок начинается анафорой, а завершается эпифорой:

Вылэ нёль сыя харейсэ суутэдіс тай,	Высоко четырехсаженный ха- рей приладил,
Вылэ тай нин чеччис,	Высоко прыгнул,
Харей выытыс тай чеччис,	Через харей прыгнул,
Скакен тай нин чеччис,	Прыжком прыгнул,
Вылэ койд тай нин чеччис...	Высоко прыгнул...

Певцы любят своего рода «опорные» стихи, которые повторяются через одну и более строк. При этом сами «опорные» стихи нередко выступают в анафорическо-эпифорическом обрамлении:

Төдлі тай, шуас, выйиым,	Знавал я, есть,
Сё көра невеста выйиым,	Хозяйка ста оленей есть,
Көнке да, шуас, выйиым,	Где-то есть,
Сё көра невеста выйиым...	Хозяйка ста оленей есть...

Для общекоми народно-песенной традиции, в том числе и для севернокоми, присуще разнообразное употребление повторов палилогического характера, так называемых повторов-подхватов (таким образом создается впечатление непрерывающейся музыкально-стиховой линии):

Корке тай нья олісныс,	Некогда они жили,
Олісныс-олісныс да и нин,	Жили они, жили,
Ныныныс тай войын петі,	Дочь ночью вышла на улицу,
Войын неті и кызые тай...	Ночью вышла на улицу и при- слушалась...

Для стихотворной структуры характерны вариационные повторы (стих повторяется не дословно, а в несколько измененном, сокращенном или дополненном виде):

Маме тай кучис тэчны,	Мать стала складывать,
Кучис тай нин тэчны...	Стала ведь уж складывать...

Вариации-повторы возникали в результате изменения порядка слов в соседних стихах:

Нинэмныс абу нылэн,	Ничего-то нет у них,
Нылэн нинэмныс абу...	У них ничего-то нет...

Бара на нинэм абу,	Опять ничего не попалося,
Бара на абу нинэм...	Опять не попалося ничего...

В приведенных примерах прослеживается четко организованная метрика. Наряду с этим есть немало песен, в которых формульные стихи чередуются с неформульными. Для неформульных стихов присуще несовпадение музыкальных и стихотворных строк. Смысловая строка как бы «разрубается» в самых неожиданных местах, даже на полуслове:

Сизимед вокыс тай нин	Седьмой брат ведь
Вöляэн кучис тучооныс	Медленно направился
Чом дорас тай нин да...	К своему чуму...
Няревей чомныс вöлэ-	Белый чум принадлежал
маэй куим озыр	трем богатым
Канин Хöзяинлэн...	Канинцам Хозяинам...

Подобная конструкция стиха чужда общекоми песенной традиции. Она сближает эпические песни с импровизационными оленеводческими песнями — нуранкы.

В создании художественного образа севернокоми эпоса большую роль играют гиперболы, сравнения и метафоры. Богатырь необычен и необыкновенен во всем, — эту мысль выделяет гипербола. Богатырь одним выстрелом опрокидывает все чумы противника («став чомсэ чашвартаспуас медбөр ньёлыс» — «все чумы разнесет-развеет последняя стрела»). От богатырского выстрела в людской толпе образуется целая ворга²⁴ павших («ворга моз и коле народыс»). Приемный сын Хозяина Канинского мыса заказывает для битвы «дас кык пудъевсей көрт палич» — «двенадцатипудовую железную палицу». Гиперболизируется тяжелый богатырский лук, который никто, кроме самого героя, не в состоянии приподнять с земли. Сам же герой легко поднимает лук и метко поражает цель. Гиперболизовано и оружие чудовища Варуучичора — он легко пользуется хареем²⁵, поперечник которого с оленью шкуру («теля воль пасьта харей шыыс»).

Богатырь необычно быстро овладевает трудным ремеслом, — эта идея развивается также при помощи гиперболы. Младший Хетэнзей понятия не имел о луке и стрелах, но с первого же выстрела (после соответствующего объяснения отца) наповал поражает лисицу и трех диких оленей, издали попадает в травинку. Малыш, спасенный и воспитанный бабушкой, удивительно быстро становится опытным охотником и оленеводом.

Гиперболизируется оленья стада, которое принадлежит богатырю. Оно насчитывает десять и даже тридцать тысяч оленей: «Сылэн көрыс абу уна вёлэма, тысяч дас кымын только» — «У него стадо было небольшое, всего тысяч десять голов». За десять лет, пока богатырь пребывает в беспробудном сне, из 300 оленей образуется огромное стадо. И снова певцы прибегают к гиперболической детали: пастух, охраняющий стадо десять лет, сберег все поголовье, если не считать одного олененка, шкуру которого он бросает в ноги хозяину.

Богатырь легко перепрыгивает через большой чум или через четырехсаженный харей, воткнутый в землю. Про-

²⁴ Ворга — путь, по которому кочуют олени стада, оленья дорога.

²⁵ Харей — тонкий длинный шест для управления упряжными оленями.

тивники героя — Сюдбей и Сюдбеиха наделены огромным ростом. Когда Сюдбей стоит, то головой упирается в мукоту²⁶; когда сидит, то занимает половину чума от стены до стены. Да и сам богатырь Младший Хетэнзей не обижен ростом: чтобы войти в чум, ему приходится раздвинуть шесты, на которых держится чум. Богатырь за один присест способен съесть тушу оленя-менурия²⁷, выпить 30 литров вина и даже семь тридцативедерных чаш.

Гипербола нередко употребляется в сочетании со сравнениями, особенно когда речь идет о портретной или психологической характеристике персонажа. О Сюдбее и его жене говорится:

Сюдбей тай только	Сюдбей ведь ростом
Ыджыд чом койд вöлі...	С большой чум...
Чом дорас тай тыдалэ,	Возле чума виднеется
Чомыйс койд старуха нин...	Ростом с чум старуха...

Проснувшись после десятилетнего сна, богатырь потягивается, при этом раздается звук, подобный грому («сойяс тай нюжедла, кос да грём моз мунисныс» — «двинул руки в стороны, словно гром грянул»). Богатырь замечает, что от оленьих копыт снежная целина становится утоптанной, как место вокруг чума («ыджыд да сод дор моз и кёр туйыс юж» — «словно на большом дворе оленья дорога утоптана»).

Источником для сравнений служит северный пейзаж. Огромная толпа народа, сошедшая с парохода и вытянувшаяся цепочкой на берегу, сравнивается с характерной для тундры длинной и узкой сопкой, поросшей мелким лесом; покрытый снегом чум — с белой куропаткой («еджыд байдэг койдэсь») или белым лебедем («ыджыд ота, юсь койд, няревей чом»).

Развернутая метафора в севернокоми эпосе занимает более скромное место, чем в общекومی фольклоре. Устная традиция создала несколько выразительных метафор, типичных для эпоса северных народов. Богатырский поединок никогда не называется битвой, но всегда игрой. Младший сын Хозяина Морского мыса приглашает прибывших гостей «поиграть». В чем состоит смысл «игр»,

²⁶ Мукота — отверстие для дыма в вершине чума.

²⁷ Менурий — кастрированный олень в возрасте пяти лет.

объясняет сам противник богатыря:

Вайлы, шуас, чеччы,	Ну-ка, перепрыгни,
Нелямын ваньдейсэ чеччы...	Сорок ваньдеев перепрыгни...

О другой «игре» сказано так:

Отик да игра выйым,	Одна игра есть,
Сизим да вожа джек,	Под развилистым деревом
Сэтэн да выйым пу качай,	Есть деревянная качель,
Сэтэн да позе качниччыны...	Там можно покачаться.

Смысл «игры» проясняется сразу: на качелях младший сын Хозяина Морского мыса укачивал своих соперников до смерти. Близкую параллель из угро-самодийского эпоса привел Кастрен. Он писал: «В некоторых песнях, записанных мною, сюдбабц изображаются страшными великанами и жестокими людоедами, которые прежде чем съесть несчастного, попавшегося в руки, мучат беспощадно, качая его на качелях»²⁸. Действительно, стоило колвинским богатырям подойти ближе к качелям, как они тут же заметили:

Качай улас видзедам,	Глядим под качели,—
Морт лыс тай дзарвидзе.	Груда человеческих костей белеет,

При изображении главного кормильца северян — оленя, певцы, как правило, предпочитали метафоричности конкретность, фактографичность. В песнях всегда точно, до мелочей, упоминаются его возраст, масть, повадки и т. д. Правда, при изображении оленя иногда употребляется иносказание. Так, обычной кличкой оленя служит «лым выы пытш» — «снежная блоха» (за быстроту бега и ловкость) и «кõин вос» — «пища волка». Кстати, в дер. Абези нам удалось зафиксировать фрагмент предания об олене со светящимися рогами: это верховный бог пометил оленя в наказание за какой-то проступок, превратил его в «кõин вос» — «пищу волка»²⁹.

При помощи развернутой метафоры строится зачин песни «Хозяин Керча-ю» и сказания «Бабушка и внук». Ге-

²⁸ М. А. Кастрен. Путешествие по Лапландии, Северной России и Сибири (1841—1844).— «Магазин земледения и путешествий», т. VI. М., 1860, стр. 467.

²⁹ «Полевой дневник Второй Большеземельской фольклорной экспедиции 1968 г.» (рукопись).

рой песни, проснувшись после десятилетнего сна, замечает, что на досках-латах в чуме лежат десять увядших травинок. Певец репликой поясняет смысл метафоры: «Десять трав выросло. Трава, ведь она год растет, а потом вянет. На другой год опять вырастет и опять завянет. Он десять лет спал, и потому десять трав успело вырасти и увянуть. Видит на лате десять трав и считает, сколько лет он спал». Психологическая характеристика героя сказания «Бабушка и внук» почти целиком основывается на развернутой метафоре. Малыш, спасенный бабушкой от неминуемой смерти, подрос и стал ходить на охоту. Поначалу все ему кажется необычным. Естественно, что малыш постоянно сближает необычное с обычным, находя между ними те или иные сходные черты. Услышав, как «куропатки бебекают-кричат», он принимает их бебеканье за брань, жалуется бабушке: «Кто-то бранит меня, матюгается». В следующий раз он встречает дикого оленя и его рога принимает за чьи-то длинные пальцы: «Бабушка, кто-то, имеющий очень длинные пальцы, смотрит на меня».

Для северного эпоса характерен определенный круг постоянных эпитетов. В основе все они восходят к общекومی фольклорной традиции: «бур ны» — «добрая девушка», «бур пи» — «добрый парень», «бур ай пи» — «добротого отца сын», «бур дадь уу» — «добрая оленья упряжка». Устойчивы эпитеты: «ырген» — «медный», «корт» — «железный», реже «эзысь» — «серебряный» и почти никогда не встречается распространенный в общекومی фольклоре эпитет «зарни» — «золотой».

Но, пожалуй, самым популярным из всех постоянных эпитетов является прилагательное «ыджыд» — «большой», отразившее идею рода, коллективного труда и совместного владения продуктами труда: «Ыджыд Сюдбей» — «Большой Сюдбей», «Ыджыд Сюдбейха» — «Большая Сюдбейха», «Ыджыд Марко» — «Большой Марко», «Ыджыд кор табун» — «Большое оленье стадо». Нередко эпитеты «ыджыд» и «дзоля» связываются друг с другом, образуют единый художественный образ: «Ыджыд чом тыдалэ — Дзоля чом тыдалэ» — «Большой чум виднеется — Малый чум виднеется», «Ыджыд трөпа, дзоля трөпа» — «Большая тропа, малая тропа»³⁰. Сравним типичное для об-

³⁰ Тропой колвинцы называют оленью пастбище.

щёкоми песенного фольклора противопоставление двух эпитетов, обозначающих цвет:

Отор да бёкам визьлыси —	В одну сторону глянул —
Еджыд да сера пим тай,	Белые с узором пимы,
Модор да бёкам визьлыси —	В другую сторону глянул —
Сьбд сера пим тай.	Черные с узором нимы.

Некоторые эпитеты сохранили следы древнейшего табуизма. Это в первую очередь касается эпической ономастики. В угро-самодийском эпосе имена героев даются по кличкам оленей, принадлежащих богатырю, по его внешнему облику или по одежде — Светлый Ездовой бычок, Белая Малица, Железный Пояс, Суконное Одеяло, Длинноносый, Длинноволосый, Короткошей и т. д.³¹ Подобные клички встречаются и в севернокоми песнях: «Небыд юрсиа ны» — «Девушка Мягкие волосы», «Нель кынь рожая видзысь» — «Хозяин четырех песцовомордых», «Еджыд парка» — «Белый совик», «Бёжа ку парка» — «Горностаевый совик» и др.

И еще в одном отношении севернокоми песни переключаются с произведениями угро-самодийского эпоса.

В них постоянно эпитет «мамонтовый», который не зафиксирован в устной поэзии ни одной коми этнографической группы. Мамонтовыми называются не только кости ископаемого животного, в изобилии встречающиеся по берегам тундровых рек, не только вещи, изготовленные из мамонтовой кости (тшалак — пуговица на конце тяжка, для закрепления упряжи, пятей — колечко на передке нарт, предназначенное для того, чтобы вожжи ходили свободнее), но и все самые прочные, добротнороботанные предметы (мамонтовые нарты, мамонтовые арканы).

* * *

Специфична бытовая функция севернокоми песен. Как известно, эпические произведения многих народов Севера являются достоянием певцов-мужчин, входят в мужской песенный репертуар. Севернокоми же эпос исполняют не только мужчины, но иногда и женщины.

К певцам слушатели относятся с большим уважением, внимают каждому их слову. При исполнении эпических

³¹ З. Н. Куприянова. Эпические песни ненцев, стр. 31, 46.

песен певец сидит посредине помещения на сундуке, кровати, стуле или на куде — коробе, гнупом из луба, и поет, энергично жестикулируя. Время от времени он в ритм песни постукивает обеими руками о бока куды или по полу³². Такое исполнение называется «таркеччемен сьылэм» — «пение с постукиванием».

Пение часто прерывается репликами то лаконичными, то развернутыми. Реплики выполняют разнообразные функции. Они призваны прокомментировать, пояснить те места, которые в устном бытовании стали непонятными. В сказании «Дикий Вале́й» речь зашла о делении тундры на «свою землю» и «чужую землю, другую землю». В данном факте отражена дуальная организация древнего рода. Исполнитель же, обращаясь к слушателям, объяснил это деление по-своему: «Визьлы, быдсэн бураке ярапъяслэн асланыс землясныс юкемаесь да сідз и олэныс ас земляныс. А межаыс бусьтеке граница сыа, межаыс» — «Видишь ли, у яранов все земли были поделены и так жили на своих землях. А межа, это вроде границы, межа-то».

В репликах содержится объяснение смысла диалектных слов. Например, в песне «Прежде жил один Сюдбей» сказано:

Висьталіс нин и:
«Мейко, вайлы сутлы!»

Певец пояснил в реплике: «Мейко — сыа моньыс» — «Мейко — это сноха».

Репликой певец выражает свое отношение к исполненному, дает оценку. И. О. Хатанзейский пел об искусной стрельбе богатыря и, восхищенный его мастерством, отметил: «Меткзя же лые» — «Метко же стреляет», «Топта же лые» — «Здорово стреляет», «Бахатыр бахатыр и выйым» — «Богатырь — он богатырь и есть». Отношение певца к происходящему, его сочувствие к герою выражается в репликах, имеющих форму риторического вопроса: «А кудз нэ оз аддзы?!» — «А как не найти?!», «Кыче нин узян?!» — «Где уж тут спать?!», «Кыче пёръедласныс?!» — «А как тут обманут?!» и т. д. Рассказывается о громадном аппетите младшего сына Хозяина Морского мыса,

³² Ср. исполнение песен ненцами, описанное в статье З. Н. Куприяновой, помещенной в данном сборнике.

который только что съел целую оленью тушу, не наелся и просит добавки. Исполняя это место, певец мимоходом, прервав на минуту пение, бросает восхищенно: «Менурей туша пулэма да абу вед и пöтлэма, лешакыд» — «Целую тушу менурея сварила, а он и не наелся, лешак этакий».

Богатырь приглашает братьев на семейный совет, чтобы решить вопрос о невесте. Ему предлагают одну, другую, третью девушку, а он все недоволен. И тут певец не удержался, чтобы не выразить своего возмущения: «Бара из лöсёо невестаыс. Вöлі вед, висьталэ, бурджык... Невеста пекутшем из лöсöо» — «Опять не подошла ему невеста. Была-де и лучше... Никакая невеста ему не годна»³³.

Реплики сопровождаются соответствующими мимикой и жестами. Это особенно характерно для певческой манеры абезьского певца И. О. Хатанзейского и харутинского сказителя Н. Е. Канева. Рассказав о том, как Дик Валей едет по тундре, опершись на передок нарты, певец пояснил: «Корке тадз же воедам да дадь кокора вылапум, лэдзсьысям. Ме тай сыа уна суткиясэн рöбетникас олі. Сідз чомъяс ог и ветлы. Этадз лэдзча да öдде и унмоося» — «Когда-то бывало едем так по тундре, на передок нарты опершись. Я так много дней, будучи работником, в чум не заходил. Так (следует объяснение жестами.— А. М.) обопрусь на сани и быстро, бывало, засну»³⁴.

Довольно часто встречаются реплики, в которых исполнители повторяют только что пропетое. В этом случае песенный и прозаический фрагменты совпадают почти текстуально. Богатырь спал десять лет, проснувшись, он посмотрел по сторонам:

Отор да бöкам визьлыси —	В одну сторону глянул —
Еджыд да сера пим тай,	Белые с узорами пимы <стоят>,
Мöдор да бöкам визьлыси —	В другую сторону глянул —
Сьбд сера пим тай.	Черные с узором пимы.
Ог тöд да кöмооны,	Не знаю, которые обувь,
Кудз колэ кöмооны,	Которые надо обувь,
Отик и чое тай, шуас,	Единственная моя сестра
Сяма тай и вöлэма ³⁵ .	Мастерица же оказалась.

³³ А. К. Мижусев. Коми эпические песни и баллады, стр. 172—174.

³⁴ «Материалы Первой Большеземельской фольклорной экспедиции», стр. 90.

³⁵ Научный фонд Коми ФАН СССР, ф. I, оп. 10, ед. хр. 35.

Певец, словно не надеясь, что слушатели поняли всё до конца (а данный фрагмент, несомненно, имеет значение для характеристики богатыря и его сестры, для раскрытия взаимоотношений между ними), спешит простое пересказать прозой: «Отик чой да сяма тай и вёлэма. Пимьяссэ видзедэ. Кык гоз да оз тёд, кодэс көмооныс. Отор бёкас сера, модор бёкас сьёд сера пим. Оз тёд, кодэс. Кыкнаныс мича вурема чойыслэн» — «А единственная сестра мастерицей оказалась. Две пары пим рядом стоят. Не знает, которую выбрать. С одной стороны белые с узорамп пимы, а с другой — черные с узорамп пимы. Не знает, которую пару выбрать. Обе красиво спиты его сестрой».

Несколько необычна манера включения в текст реплик у певцов из пос. Харуты. Так, А. И. Выучейская иногда обрывает стих на полуслове, заканчивает мысль репликой, а затем продолжает петь. Перед началом следующего стиха она обязательно нараспев произнесет частицу *ни* (ни-и-ин):

Айыс көрсё сибёдис,	Согнал оленей в кучу,
Витсё быксё сибёдисны,	Пятьсот быков в загон загнали,
Сизим вок тай видзёдöны...	А семь братьев только смотрят..

Реплика: «Куимён и йёрасясны, ая-ныла да мамыс да. А жёникыс только бергалö» — «Втроем н загоняют в загон: отец, дочь и мать. А жених тут же крутится. Только улыбается».

...Ни-ин. Йёрасисны,	...Ни-ин. Загнали в круг,
Витсё быксё сибёдисны... ³⁶	Пятьсот оленей собрали в кучу...

Итак, существенные особенности поэтической формы коми эпоса, трех его жанровых разновидностей — песенной, прозаической и песенно-прозаической убеждают в том, что в севернокоми эпическом творчестве нерасторжимо соединились разнокачественные пласты, восходящие к устной поэзии пермских, обско-угорских и саамско-самодийских народов. Данный факт ни в коей мере не может служить доказательством несамобытности севернокоми традиции. Он вытекает из сущности эпоса, как творения интернационального и национального одновременно.

³⁶ А. К. Микшув. Коми эпические песни и баллады, стр. 114—115.

КОМИ-ПЕРМЯЦКИЕ ПРЕДАНИЯ О КУДЫМ-ОШЕ И ПЕРЕ-БОГАТЫРЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ИХ ИДЕЙНОГО СОДЕРЖАНИЯ

М. Н. Ожегова



Предания о Кудым-Оше и Пере-богатыре представляют собой два самостоятельных поэтических комплекса. Первый из них отражает представления коми-пермяков эпохи первобытпородового строя, второй — эпохи образования русского централизованного государства и национального самосознания народа.

Комп-пермяцкие предания, сформировавшись как жанр в дофеодалный период, сохранили свои основные структурные особенности и живут в народной традиции вплоть до наших дней. Они являются устными рассказами с установкой на историческую достоверность, хотя эта достоверность чисто условна и может быть понята как поэтически обобщающая форма отражения жизни.

До революции были известны лишь немногочисленные записи преданий о Пере-богатыре. В XVIII в. академик И. И. Лепехин¹ сообщил об их бытовании, в XIX в. писатель П. И. Мельников-Печерский повторил Лепехина, но заметил: «...предание, не имеющее вероятия»². В 1852 г. — новые предания в записи священника Н. Попова³, а в начале XX в. — профессора К. Ф. Жакова⁴, мест-

¹ «Продолжение дневных записок путешествия Ивана Лепехина». СПб., 1780, стр. 194—195.

² «Отечественные записки», 1840, т. XIII («Дорожные записки по пути из Тамбовской губернии в Сибирь»), стр. 85—95.

³ «Вятские губернские ведомости», 1852, № 21.

⁴ Сб. «Около Камы». Изд. Я. Шестакова. М., 1905, стр. 105—106.

ные этнографы И. Я. Кривошеков и Н. П. Белдыцкий⁵ издали русские версии. Четыре варианта этого предания были опубликованы в 1930-е годы⁶. Большую работу проделал советский этнограф Д. И. Гусев, который опубликовал сборник преданий⁷. В последние десятилетия найдены варианты еще одного героического предания о Кудым-Оше. Теперь нам известно около ста вариантов предания о Пере-богатыре и пятидесяти о Кудым-Оше⁸.

Каждый из этих больших поэтических комплексов включает в себе различные тематические и художественные циклы. Так, в преданиях о Кудым-Оше можно выделить группы тотемического характера, топонимические предания, об экзогамном браке, о межродовой борьбе, о защите Кудым-Ошем людей своего рода от нападающих чужеземцев, о создании культурных и социальных институтов.

Предания о Пере-богатыре более позднего происхождения, они повествуют о жизни Перы в условиях северного лесного края, единоборстве богатыря с мифологическими существами, об отношении его к христианской религии, о его помощи русским в борьбе с татарами, о защите своего народа от феодала Строганова.

Рассматриваемым народным произведениям свойственны известные эстетические принципы, позволяющие говорить об их общности: героический характер содержания, герой-богатырь, воплотивший лучшие черты народа, совершающий необычайные подвиги. Но говоря об общности, в то же время необходимо иметь в виду существенные различия, прежде всего отражение разных форм взаимоотношения героя и коллектива в условиях первобытного общества и феодализма. Кудым-Ош неотделим от рода, его мировоззрение во многом обусловлено анимизмом, тотемизмом, мифологическими представлениями. Пера живет в других условиях. Он — член новой исторической

⁵ И. Я. Кривошеков. Словарь Чердынского уезда. Пермь, 1914, стр. 229—230, 262; Н. П. Белдыцкий. По реке Вишере. — В сб.: «Ежегодник Пермского губернского земства». Пермь, 1916, стр. 43—46.

⁶ «Фольклор народа коми, т. I; Преданья и сказки». Архангельск, 1938, стр. 51—61.

⁷ Д. И. Гусев. Коми-пермяцкие предания о Пере-богатыре. Кудымкар, 1956.

⁸ М. Н. Ожегова. Коми-пермяцкие предания о Кудым-Оше и Пере-богатыре. Пермь, 1971.

общности — народности, вступившей во взаимоотношения с другими народами, прежде всего русским. Будучи ее членом, он выполняет общественные и общегосударственные задачи. В отдельных циклах (борьба с графом Строгановым, Пера и христианская религия) проступают классовые черты. Возникают новые героические ситуации: помощь Перы русским в борьбе с татарами, защита народа от посягательств на его свободу графа Строганова, борьба с христианским богом.

В преданиях о Кудым-Оше, в соответствии с эстетикой древнего эпоса, в образе богатыря прежде всего подчеркнута физическая сила. При художественном обобщении использованы традиционные для мирового эпоса приемы гиперболизации. «Ростом он был, — говорится о Кудым-Оше, — трех саженьей, голос у него был такой громкий, что во всем Сылпане его слышали, а братья на него сбегались к Кудыму». Съедал он по полтуши убитого и испеченного им же самим медведя, выпивал из ручья всю воду. Кудым-Ош выворачивал деревья с корнями, ходил на охоту на трехсаженных лыжах.

Предания о Кудым-Оше, как было сказано выше, связаны с мифологией. Исключительная физическая сила и необычайные способности героя иногда рассматриваются как следствие его полузвериного происхождения⁹. Кудым-Ош испытывает на себе магические действия своей матери-колдуньи Пövсин, которая возвращает его к жизни после смертельного ранения. Кудым-Ош подчиняется жрице, приносит жертву — идет на гору Полюд и кропит священный камень кровью убитого оленя. Кудым-Ош верит в водяного как доброго духа, помощника человека, и не вступает с ним в борьбу, а задабривает его при переходе реки по пути к вогулам. Леший также оказывается добрым духом и помощником Кудыма и его рода. На горе Изъюр, где жил Кудым и его родичи, устраиваются праздники в честь бога солнца.

В историко-культурном плане Кудым-Ош близок к центральному герою первобытно-мифологического эпоса, названному исследователями «культурным героем». Он показан как основатель целого ряда культурных институтов — земледелия, скотоводства. Кудым-Ош впервые се-

⁹ В тотемических преданиях говорится, что Кудым-Ош был сыном женщины и медведя («Ош» — коми-пермяцкое — «медведь»).

ет и собирает хлеб па своей земле, учит людей обработке железа, создает примитивные орудия труда (ножи, молотки). Кудым-Ош сам изготавливает необходимый хозяйственный инвентарь (сани, лыжи), строит новые укрепленные «кары» — городища, возглавляет борьбу своего рода с врагами. Народ наделяет героя высокими моральными качествами: мудростью, твердой волей, настойчивостью, находчивостью.

В преданиях о Кудым-Оше переплелись мотивы, возникшие на разных этапах жизни древнего народа. В большинстве из них представлены характерные черты позднего этапа развития первобытнообщинного строя, патриархата, эпохи Родановской культуры.

Предания, в соответствии с историческими данными, говорят об отсутствии деления общества на классы, об общественном и материальном равенстве людей. Нет понятия государства, класса, но есть понятие рода, племени, семьи.

Основными занятиями были охота и рыбная ловля. Известную роль в жизни коми-пермяков играла пушнина, которую сплавливали по рекам Иньве, Каме и Волге в обмен на разные товары. Предания содержат упоминания о раннем земледелии, общинном скотоводстве, добыче руды, изготовлении железа. Они отразили и общественный характер собственности на средства и продукты производства. Участие многих людей в разнообразных процессах труда позволяет судить о коллективных его формах. Предания красноречиво говорят об особенностях мировоззрения древних людей, обусловленных зависимостью от природы. Характерными чертами его были тотемизм, магия, анимизм. Они отражают и первые победы человека над природой.

Сюжет преданий одноплановый, имеет простейшую схему развития основных событий. Особенно распространен мотив женитьбы па далекой невесте, известный фольклору многих народов. С этим мотивом связан другой, тоже общеизвестный,— женитьба героя на уродище: жрица Потэсь, желая наказать героя, построившего городище на священном месте, распространяет слух о вогульской княжне-красавице. Кудым-Ош поехал к вогульскому князю и заявил о своем желании жениться на его младшей дочери Костё. Тот ему ответил: «Женишься — полдобра тебе отдам, а не женишься — голова с

плеч». Кудым-Ош вошел в шатер и увидел «уродище какое-то: руки да ноги человечесьи, а глаза как-то коровьи на мохнatom лице». Юноша понравился княжне, и она открыла ему тайну: чтобы уберечь от нежеланного жениха, за которого мог выдать ее отец-деспот, мать одела на лицо девушки маску. Кудым-Ош женился и благополучно возвратился домой¹⁰.

Преданий об экзогамном браке больше всего: их 12 вариантов. В них наблюдается варьирование ситуаций: путь от коми-пермяков до вогул, встреча с невестой, сватовство, пир, остановки героя у доброй княгини, возвращение домой.

В отдельных вариантах порой отсутствуют все дополнительные ситуации, и происходит сжатие сюжета. Это снижает художественную ценность произведения.

Сохранился всего один вариант предания о защите Кудым-Ошем своего родового гнезда-городища на горе Изъюр. Главная конфликтная ситуация предваряется мотивом, который является жанроопределяющим, он указывает на достоверность излагаемых событий и место, где они происходили. Этот сюжет характерен для эпоса других народов, в частности ненцев. Он складывается из следующих сюжетных звеньев: приезд пришельцев якобы с мирными торговыми целями; захват городища, убийство Кудым-Оша, магические действия матери Кудым-Оша, колдуньи Пёвсин, отдавшей под видом золота и пушнины простую траву «пшканы», вмешательство Лешего, друга Пёвсин, который поднял сильный ветер и не позволил лодкам возвращавшихся врагов подъехать к городищу, захват врагов в плен и оживление Кудым-Оша Пёвсин. Мотив оживления убитого сына известен мировому эпосу (так, он встречается в «Калевале»).

Ситуации столкновения «папа» с жрицей, повторяющиеся в ряде преданий, не случайны для времени распада патриархально-родового строя.

Мы располагаем также одним вариантом предания, где Кудым-Ош является культурным героем и учит земледелию своих соплеменников. Интересна ситуация — род Кудым-Оша сражается с родом из соседнего городища под предводительством князя Юкси, которого не позвали на

¹⁰ М. Н. Ожегова. Коми-пермяцкие предания о Кудым-Оше и Пере-богатыре, Пермь, 1974, стр. 21—23.

праздник, посвященный первому урожаю. Эта сцена важна для характеристики особенностей жизни древних народов.

В развернутых преданиях все звенья сюжета композиционно и логически организованы, одно действие вытекает из другого; произведение обычно заканчивается благополучной развязкой. Известны предания простейшего типа, которые имеют форму короткого сообщения о качествах героя, времени, когда он жил, и о людях, которые слышали о его необыкновенных подвигах. Предания близки к топонимическим и ономастическим и объясняют происхождение сел, деревень и фамилий. Они обычно связаны с именем Кудым-Оша.

Предания о Кудым-Оше близки многочисленным родоплеменным сказаниям, в которых «мифы о божественных и тотемных предках и о культурных героях сочетаются с воспоминаниями о переселениях рода и племени, о их столкновениях, о вождях и героях. Основная установка родоплеменных сказаний, так же как и поздних исторических преданий, — закрепить и сохранить для потомства память о наиболее важных событиях в жизни рода и племени»¹¹.

Все предания о Пере-богатыре, так же как и предания о Кудым-Оше, циклизуются вокруг имени героя: Пера-богатырь представляет собой обобщенную форму, отражающую лучшие качества коми-пермяцкого народа, но уже в новое время.

Поэтика эпоса эпохи феодализма оказалась во многом схожей с поэтикой древнего эпоса. Пера предстает таким же сильным, смелым, могучим богатырем, каким живет в народном сознании образ Кудым-Оша. В том и другом подчеркнуты и художественно раскрыты черты удачливых охотников, храбрых воинов и народных заступников.

При этом используются те же приемы гиперболизации, придающие героям облик богатырей, что и при изображении Кудым-Оша. Пера невысок ростом, но широк в плечах. «Росту он, — сказано, — небольшого, да в плечах сажень шириной». «Ноги у него огромные — одна ступня семь четвертей». Голова Перы в одних преданиях сравнивается с большим чугуном, в других ее величина показана при помощи такой описательной гиперболы: «Возьмет, бывало, двенадцатисаженный ремень, обернет

¹¹ В. К. Соколова. Русские предания. М., 1970, стр. 9.

вокруг головы, свяжет, так концы ремня до земли не достают,— вот какая большая у него была голова». А глаза у Перы были такие, что попавшие в них иглы еловой хвои казались ему небольшими соринками («Что-то у меня сегодня глаз чешется»,— жалуется Пера матери. Посмотрела она под веко сына и вытащила оттуда пару еловых иголок»).

Богатырские качества Перы, его эпическое величие более всего проявляются в воинских подвигах. Размахивая «пятисаженным бревном, как поленом», руками разламывая орудия врага, он сокрушает захватчиков, защищает родную землю от непрошенных гостей.

В ряде преданий образ Перы дан в обстановке повседневного труда. Здесь его богатырская сила проявляется в трудовых подвигах, главным образом на охоте. Он легко и свободно убивал «голыми руками» и приносил домой медведя или лося.

Народ называет Перу крестьянским сыном. Пера — умелец, мастер на все руки, он не только хорошо охотился, ловил рыбу, но и плотничал: дома строил, сани делал, обнаруживая при этом свою необыкновенную силу. В одном из вариантов говорится, что он принес с базара целую сотню дубовых полозьев. В другом повествуется о том, как он забрасывал на «кум» (амбар) сани, нагруженные двадцатью пятью пудами зерна. Пера мог за угол избу приподнять и выдернуть снизу бревно.

Под стать богатырю и вещи, которыми он пользуется: лапти — в аршин длиной, лыжи — трехсаженные (четырёхсаженные, семисажённые и шестиметровые — в других вариантах), быстроходные, на них он за два дня доходил до Москвы. Аппетит у Перы был богатырский: он за один присест мог съесть десять фунтов хлеба, десять «сельниц» пельменей. Обычной меркой вина, выпиваемого Перой, была четверть. Брагу он пил ведрами.

Гипербола используется и при рассказе о других качествах Перы. Помогая одному из соседей строить дом, богатырь нарубил столько леса, что лошадь не смогла воз с бревнами сдвинуть с места. Тогда Пера распряг лошадь и повез бревна сам. Пера шутит с соседями, но шутит тоже по-богатырски: «Старики возили овес, он шел в баню. Старики распрягли телеги и оставили на дороге. А Пера взял и подшутил над ними: поднял все возы, в каждом по двадцать пудов, на баню». Часовню

он поднимал за угол и играл бревнами, из которых она была сложена; двухпудовую гирию перекидывал через дом, играл камнем величиной с баню.

Непомерной силой наделены и родственники Перы. Его отец Семен «ставил двадцатипудовый, нагруженный мучкой воз на другой воз без помощи товарищей». Сестра Перы с далекого Севера характеризуется как богатырка. И брат Перы Мизя назван богатырем.

Наряду с гиперболой в стиле преданий заметную роль играет аллегория. Так, о татарах иносказательно говорится как о «идолище на колесе», с которыми по просьбе русских борется Пера. «Потом они (богатыри.— М. О.) идолище-то через себя бросили. Руки-ноги идолищу-то все обломали». Часто идолище представляется в виде страшной машины на колесах: «...идолище на колесах катается, все смотрят. Вот убьет нас, вот убьет нас!.. Налетел идолище на колесах» и т. п. В других вариантах идолище — оружие: «У них оружие, у врагов-то, какое-то колесом было: солдат наш стоит, а колесико подбегает и прямо человека режет». Иногда враг представляется в виде машины, в которой сидят люди: «В третье утро взяли они эту машинку. Да как эту машинку бросили вокруг себя. Она и разбилась, а из нее народ-то посыпался».

В поэтическом комплексе о Пере-богатыре имеются различные идейно-тематические циклы. Центральное место здесь занимают предания о помощи коми-пермяцкого богатыря русским в борьбе с татарами (48 из 97). Их историческая тема больше всего связана с походами Ивана III и Ивана IV и с разгромом Казанского ханства в 1552 г.

От татарских ханов и их войск сильно страдали народы Нижнего Прикамья и Поволжья. «Казанская история» называет в числе разоренных ими земель и пермские. Уже в 1468 г., как говорят уральские историки, «организуется поход русского войска против казанских татар, которые проникли в Пермь Великую. В 1469 г. русские совершили новый поход на Казань, во время которого освободили взятых татарами в плен русских людей, в том числе вятчан (очевидно, среди них и удмуртов) и пермяков»¹². «В октябре 1552 г., — говорится в том же капитальном труде по истории Урала, — русское войско взяло Казань и ликвидировало самостоятельность Ка-

¹² «История Урала», т. I. Пермь, 1963, стр. 50.

занского ханства, которое мешало расширению экономических и культурных связей Русского государства с народами Урала, Сибири, Средней Азии, угнетало народы Поволжья и Приуралья, являлось постоянной угрозой военного нападения»¹³.

В этом решающем походе против татаро-монгольских завоевателей приняли участие народы, входившие в состав Великопермского княжества, возникшего в XIV в. и присоединенного к Русскому государству в 1472 г. Дружба русского и коми-пермяцкого народов, начавшая задолго до этого, была закреплена в суровых боях против общего врага.

У большинства народов Поволжья и Прикамья сохранились предания об участии их в борьбе с татарскими ханами (мари, мордва, коми, удмурты). В них много общего, особенно в принципах художественного изображения и вместе с тем есть и свои особенности.

В коми-пермяцких преданиях исторические события нашли отражение в символической форме единоборства Перы с «идолицем на колесе». Обобщенный образ врага-идолица перекликается с образом русских былин — Идолицем поганым. Но почему здесь идолице «на колесе»? По нашему мнению, реальной основой этого образа является древнее орудие, сыгравшее большую роль в осаде «и взятии Казани, так называемый «гуляй-город» — боевое сооружение из деревянных щитов, с бойницами, на колесах или полозьях, употреблявшееся в Московском государстве в осадной и полевой войне.

Сюжетные ситуации преданий этого типа отличаются большой устойчивостью: приезд на родину брата Перы (в других вариантах — дяди, племянника, крестного), служившего в русской армии, борьба Перы с врагом — идолицем на колесе, возвращение богатыря после победы в родные края. Рассказ начинается с указания на место жизни героя (деревня Мёдгорт, на реке Лупье, недалеко от села Гайны); его профессию (охотник, рыбовод, крестьянин): главные качества (непомерная сила, храбрость, смелость, защита интересов народа).

Варианты преданий отличаются друг от друга, в них вводятся дополнительные эпизоды, ситуации: пребывание Перы в Москве (Перми или Казани), посещение героем

¹³ Там же, стр. 53.

накануне боя кабака, встреча с царем, отказ богатыря спать в царских палатах на пуховых постелях и его ночевка «у подья сосновой, на хвое пихтовой». В русских вариантах преданий, записанных И. Я. Кривошековым и Н. П. Белдыцким, действие происходит на реке Вишере.

Изменяются и имена героев: брата Перы зовут то Мизей, то Ванькой, то Степаном, то Антипом. В вишерских вариантах новое имя дано и самому богатырю — Пеля. Рядом с Пелей фигурирует другой богатырь — Полюд. В вариантах русского происхождения необычны концовки преданий. Они свидетельствуют об усвоении русской и, в частности, уральской традиции: «Но вот начали переводиться на русской земле богатыри, отошла им пора и на Вишере... Вошли вишерские богатыри в свои кампи со своими сокровищами, тогда же прекратился рост камней и остались они такими же, какими их можно видеть и теперь»¹⁴.

Другой тематический цикл составляют варианты предания (их записано десять) о борьбе Перы с графом Строгановым. По своему характеру и основному пафосу они тоже являются героическими. В них наиболее ярко отразились классовые противоречия феодального общества: народный заступник — Пера-богатырь вступает в борьбу против угнетателей, крепостников графов Строгановых.

Предания этого цикла вполне соотносятся с конкретными фактами истории. Иньвенские коми-пермяки были превращены в крепостных графов Строгановых в конце XVII в.; жители же северных (косипско-гайинских) районов остались на положении государственных крестьян Чердынского уезда. Коми-пермяки вместе с русскими крестьянами тяжело переживали процесс закрепощения. Строгановы, как и другие крупные землевладельцы, имели право судить своих людей и получать с них подати; они жестоко эксплуатировали крестьян, безжалостно наказывали за малейшую провинность.

В преданиях отразился самый момент превращения коми-пермяков в крепостных графов Строгановых, стремившихся захватить все земли округа. Можно предполагать, что они были созданы по свежим следам событий.

Предания имеют реальную историческую основу, в них

¹⁴ М. Н. Ожегова. Коми-пермяцкие предания о Кудым-Оше и Пера-богатыре, стр. 113.

называются конкретные лица. Социально-политическая история и борьба классов показываются обобщенно. Строганов символизирует то огромное социальное зло, которое обрушилось на коми-пермяцкий народ с приходом феодализма. В основе сюжета преданий на эту тему нет внешне выраженного драматического конфликта. Пера не встречается ни с помещиком, ни с управителем.

Героическая ситуация, в которой Пера совершает подвиг во имя народа, имеет своеобразную художественную форму. В первой части предания показано, как богатырь своими руками разорвал цепь, при помощи которой слуги Строганова прокладывали грань («просеку»), чтобы «заめжить», присоединить к графским все коми-пермяцкие земли и тем самым закрепить народ¹⁵.

Третий тематический цикл посвящен борьбе Перы-богатыря с христианским богом. В преданиях этой группы Пера восстает против несправедливого устройства жизни на земле и самого бога. Он хочет весь земной шар перевернуть, совершить то, что по христианскому учению под силу только самому богу — творцу земли и неба. На вопрос явившегося к Пера старика-бога: «Зачем же ты, Пера, хочешь земной шар перевернуть?» Пера ответил: «Чтобы теплее здесь было. Народ-то работает, а жизнь у него все худенькая, холодная. А уйти нам отсюда не годится»¹⁶. Таким образом, социальная борьба приобретает другие формы.

Столкновение Перы с богом закончилось тем, что герой был превращен в камень. Через некоторое время бог снова явился к Пера-каменю и спросил: собирается ли Пера и сейчас земной шар перевернуть? Пера, чувствуя, что сил у него для борьбы не хватит, смирился, ответил: «Где уж тут» — и просил вернуть ему жизнь. Бог превратил камень снова в человека, взяв с Перы слово больше не бунтовать. Покорность и смирение Перы перед богом заметно снизили образ богатыря.

¹⁵ М. Н. Ожегова. Коми-пермяцкие предания о Кудым-Оше и Пера-богатыре, стр. 94. Некоторые варианты этого цикла преданий о Пера-богатыре, может быть, более позднего происхождения, так как в них отразились события, связанные с преследованием непокорных крестьян, неоднократно восстававших против деспотизма и насилия в последующие годы. Пера долго скрывался от графских слуг в темных лесах, прятался на деревьях. До последних дней он оставался народным защитником.

¹⁶ Там же, стр. 117.

Превращение Перы в камень показано и в другом кратком, но довольно ярком варианте преданий: «Внутри мыса Курёгкар будто бы жили люди. С восточной стороны имелись ворота, говорят, вход в жилище. Над воротами висел колокол. Перу-богатыря господь-де в камень превратил, и он, говорят, до сих пор там сидит...» «Как войдешь в ворота,— говорится далее в предании,— сейчас же надо-де бить в колокол, а то он рывкнет. А как богатырь-то закричит, так целая губерния народу-то гибнет...»¹⁷ Называются причины, за которые пострадал Пера: «много народу перебил». В этом предании Пера остается несмирившимся богатырем, он еще может «громко закричать».

Нельзя не согласиться с Л. С. Грибовой, которая усматривала в этих преданиях отражение острой борьбы коми-пермяков, происходившей в период обращения их в христианскую веру. «Каким бы объективно прогрессивным ни было московское влияние,— пишет она,— какой бы ни была прогрессивной по сравнению со старой новая идеология, в то время, очевидно, достаточно серьезной и острой была борьба между старым и новым»¹⁸. В подтверждение своих мыслей она приводит известные исторические факты: восстание коми-пермяков в 1472 г., когда они отказались выполнять возложенные на них повинности и подчиняться законам новой веры. В 1501 г. московский митрополит Симон жаловался коми-пермяцкому князю Матвею Михайловичу, что пермяки живут по старым языческим обычаям, а не по православным законам¹⁹. Нужно заметить, что вопросы, связанные с религией, мало отражены в преданиях; в них гораздо большее место занимают патриотическая и социальная темы.

Цикл преданий о борьбе Перы с мифологическими существами, мы считаем, вызван к жизни также новыми историческими условиями и не относится к архаическим пластам эпоса, как думают некоторые исследователи²⁰.

¹⁷ М. Н. Ожегова. Коми-пермяцкие предания о Кудым-Оне и Пере-богатыре, стр. 118; Л. С. Грибова. Еще одна легенда о Пере-богатыре. Альманах «Гора му», Кудьмкар, 1963, стр. 77.

¹⁸ Л. С. Грибова. Указ. соч., стр. 79.

¹⁹ «Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссиею», т. I. 1334—1598. СПб., 1841, стр. 168—169;

²⁰ Д. И. Гусев. Коми-пермяцкие народные предания о Пере-богатыре, стр. 84.

Фольклористы правильно отмечают, что созданная усилиями многих поколений народная традиция содержит такие огромные художественные ценности, что народ ими не пренебрегает, а пользуется как материалом для создания новых песен с новым содержанием²¹. Так и коми-пермяцкий народ при создании новых преданий использовал образы водяного, лешего и змея, которые в данном случае не выражают мифологического мировоззрения. Они возникли путем преодоления мифологии и обобщения реально-исторического опыта²².

Образы водяного и лешего генетически восходят к тем «хозяевам стихий», которые приносят человеку удачу, они тесно связаны с языческими верованиями, с мифологией древнего народа — предков коми-пермяков. Но древние сюжеты взаимоотношения человека и мифического существа позднее выступили в новом виде. В предании о Кудым-Оше водяной — существо, не попятное человеку, существо иного мира. Пера не только не боится и не задбривает, а властно требует, чтобы водяной навсегда оставил Каму и не мешал народу ловить в ней рыбу. Здесь водяной боится богатыря и просит у него пощады. «Водяной сжался весь, испугался, видишь ли, Перыто. Просит он Перу: «Ты меня, Пера, отпусти. Я тебе и твоим людям худого больше не сделаю». И ушел водяной по требованию Перы в далекое озеро, которое с этих пор Адовым называется»²³. В преданиях о Пере-богатыре борьба героя с водяным отражает характерную для коми-пермяков отрасль хозяйства — рыболовство. «Любил Пера-богатырь и рыбачить. Рыбачил он и на Лупье-реке и на большой Каме»²⁴.

Жанр предания несколько изменяется от того, что реалистический рассказ соединяется с изображением водяного в стиле фантастической сказки или сказки-бывальщины: «Большой-большой водяной-то, больше Перы-богатыря. Волосы у водяного долгие, как водяная тила висят, борода длинная, весь он лохматый»²⁵.

²¹ Ср. В. Я. Пропп. Русский героический эпос. М., 1958, стр. 60, 181, 289.

²² См. там же, стр. 35.

²³ М. Н. Ожегова. Коми-пермяцкие предания о Кудым-Оше и Пере-богатыре, стр. 109.

²⁴ Там же, стр. 108.

²⁵ Там же.

По-прежнему изображается в предании о Перу и леший. Он олицетворяет зло²⁶. Сюжет борьбы Перы с лешим чаще всего контаминируется с сюжетом помощи богатыря русским. Закономерность такой контаминации можно объяснить тем, что леший живет в восприятии народа как его внутренний враг. Так, в одном из вариантов предания леший, не желая считаться с грамотой царя, пытается прогнать из лесу самого богатыря. К давним анимистическим мотивам присоединились очень острые социальные мотивы — протест народа против посягательств на земли, отданные некогда пермякам и закрепленные грамотой царя.

В развитии сюжета этих преданий, живут ли они самостоятельно или в контаминации, существенны две основные ситуации: 1) леший состязается с Перой, рассчитывая выиграть в силе и завладеть лесом; 2) леший пытается убить Перу ночью, но Пера сам убивает лешего.

Таким образом, предания о борьбе Перы с водяным и лешим отражают сложные социальные отношения эпохи феодализма. Нельзя не согласиться с Р. Р. Гельгардтом, который писал, что в преданиях о Поре-богатыре отражены отнюдь не древнейшие черты общественного сознания народа. Тема борьбы Перы с «хозяевами стихий» — водяным и лешим — свидетельствует об ослаблении анимистических представлений. Такая черта наблюдается обычно в сравнительно поздних преданиях и легендах²⁷.

Сохранилось несколько преданий о борьбе Перы со змеем. Образ змея отсутствует в преданиях о Кудым-Оше. В преданиях о Поре-богатыре он появился, очевидно, под влиянием русских былин и сказок (известно, что змеборство — один из древнейших мотивов не только русского, но и мирового эпоса). В отличие от лешего и водяного змей не имеет внешних признаков страшного чудовища.

²⁶ «Лесной над людьми издевался»; «людей через сосны перекидывал»; «он, леший, такой был: как увидит людей, так и таскал их. Все с собой забирал, человека или еще кого»; «когда леший корову уведет или еще что-нибудь над людьми проказничает» (там же, стр. 104—106).

²⁷ Р. Р. Гельгардт. Коми-пермяцкие народные предания о Поре-богатыре. — «Советская этнография», 1957, № 3, стр. 196.

О его появлении люди узнают по сильному ветру, который клонит к земле деревья. Характеризуется змей традиционными для этого образа качествами похитителя и насильника. В одном из вариантов он похищает сына охотника, в другом — девушку Пелагею.

В. Я. Пропп, рассматривая вопрос о происхождении мотива борьбы со змеем в русском эпосе, считает, что победа над змеем понимается уже не как победа человека над силами природы, а как победа социальная и государственная. Мифический враг начинает терять свои мифологические черты и приобретает новый характер, идущий не из мифологии, а из исторических отношений и борьбы военного характера. Основная идея былинны о Добрыне Никитиче «не только осложняется, но приобретает совершенно новый характер: с появлением Киевского государства исконный древний враг человечества становится врагом Киева, а Добрыня, поражающий змея, — защитником родной земли»²⁸. Нам представляется, что и победа Перы над змеем, показанная в нескольких вариантах предания, может быть понята как победа социальная и государственная. Не личные интересы защищал Пера, когда боролся со змеем. «В Москву Пера-богатырь ходил, воевал со змеем. Стрелял в него из нёла (лука) и колот копьем. Змей кончил». «Где людей обижал, туда Пера-богатырь всегда ходил. Сходит, уничтожит злодея, поможет людям и защитит их. Он, Пера-богатырь-то, был народный защитник»²⁹.

В догосударственном русском эпосе герой борется со змеем за женщину, которую тот похитил; в новом эпосе причины борьбы со змеем совсем иные. То же мы наблюдаем в преданиях о Пера-богатыре.

В соответствии с большинством вариантов он не имел своей семьи и все свои силы отдавал борьбе за счастье народа. Лишь в единственном варианте, записанном Л. Баталовым в 1967 г., говорится о мести Перы змею за похищенную невесту, красавицу Пелагею. Образ змея представляет собой воплощение зла и жестокости, которые мешали людям жить нормальной жизнью: «Змей много людям зла делал, утаскивал их и съедал».

²⁸ В. Я. Пропп. Русский героический эпос. стр. 196.

²⁹ М. Н. Ожегова. Коми-пермяцкие предания о Кудым-Оше и Пера-богатыре, стр. 110, 106.

Итак, коми-пермяцкие предания представляют собой типологически однородные прозаические фольклорные произведения с одним центральным образом богатыря. Повествования о Кудым-Оше и Пере-богатыре возникли на разных исторических этапах, но они сохраняют общие структурные особенности, характерные вообще для жанра преданий. Им свойственны обобщенный метод изображения жизни народа, одноплановость развития сюжета.

По внешним структурным особенностям предания о Пере-богатыре, появившиеся в эпоху феодализма, остаются той же исторически сложившейся формой фольклора, какой была форма предания о Кудым-Оше, возникшая в условиях первобытнородового строя.

Предания о Кудым-Оше являются художественной историей. Они знакомят с особенностями общественного устройства, быта и мировоззрения первобытных предков коми-пермяцкого народа.

В преданиях о Пере-богатыре, возникших в эпоху создания единого централизованного Русского государства, используются иные сюжеты и мотивы. Так, в них отсутствуют мотивы, свойственные мифологическому и героическому эпосу (поиски невесты в чужих краях), мотивы, характерные для сказаний о первопредках. В поэтическом комплексе преданий о Пере отсутствуют произведения тотемического характера. Тему междуусобных войн между родами заменила тема классовой борьбы эксплуатируемого крестьянства с феодалами-крепостниками.

В предании о Кудым-Оше показан родовой коллектив; в преданиях о Пере-богатыре нарисованы широкие картины жизни коми-пермяцкого народа в период феодализма: его борьба и быт, культура и мировоззрение. Главным героем преданий о Кудым-Оше является князь, «пан»³⁰, который возглавляет родовой коллектив. В преданиях о Пере-богатыре главный герой — крестьянский сын и богатырь-воин. Он оказывает огромную услугу русскому и своему народу — борьба Руси с татарскими ханами совпала с образованием коми-пермяцкой народности.

Своеобразный историзм отличает предания о Пере-богатыре от более древних преданий о Кудым-Оше. В русском фольклоре на смену эпосу пришла историческая

³⁰ Пан — от коми-пермяцкого слова «паньны», что означает в переводе на русский язык «основать».

песня. У коми-пермяков жанр исторической песни не развился. Конкретно-исторический материал вошел в жанр преданий.

В результате исторического развития произошло изменение общественного самосознания народа, что привело к новой интерпретации в преданиях о Пере мифических образов: змея, водяного, лешего. Они становятся олицетворением общественного зла, социальной несправедливости в условиях классового, феодального общества.

Своеобразен язык коми-пермяцкого героического эпоса. Из национальных грамматических форм, отразившихся в записях, необходимо отметить употребление глагола в форме будущего времени в значении настоящего, что свойственно живому разговорному коми-пермяцкому языку: «Но оттыр боботасо Ошсö. Воктасо кысянькö чужой йöз» — «Но однажды обманут Оша. Приедут откуда-то чужие люди»; «Пишшальлез кыскасö да выясö Ошысвö» — «Пищали достанут да выстрелят в Оша-то»; «Тöv вебтисяс» — «Подует ветер» (в предании о Кудым-Оше) и т. д.

Часто встречаются бытовые, локальные сравнения: «жирный был как ком» (предание о Кудым-Оше). Наблюдения над окружающей природой, хозяйственная деятельность крестьянина привели к появлению целого ряда сравнений: «медведей было в лесу, что муравьев в куче» (предание о Кудым-Оше). «Пера бревнами, как косой, косил врагов»; «Пера быстрее птицы па лыжах ходил». Голова Перы сравнивается с большим чугуном и т. д. В предании о Кудым-Оше герой сравнивается с тотемным животным: «сильный, дюжий Ош, как медведь был». В преданиях о Пере-богатыре встречается больше постоянных эпитетов, чем в преданиях о Кудым-Оше: удалой молодец, бой огненный, сети шелковые, коточик золотой, подья сосновая, хвоя пихтовая. Последнее объясняется, очевидно, тем, что формирование преданий о Пере происходило в период усвоения коми-пермяками русской эпической традиции.

Для всех коми-пермяцких преданий характерно употребление разговорной лексики: в предании о Кудым-Оше — «разбой», «басни», «здоровица», «медвежье отродье» и некоторые другие; в предании о Пере-богатыре — «вот сгрудилось войско-то к лыжам и пошло на войну с бесами»; «лошадь не стала его терпеть»; «рыбы в озере было шибко много»; «ты ему не кажись»; «что

за сани баские у тына стоят?» С помощью такой народно-разговорной речи построены отдельные сцены, выдержаны диалоги героев, например, диалог двух братьев:

« — С т е п а н. Я, брат, по тебе приехал.

— П е р а. А что из-за mine, брат?

— С т е п а н. Помочи от тебя, Пера, требуют, одолевают нас, вишь, бесы-то».

Характерной особенностью языка преданий, свойственной и живой разговорной речи коми-пермяков, является звукоподражательная лексика. Например: «Курк — развернет полы одежды», «Гыж — только посыплется пули из него на пол» (гыж — звукоподражание, курк — действие).

Итак, язык преданий близок к разговорному и отражает местный колорит. В то же время многие из них несут следы литературной обработки и поэтому не дают возможности судить об эволюции. Однако характеристика любого жанра, в том числе и предания, не исчерпывается только общими структурными особенностями. Главным, определяющим фактором является его идейное содержание. Изменения, происходящие в эпических образах и сюжетах преданий, определяются изменениями в производственных отношениях и общественном строе, в культуре и мировоззрении народа, создавшего их.

* * *

Рассмотренные нами предания соотносятся со сходными жанрами родственных народов (в первую очередь финно-угорских). Предания о Кудым-Оше близки к южно-колвинскому и коми-зырянскому эпосу, к эпическим песням ненцев, к мордовским сказаниям о Тюштыне, карело-финской «Калевале», нивхским преданиям о женитьбе медведя на девушке, преданиям черемисов о человеко-олене, хантейским преданиям («День медведя»), финно-угорским и русским преданиям о чуди и наконец сказочному эпосу народов Прикамья и Волгокамья. Предания о Пере-богатыре имеют общие черты с русскими былинами. К ним близки коми-зырянские предания о Педоре Кироне и Кирьян-Варьяне — защитниках русской земли от татаро-монгольских завоевателей, мордовские песни о походах на Казань, о храбрых помощниках Ивана Грозного — Калейке, Кужедяе, Саманьке; марийские песни и предания об Акпарсе и Рознеге Черемися-

нине — героях, оказывавших большую услугу русской армии во время войны. Предания о Пере-богатыре имеют сходство с карельскими преданиями о Рахке и былиной о Рахте, созданной на основе этих преданий. Многие из названных народов генетически и исторически были близки друг другу и размещались на территории «Перми Великой», чем и объясняется их фольклорная общность.

Давние и тесные контакты коми-пермяков, проживающих на Западном Урале, с русским народом обусловили близость преданий о Пере к уральским преданиям, сосредоточенным вокруг легендарной горы Полюд, и к многочисленным преданиям о местных силачах, таких, как Василий Балабурда.

Близость преданий о Кудым-Оше и Пере-богатыре к устно-поэтическим произведениям других народов объясняется типологическим сходством фольклора, сходными формами быта и материальной культуры народов, их социальных институтов и близостью языка (народы одной финно-угорский семьи).

К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ СААМСКОГО ЭПОСА

В. В. Сенжевич-Гудкова



Саамы — небольшая народность, проживающая на территории СССР, Норвегии, Швеции, Финляндии. В СССР саамы живут на Кольском полуострове. До Великой Октябрьской социалистической революции они находились на стадии разложения родового строя, вели кочевой образ жизни, занимались оленеводством и рыболовством. Их эксплуатировали русские и норвежские купцы, а также коми-ижемские кулаки-оленоводы.

Саамы создали свою устную поэзию. Важное место в ней занимают эпические произведения, которые тесно связаны с языческими верованиями. Поэтому они были запрещены официальной церковью. В конце XVIII в. шведский миссионер Ларс Леви Ластадиус добился запрещения эпических произведений саамов, проживавших в Швеции. Однако, несмотря на преследования со стороны лютеранских и православных священников, эпос продолжал существовать в народной среде. Саамы начали исполнять эпические произведения тайно. Новая религия, которую особенно ревностно проповедовали лютеранские священники, вступила в резкие противоречия с язычеством. Эпос саамов стал терять свою воспитательную функцию: одна часть населения по-прежнему почитала эпос, другая относилась к нему критически, а в некоторых случаях даже презирала.

Такую перемену нельзя объяснить лишь влиянием на саамов христианского мировоззрения. Это было вызвано, в первую очередь, экономической перестройкой хозяйства, в котором все меньшую роль играла охота на диких оленей. Поэтому постепенно падало влияние шаманов и по-

требность в их колдовстве. На их долю оставалась лишь магия бытового характера.

Особенно разительные перемены произошли в жизни саамов, проживающих на территории Советского Союза. При Советской власти были созданы рыболовецкие и оленеводческие артели и колхозы, построены поселки, школы и больницы. Саамы перешли на оседлый образ жизни¹. Колдовство и шаманство полностью исчезли из их жизни. Вместе с тем эпические произведения начали утрачивать торжественность и морализующие элементы. В эпических произведениях появилась тенденция к занимательности, свойственная сказкам и побывальщинам.

Можно предположить, что изменение общественно-идеологической функции саамского эпоса стало одной из важнейших причин трансформации его художественной структуры, которая особенно ярко проявилась в переходе от песенного исполнения к прозаическому рассказу произведений.

Саамский эпос дошел до нас главным образом в прозаической форме. Однако есть основания предполагать, что в более отдаленные от нас времена он обладал определенным поэтическим размером и представлял собой цикл песен, объединенных тематическим единством. Так, среди финляндских саамов бытовали саги о борьбе за оленьи стада².

По словам сказителя Е. В. Титова, нотозерского саама, его дед каждую сагу пел на определенный мотив. Сам Е. В. Титов не знал всех мелодий саг и пел только некоторые песенные вставки, которые исполнял речитативом. Его односельчанка З. М. Глухих поэтическую вставку уже не пела, а пересказывала. На просьбу спеть ее исполнительница ответила: «Это старинные люди их пели, а мы рассказываем». В прозаических сказаниях сохранились песенные отрывки, которые также свидетельствуют о том, что в отдаленном прошлом эпические произведения пелись.

¹ Подробнее о советских саамах см.: В. В. Сенкевич-Гудкова Саамы Кольского полуострова. — «Уч. зап. Карельского педагогического ин-та», т. IV. Петрозаводск, 1958, стр. 125—133.

² T. I. Itkonen. Der «Zweikampf» der lappischen Zauberer (Noaidi) um eine Wildrentierherde, Suomalais-ugrilaisen Seuran aikakauskirja, t. 62. Helsinki, 1960, S. 8, 10.

Приведем несколько примеров песенных вставок из саги норвежских саамов «Насмешливое Солнце, Луна, Звезды и Северное сияние», которую записал на саамском языке И. Квигстад.

«Два брата ехали однажды к стаду своих оленей. Утром, когда солнце взошло, младший брат запел:

«Хоть старик-Солнце и светит,
Но все же у нас холодно.
Не умеет старик-Солнце
Растопить лед и снег,
Не хочет дать жизнь каждой былинке».

На небе стала ярко светить Луна. И далее вновь младший брат запел:

«Маленькая Луна, маленькая Луна, ла, ла, ла, ла³.
Сидишь ты словно неразумная,
Светишь среди темной ночи,
Не можешь прогнать прочь мороз.
Ты — ленивая батрачка Солнца».

Звезды светили на небе. Младший брат запел:

«Маленькие звезды, маленькие звезды, йу, йа, йа, йу, йа⁴.
Светите вы, как моргаете, йу, йа, йу, йа».

...На небе появилось Северное сияние. Младший брат запел:

«Северное сияние бежит, лип, лип, лип, лип⁵.
С жиром во рту, лип, лип, лип, лип,
Молотком ему по лбу, лип, лип, лип, лип,
Топором ему в спину, лип, лип, лип, лип»⁶.

³ Ла, ла, ла, ла — своеобразный припев, который состоит из не имеющих смысла звукосочетаний.

⁴ Йу, йа, йа — припев, подобный ла, ла, ла, ла.

⁵ Лип, лип, лип, лип — насмешливый припев, нечто вроде русского «тяп-тяп», уничижительно передающий движение сполохов.

⁶ В саамской мифологии есть богатырь Найнас, сверхъестественное существо, которому подчиняется северное сияние, состоящее из группы богатырей, со товарищей Найнаса. Эти богатыри с мечами в руках сражаются на небе друг с другом, заливая его своей кровью. Младший брат строками своей песни «Молотком ему по лбу, Топором ему в спину» высмеивает их битву друг с другом (J. Qvigstad. Lappiske eventyr og sagn, t. 1. Oslo, 1927, p. 522—525. Здесь и далее переводы саг на русский язык сделаны автором статьи).

Отто Доннер в книге «Лопарские песни»⁷ тоже приводит стихотворные отрывки саг о сыновьях Солнца. И в упомянутой статье Т. И. Итконен «Поединок лопарских шаманов (нойдов) за стада диких оленей» цитируются многие отрывки саг финляндских саамов в поэтической форме песен.

Таким образом, все эти данные являются вполне достаточными для подтверждения мысли о том, что некогда весь саамский эпос имел песенную форму.

В процессе постепенного перехода саамского эпоса в сказку мы обнаружили два типа трансформации: а) трансформацию поэтической структуры эпоса, б) трансформацию эпических сюжетов. При трансформации поэтической структуры саамские саги теряли размер, повторы, аллитерацию. Они постепенно приобретали прозаическую форму.

Значительно сложнее проходит процесс трансформации сюжетов. В каждом из тематических циклов саамского эпоса он проявляется различно. В мифологическом цикле, главным образом у финляндских и норвежских саамов, произошел частичный переход от мифологической тематики к изображению реально существующих шаманов, силачей и богатых оленеводов. Переход этот не уничтожил древние произведения, а только отодвинул их на задний план.

Мифологический цикл саамских саг можно назвать эпосом о солнце, его сыновьях и дочерях. В них главным образом повествуется о любви бога-Солнца и саамской красавицы⁸ или о спуске с неба на землю детей Солнца, рожденных от похищенной им саамской женщины. Последний мотив сказители использовали и в новых произведениях. Они создали саги на новые сюжеты: о сыновьях и дочерях Солнца и о более отдаленных его потомках, которые в земной жизни стали великими шаманами и силачами.

Наряду с появлением новых сюжетов, в мифологическом цикле саамского эпоса возникла своеобразная сю-

⁷ *Otto Donner. Lappalaisia lauluja, Helsenkissa, suomalaisen Kirjallisunden seuran kirjainossa, 1876.*

⁸ См. *Н. Харузин. Русские лопари (очерки прошлого и современного быта). М., 1890, стр. 348—350.* Другой вариант данной саги записала автор статьи в 1955 г. от нотозерского саама Е. В. Титова.

жетная оппозиция: мифологический сюжет — шаманско-героический сюжет.

В мифологическом сюжете главными героями являются олицетворенные Солнце, Луна, Северное сияние и дети Солнца от его брака с саамской женщиной, которые живут на небе, а в шаманско-героическом сюжете — дети Солнца, живущие на земле. Различны и мотивы борьбы этих героев. Так, в мифологическом сюжете главным мотивом выступает борьба олицетворенных сил природы между собой, например: борьба Солнца с Найнасом (Северное сияние) или же борьба человека с богами, как в цитированной нами саге «Насмешливое Солнце, Луна, Звезды и Северное сияние».

Для шаманско-героического сюжета характерна борьба потомков Солнца, ставших в земной жизни шаманами — предводителями саамских племен, за изобилие на землях своего племени диких оленей, других ценных зверей, птиц и рыб. Дети Солнца в саамских сагах часто носят имя своего отца Солнца (Peive). Причем их имя варьируется в зависимости от диалекта, на котором была записана данная сага (Peive, Pieive, Peivas, Beivas и Peävas).

Возьмем для примера одну из саг финляндских саамов с шаманско-героическим сюжетом. В финляндской части Лапландии некогда жил знаменитый шаман Пейвас, которого называли «летающим шаманом» (*girdde nâidde*): в состоянии экстаза он все видит, а с помощью колдовства может сделать все, что захочет. Однажды Пейвас узнал, что русско-лопарская шаманка Кирсти Нойхтуа (*Kirsti Nouhtua*) отправилась в Киттиля (т. е. в местность, земля которой принадлежала племени Пейваса), чтобы с помощью колдовства заставить всех диких оленей перейти оттуда на земли ее племени. Чтобы предотвратить уход диких оленей из своего края, шаман Пейвас послал на реку Ивало другого знаменитого шамана, Торагаса. Когда Торагас пришел к этой реке, он увидел многочисленные стада диких оленей. Торагас обратил внимание на тощего и безобразного дикого оленя, который хромя с трудом следовал за другими животными. Торагас решил, что шаманка Кирсти превратилась именно в этого оленя. Однако он ничего не смог сделать — безобразный олень уже достиг противоположного берега реки Ивало. Торагас вернулся ни с чем к Пейвасу, и тот послал его в

русскую Лапландию, чтобы там, на месте, узнать, куда следуют стада диких оленей. Дикие олени бежали так быстро, что на расстоянии тридцати верст был слышен стук их копыт. Однако Пейвас сумел вернуть их на земли своего племени. В то время, когда он колдовал, стада диких оленей находились на берегу реки, которую в память об этом событии назвали Насамайоки (Nasamajoki), т. е. река Стука Копыт⁹.

В приведенных отрывках шаманы изображаются как благодетели своего племени, которые приносят ему экономическое благосостояние (шаманы выступают здесь не как силачи или храбрецы, а только как колдуны). Они привлекают на территорию своего племени диких оленей, а также зверей, птиц и рыб, которых ели или из шкур которых шили себе одежду охотники и рыболовы Крайнего Севера.

Наряду с рассмотренными эпическими произведениями, в саамской устной народной поэзии встречаются героические саги, изображающие борьбу с иноземными захватчиками. Как правило, в этих сагах показано единоборство предводителей саамского племени — шаманов¹⁰ с шаманами — предводителями враждебного племени. Например,

⁹ Данную сагу в 1838 г. записал М. Кастрен от финляндского саама-рыбака, жившего на среднем течении реки Ивало. Перевел ее на немецкий язык Т. И. Итконен (*T. I. Itkonen*. Указ. соч. стр. 8, 19, 13). Он же опубликовал и немецкие переводы песенных отрывков шаманско-героических саг финляндских саамов. Вот наиболее интересный из них:

Были однажды два великих шамана,
Два знаменитых шамана.
Один был Пейваш,
А другой был Торакас.
Торакас летал по воздуху,
И все изобилие нашей земли
Отправлял он в восточный край.
Тогда шел Пейваш и
Забирал изобилие обратно,
И в таком большом количестве,
Что мир еще до сих пор это помнит.

Там же, стр. 13

¹⁰ У саамов каждый предводитель племени должен был обязательно быть шаманом, причем шаманом высшего класса, так называемым «летающим шаманом». В эпос о борьбе саамов с иноземными захватчиками попадали только те шаманы, которые были предводителями саамских племен.

в одной из записанных Н. Харузиным саамских саг рассказывает, как чудские шаманы боролись с саамским шаманом Максимом из Нявдемского погоста. Шаман Максим победил силами своего колдовства семь чудских шаманов. И, наконец, когда Максим однажды пошел на охоту, то ему навстречу вышел олень с железными рогами. «Это нойда (шаман)», — закричал Максим и побежал в свою вежу. Там он зарядил ружье и хотел выстрелить в преследующего его чудского шамана, но ружье не выстрелило, а переломилось пополам. Шаман Максим упал и умер»¹¹.

Не менее характерна также сага о борьбе саамского шамана Лина с чудскими шаманами¹².

Значительное место в саамском фольклоре занимают саги, в которых шаманы борются с иноземными захватчиками не только с помощью колдовства; они проявляют личную храбрость и обнаруживают большую физическую силу. На первый взгляд может показаться, что здесь возникает переход образа шамана в образ богатыря. Но, как нам удалось выяснить в беседах со сказителем Е. В. Титовым, оказывается, что если сказитель верит в могущество колдовства, то в его понимании физическая сила и храбрость шамана представляют собой дары шаманских духов, а если исполнитель не верит в колдовство, то в его интерпретации шаман действительно превращается в богатыря. И даже такие широко известные в сагах нотозерских саамов шаманы, как Лин (Ляйн) и Нял, выглядят настоящими богатырями.

Этот сложный процесс трансформации образа шамана в образ богатыря ярко проявлялся в саге норвежских саамов, записанной И. Квигстадом¹³. Главный герой этой саги, шаман Квитрев-Каллен (Kvitrev-Kallen), возвращаясь с охоты на диких оленей, встретил отряд чуди, который шел разорять его родную деревню. Квитрев-Каллен бросился в бой, убил тридцать врагов и тяжело раненный упал на землю, двое же его трусливых сыновей обратились в бегство. Предводитель чуди добил смертельно раненного Квитрев-Каллена и надругался над его трупом.

¹¹ Н. Харузин. Русские лопаря, стр. 363—364.

¹² Там же, стр. 366—367.

¹³ J. Vigestad. Указ. соч., стр. 476—481.

Шаманы и богатыри саамских саг, как и богатыри эпических сказаний других народов, являются полуфантастическими существами, которые, по словам саамских сказителей, жили в столь отдаленные времена, что «даже деды их не видали». В эпосе финляндских саамов есть также саги о таких шаманах, которые реально существовали, жили в прошлом веке или несколько раньше. Т. И. Итконен в цитированной статье подробно и обстоятельно рассказал о шамане Пейвасе, жившем в среде финляндских саамов. Пейвас приобрел широкую известность как первоклассный шаман и как богач-оленовод, у которого было столько оленей, что их пасли тридцать батраков и тридцать батрачек. Саги об этом шамане были распространены в финляндской Лапландии, в Карасйоке — северононорвежской области, населенной саамами, и среди шведских саамов.

У шамана Пейваса было три сына — Исаак, Иоган и Вуолаб, из которых первый был известен как удивительный силач, второй как меткий стрелок из лука, а третий был столько же искусным шаманом, как и его отец. Однако после принятия христианства Вуолаб стал ревностно уничтожать саамских каменных идолов. По данным церковных приходов и других письменных источников Т. И. Итконен также установил, что саамы с именами или фамилиями Пейве, Пейвас и т. д. жили в финляндской Лапландии и даже в норвежской части Лапландии. Т. И. Итконен привел сообщение Фелмана о том, что один из знаменитых саамских шаманов, по имени Пейвас, жил во времена шведского короля Густава Первого Вазы (1523—1560) ¹⁴.

Имеются и другие свидетельства широкой известности саамских шаманов не только в Лапландии, но и среди соседних народов, в том числе летописный рассказ о чудских шаманах, исконных врагах саамских колдунов ¹⁵.

Наряду с сагами, изображающими борьбу шаманов с иноземными захватчиками, в саамском эпосе встречаются произведения, в которых показана борьба всего народа с завоевателями. В ней принимают участие даже женщины и дети. Например, в одной саге нотозерских саамов рас-

¹⁴ Т. И. *Itkonen*. Указ. соч., стр. 11.

¹⁵ «Полное собрание русских летописей», т. I. М., 1962, стр. 17.

сказывается, как девятилетний мальчик метким выстрелом из лука убил предводителя чуди¹⁶, в другой описывается, как две саамские женщины хитростью погубили целый отряд. Женщины предложили врагам выстирать их белье и одежду. Чудины разделись донага и остались сидеть в веже. Женщины же утопили их одежду в проруби, а сами спрятались в ущелье и вызвали заклинаниями страшную пургу. От холода и голода погибли все враги¹⁷.

Отметим, что иноземные захватчики называются в саамских сагах то чудью ($t'su^{D't.E}$), то шведами ($g'uo, \dot{t} ts^A$). Нередки случаи, когда в одной и той же саге они именуются то шведами, то чудью. Поэтому мы считаем вполне правильным перевод этих двух слов одним — «враги» (*vainolaiset*), как делают финляндские исследователи.

Эпические сюжеты, попавшие в саамские сказки, претерпевают различные видоизменения, которые в основном можно свести к нескольким типам. Мифологические сюжеты эпоса в сказках получают чаще всего юмористическую окраску. Например, богатыри, подчиненные богу Северного сияния Найнасу, в сказках превращаются в смелых драчунов-головорезов или в разбойников. Иногда отдельные элементы саамской мифологии в сказках так искажены, что трудно понять, то ли это насмешка над языческими представлениями, то ли незнание некоторых мифологических эпизодов. Например, в саамском эпосе злую богиню Аахций убивают меховой рукавицей, наполненной золой, и деревянным скребком, при помощи которого из оленьих шкур выделывают замшу. В сказках злая Аахций так же убивает свою соперницу, саамскую женщину, в мужа которой она влюбилась.

Шаманы, героизированные в эпосе, в сказках, напротив, имеют жалкий вид. В некоторых из них рассказывается, как шаманские духи в насмешку над шаманом заставляют его стоять на голове. В других сказках сами шаманские духи попадают в смешные положения. В некоторых бывальщинах изображаются шаманы, которые потеряли свою колдовскую силу и превратились в уродливых

¹⁶ Сага записана автором статьи в апреле 1970 г. в колхозе Тулома от нотозерской саамки М. Ф. Мошниковой.

¹⁷ Данную сагу записал автор статьи в 1955 г. в колхозе Тулома от нотозерского сказителя.

дряхлах стариков — над ними издеваются озорные дети саамов.

Жестокая и воинственная чудь, известная по эпическому циклу о борьбе с иноземными захватчиками, в сказках иногда превращается в воров, которые обкрадывают саамские жилища, или же в добрых карликов, приютивших у себя девушку-сироту, обиженную злой мачехой. Те иноземные захватчики, которые в эпосе называются шведами, в сказках превратились в норвежских купцов, увозящих в Норвегию красивых саамских девушек. У саамов Кольского полуострова широко распространена сказка о прекрасной Катарине, которая влюбилась в норвежского купца и уехала с ним в Норвегию. Когда он ее разлюбил, Катарина утопилась в море.

Завершив краткую характеристику некоторых процессов трансформации саамского эпоса, сделаем следующие выводы:

1) Трансформация саамского эпоса возникла в результате общественно-исторических изменений в саамской народной среде, которые видоизменили общественные функции саамских саг.

2) Мифологический эпос, тесно связанный с языческой религией, под воздействием христианской морали постепенно утрачивал идеологически-воспитательную функцию.

3) Шаманско-героический эпос, в котором воспевались шаманы как колдуны, приносящие своему племени экономическое благосостояние, стал угасать в результате падения бывшего уважения к шаманству, вызванного резким уменьшением в Лапландии диких оленей и других ценных зверей, распространением христианства, а в Советском Союзе — большими социально-экономическими преобразованиями и ликвидацией неграмотности.

4) Эпос, посвященный теме борьбы с иноземными захватчиками, потерял свою актуальность в связи с прекращением разбойничьих набегов на саамские поселки.

Следовательно, переход эпического жанра в сказку был подготовлен целым рядом исторических перемен в саамском обществе.

СКАЗКА ЛИ ОЛОНХО?

(О ЖАНРЕ ЯКУТСКИХ ОЛОНХО)

И. В. Пухов



До сих пор нет единого мнения о жанре якутских эпических сказаний — олонхо. До революции усилия ученых в основном были направлены на накопление материала: олонхо записывали, переводили, издавали¹. Тексты сопровождались вступительными статьями (в них сообщались сведения об исполнении и бытовании олонхо и других жанров якутского фольклора)², пояснениями к публикуемым материалам, комментариями³.

Разнообразные сведения справочного характера, касающиеся олонхо, имеются в трехтомном академическом «Словаре якутского языка» Э. К. Пекарского⁴. Материалы олонхо широко использовались в трудах по этнографии и мифологии якутов⁵. В работе В. Л. Серошевского

¹ Об этом см.: *И. В. Пухов*. Якутский героический эпос олонхо; Основные образы. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 8—18.

² См., например: *Н. Виташевский*. К материалам о якутских сказках. — «Живая старина», XXI, вып. II—IV, СПб., 1914.

³ См. «Образцы народной литературы якутов», издаваемые под редакцией Э. К. Пекарского (т. I — «Образцы народной литературы якутов, собранные Э. К. Пекарским». СПб., 1911; т. II — «Образцы народной литературы якутов, собранные И. А. Худяковым», вып. I. СПб., 1913; т. III — «Образцы народной литературы якутов, записанные В. Н. Васильевым», вып. I. Пг., 1916); *С. Горюхов*. «Юрюн Уолан» («Изв. Восточно-Сибирского отдела Русского Географического общества», т. XV, 1884, № 5—6) и др.

⁴ До революции было издано (в 1907—1917 гг.) пять первых из тринадцати выпусков «Словаря якутского языка».

⁵ См., например: *В. Л. Серошевский*. Якуты. Опыт этнографического исследования, т. I. СПб., 1896; *Д. А. Кочнев*. Очерки юридического быта якутов. Казань, 1899; *В. Ф. Троцанский*. Эволюция черной веры (шаманства) у якутов. Казань, 1902.

«Якуты» устному народному творчеству посвящена глава «Народное словесное творчество», в которой говорится и об олонхо, в частности о жанре его. Специальных же теоретических исследований, посвященных олонхо, до революции не было.

В дореволюционной русской научной литературе олонхо принято было называть «сказкой». Термин этот в применении к олонхо был введен в научный обиход политссылным, революционером-каракозовцем И. А. Худяковым (1842—1876)⁶.

И. А. Худяков не оставил специального теоретического исследования об олонхо и его жанре. Поэтому можно только сказать предположительно, что олонхо он назвал «сказкой», основываясь на фантастическом характере его сюжета. Некоторое влияние могла иметь и его прежняя работа над сказками. Следует отметить, что И. А. Худяков называл «сказкой» не только олонхо, но и все повествовательные жанры якутского фольклора: олонхо, собственно сказку, предания и рассказы на историческую тему (так называемые «исторические легенды и предания»). Но авторитет Худякова — первого крупного фольклориста, занимавшегося олонхо, фактического первооткрывателя этого эпоса, создал известную традицию. Вслед за ним и другие ученые стали называть олонхо «сказкой» («в подражание Худякову», по словам Э. К. Пекарского⁷). Оценивая исследование В. Л. Серопшевского «Якуты», Э. К. Пекарский отмечал несомненное влияние на него Худякова. «Что это так, явствует из

⁶ Иван Александрович Худяков находился в Якутии с 1867 по 1874 г. За короткий срок он успел выучить якутский язык и создать ряд замечательных работ. Среди них: «Верхоянский сборник. Якутские сказки, песни, загадки и пословицы, а также русские сказки и песни, записанные в Верхоянском округе И. А. Худяковым». — «Записки Восточно-Сибирского отдела Русского Географического общества», т. I, вып. 3. Иркутск, 1890; «Краткое описание Верхоянского округа, под редакцией члена-корреспондента АН СССР В. Г. Базанова». Л., «Наука», 1969. Последняя работа (в ней даны обширные материалы и об олонхо) появилась в свет лишь через сто лет после ее создания, благодаря усилиям ленинградских ученых — директора Института русской литературы АН СССР В. Г. Базанова и старшего научного сотрудника этого института О. Б. Алексеевой, сумевших дать расшифровку трудного текста.

⁷ Э. К. Пекарский. Якутская сказка. — «Сергею Федоровичу Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932». Л., 1934, стр. 423.

всего того, что говорит Серошевский о разных родах якутских произведений, не производя между ними строгого разграничения»⁸.

Однако и сам Э. К. Пекарский не смог до конца освободиться от подобного влияния. Он писал: «... под сказкой мы будем подразумевать различные виды якутской народной словесности, имеющие элемент фантастики»⁹. Но эпический жанр — явление многообразное, и всякое определение его, исходя из одного какого-нибудь признака, будет односторонним. Многообразие жанровых признаков олонхо Э. К. Пекарский хорошо понимал и сам. В этой же статье он отмечал: «Центральное место в якутской народной поэзии занимает олонхо. Тем не менее точно определить олонхо чрезвычайно трудно. Все-таки, помимо размера, основными признаками, отличающими олонхо от кэпсээн (т. е. сказки.— *И. П.*), является самый язык, сюжет и передача»¹⁰. Это уже принципиально иной подход, учитывающий не один признак, а многообразие признаков, определяющих эпический жанр. Исходя из этого, в «Словаре якутского языка» он дал правильное определение олонхо: «Героическая былина, эпическая песня о подвигах богатырей; героическая поэма, имеющая стихотворный размер»¹¹. Но тут же в противовес только что сказанному добавлял: «сказка, вымышленный рассказ; история (т. е. русские сказки, вошедшие в якутский фольклор.— *И. П.*); басня»¹². Здесь противоречие совершенно очевидно. К тому же, в народе олонхо не смешивают ни со сказкой, ни с «историей», ни тем более с басней. Еще В. Л. Серошевский отмечал: «Якуты считают признаком дурного вкуса, если сказочник в кэпсээн в неуказанном месте вставляет былинные обороты и позволяет себе без разбору смешивать обе формы»¹³.

⁸ Э. К. Пекарский. Якутская сказка, стр. 423.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, стр. 426.

¹¹ Э. К. Пекарский. Словарь якутского языка, т. II, 1959, стлб. 1818.

¹² Там же. После слова «история» Пекарский в скобках вставляет букву «Н», а после слова «басня» — букву «Д». Они представляют начальную букву источника, из которого черпал автор данный вариант толкования. В большинстве случаев это означает, что ответственность за данное толкование автор возлагает на источник.

¹³ В. П. Серошевский. Якуты, стр. 610.

Таким образом, дореволюционные работы, посвященные олонхо, малочисленны. Ученые, которые изучали якутский эпос, хотя и отмечали разницу между олонхо и сказкой и знали также, что сам народ их разграничивает, в конечном счете смешивали их. Происходило это или от одностороннего подхода к жанровым признакам олонхо, или от чрезмерно расширительного понимания сказки. Во многом сказалось и слабое знание творчества якутов и других тюрко-монгольских народов¹⁴. По мере накопления материала и сопоставления олонхо с эпосом тюрко-монгольских народов эта ошибка постепенно преодолевалась. Так, известный тюрколог С. Е. Малов называл олонхо «якутскими эпическими поэмами» и сравнивал с «монгольскими былинами» и киргизским эпосом¹⁵. Другой тюрколог, акад. А. Н. Самойлович в свою очередь писал: «По-моему, олонхо — эпические поэмы»¹⁶. Акад. А. П. Окладников, который специально занимается вопросами древней истории и культуры якутов, в частности и якутского героического эпоса, называет олонхо «грандиозными эпопеями», «богатырскими поэмами» и считает, что олонхо принадлежит к «традиционным формам героического эпоса»¹⁷. По его мнению, исторические условия способствовали тому, что якуты смогли сохранить «обширный запас эпических произведений»¹⁸. Рассмотрению олонхо как героического эпоса посвящен и ряд других работ¹⁹.

Но остаются вопросы, требующие дальнейшего исследо-

¹⁴ Известно, например, что Г. Н. Потанин усматривал в эпосе всех тюрко-монгольских народов Сибири только сказку.

¹⁵ С. Е. Малов. Предисловие к кн.: С. В. Ястремский. Образцы народной литературы якутов, 1929, стр. I—VI. Отметим, что в тех же 20-х годах акад. Б. Я. Владимирцов называл эпос монголо-ойратов «героическим эпосом» (см. его книгу «Монголо-ойратский героический эпос». Пг., 1923).

¹⁶ А. Н. Самойлович. Якутская старинная устная литература (вступительная статья). — В кн.: «Якутский фольклор. Тексты и переводы А. А. Попова, литературная обработка Б. М. Тагер, общая редакция М. А. Сергеева». М., «Сов. писатель», 1936, стр. 23.

¹⁷ А. П. Окладников. Якутия до присоединения к русскому государству. — «История Якутской АССР», т. I. М.—Л., 1955, стр. 257.

¹⁸ Там же.

¹⁹ См. Г. У. Эргис. Богатырский эпос якутов олонхо. — В кн.: «Нюргун Боотур Стремительный». Якутск, 1947; И. В. Пухов. Якутский героический эпос олонхо, 1962.

вания. К их числу принадлежит специфичность олонхо как формы героического эпоса. Акад. В. М. Жирмунский, стремясь показать историко-типологическое своеобразие эпоса ряда сибирских народов (в том числе и олонхо) и их отличие от памятников более позднего типа, предложил именовать их «богатырскими сказками»²⁰. Однако мы считаем, что термин «богатырская сказка» в данном случае не является подходящим, поскольку он как бы переводит древний героический эпос в другой жанр, приближает его к сказке. Конечно, у олонхо есть общие черты со сказкой (включая и богатырскую), но все же между ними имеются существенные жанровые различия.

Пржде всего необходимо остановиться на том, что общего между олонхо и сказкой.

Якутский фольклорист Г. У. Эргис писал: «...наличие фантастического вымысла, использование приемов неправдоподобного изображения действительности отличает народные сказки от других повествовательных фольклорных жанров»²¹. Это же характерно и для олонхо. Сюжет олонхо внешне схож со сказочными сюжетами: тут и «героическое сватовство», и борьба с чудовищами, и различные мифологические существа, духи и боги, непосредственно общающиеся с человеком при самых разнообразных «сказочных» ситуациях. Но это не должно вводить нас в заблуждение, так как по своему существу сюжеты олонхо сильно отличаются от сюжетов сказки.

Сразу же обращает на себя внимание сложность сюжетов олонхо по сравнению со сказочным сюжетом: то, что встречается во многих десятках самых разнообразных сказок легко можно найти в одном олонхо. Олонхо, в отличие от сказки,— произведение многоплановое.

Именно это имел в виду акад. А. П. Окладников, когда писал: «Но в целом перед нами уже нечто совершенно новое *по структуре и характеру*: не короткий рассказ, а обширная поэма с бесчисленными вставными эпизодами, с разнообразными бытовыми описаниями и деталями. сложное повествование, настоящая эпическая драма»²².

²⁰ В. М. Жирмунский. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960, стр. 195, 257 и др.

²¹ Г. У. Эргис. Якутские народные сказки.— В сб.: «Якутские сказки», т. I. Издание подготовил Г. У. Эргис. Якутск, 1964, стр. 10.

²² А. П. Окладников. Указ. соч., стр. 276 (курсив наш.—И. П.).

Во-вторых, сюжет сам по себе не играет главной и определяющей роли для установления особенностей эпического жанра. Сюжет, как один из компонентов, определяющих жанр, может только помочь его установлению. При этом надо еще выяснить, в каких целях используются те или иные сюжеты, если они схожи в произведениях разных жанров.

Существо сюжетов олонхо состоит в том, что они раскрывают героический характер подвигов главных богатырей. Фантастические элементы служат в них лишь дополнительным средством выражения героического. Между тем в волшебной сказке, например, они определяют самое существо повествования.

Еще важнее то, что в сказке (включая богатырскую) проблематика ограничена пределами семьи. А в олонхо, даже когда речь идет о «героическом сватовстве», она не ограничивается пределами семьи. В олонхо идет речь о борьбе за благополучие *всего* племени как высшей общественной организации своего времени.

Принципиальную отличительную черту олонхо составляет его своеобразный историзм.

Олонхо задумано, создано и подается как история всего племени человеческого, в самом широком значении этого слова — всего человеческого общества. Правда, история эта дается в фантастическом, «сказочном» освещении, а «человеческим обществом» в олонхо предстает только эпическое племя «айбы аймага», под которым подразумеваются предки якутов. Но это — не сказочная формула: «жил-был старик со старухой» (или брат с сестрой, или царь с царицей, или добрый молодец, или житель пещеры, какой-нибудь великан-одиночка, необыкновенный силач). Нет, почти любое олонхо — это история человеческого племени со времени возникновения вселенной или «по меньшей мере» со времени заселения человеком земли («Среднего мира»). Подробно, во всех деталях (и, разумеется, в фантастических красках) описывается жизнь первых людей на земле. Потом оказывается, что кроме этих первых людей на земле еще есть люди. Рассказывается история отношений героя с этими людьми. Людей обижают, нужно их защитить. Защитник должен быть героем. Им оказывается или первый житель земли, специально спущенный на землю божеством, или сын первых людей. Дальнейший рассказ представляет

подробнейшую биографию героя, описание его борьбы, побед и поражений. Жизнь человека — героя олонхо представляет не прямую линию; его жизнь сложна, в ней множество разнообразных встреч и столкновений с другими людьми, составляющих эпизоды олонхо. Каждая из этих встреч и столкновений имеет свою историю, служит поводом для введения новых эпизодов и историй. Герой, его жизнь и подвиги становятся своеобразным художественным «обобщением» начальной истории народа, его борьбы против врагов и сил природы.

Народ расценивал события, происходящие в олонхо, не как простую выдумку, а как рассказ о начале своей жизни, еще в тот фантастически давний период, когда не было «нынешних восьми улусов»²³. Таким образом, олонхо, по замыслу его создателей, — это повествование о начальном периоде истории человека; рассказ о том, как из небытия возник мир, появились первые люди, которые его заселили и начали жить; как из немногих людей, преодолевая все и всякие мыслимые и немыслимые препятствия, развилось человеческое общество.

История человеческого общества подана в олонхо в фантастическом освещении. Но это лишь внешнее сходство со сказкой, прием изображения действительности — жизни и судьбы народа.

Между тем сказка, в частности богатырская, не освещает события в плане истории, не нацелена на рассказ об истории народа. Своеобразный историзм олонхо чувствовал еще И. А. Худяков. Он писал: «Прежде всего нужно помнить, что сказки (здесь он, несомненно, имеет в виду олонхо, а не собственно сказку. — И. П.) составляют для якутов *несомненную историческую истину*. Они служат у них главным родом поэзии, главным средством просвещения, они идут рядом с их поверьями и обычаями, они по возможности осмысливают последние, они служат главным источником для объяснения всех явлений жизни и в то же время главным средством для укрепления якутов в шаманстве и суеверии»²⁴.

²³ «Нынешние восемь улусов» — условное обозначение в олонхо деления якутов на племена.

²⁴ И. А. Худяков. Краткое описание Верхоянского округа, стр. 372 (курсив И. А. Худякова).

Если герой олонхо — самый выдающийся представитель своего племени, то сказка в изображении центрального персонажа идет другим путем. Герой сказки — это только рядовой человек. Поэтому он вначале незаметен, не выделяется из окружающей среды, растворяется в ней. Даже в момент победы и торжества над врагом герой сказки не изображается необыкновенным и могущественным. Он побеждает врага не богатырской силой, а находчивостью, хитростью, смекалкой, а то и просто с помощью чудесного предмета, который был у него запрятан или который он получил от своих чудесных помощников и покровителей. Например, маленький, скромный герой якутской сказки Чарчахаан побеждает великана Ангаа Монгуса не потому, что он сильнее его, а потому, что он умнее и смекалистее²⁵. Герой другой якутской сказки — Чурум-Чурумчуку побеждает царя с помощью чудесного камня²⁶.

Эти персонажи упорно борются со своими врагами, великаном и царем, несмотря на очевидное их превосходство. Оба они рядовые представители своего народа, рядовые — «как все». Но именно поэтому в нужный момент они становятся непобедимыми и бессмертными, как сам народ.

Правда, и в олонхо герой вначале иногда изображается не как будущий великий герой, а как уродливый ребенок, от которого отказываются даже родители, приказывающие зарыть его в землю. Но именно под землей он набирает фантастическую богатырскую силу, впитывая соки матери-земли.

Историзм и героика отличают олонхо от сказки и ставят его в один ряд с героическим эпосом других народов. Стадиально олонхо относится к древней «архаической» форме жанра героического эпоса. Но это — явление, находящееся в пределах жанра. Оно не лишает олонхо черт героического эпоса, о чем свидетельствуют характерные для него язык и стиль. Олонхо создано «в высоком стиле», язык его пестрит архаическими словами и оборотами. Для сказки же специфичен бытовой разговорный язык.

²⁵ «Якутские сказки», т. I, стр. 116—118.

²⁶ «Образцы народной литературы якутов, собранные Э. К. Пенарским», стр. 462—463.

Стилю олонхо свойственны обширнейшие периоды — иногда на десятки строк, многочисленные повторы, многослойные сложные сравнения и эпитеты. Сказка же, как правило, избегает сложных стиливых украшений.

Например, трудно представить такой образ в сказке:

Он приводит за повод
Буйного Рыжего коня,
Который резвится, перебирая ногами,
И привязывает его к переднему столбу с бар-птицей ²⁷,
Накрывает его потником, подобным своду широкого неба,
Седлает седлом, подобным скрепам обширного неба,
Туго затягивает ладными подпругами,
Упирается ногою на стремя, подобное бродячему облаку.
Застрекотав как куропатка, вскакивает
И ловко садится на него,
Словно черный глухарь
Гулкого обширного неба ²⁸.

В героическом эпосе народов мира подобный образ в той или иной форме встречается часто. Но в сказках его нет.

В олонхо во множестве встречаются сложные поэтические фигуры, специфические только для героического эпоса. Например:

На далекой вершине давних лет,
На отдаленном хребте минувших лет,
Когда четыре якута еще не родились,
Три якута еще не появились на свет,
Два якута еще не были вскормлены,
Народился, говорят, богатырь по имени
Строптивный Кулун Куллустуур, владеющий конем,
Который имеет кроншнепа — птицу на ушах ²⁹,

²⁷ Деревянные столбы перед юртой, к которым якуты привязывали коней («коновязи»), в старину увенчивались изображением птиц. В олонхо они изображаются как живые. Бар-кыыл — мифическая птица олонхо.

²⁸ «Образцы народной литературы якутов, записанные В. Н. Васильевым», вып. I, стр. 7. Перевод на русский язык А. А. Попова и И. В. Пухова (рукопись).

²⁹ Птицы символизируют необыкновенную резвость богатырского коня: конь быстр потому, что на каждой части его тела сидит по птице.

Кукушку — птицу на загровке,
Сарыча — птицу на лопатках,
Селезня — птицу на круне,
Голубя — птицу на бедрах,
Серых зайчат на подколенках ³⁰.

Подобные поэтические образы невозможно встретить в сказках, в том числе и в богатырских.

Говоря о стиле олонхо, нельзя не обратить внимания на исключительные по объему описания. Популярность каждого эпического произведения, как и успех и слава самого олонхосута, в значительной степени зависит от силы и красок описаний.

Часто олонхо начинается с изображения зарождения жизни на земле. Затем подробно описывается страна, где живет герой, его двор, внутренний и внешний вид жилища, богатырский конь, его сбруя, богатырская езда и т. д. Олонхосуты подробно рассказывают о семье героя, включая в семью и домашних рабов — пастуха и посыльного Сорука Боллур и рабыню-коровницу старуху Симэхсин, а также о друзьях и врагах героя, их странах и богатстве. Исключительное внимание уделяется описанию богатырских боев, всех их перипетий и последствий.

Можно с уверенностью сказать, что якутские олонхо — во многом произведения описательного характера. Правда, описания в них гиперболизированы, фантастичны, как и все олонхо. Но здесь важно то, что подобные описания не встречаются в сказках. Текст олонхо, в основном стихотворный, перемежается с ритмической прозой, которая занимает в нем незначительное место. Для сказки же характерно прозаическое изложение. Стих в сказке, хотя порой и встречается, но не специфичен для нее. Можно утверждать, что ни у одного народа нет ни волшебных, ни богатырских сказок, которые бы состояли из многих тысяч стихотворных строк.

Огромные размеры олонхо также сближают его с героическим эпосом и отличают от сказки (в том числе и богатырской). Средний объем записанных олонхо — около 10—15 тысяч стихотворных строк; имеются тексты, превышающие 20 тыс строк. Раньше исполнялись эпиче-

³⁰ Там же, стр. 1. Оба примера взяты из олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур».

ские произведения еще больших размеров. Об этом говорят легенды об олонхо и их певцах, а также свидетельства старых якутов, в дореволюционные годы слушавших крупных олонхосутов.

Одной из наиболее примечательных особенностей олонхо является его исполнение; оно весьма своеобразно и в корне отличается от сказывания сказки. Это особенно заметно в монологах, занимающих в олонхо видное место. Например, в «Неспотыкающемся Мюльдью Сильном», записанном от Д. М. Говорова, — 61 монолог, содержащий 7434 стихотворные строки из 19271 строки всего произведения. Все монологи поются, а остальная часть декламируется своеобразным речитативом.

Каждому персонажу олонхо придается свой голос, характерный только для него. Причем в процессе пения учитывается и состояние, в котором находится поющий персонаж. Олонхосуты голосом пытаются передать радость победы, горесть поражения или пленения, гнев и возмущение, смех и издевку над врагом. В песнях олонхо широко применяется прием звукоподражания. И. А. Худяков отмечал: «Когда женщины плачут, то начинают словами: «Ыыйбын-ый, ыйбын-ый»³¹ и кончают теми же словами. Дьявола начинают и оканчивают густым и весьма неприятным басом: «Буйакка-буйакка-ооо!» Песни воронов начинают: «Сурд-сард-сурдургас, дуг-дах-догунас, ингэл-таннал»³², песни пташек: «Чилим-чалым, чирим-чарым-чычынныар»³³. Песни деревьев (в олонхо и они «поют». — *И. П.*) начинают скрипом: «Кыыккыр-кыыккыр-кыыккыр, хааккыр-хааккыр-хааккыр» и пр. и пр.»³⁴

Разные певцы варьируют голоса и шумы по-своему, но в целом звукоподражание получается весьма удачным.

³¹ Точнее: «ый-ыйбын, аай-аайбын», что представляет звуковое подражание плачу.

³² «Ингэл-таннал» — непереводаемая фраза, обозначающая: «переваливаться с боку на бок», беспорядочно разваливаться, разлетаться в разные стороны — обычно приписывается богатырям абаасы-чудовищам, особенно женщинам — шаманкам абаасы. В олонхо предполагается, что в образе ворона скрывается абаасы.

³³ Более обычный вариант голоса иттики: «чып-чаап».

³⁴ *И. А. Худяков*. Краткое описание Верхоянского округа, стр. 368. К сожалению, буквенное обозначение звукоподражания голосом не создает точного представления. Но голос певца в момент исполнения не оставляет никаких сомнений в точности передаваемых звуков.

Следует учесть, что в процессе исполнения песням разных персонажей придается специфическое звучание, создающее звуковую характеристику данного персонажа. Подобное исполнение превращает олонхо как бы в оперу с одним актером.

Ничего подобного, как известно, не бывает при сказывании сказок. Но зато все это мы часто встречаем в героическом эпосе народов мира.

Итак, сюжет и композиция, историзм и героический характер содержания, язык и стиль повествования, стихотворный ритм и характер исполнения, наконец, объем произведений — все это показывает, что якутские олонхо, несомненно, относятся к жанру героического эпоса, а не сказки (или богатырской сказки, как ее разновидности) или некоей переходной формы от сказки к героическому эпосу.

ПРОБЛЕМЫ СПЕЦИФИКИ ЖАНРОВ В СОВРЕМЕННОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ США

Л. М. Землянова



К числу наиболее дискуссионных проблем современной фольклористики США относятся проблемы жанровой специфики. Представители различных школ и направлений выдвигают свои определения, интерпретации и методы исследования фольклорных жанров. В спорах о жанрах раскрываются разногласия и единство полемизирующих сторон.

Попытка суммировать различные концепции была предпринята в большой двухтомной энциклопедии — «Стандартный словарь фольклорной мифологии и легенд», изданной в 1949—1950 гг. Более двадцати определений включили издатели в свой «Словарь», предоставив возможность высказаться представителям самых различных направлений.

Мариус Барбью предлагал включить в сферу фольклора все, что традиционно, — вплоть до кулинарных рецептов. Для Эспинозы же главный атрибут фольклора — примитивизм. «Фольклор, — писал он, — состоит из верований, обычаев, суеверий, пословиц, загадок, песен, мифов, легенд, сказаний, обрядовых церемоний, магий, сведений о ведьмах и других проявлений и практики как первобытных и неграмотных людей, так и масс народа в цивилизованном обществе... Фольклор может быть назван прямым и верным выражением памяти «примитивного человека»¹. По определению Б. А. Боткина, «в чисто устной культуре все является фольклором»².

¹ «Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend», ed. by M. Leach and J. Fried, v. 1. New York, 1949—1950, p. 399.

² Там же, стр. 398.

Несмотря на концептуальную пестроту, все эти определения, собранные вместе в рамках энциклопедии, ясно продемонстрировали свою единую направленность. Все они основаны на учете второстепенных признаков фольклора — устности, текучести, традиционности — и игнорируют главное — то, что фольклор является коллективным народным творчеством.

Двадцать лет минуло после издания «Стандартного словаря фольклорной мифологии и легенд». За эти годы фольклористами США были опубликованы тысячи вариантов фольклорных произведений, сотни статей и монографий, но по-старому в определении специфики фольклора и его жанров — концептуальная пестрота, игнорирование решающих качеств фольклора — народности и классовости и, как следствие этого, — игнорирование фольклора как искусства, как творчества трудящихся народных масс.

Наибольший экстремизм в антиисторической трактовке фольклорных жанров присущ работам поклонников юнгианства.

Юнгианцы целиком переносят решение проблем генезиса и развития фольклорных произведений в сферу некоего коллективного подсознания, наполненного архетипами мифологических образов, которые спонтанно всплывают в подсознании индивидуумов и составляют основу искусства. Соотношение коллективного и личного начал, традиции и новаторства, типа и варианта, вопросы классификации лирических и эпических жанров — все это в юнгианской интерпретации принимает характер мистического «фольксимволизма».

Сказки и песни, пословицы и загадки, типы и варианты, образы и сюжетные мотивы трансформируются в систему символических знаков, объединенных понятием «изначальный образ» (*primordial image*), или «архетип». Архетипы, согласно Карлу Г. Юнгу, существуют в коллективном подсознании извечно и всплывают в подсознании индивидуума стихийно, без какого бы то ни было вмешательства не только внешних (социальных, исторических) факторов, но и без участия его сознания.

Акцентируя мистически-иррациональный характер возникновения архетипов, Юнг фактически ликвидирует проблему не только исторического генезиса фольклорного образа, но и творческого индивидуального акта. «Архетипы, — пишет он, — появляются в мифах и сказках точно

так же, как в снах и в продуктах психотической фантазии... У индивидуума архетипы возникают как непроизвольные проявления бессознательного процесса»³.

Хотя Юнг иногда и пользуется синонимом, называя архетип «изначальным образом», его концепция не предполагает никакого образного отражения реальности, даже если к реальности относить только сферу индивидуального подсознания, снов, видений и галлюцинаций. В трактовке Юнга архетип — символический знак, не отражающий ничего, структура, лишенная содержания или какой бы то ни было идеи. «Снова и снова, — писал Юнг, — я сталкиваюсь с ошибочным мнением, что архетип определяется относительно своего содержания, другими словами, что это вид подсознательной идеи (если такое выражение допустимо). Необходимо еще раз указать, что архетипы определяются не относительно их содержания, а только относительно их формы, да и то только в очень ограниченной степени... Архетип сам по себе пуст и чисто формален, ничто иное, кроме *facultas praeformandi*, т. е. возможности изображения, данной *á priori*»⁴.

Акцент на структуральном характере понятия архетип, к которому юнгианцы сводят все многообразие фольклорных мотивов, образов, произведений и жанров, роднит это направление, с одной стороны, с «новыми критиками» и семантиками, а с другой — с представителями новейших модификаций структурализма.

Юнгианство в современной американской фольклористике имеет много разветвлений и гибридных форм. Иногда юнгианские концепции выступают в сплаве с идеями и методологией антропологической школы, и тогда исследователь направляется к поискам «изначальных образов» в пережитках древних мифов и обрядов. Иногда внимание сосредоточивается на структурно-символическом анализе фольклорных мотивов и образов, и цель анализа усматривается в реконструкции архетипов в подсознании индивидуумов — информаторов фольклорных материалов.

Одним из примеров работы, декларирующей современную методологию юнгианства в фольклористике, может

³ *C. Jung and C. Kerényi. Essays on a Science of Mythology*, trans R. F. C. Hull. Bollingen Series, XXII. New York, 1949, p. 72.

⁴ *C. Jung. The Archetypes and the Collective Unconscious. Collected works of C. Jung*, v. 9. New York, 1959, p. 79—80.

служить статья Карлоса Дрейка «Юнгианская психология и ее применение в фольклоре». В анализе фольклорных верований, сказаний, песен, мифов и символов Дрейк предлагает опереться на основные категории юнгианского психоанализа — «психологический тип, личное и коллективное подсознание, комплекс и архетип»⁵. С помощью этих категорий все стадии записи, отбора, классификации и исследования текстов подчиняются задачам психоанализа.

Обычно фольклористы, сталкиваясь в своей полевой работе с исполнителями песен или сказок, интересуются ими прежде всего как представителями фольклорного искусства. Знакомство с личностью исполнителя помогает выяснить конкретные обстоятельства создания и бытования исследуемого жанра. Эту стадию в работе фольклориста Дрейк представляет как психоаналитическое знакомство с «пациентом». Исполнитель для Дрейка — «пациент», наделенный комплексом невротических признаков. Фольклорист должен исследовать эти признаки, сопоставив их со своим собственным психокомплексом собирателя. Если типы противоположны (например, рассказчик — человек общительный, а собиратель — замкнутый), то возможен конфликт и взаимонепонимание. Тогда собиратель не сможет разгадать «связи между занятием рассказчика, его манерой одеваться, его вкусами и словами, глаголами и прилагательными, которые он привык употреблять»⁶.

Фольклорист записывает текст, как своего рода кардиограмму зашифрованных символов невротического или «психозного» состояния «пациента». При расшифровке этой «кардиограммы» он должен использовать в качестве основного ключа известные ему психоаналитические архетипы. Например, если «пациент» рассказывает сказку о зловредном брате, то это значит, что им руководит архетип под названием «тень», т. е. архетип негативной половины расщепленной личности.

Особо подчеркивает Дрейк необходимость внимания к «подсознательным факторам во всем, что мы делаем. В фольклорных верованиях и суевериях, в шутках и загадках, в легендах и мифах, в песнях и сказках, в рас-

⁵ C. Drake. Jungian Psychology and its Uses in Folklore.— «Journal of American Folklore», 1969, v. 82, No. 324, p. 122.

⁶ Там же, стр. 127.

сказах о сверхъестественном и таинственном часто присутствует подсознательное. Чем больше мы познаем подсознательные факторы, тем легче мы сможем определить их воздействие в этих жанрах и попытаться их понять»⁷.

Дрейк утверждает, что только с помощью юнгианского психоанализа можно понять истинные причины устойчивости таких фольклорных жанров, как баллада и сказка. Оказывается, секрет устойчивости жанра баллады в фольклорной традиции коренится в некоем «эмоциональном центре», сущность которого можно раскрыть опять-таки с помощью психоанализа информатора. Психоанализ обнаружит подлинную психологическую цель и подсознательные архетипы, отраженные в «эмоциональном центре» баллады. Специфика жанра сказки, согласно концепции Дрейка, также определяется «эмоциональным центром», т. е. комплексом невротических качеств, спроецированных из подсознания индивидуума на структуру фольклорного произведения. Проекция осуществляется по моделям архетипов коллективного подсознания, спонтанно всплывающих в подсознании индивидуума. В свете такого психоанализа фольклорные произведения предстают в неузнаваемом виде. Вот как, например, препарирует Дрейк сказки о «Храбром портном» и о «Новом платье короля».

Прежде чем приступить к анализу этих сказок, Дрейк напоминает концепцию Юнга о двух основных элементах человеческой личности — *persona* (маска, в которой личность предстает в обществе) и *anima* (подсознательное дополнение персоны). Анима у мужчины — это как бы подсознательно живущее в нем женское начало, объясняющее влечение к женщине, слабости и вытекающие из этих слабостей стремления к созиданию и самоутверждению. Анима — главный источник вдохновения поэтов и художников и часто поэтому находит свое прославление в женских образах (Беатриче у Данте). Соответственно у женщины анима означает мужской принцип. Анима выступает как главный регулятор архетипов и отношений между сознательной и бессознательной сферами. Возникающие между этими сферами и между «персоной» и «анимой» конфликты находят свое отражение в снах и в фольклоре.

⁷ C. Drake. Jungian Psychology and its Uses in Folklore. — «Journal of American Folklore», 1969, v. 82, No. 324, p. 128.

Сказка «Храбрый портной» избирается Дрейком как «пример развития персоны и проверки ее силы анимой»⁸. В трактовке Дрейка портной означает символическое изображение «персоны», поскольку у каждой «персоны» должно быть соответствующее ей платье, а платья шьют портные. В этой связи Дрейк совершает отступление и вспоминает сказку «Новое платье короля», где портные являются не только «персонами», но и «тенью» расщепленной личности самого короля. «Они знают, что король не ощущает себя вне своей персоны, и он становится жертвой их обмана»⁹. В сказке «Храбрый портной» герой не довольствуется своей профессией, его «персона» жаждет большего, и он добирается до руки королевской дочери. Принцесса — это «анима». «Чтобы победить ее, он должен доказать силу своей персоны, но даже после победы он сталкивается с ее разрушительной стороной. Серия столкновений, которые он имел, когда исполнял условия, поставленные ее отцом, наводят на мысль о преодолении опасностей со стороны подсознательного, символизированного в образах гигантов и зверей»¹⁰.

Веселая сказка, повествующая о хитрости и ловкости парня из народа, полная жизнерадостного юмора, в интерпретации Дрейка из произведения искусства превращается в историю болезни невротиков, мучимых антагонизмами между «персоной», «анимой», «тенью» и прочими духами расщепленной личности. При этом еще внушается мысль, что невротизм — извечный, неотъемлемый атрибут человеческого рода, источник поведения, вкусов, представлений и искусства всех народов мира.

Нельзя не отметить, что в конце статьи сам Дрейк вдруг признает возможными упреки в свой адрес и говорит, что психоаналитический анализ фольклора можно назвать слишком субъективным. Однако он тут же оговаривается и заявляет, что в этом субъективизме и состоит главное достоинство психоаналитического метода, ибо любовью другой, по его словам, ведет к «дегуманизации». Дрейк называет «гуманистическими» психоаналитические очки, сквозь которые фольклор предстает не как сокровищница народного искусства, мудрости, нравственного

⁸ Там же, стр. 130.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

здоровья, а как арсенал архетипов и моделей, порождающих и объясняющих неврозы и психозы.

Юнгианские концепции прочно вросли в современную американскую фольклористику, этнографию, антропологию и литературоведение. Часто в сплаве с элементами семантизма, символизма, структурализма юнгианские идеи пульсируют в работах таких видных этнологов, литературоведов и фольклористов, как Нортроп Фрай, Стэнли Эдгар Хаймен, Дэвид Бидней, Джозеф Кэмпбелл и многие другие.

В 1966 г. под редакцией Джона Викери была опубликована большая антология «Миф и литература. Современная теория и практика»¹¹, куда вошли работы крупнейших носителей проюнгианских концепций. Рекламируя это направление и объясняя причины его распространенности, Викери в числе главных его достоинств называет «неидеологический» характер. С одной стороны, по сравнению с такими школами, как «новая критика», мифо-символистские концепции создают иллюзии связи с другими сферами научных знаний — с антропологией, этнологией, психологией, с другой же — сохраняют свою автономию и позиции невмешательства в идеологию. К этому следует добавить претензии на «гуманизм», под которым юнгианцы подразумевают психоаналитические фантазии и с помощью которых они также стремятся завоевать популярность в обществе дегуманизирующихся ценностей.

Несмотря на значительный удельный вес мифо-юнгианских символических концепций, среди американских фольклористов в 50—60-е годы нередко можно встретить критические выпады против них. Критика ведется с различных позиций и во многих отношениях симптоматична для ситуации в современной академической фольклористике США.

Надуманые абстрактные схемы юнгианского психоанализа не по вкусу тем представителям историко-антропологической школы, для которых главным в фольклористике является собирательская деятельность: поиски, классификация и издание материалов фольклора и этнографии, обнаруженных в различных уголках США и дру-

¹¹ «Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice», ed. by John B. Vickery. Univ. of Nebraska Press. Lincoln, 1966.

гих стран мира. Идеи «внекультурных» архетипов не соответствуют эмпирической направленности их деятельности. И с этих позиций они упрекают юнгианцев в «полнейшем мистицизме»¹². «Необходимо,— писал Уильям Бэском,— отвергнуть архетипы Юнга и его этноцентрическое приложение европейского символизма ко всему фольклору, поскольку он игнорирует влияние культуры и на символизм и на фольклор»¹³. Но отвергая концепции юнгианцев, представители антропологической школы сами оказываются во власти чистого эмпиризма и уклоняются от разработки объективных теоретических критериев для определения специфики фольклорных жанров.

Выступая на симпозиуме «Теория американского фольклора», материалы которого были опубликованы в «Журнале американского фольклора» в 1959 г., Мелвил Херсковитц в ответ на критику антропологической школы, которая прозвучала в докладах Ричарда Дорсона и Даниэля Гоффмана, по существу не смог им противопоставить ничего конкретного. Антропологистов упрекнули в игнорировании теоретических принципов, позволяющих определить специфику фольклорных произведений разных эпох и разных стран. Дорсон отметил, что критерии, которые применяют антропологисты при собирании фольклора в Африке, не могут быть применимы для фольклора современных американских студентов. А Гоффман подчеркнул невнимание антропологистов к исследованию фольклорных жанров как видов словесного искусства. В балладе, например, антропологист не видит баллады, так как для него она представляет лишь один из документов, иллюстрирующих какую-либо этнологическую концепцию развития.

Возражая, Херсковитц встал на точку зрения чистого эмпиризма. «Как исследователи,— заявил он,— мы должны в конечном счете касаться фактов. Игра идей важна, но идеи, которые мы используем в нашем анализе, должны помочь нам понять отношения, а не маскировать причинные связи, которые выводятся эмпирически из иссле-

¹² См. *Dahomean Narrative. A cross-Cultural Analysis*, by Melville J. Herscovits and Frances S. Herscovits, Evanston, Northwestern Univ. press, 1958, p. 97.

¹³ *W. R. Bascom. Four Functions of Folklore.*— «Journal of American Folklore», 1954, v. 67, No. 266, p. 343.

дуемых материалов»¹⁴. Херсковитц предлагает вообще устранить проблему социального, исторического и классового содержания понятия народ в применении к фольклору. «Что такое народ? Это меня совсем не тревожит,— говорит Херсковитц.— На языке научного эмпиризма он состоит из людей, делающих вещи»¹⁵. Предлагая сосредоточить внимание не на содержании понятия народ, не на специфике фольклорных жанров, их исторического генезиса и развития, а на созидательном «символизме языка, возникающего на основе отношений между человеком и миром, в котором он живет, и между человеком и человеком»¹⁶, Херсковитц протягивает руку апологетам юнгианства. «Чистый» эмпиризм антропологиста, не сдерживаемый принципами строгого историзма, на практике допускает контакт и с юнгианством и с любым другим «фольксимволизмом».

В отличие от Херсковитца У. Бэском, защищая принципы антропологической школы, не довольствуется «чистым» эмпиризмом и присоединяется к тем исследователям, кого волнует отсутствие единства мнений при классификации фольклорных жанров. В статье «Формы фольклора: прозаические повествования» Бэском призывает фольклористов закончить споры и договориться, наконец, относительно главных жанров фольклорной прозы. Для примирения различных точек зрения он избирает путь простой — вернуться в прошлое и взять за основу те определения, которые известны были еще в XIX в. и сейчас забыты в массе новых теоретических поисков.

Совершая экскурс в историю фольклористики, Бэском приходит к выводу, что в мировой фольклористике установилась традиция подразделять фольклорные повествования на три основных жанра: миф, легенда и сказка (Mythen, Sagen, Märchen в Германии; mythes, traditions populaire, contes populaire во Франции; myths, legends, folktales в Англии и в США). Выделяя эти три жанра, фольклористы руководствовались разными критериями и по-разному описывали их содержание. Жанет Бэкон, например, писала: «Миф имеет объяснительную функцию. Он объясняет некоторые явления природы, при-

¹⁴ «Journal of American Folklore», 1959, v. 72, No. 285, p. 240.

¹⁵ Там же, стр. 240.

¹⁶ Там же.

чины которых не ясны, или некоторую реальную практику, происхождение которой забыто. С другой стороны, легенда является подлинной традицией, основанной на судьбах реальных людей или на приключениях в реальных местах... Сказка же не призывает к вере, целиком являясь продуктом воображения»¹⁷.

Подобным же образом классифицировал эти жанры Дж. Фрейзер, но в своем определении он уделяет большее внимание степени достоверности в «объяснительных функциях» мифа и легенды. Под мифом он имеет в виду «ошибочные объяснения явлений как человеческой жизни, так и природы», под легендой — «традиции, устные или письменные, касающиеся судеб людей прошлого или описывающие события, не обязательно происходившие с людьми, но, как сообщается, случавшиеся в реальных местах... Пропорция истины и фальши естественно варьируется в разных легендах». Сказки же представляют собой «чистый вымысел», имеющий целью не поучение слушателя, а только развлечение; они принадлежат к сфере чистой выдумки». Проводя аналогию с «более зрелыми продуктами человеческого ума», Фрейзер пишет, что «миф истоком своим имеет разум, легенда — память, а сказка — воображение», и поэтому миф может быть соотнесен с наукой, легенда с историей, а сказка с повестью¹⁸.

Почти за сто лет до этого братья Гримм, еще не вооруженные такими богатыми эмпирическими данными, какими располагал Фрейзер, также проводили различия между мифами, сказками и легендами, базируясь на степени достоверности изображенных в них событий. Сопоставив определения братьев Гримм и Фрейзера, Бэском призывает исследователей вспомнить опыт классификации жанров, выработанный фольклористикой XIX в.

Бэском, ссылаясь на материалы, собранные среди народов различных континентов, отмечает, что не у всех народов и не во все эпохи можно встретить все эти жанры (миф, например, не характерен для фольклора США, но зато богат представлен среди примитивных культур африканского континента). Тем не менее миф, легенду

¹⁷ J. R. Bacon. *The Voyage of the Argonauts*. London, 1925, p. 3—5.

¹⁸ J. G. Frazer. *Apollodorus*. London, 1921, p. XXVII—XXXI.

и сказку следует считать основными типами для классификации фольклорной прозы, а все прочие (анекдоты, шутки и др.) как подтипы сказок или легенд. Бэском так их определяет: «Мифы — прозаические повествования, которые в том обществе, где они созданы, считаются истинными сообщениями о случившемся в далеком прошлом... Легенды — прозаические повествования, которые подобно мифам считаются истинными и самим повествователем и их аудиторией, но они отнесены к периоду менее отдаленному, когда мир напоминал сегодняшний день»¹⁹. «Сказки — прозаические повествования, рассматриваемые как вымысел»²⁰.

На основе этих определений Бэском предлагает такую схему:

Три формы прозаических повествований

Форма	Вера	Время	Место	Отношение	Главные персонажи
Миф	Факт	Отдаленное прошлое	Мир другой или ранний	Священное	Не-люди
Легенда	Факт	Недавнее прошлое	Мир сегодня	Светское или священное	Люди
Сказка	Вымысел	Любое время	Любое место	Светское	Люди или не-люди

Сам Бэском признает, что его схема и определения жанров «основаны только на формальных признаках»²¹. В принципе такая суммарная характеристика признаков жанра не лишена основания и не бесполезна в практике фольклориста, особенно когда перед ним стоит задача классификации материалов не одной страны, а многих. Однако недостаток схемы Бэскома в том, что он из многообразия признаков выбирает не те, которые определяют сущность (содержание, а через содержание и форму жанра), а второстепенные, не главные и поэтому в равной степени присущие или не присущие любым другим жанрам.

¹⁹ «Journal of American Folklore», 1965, v. 78, No. 307, p. 4.

²⁰ Там же, стр. 4.

²¹ Там же, стр. 5.

Взять, к примеру, его рубрику «вера». В схеме в применении к мифу и легенде она означает факт, в применении к сказке — вымысел. Допустим, что действительно сказители рассматривают сказку только как вымысел, а миф и легенду — как фиксацию фактов. Но разве этот критерий может быть определяющим? Ведь сам Бэском признает, что в разные эпохи, в разных исторических ситуациях один и тот же миф, одну и ту же легенду могли рассказывать с верой в истинность фактов или без веры, выражая к ней «священное» или «светское» отношение. Мифы, легенды и сказки — жанры исторически сложившиеся, и без учета конкретных исторических особенностей их происхождения и развития нельзя уловить определяющих, существенных их признаков.

Мифы первобытных людей, не выделявших себя из природы и из первобытнообщинного рода, отражали синкретизм первобытного мышления. Вера в «достоверность» рассказанных в мифе фактов — результат этого синкретизма, когда человек не выделял себя из природы и общества, одушевляя все окружающее с помощью фантастически обобщенных образов. Первобытный человек был убежден, что не только он, но и любой член его общины, любое явление окружающей природы наделены силами других людей и других явлений. «Достоверность» применительно к древним мифам нельзя объяснить без учета той стадии исторического развития, когда мифическое сознание не могло быть нефантастическим.

Иное качество вера в «достоверность» мифа приобретает с развитием рабовладельческой формации, когда, с одной стороны, на смену мифологическому объяснению природы приходят попытки открыть первые закономерности природы; с другой стороны, с появлением классового общества мифология принимает классовый характер и происходит сложный процесс подчинения мифологических образов религии. В последующие эпохи в разных исторических условиях вера в «достоверность» мифа претерпевает еще большие изменения, в результате которых древние мифы превращаются в арсенал художественной образности, органически вплетаясь в ткань новых жанров как фольклорного, так и литературного происхождения.

Можно ли, следовательно, считать достаточным определение Бэскома, которое гласит, что миф — «прозаическое повествование, рассматриваемое в обществе, где его рас-

сказывают как правдивое сообщение о случившемся в отдаленном прошлом? Какая же тогда разница между мифом и балладой, разве только в том, что миф — проза, а баллада — стихотворное произведение? Ведь певец баллады и его слушатели тоже верили в истинность сообщаемых фактов отдаленного прошлого. А разве не верили в истинность фактов древние сказители и слушатели былии?

Главным в мифе следует признать фантастическое отражение реальности, возникающее вследствие одушевления явлений действительности в сознании первобытных людей. В. И. Ленин подчеркивал в мифе «идеализм первобытный», в котором «...общее (понятие, идея) есть отдельное существо»²².

Своеобразие отражения реальности определяет своеобразие художественной образности, сюжетов, героев и прочих атрибутов содержания и формы мифов. Только опираясь на знание этой специфики, можно, например, установить объективные границы между мифом и эпосом и формы их взаимопроникновения. В мифах человек выступает объектом, подвластным могуществу божественных сил, которые господствовали над ним и которые он не мог в силу незрелости своих познаний объяснить научно. В эпосе же человек выступает как борец с природой или с теми силами в обществе, которые его угнетают. «Эпос,— по словам В. Г. Белинского,— есть первый зрелый плод в сфере поэзии только что пробудившегося сознания народа». Если в мифологии происходит сначала представление возникновения «вселенной из первоначальных субстанциальных сил», а затем «индивидуализирование этих сил в различные божества», то «эпическая поэзия достигает вершины своего развития, полного осуществления самой себя, дошед до живого источника событий, человека, и выразившись в собственно так называемой эпопее»²³.

* * *

Одним из самых решительных противников юнгианского мистицизма в современной американской фольклористике проявил себя Ричард Дорсон. В рецензии на авто-

²² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 329.

²³ В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. II. М., Госполитиздат, 1948, стр. 32, 31.

логию Джона Викери²⁴, опубликованной в «Журнале американского фольклора», Дорсон не без иронии заметил, что «книгам о мифе, собирающим воедино разбросанные очерки, кажется, нет конца», что в антологии Викери «представлены все мастера мифа: Джозеф Кэмпбелл провозглашает универсальный миф символического рождения; Нортроп Фрай понимает под поиском героя основной миф литературы, порождающий главный образец архетипических образов; Ричард Чейз определяет миф как литературное искусство». Самым же значительным высказыванием в этой объемистой книге, по мнению Дорсона, является суждение Филиппа Рава: «Современная мифомания стоит за обновление в наше время символично-аллегорической трактовки мифа, поддержанной романтиками, которые видели в мифе источник высших поучений и ультрааспиритуальных проникновений, превращая это в магическое зеркало, отражающее их сокровенное желание» (110). Дорсон присоединяется к словам Рава и от себя добавляет: «И что же может делать мифологическая критика с фольклором? Ничего»²⁵.

Критикуя антропологическую и историко-географическую школы, отвергая юнгианско-мифические концепции, Дорсон заявляет о необходимости внедрить историзм в фольклористику. «Я убежден,— пишет он в книге «Американский фольклор»,— что единственно значимый подход к фольклорным традициям в Соединенных Штатах должен быть на основе американской истории, с ее единственными в своем роде обстоятельствами и обстановкой»²⁶.

Однако эти декларации, призывающие к историзму в изучении фольклора, на практике не нашли своей реализации. Большой энтузиаст и эрудит в области фольклора, участник многих научных дискуссий, автор многочисленных работ, Дорсон оказывается бессильным в преодолении той традиции американского прагматистского историзма, которая покоится на релятивистском отрицании закономерностей в развитии искусства.

²⁴ «Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice», ed. by John B. Vickery. Univ. of Nebraska Press. Lincoln, 1966.

²⁵ «Journal of American Folklore», 1968, v. 81, No 319, p. 74—75.

²⁶ R. M. Dorson. American Folklore. Univ. of Chicago press. 1959, p. 5.

Если марксистская историческая наука исходит из признания диалектической взаимосвязи объективной, абсолютной и относительной истин, то прагматик разрывает эту связь. Объективная истина объявляется им несуществующей, а относительная возводится в абсолют, и в ней усматривается «истинный историзм». В изучении фольклорных жанров такой «историзм» проявляется в лучшем случае в интересе к выяснению хронологических и географических границ изучаемого произведения, вокруг которого сооружаются своего рода условные исторические декорации. Иногда предпринимаются попытки установить исторические прототипы тех или иных фольклорных героев, уточнить отдельные факты, даты, имена.

Но поскольку такой историзм не предполагает признания объективных исторических закономерностей и возводит в абсолют случайное, то чаще всего он ограничивается описанием отдельных имен и фактов в отрыве от анализа исторического процесса в целом. Все это ведет к абсолютизации второстепенных моментов, к затупевыванию существенного, к нивелированию подлинных закономерностей в истории жанров.

Взять, например, главу о негритянском фольклоре из книги Дорсона «Американский фольклор», в которой этот исследователь декларирует свою программу исторического исследования американского фольклора. Здесь описываются факты из истории «открытия» негритянского фольклора, дискутируется проблема миграции сказочных сюжетов из европейского фольклора в негритянский. Экспонирование этих аспектов может быть и небезынтересно само по себе, но оно дано в отрыве от истории фольклорных жанров.

Тщетно искать в главе связной картины разнообразных жанров негритянского фольклора, представленных в динамике их исторического развития. В ней даже в статичной форме нет анализа ни сказок, ни спиричуэлов, ни блюзов. Несколько импрессионистически брошенных замечаний о собирателях сказок, о полемике вокруг спиричуэлов, о блюзах, «вытекавших из логова греха»²⁷, не могут дать сколько-нибудь полного представления ни о жан-

²⁷ R. M. Dorson. American Folklore, Univ. of Chicago press, 1959, p. 182. Такой вывод Дорсон делает на основании того, что блюзы исполнялись иногда в публичных домах и кабаках.

ровом богатстве негритянского фольклора, ни о глубине его идейного содержания и особенностях художественной формы.

Дорсон признает изменения, которые произошли в негритянском фольклоре после освобождения негров от колониального рабства: «...темная и анонимная масса чернокожих внезапно обострилась в индивидууме»²⁸. Странно было бы не заметить в наше время изменения в жизни и сознании негров, когда с каждым днем ширится движение протеста против расизма и наступления на демократические права. Но изменение сознания, изменение общественной роли негров в современной социальной и политической жизни страны неизбежно отражается в фольклоре. Появляется новое содержание и новые функции блюзов и спиричуэлов. Их лиризм наполняется гражданским пафосом. В устах участников антирасистского и антивоенного движения во время маршей мира и многотысячных мораториев в защиту мира и прав человека они звучат уже как песни социального протеста. Этого качественного изменения в истории самих фольклорных жанров Дорсон не исследует, хотя на словах и признает, что «не только содержание, но и личность в негритянском фольклоре демонстрирует изменения во времена свободы»²⁹.

Иллюзорный характер историзма Дорсона особенно очевиден в разделе о современном фольклоре, где нет упоминания о жанрах рабочего фольклора, но зато крупным планом экспонируются шутки деловых американцев, «связанные с комической гиперболизацией американского бизнеса»³⁰, и не забыты неприличные анекдоты. По мнению Дорсона, «шуточный фольклор, как и фольклор в целом, — непристоен»³¹.

Вполне в духе буржуазной идеологии Дорсон отзывается о марксизме как о направлении, которое он вместе с фрейдизмом и юнгианством относит к «одностороннему предвзятому аргументаторству»³². По словам Дорсона, «длинные тени, отброшенные Фрейзером, Фрейдом и

²⁸ Там же, стр. 183.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, стр. 248.

³¹ Там же, стр. 246.

³² «Journal of American Folklore», 1959, v. 72, No 285, p. 200.

Марксом», ведут к «агрессивному утверждению мифо-ритуального происхождения, или сексуального символизма, или классовой борьбы»³³.

Только крайне неосведомленный человек (в чем едва ли можно заподозрить Дорсона) или скорее тенденциозно антимарксистски настроенный этнолог может утверждать подобное тождество, и вряд ли стоит парировать этот явный *argumentum ad ignorantiam*. Не признавая значения марксистской научной мысли для подлинно исторического исследования фольклора, Дорсон и оказывается на той «тропинке предвзятого аргументаторства», от которой он так воинственно предостерегает своих коллег. Для Дорсона «классовая борьба» — «зловещая тень», и это неудивительно, поскольку игнорирование роли классовой борьбы как движущей силы в истории общества — типичная черта различных направлений в современной буржуазной философии, социологии и эстетике, равно как и фольклористике. Буржуазные исследователи, отрицая роль классовой борьбы, отрицают не только возможность познать законы исторического развития, но и само объективное существование таких законов. Борьба классов — важнейший закон общественного развития и социальных революций. Не признавать этого в наши дни, когда каждое телетайпное сообщение рассказывает о новых классовых битвах на всех континентах мира, значит не считаться с реальностью фактов истории.

Дорсон справедливо выступает против тех издателей, кто подчиняет публикацию фольклорных материалов коммерческим интересам и вместо фольклора популяризирует «фейкlor» (от слова *fake* — подделка). Но Дорсон не предлагает никаких объективных критериев для разделения фольклора от фейклора, кроме абстрактных рассуждений о том, что фольклорист, чтобы не превратиться в фейклориста, «должен совершить выбор из трех целей: деньги, искусство, истина»³⁴. Невозможно решить, что в фольклоре относится к «истине», игнорируя проблему народности подлинной и мнимой. А Дорсон не только игнорирует эту проблему, но и пытается внушить, что ученому не пристало считаться со вкусами масс, ибо, по его

³³ «Journal of American Folklore», 1959, v. 72, No. 285, p. 200.

³⁴ «Journal of American Folklore», 1957, v. 70, No 275, p. 55.

словам, «массовая культура разрушительна для фольклора»³⁵.

Проблема массовой культуры очень сложная. Если иметь в виду такие ее компоненты, как коммерческие джазы, коммерческие цели телевизионных кампаний и общее воздействие буржуазной идеологии через средства массовой современной коммуникации, то, действительно, отрицательное воздействие их на фольклор неизбежно. Но Дорсон обеспокоен не вторжением антинародных идей, не вырождением лучших эстетических традиций фольклорных жанров. Его волнует то, что собиратель «фейклора» нарушает целостность «сырых материалов» фольклора, не признавая значения «того факта, что большая часть фольклора груба и непристойна, и в своей истинной форме часто бессмысленна и глупа для случайного читателя, но захватывающа для серьезного исследователя культуры»³⁶.

В этом высказывании фиксируется характерный для концепции Дорсона момент — нивелирование эстетических качеств. В работах Дорсона тщетно искать исследование вопросов художественной формы, критериев художественности, идеалов прекрасного. Круг проблем, связанных со спецификой фольклорных жанров как видов искусства, вытесняется заботами о «сырых материалах». Это ведет к односторонней методологии, которую предлагает Дорсон для изучения вопросов взаимоотношения фольклорных и литературных жанров.

Выступая на симпозиуме «Фольклор в литературе», Дорсон отмежевывается от тех литературоведов, которые проблему взаимосвязи фольклора и литературы пытаются связать с проблемой народности, идейного и эстетического взаимовлияния. Вместо всего этого он призывает заняться выяснением, во-первых, «биографических свидетельств непосредственного контакта автора с устным материалом»³⁷, во-вторых — «внутренних свидетельств в самой литературной композиции, указывающих на прямое знакомство автора с фольклором»³⁸. Такая суженная постановка задач вульгаризует исторические процессы

³⁵ «Journal of American Folklore», 1959, v. 72. No. 285, p. 211.

³⁶ R. Dorson. American Folklore, p. 4.

³⁷ «Journal of American Folklore», 1957, v. 70, No. 275, p. 5.

³⁸ Там же, стр. 7.

взаимовлияния литературы и фольклора. Роль литературных произведений она сводит к роли пассивных регистраторов и поглотителей «сырых фактов» фольклорной традиции, а фольклор — к продуктам археологических раскопок, которыми автор украшает произведение, как антиквар свою лавку древностей.

Освободительное движение 1960-х годов внесло серьезные перемены в умонастроения американской интеллигенции. В литературоведении и эстетике падает культ «новой критики», в искусстве и литературе оживает стремление выйти из лабиринта «измов» к жизни. Процессы эти сложные, незавершенные, но воздействие их ощутимо и в фольклористике, и в фольклоре. 60-е годы — период активной деятельности журнала «Синг Аут!», вокруг которого объединились прогрессивные силы в фольклористике. Журналу принадлежит большая роль в стимулировании творчества фольксингеров, многие из которых принимают самое активное участие в мораториях и маршах мира и являются выразителями настроений бунтующей молодежи 60-х годов. Творчество фольксингеров также противоречиво, как и все движение «нового левого радикализма». В нем много элементов анархического бунтарства и нигилизма, но есть и потенции нового искусства, полного гражданского пафоса и дерзкой критики капиталистического истеблишмента. В творчестве фольксингеров рождается новый жанр современного искусства, соединяющий в себе традиции фольклорной песни и литературной поэзии. Сама синтетическая природа этого жанра говорит о его новизне, о нераскрытых до конца потенциях и требует к себе самого пристального внимания со стороны и литературоведов и фольклористов. Но согласно концепции Дорсона творчество фольксингеров — это фейк-люризм. Его «исторический» метод направлен в прошлое и стоит на страже застывших традиций, консервирует старые жанры и в этом отношении близок по духу и антропологической, и историко-географической школам, принципы которых он неоднократно подвергал критике в своих выступлениях.

* * *

В конце 1950-х годов в атмосфере обострившейся идеологической борьбы в фольклористике США активизируется структурализм. Увлечение структурализмом в сов-

ременной американской фольклористике — не просто дань моде. В данном случае структурализм — реакция на ту волну субъективизма и иррационализма, которая захлестнула европейскую и американскую эстетику, литературоведение и фольклористику в 40 — 50-е годы. Подъем движений социального протеста, охвативший США, Францию, Англию, Италию, ФРГ, пробуждение прогрессивных общественных сил в этих странах, рождение новых тенденций и жанров в искусстве и в фольклоре — все это поставило перед необходимостью пересмотра господствовавших субъективистских концепций. Для фольклористов ограниченный характер историзма антропологической, историко-географической и других школ стал особенно очевидным в атмосфере этих новых веяний, побуждающих к поискам более объективных критериев для изучения истории фольклора.

Структурализм создает иллюзию объективности и тем привлекает к себе внимание исследователей, которые не могут более оставаться на позициях безграничного субъективизма и иррационализма. Однако покоящийся на неопозитивизме субъективизм структуралистов на самом деле ведет к антиисторическому освещению фольклора.

Одним из первых предвестников нарастающего интереса к структурализму явилась публикация на страницах «Журнала американского фольклора» в 1955 г. статьи К. Леви-Стросса «Структурное изучение мифа». Этот «манифест» структуралистов встретил широкий резонанс несколькими годами позже, когда волна увлечения структурализмом охватила и США и европейские страны³⁹. В 1962 г. на английский язык была переведена книга Леви-Стросса «Примитивное мышление» (1962), а следом за ней и многие другие его работы, в которых углубляются и развиваются идеи структурального анализа архаических мифов⁴⁰.

Структуралистские концепции Леви-Стросса не встретили поддержки со стороны некоторых последователей антропологической школы. Д. Бидней в рецензии, опубли-

³⁹ Русский перевод статьи Леви-Стросса, осуществленный с французского, несколько расширенного ее варианта, был напечатан в журнале «Вопросы философии» (1970, № 7).

⁴⁰ Подробно концепция К. Леви-Стросса освещается в статье Е. М. Мелетинского «Клод Леви-Стросс и структурная типология мифа». — «Вопросы философии», 1970, № 7, стр. 165—173.

кованной в «Журнале американского фольклора», концепцию Леви-Стросса назвал «мифом в мифологии» на том основании, что она строится на признании «полного культурного детерминизма, устраняющего свободное творчество»⁴¹. Но критика не только не уменьшила внимания к работам Леви-Стросса, но еще больше его оживила.

В работах Леви-Стросса американских структуралистов заинтересовала идея восприятия мифа или любого другого факта фольклора как структуры элементов, имеющей свои постоянные законы. Леви-Стросс продемонстрировал возможность союза между антропологией, этнографией, фольклористикой и лингвистической семантикой. Излагая принципы структурного анализа в статье «Структурное изучение мифа», Леви-Стросс предложил разбить мифы на отдельные короткие предложения по принципу предикативности, а затем сгруппировать их так, чтобы было ясно, что структура мифа складывается из отношений, образующих связки отношений. Связки отношений нанизываются на диахронные и синхронные оси, которые должны продемонстрировать, что известные нам отдельные варианты мифа — результаты разрушения основной структуры. Исполнитель мифа рассказывает его, не зная истинной структуры. Познать ее можно только путем структурного анализа, панизав связки отношений на синхронные и диахронные оси, ибо цель мифа «в обеспечении логической модели, способной преодолеть противоречия»⁴². Сам процесс мифообразования Леви-Стросс трактует как «континуум при неизменной структуре»⁴³, совершающийся имманентно и бессознательно. Прослеживая этот процесс, Леви-Стросс в своих работах использует материалы из мифологии и истории культуры различных народов, эпох и стран. Увлекаясь поисками примеров, иллюстрирующих континуум структурных оппозиций, Леви-Стросс, с одной стороны, поражает эрудицией, но, с другой, не всегда считается с границами жанров при использовании фольклорных произведений, втискиваемых в «формулу структурального анализа».

⁴¹ *D. Bidney. General and Theoretical. Le Cru et Le Cuit, by Claude Levi-Strauss.* — «Journal of American Folklore», 1966, v. 79, No. 314, p. 613.

⁴² *C. Levi-Strauss. The Structural Study of Myth.* — «Journal of American Folklore», 1955, v. 68, No. 270, p. 443.

⁴³ Там же.

Нарушение жанровых границ, попытка редуцировать структуры фольклорных произведений к одной формуле, нивелирование таких устоявшихся категорий в фольклористике, как сюжет, мотив, текст,— эти и другие моменты в структуральном анализе Леви-Стросса насторожили американских фольклористов, для которых в структурализме более близки идеи и терминология историко-географической школы, «новой критики» и неоаристотелевской чикагской группы.

Батлер Во, давая суммарную характеристику различных тенденций в современной американской структуралистике, указывает на их связи с традициями «новой критики», с одной стороны, и чикагской школы, с другой. «Новая критика» занималась анализом текстов, полностью игнорируя какие бы то ни было «внешние» факторы (социальная обстановка, биографические обстоятельства и пр.). Чикагская же школа, обращаясь к аристотелевской эстетике, предпочитает «анализ на разных уровнях». Батлер Во предлагает внедрить принципы этого анализа и в фольклористику, утверждая, что только «основываясь на аристотелевских уровнях, структурные чтения и символизации сделают ясными жанровые различия или, по крайней мере, такими ясными, как это достижимо сейчас в литературной критике»⁴⁴. Батлер Во выделяет четыре «аристотелевских уровня»: первый уровень — языка («уровень действующей причины»); второй уровень — сюжета или замысла («уровень формальной причины»); третий уровень — сцены или социально-культурного контекста, проявляющегося в обстановке исполнения произведения («уровень материальной причины»); четвертый уровень — тематического утверждения или миссии («уровень конечной причины»). Все они должны подчиняться единой структурной перспективе, благодаря которой «можно обойти нереальные различия между структурой и содержанием»⁴⁵.

Противопоставляя одноплановому анализу «новых критиков» многоплановый анализ чикагской школы, Батлер Во не отступает от формалистического ядра «новых критиков» — от утверждения, что структура поглощает в себе

⁴⁴ *Butler Waugh. Structural Analysis in Literature and Folklore.* — «Western Folklore», 1966, July, v. XXV, No. 3, p. 163.

⁴⁵ Там же.

и форму и содержание. Это сближает его с историко-географической школой, которую также больше интересует стабильность и выживание сюжетов, нежели континуум структурных оппозиций, анализируемых у Леви-Стросса.

Позиции формализма в структуральном анализе фольклора поддерживает Роман Якобсон и Томас Сибек. В выступлениях на конференции «Стиль в языке», состоявшейся в Индианском университете в 1958 г., они подробно изложили свои взгляды на перспективы и задачи структуральных исследований в фольклористике. Роман Якобсон, в отличие от Батлера Во, настаивает на чисто лингвистическом, текстуральном анализе — на создании «грамматики поэзии», считая, что «фольклор дает наиболее ясно выраженные и стереотипные формы поэзии, подходящие для структурального исследования»⁴⁶. Якобсон абстрагируется от идейного содержания и сосредоточивает внимание на «лингвистических уровнях — фонологическом, морфологическом, синтаксическом и лексическом»⁴⁷. Опираясь непосредственно на «новых критиков», он видит цель структурального анализа в том, чтобы «узнать, какие элементы понимаются как эквиваленты и каким образом сходство на определенных уровнях регулируется бросающимися в глаза различиями на других. Такие формы дают нам возможность проверить мудрое предположение Рэнсома, что «метро-значимый процесс является органическим актом поэзии и включает все его важные характеры»⁴⁸.

Несмотря на сугубо формалистический характер, концепция Якобсона предполагает подход к произведениям фольклора как к произведениям искусства, и это отличает его от многих других американских исследователей, которые игнорируют фольклор как искусство.

В этом отношении к Якобсону близок Томас Сибек (профессор лингвистики, глава исследовательского центра антропологии, руководитель отдела уральско-алтайских исследований в Индианском университете). Автор ряда исследований в области черемисского фольклора, Сибек

⁴⁶ R. Jakobson. Closing Statements: Linguistic and Poetic, in-Style in Language, ed. by Th. Sebeok. New York—London, 1960, p. 369.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

выступил на конференции с докладом «Расшифровывание текста: уровни и аспекты в черемисском сонете». Он представил образец структурального анализа «глоттической системы» (фонетической), предшествующего анализу метрической системы. Сибеек избрал небольшую по размеру песню («примитивный сонет»), раздробил ее на отдельные звуки и сгруппировал эти звуки в таблице по фонетическим признакам, чтобы установить, какие из них и с какой регулярностью повторяются в тексте. Затем он произвел подобный же анализ на ритмическом уровне и поднялся к уровням лексики символических образов. После такого дробного текстурального анализа Сибеек очень кратко остановился на содержании избранного им сонета, отмечая, что это рекрутская песня, «связанная с одной из острейших травм в жизни черемисской молодежи»⁴⁹ — призыв в русскую армию, отрывавший на долгие годы от дома и семьи. Это важное замечание звучит как второстепенное, мимоходом высказанное наблюдение, не связанное с текстуральным анализом по существу. Исследователь настолько увлечен структурами фонетического, ритмического и лексико-символического уровней, что для него содержание не представляет самостоятельного интереса. Главное в таком анализе — компоненты структуры, освобожденной, «очищенной» от содержания. Содержание как бы выжимается за счет формы, точнее, даже за счет ее чисто структурных уровней и компонентов.

Концепция Сибеека выходит за рамки фольклористики и вторгается в сферу электронно-компьютерных психолингвистических исследований. Декларируя это направление в структурных исследованиях фольклорных текстов, Сибеек указывал, что программистика поможет совершить сравнительный анализ многих текстов и объединить задачи культурной антропологии и литературной теории⁵⁰.

Из многих сторонников структурализма в современной американской фольклористике одним из наиболее активных его пропагандистов выступает Алан Дандис. Его перу принадлежит ряд работ⁵¹, в которых он рекомендует структуральный анализ как высшее достижение современ-

⁴⁹ Там же, стр. 233—234.

⁵⁰ Там же, стр. 236.

⁵¹ См., например: *A. Dundes. The Morphology of North American Indian Folktales.*—«F.F. Communications», No. 195. Helsinki, 1964.

ной научной мысли, позволяющее, наконец, внедрить объективные критерии в изучении многих нерешенных проблем, в том числе — проблем жанровой специфики.

На этих проблемах он подробно останавливается в статье «Текстура, текст и контекст», опубликованной в журнале «Саусерн фольклор квортерли». Перечисляя различные определения фольклора и фольклорных жанров, Алан Дандис приходит к выводу, что все они основаны на «внешних» (по отношению к факту фольклора) критериях и поэтому обречены на неудачу. Р. Дорсон определяет фольклор как «устную традицию». Устность и традиционность считает главными критериями и Фрэнсис Ли Атлей. На этих же критериях останавливается У. Бэском. Возражая им, Дандис справедливо замечает, что не все устное и традиционное является фольклором и не все, что представляет собой фольклор, создано и бытует в устной форме.

Справедливы упреки Дандиса и в отношении отсутствия четких определений жанров. Если студент захочет выяснить, что же такое пословица или суеверие, пишет Дандис, ему рекомендуют обращаться к сборникам и самому составить себе представление об этих жанрах. В привычку исследователей вошло начать любую работу о пословицах с сетования на то, что определение пословицы задача очень трудная. А Стиф Томпсон даже утверждает, что отсутствие ясных определений удобно, так как дает возможность избежать необходимости решений и споров относительно принадлежности данного произведения к определенному жанру⁵². «Такая же плачевная ситуация,— пишет Дандис,— обнаруживается в спорах о других жанрах»⁵³.

Некоторые исследователи при проведении границ между жанрами полагаются на веру или неверие информатора в описанные события. Дандис отвергает и этот критерий, отмечая, что нельзя положиться на веру или неверие информатора⁵⁴. Подвергая сомнению все эти «внеш-

⁵² Алан Дандис ссылается на статью С. Томпсона: *S. Thompson. Narrative Motif-Analysis as a Folklore Method.*— «F. F. Communications», Helsinki, 1955, N 161, p. 7.

⁵³ *A. Dundes. Texture, Text and Context.*— «Southern Folklore Quarterly», 1964, v. XXVIII, No. 4, p. 253—254.

⁵⁴ На таком критерии основывается У. Бэском, проводя границы между сказкой, мифом и легендой. Р. Чейз в книге «Амери-

ние» критерии, Дандис взамен предлагает «внутренние», основанные на трехступенчатом структуральном анализе текстуры, текста и контекста. «Уважая каждое отдельное произведение фольклора, — пишет Дандис, — надо анализировать его текстуру, текст и контекст. Ничего хорошего не обещает определение фольклора на основе только одного из этих <аспектов>. Идеально жанр фольклора должен быть определен с учетом всех трех»⁵⁵.

Текстуру (термин, заимствованный из методологии «новой критики») Дандис определяет как язык. Анализ текстуры — анализ языка, морфем и фонем, аллитераций и рифм, ударений и интонаций. Анализ текстуры имеет особо важное значение в таких жанрах, как скороговорки, которые теряют смысл при замене одной текстуры на другую. Такие «фразово-фиксированные» жанры очень трудны для перевода на другой язык. Но попытки определить жанр только с помощью текстурального анализа, по мнению Дандиса, ведут к «лингвистическому софизму». Чисто структуральный анализ — область лингвистики, а фольклорист должен сочетать его с анализом текста и контекста.

Текст в интерпретации Дандиса — это сюжет данной сказки, пословицы, песни. «В целях анализа текст можно рассматривать независимо от его текстуры. В то время как текстура в целом непереводима, текст можно перевести»⁵⁶.

«Контекст — это особая социальная ситуация, в которой используется данное произведение»⁵⁷. Контекст следует отличать от функции. «Функция — утверждение исследователя относительно использования или цели данного жанра фольклора»⁵⁸, к которому он приходит в результате сравнения разных контекстов. Например, «одна из функций мифа — обеспечить священным прецедентом для данного действия; одна из функций пословиц — обеспечить мирским прецедентом для данного действия... Это совсем не то же самое, что действительная социальная

канские сказки и песни» утверждает, что подлинный фольклор можно отличить интуитивно (*R. Chase. American Folktales and Songs. New York, 1956, p. 19*).

⁵⁵ *A. Dundes. Texture, Text and Context, p. 254.*

⁵⁶ Там же, стр. 255.

⁵⁷ Там же, стр. 256.

⁵⁸ Там же.

ситуация, в которой используется данный миф или пословица»⁵⁹.

Дандис упрекает представителей антропологической школы в игнорировании контекста. Свое понимание значения контекста он демонстрирует на примере «опозиционных загадок», т. е. построенных на сочетании двух оппозиционных по смыслу утверждений и сохраняющих эту оппозиционность на всех уровнях структурного анализа. Эти загадки генетически связаны с древними обрядами. Обычно их задавали жениху, чтобы выяснить его сообразительность и физическую силу. Если он не мог разгадать загадку, это означало его импотентность. В загадках упоминаются ущербные части тела — глаза, которые не видят, уши, которые не слышат, ноги, которые не ходят. Во всем этом Дандис усматривает намек на «угрозу кастрационной импотентности». Даже если это только гипотеза, говорит Дандис, и в этом случае подтверждается необходимость фиксации контекста, чтобы проследить, как оппозиционная структура загадки соответствует оппозиционной структуре контекста (свадебного ритуала, где оппозиционными сторонами являются жених и невеста).

Особенно необходимо, как подчеркивает Дандис, знать контекст для понимания жанров с малоизменяющимися текстами (пословицы и загадки). В качестве примера он приводит бирманскую пословицу: «Я не голоден, но бычий хвост стал короче». Чтобы раскрыть смысл этой пословицы, надо представить себе обстановку, которая могла ее породить: с раннего утра пашет крестьянин землю. Он голоден, а жена опаздывает с завтраком. Тогда крестьянин отрезает кусочек хвоста и съедает его. Когда приходит жена и спрашивает, голоден ли он, крестьянин отвечает: «Я не голоден, но бычий хвост стал короче». Эта пословица часто звучит в устах мужа или жены, когда кто-нибудь из них голоден, а другой забывает о нем.

Анализируя текстуру в связи с текстом и контекстом, исследователь должен проследить, как изменения в контексте отражаются и в тексте и в текстуре. На каждом из этих уровней структурный анализ обнаруживает основные и вариативные единицы и соответствующие им основные и вариативные пропуски (slot — этот термин

⁵⁹ A. Dundes. *Textsture, Text and Context*, p. 256.

в программистике означает также паз, щель, прорезь в автомате). Основным единицам Дандис противопоставляет вариативные, позиционные. Используя программистскую терминологию, он проводит аналогию между основными и вариативными единицами, с одной стороны, и фонемой и аллофонами — с другой (аллофон — вариант фонемы, зависящий от окружения, позиционный оттенок фонемы).

Опираясь на работу Кеннета Пайка «Язык в отношении к объединенной теории структуры человеческого поведения» (1954), Дандис еще в 1962 г. в статье «Структурное изучение сказок» ввел термины *emic unit* и *etic unit*, которые произошли от сокращения слов: *emic* от *phonemic*; *etic* от *phonetic*. Раскрывая смысл, вложенный в эти термины, и сопоставляя их с терминологией Проппа, Дандис писал, что *emic motif* или *motifeme* соответствуют «функции» в «Морфологии сказки» Проппа. *Etic unit* или *allomotif* — это вариативные мотивы, которые так же соотносятся с *motifeme*, как алломорфы с морфемами. «Термин *motif* будет продолжать употребляться, но только как *etic unit*, подобно фону или морфу»⁶⁰.

Применяя эту терминологию в статье «Текстура, текст и контекст», Дандис пишет, что и «*emic units* и *etic units* могут быть различимы на всех трех уровнях. Во всех контекстах имеются *emic slots*, которые могут быть заполнены *etic* — вариантом различных жанров. В данном контекстуальном пропуске, например, включающем социальный протест, может быть использовано какое-то число различных жанров, таких, как шутки, пословицы, жесты и песни. С другой стороны, данный жанр, например загадка, может заполнить какое-то число различных контекстуальных пропусков (*slots*). Это прямо параллельно структуральному анализу текста. Например, в случае структуры сказки *emic slots* в текстах могут быть заполнены различными *etic units*, т. е. различные мотивы (*allomotif*) могут быть использованы в данной *motifeme*. Более того, тот же самый мотив (*etic unit*) может быть использован в различных *motifemes* (*emic*

⁶⁰ A. Dundes. The Structural Study of Folktales.— «Journal of American Folklore», 1962, v. 75, No. 296, p. 101.

Фон — член фонемы, звук речи; морф — отделяемая часть слов при морфологическом анализе.

unit). Таким же образом может анализироваться и текстура»⁶¹.

Резюмируя, Дандис отмечает, что для определения жанров анализ текста остается первостепенной задачей, хотя, конечно, «лучшие определения фольклора должны основываться на критериях, почерпнутых на всех трех уровнях анализа»⁶². В начале статьи Дандис обещал указать путь точного научного определения жанров с помощью «внутренних критериев», однако этого не сделал. И это не случайно. Невозможно дать определение исторически развивающихся категорий, опираясь только на «внутренние критерии». Дандис сам себе противоречит, когда, рассуждая о «внутренних» критериях, акцентирует роль своего третьего уровня — контекста. Разве контекст не является «внешним» критерием, даже в той ограниченной трактовке, какую дает ему Дандис?

Дандис пытается придать этому уровню надысторический характер. В его трактовке «контекст» — внешняя структурная оболочка, окружающая внутренние структуры и соединенная с другими оболочками в сложные цепи, наподобие клеток в растительных тканях. Но сам конкретный материал, к которому обращается Дандис, ломает его схемы. Живая картина, которую рисует Дандис, когда расшифровывает смысл бирманской пословицы, вырывается из тесной структурной оболочки. Если бы Дандис отказался от своей схемы и дополнил картину штрихами быта, труда и идеологии, стала бы очевидной неплотность отказа от «внешних» критериев и искусственность попыток превратить конкретные социально-исторические обстоятельства, порождающие те или иные жанры фольклора, в структурные «контексты». Нельзя не признать, что некоторые наблюдения Дандиса представляют интерес — они освещают отдельные, до сих пор затененные грани в изучении фольклорных жанров. Не лишены основания его попытки углубить представления о степени воздействия ритуальных обрядов на древние пословицы и загадки. Изучение структурных особенностей композиции этих «фразово-фиксированных» жанров может помочь раскрыть диалектику народного мышления, объективные законы фольклора и идеологической жизни на-

⁶¹ A. Dundes. *Texture, Text and Context*, p. 264.

⁶² Там же, стр. 265.

рода на различных стадиях исторического развития. Однако не следует при этом забывать, что структурный анализ, как и любое другое моделирование в науке, не может быть плодотворным, если оно отрывается от конкретной реальности. Структурный анализ мог бы внести свой вклад в изучение отдельных сторон фольклорных жанров только при условии, если структурные соты наполнить реальным историческим содержанием, живой тканью произведений народного творчества.

Дандис идет по противоположному пути. Реальные категории материалистической эстетики (содержание, форма, внешняя историческая обстановка создания данного произведения фольклора) он абстрагирует и превращает в условные модели — текст, текстура и контекст. С их помощью фольклорные процессы зашифровываются на язык знаков, удобных для статистических компьютерных вычислений (мотивы вставляются в прорези, а прорези ждут своих мотивов). Подобно тому как рентгеновский снимок дает представление только о скелете, а многообразные ткани организма фиксирует в черно-белых тенях, так и структурный анализ, предложенный Дандисом, в лучшем случае может «просветить» лишь отдельные структурные черты фольклорных жанров. А живая ткань исчезает. Исчезает богатство мыслей, идей, словесного мастерства, звуков, красок, исчезает социальное и классовое звучание, теряется значение жанров в каждый данный период истории общества и культуры. Исчезает фольклор как вид искусства, исчезает главный его творец и герой-народ. Попытка структуралистов противопоставить свою методологию субъективистским иррационалистическим теориям, которые вели к дегуманизации искусства, также терпит крах. В структурных сотах фольклор, лишенный полнокровного объективного исторического содержания, неизбежно дегуманизируется. Стремления структуралистов подменить конкретный исторический анализ поисками внеисторических детерминант, имманентно существующих где-то над обществом и управляющих неподвижными в основе своей структурами, которые не зависят ни от общественной борьбы, ни от творческой индивидуальности, ведут к отрицанию роли творческой личности, к представлениям о фольклоре как о некой грандиозной массе фактов, способной лишь пассивно регистрировать сдвиги в окружающей жизни.

В результате антиисторического объективизма ликвидируется проблема народности, а значит и изучение народных идеалов, без которых также нельзя понять ни прошлой истории фольклорных жанров, ни перспектив их развития в будущем.

Увлечение структурализмом усилило интерес к работе В. Я. Проппа «Морфология сказки», которая в 1958 г. в переводе на английский язык вышла в издательстве Индианского университета, а в 1968 г.— Техасского. Алан Дандис и ряд других американских фольклористов пытаются найти в исследовании В. Я. Проппа подтверждение своих собственных концепций. Но, относя безоговорочно В. Я. Проппа к числу своих единомышленников, они игнорируют существенные различия не только в методологии, но и в целях того структурного анализа, которым занимается А. Дандис, с одной стороны, и той морфологии сказок, которая была разработана В. Я. Проппом,— с другой. Батлер Во и Алан Дандис сходятся с Проппом усматривают в том, что анализы должны вестись «на уровне формальной причины — то есть формальные анализы»⁶³. Формальный анализ становится для них самоцелью.

Но сам В. Я. Пропп в предисловии к «Морфологии сказки» писал, что «изучение структуры всех видов сказки есть необходимейшее предварительное условие исторического изучения сказки. Изучение формальных закономерностей предопределяет изучение закономерностей исторических. Однако таким условиям может отвечать только такое изучение, которое раскрывает закономерности строения, а не внешний каталог формальных приемов искусства сказки»⁶⁴.

Подробно, на большом фактическом материале, вопрос о специфике и значении «Морфологии сказки» В. Я. Проппа в современной мировой фольклористике рассматривается в статье Е. М. Мелетинского «Структурно-типологическое изучение сказки», которая приложена к новому изданию книги В. Я. Проппа в 1969 г. Е. М. Мелетинский подчеркивает, что «для В. Я. Проппа морфология как раз не была самоцелью, что он стремился не к описанию поэтических приемов самих по себе, а к выявле-

⁶³ «Journal of American Folklore», 1966, No. 313, p. 480—483.

⁶⁴ В. Я. Пропп. Морфология сказки. М., «Наука», 1969, стр. 20.

нию жанровой специфики волшебной сказки, с тем, чтобы впоследствии найти историческое объяснение единообразию волшебных сказок. Рукопись, представленная автором в редакцию неперIODической серии «Вопросы поэтики» (издававшуюся Государственным институтом истории искусств), первоначально включала дополнительную главу с попыткой такого рода исторического объяснения. Впоследствии эта глава, не вошедшая в окончательный текст, была развернута в обширное фундаментальное исследование «Исторические корни волшебной сказки» (опубликовано в 1946 г.)⁶⁵.

Нетрудно заметить черты внутреннего единства между антиисторическим объективизмом структуралистов и антиисторическим субъективизмом юнгианцев и символистов, объясняемые в конечном счете неопозитивистскими философскими корнями. На базе этого сходства появились гибридные формы. Одним из примеров «символического структурализма» может служить концепция Роджера Д. Абрахамса, изложенная в его статье «Вводные замечания к риторической теории фольклора».

Абрахамс упрекает антропологов в недооценке эстетических аспектов фольклора, историко-географическую школу — в игнорировании не только эстетических аспектов, но также и роли исполнителя и аудитории. Структуралистов он рассматривает как продолжателей «новых критиков». Всем этим направлениям он противопоставляет «риторическую критику», предшественником которой считает З. Фрейда, а наиболее крупным теоретиком — Кеннета Бёрка. Концепция «символического действия» К. Бёрка привлекает внимание Абрахамса своим вниманием не только «к форме, но и к функциям»⁶⁶.

Применяя эту теорию к фольклористике, Абрахамс усматривает специфику традиционных фольклорных жанров в том, что они якобы также являются устоявшимися символическими формами понимания и организации опыта социальной жизни.

⁶⁵ *Е. М. Мелетинский*. Структурно-типологическое изучение сказки. — В кн.: *В. Я. Пропп*. Морфология сказки. М., «Наука», 1969, стр. 134.

⁶⁶ *R. D. Abrahams*. Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore. — «*Journal of American Folklore*», 1968, v. 320, No. 81, p. 145.

«На риторическом языке, — пишет Абрахамс, — это означает, что фольклор, используя убеждающую технику, развитую в прошлом, аргументирует в пользу восприятия нормального течения, среднего пути, уже проверенного опытом прошлого. Эти убеждения действуют, узаконивая, оправдывая, воспитывая, применяя социальное давление, обеспечивая правом действия и социально одобренным выходом антисоциальных мотивов»⁶⁷.

Начав с претензий на открытие нового пути в фольклористике, позволяющего вплотную заняться эстетическими аспектами жанров, Абрахамс сводит свою концепцию «риторической критики» к структуральному анализу, снабженному усиленной дозой символизма. С его помощью он пытается обосновать конформистские идеи стабильности народной жизни.

Абрахамс одобряет концепцию Дандиса, подчеркивая необходимость еще большего внимания к контексту с точки зрения символически драматизированного в нем опыта социальной жизни. Каждое исполнение фольклорного произведения — это «активная часть социальной драмы, отражающая в миниатюре существование конфликтов в каждодневной жизни. С другой стороны, каждый кадр (item) имеет свою собственную жизнь, поскольку может представляться заново разным количеством исполнителей. В этом отношении он искусственно представляет свой собственный конфликт. В основе драматической структуры лежит антагонизм»⁶⁸.

Свою интерпретацию связи между «конфликтующими элементами социальной жизни и искусственно полемическими компонентами произведения»⁶⁹ Абрахамс демонстрирует, сравнивая два жанра — пословицы и загадки.

Подобно Дандису, он определяет оба жанра как структуры, состоящие из описательных элементов, носитель которых должен быть угадан. Разница между ними в том, что в загадке не всегда можно точно пазвать носителя, а в пословице можно.

Абрахамс останавливается также и на функциональных различиях жанров и вносит в структурный анализ Дандиса еще один уровень — «разногласия в стратегии». Этот

⁶⁷ Там же, стр. 147.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же.

уровень дополняет уровень контекста Дандиса и означает более углубленное внимание к функциям данного жанра в символической драматизации конфликтов. Анализ на уровне «разногласия стратегии» приводит Абрахамса к мысли, что различия между жанрами пословиц и загадок в том, что «пословица представляет повторяющийся конфликт (социальная проблема) и предлагает разрешение. Загадка же действует более искусственно: она образует маленький внутренний конфликт из комбинаций своих собственных описательных элементов, а затем обеспечивает его разрешение, когда провозглашается послитель»⁷⁰.

Пословица, по словам Абрахамса, «нормативна», а загадка «агрессивна», хотя иногда и загадка бывает «нормативной», по редко (когда она всем известна, и легкое разгадывание смысла доставляет аудитории чувства удовольствия и общности).

Пословица «нормативна», утверждает Абрахамс, понимая под этим некий извечный конформистский дух, призывающий фольклор и помогающий ему поддерживать социальный истеблишмент. Но как же тогда объяснить, что именно в пословицах пароды мира, фиксируя свой опыт, выносили осуждающий приговор фактам социальной несправедливости и антигуманности, критиковали различные формы политического угнетения, призывали к реальной борьбе за торжество подлинно гуманных народных идеалов? Схема Абрахамса не учитывает конкретно-исторической обусловленности, реального социального содержания, идейного разнообразия фольклора, а также его эстетические качества, хотя исследователь и заявляет, что его теория позволяет осветить все аспекты фольклора.

Фольклор, по определению Абрахамса, — «вызванная сочувствием деятельность, функционирующая посреднически как воображаемая проекция, создающая мир конфликта, который для каждого индивидуума в группе является одновременно и отрицанием и утверждением общности. Каждый кадр традиционного выражения представляет конфликт своим собственным путем: он также обеспечивает некоторые способы временного разрешения. Сама традиционная природа способствует общности. Такое посредничество можно совершить потому, что это «игра» с

⁷⁰ Там же, стр. 152.

явлением, проекция конфликта в безличную и безвредную среду»⁷¹. В усложненном определении Абрахамса слышны отголоски тех самых концепций, которые он в начале статьи упрекал в односторонности. Здесь и идея «традиционной природы», столь характерная для антропологической школы, и идеи обезличенной «игры» с явлением, восходящие, с одной стороны, к «новым критикам», а с другой — к историко-географической школе, и, конечно, идеи «символических проекций», которые у фрейдистов означают проекции либидо, а у юнгианцев — проекции архетипов подсознания. Весь этот эклектизм цемнтируется крепким раствором политического конформизма автора, который утверждает, что благодаря символическим обозначениям фольклорные действия умиротворяют «агрессивность» и исполнителя и аудитории. Символическое действие принимает на себя функции контроля за драматизацией социальных конфликтов в фольклоре. «Эта атмосфера контроля является основным средством риторики представления... Поскольку исполнитель проецирует конфликт и разрешает его, создается иллюзия, что он может быть разрешен и в реальной жизни»⁷². Отсюда Абрахамс делает вывод, раскрывающий политическую направленность его концепции: символическая драматизация конфликтов, а также «риторический контроль над ними», составляют специфику фольклора и его жанров. Аудитории «доставляется удовольствие и сочувственная реакция. В свою очередь риторика помогает обществу поддерживать принятые отношения и способы действия»⁷³.

Так с помощью запутанной философской терминологии Абрахамс превращает фольклор из искусства народных масс, побуждавшего к неустанным поискам свободы, счастья, творческого созидания, в инструмент социального контроля, помогающего поддерживать устоявшиеся порядки и конформизм. Эклектический характер статьи Абрахамса позволил легче понять разногласия и единство различных школ и тенденций в американской науке о народной поэзии.

Впитав в себя многие идеи, пульсирующие в современной американской буржуазной фольклористике, эта ста-

⁷¹ Там же, стр. 148.

⁷² Там же.

⁷³ Там же, стр. 149.

тъя как реактив помогла обнаружить подчас скрытые под грудой терминологических наслоений подлинный состав и направленность новомодных теорий. Она ясно продемонстрировала органическую связь структурализма в современной американской фольклористике с «новой критикой» и историко-географической школой, с юнгианством и фрейдизмом, с семантизмом и символизмом.

Общие философские корни этих направлений, взращенных на почве буржуазной идеологии, чреватые реакционными политическими идеями. Основной порок буржуазной фольклористики — игнорирование объективных законов развития общества и искусства, искажение роли народных масс, как движущей силы истории, и роли фольклора, как коллективного художественного творчества масс. Этот порок мешает полнокровному развитию науки, лишает возможности найти подлинно объективные исторические критерии в определении специфики фольклора и его жанров.

СОДЕРЖАНИЕ



Предисловие	5
<i>В. М. Гацак</i>	
Эпос и героические коляды	7
<i>Ф. М. Селиванов</i>	
О специфике исторической песни	52
<i>Н. И. Кравцов</i>	
Сказка как фольклорный жанр	
<i>Б. П. Кирдан</i>	
Украинские народные думы и их соотношение с другими фольклорными жанрами	85
<i>Н. А. Новгородова</i>	
К вопросу о специфике болгарских гайдуцких песен	120
<i>Х. Г. Короглы</i>	
Туркменский эпос «Гёроглы» и особенности его историзма	134
<i>У. Б. Далгат</i>	
К вопросу идеализации эпического героя (на материале кавказского эпоса)	146
<i>З. Н. Куприянова</i>	
Эпос ненцев	172
<i>А. К. Микушев</i>	
Жанровые особенности эпоса северных коми-зырян	200
<i>М. Н. Ожегова</i>	
Коми-пермяцкие предания о Кудым-Оше и Пере-богатыре и эволюция их идейного содержания	227
<i>В. В. Сенкевич-Гудкова</i>	
К вопросу о трансформации саамского эпоса	246
<i>И. В. Пузов</i>	
Сказка ли олонхо? (о жанре якутских олонхо)	256
<i>Л. М. Землянова</i>	
Проблемы специфики жанров в современной фольклористике США	268

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
75	10—11 сн.	лишь что	лишь осознав,
93	2 сн.	обсуждают	осуждают
124	4 св.	старых	В старых
146	4 сн.	и	о
160	14 св.	кимхой, Кант	кимхой Кант
290	22 св.	эквиваленты	эквиваленты

Специфика фольклорных жанров

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ