С.Ю. Неклюдов

Поэтика эпического повествования: пространство и время

Российский государственный гуманитарный университет

Центр типологии и семиотики фольклора

Традиция–текст–фольклор
типология и семиотика

Ответственный редактор серии

С.Ю. Неклюдов

С.Ю. Неклюдов

Поэтика эпического повествования: пространство и время

Москва
2015

УДК 398
ББК 82
Н 47

Работа выполнена в рамках проекта
Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ
«Тексты и практики фольклора как модель культурной традиции:
сравнительно-типологическое исследование»
(грант РНФ, № 14-18-00590)

ISBN 978-5-00091-192-1
ISSN 2413-2721

© Неклюдов С.Ю., 2015
© Издательство «Форум», 20

Оглавление

О поэтике устного текста 227
Эпические тексты и традиции 220
Время 235
Эпическая эпоха и «биографическое» время 235
Рождение героя и конструирование богатырской биографии 247
Меры и формулы времени 284
Пространство 293
«Неэвклидово» пространство и «дострабонова» география 293
Центробежные и центростремительные перемещения 116
Движение и сюжет 125
Дорога героя 136
Гнев и страх 167
Встречи с чудом 176
Эпический хронотоп как система 189

Список сокращений 206
Публикации 209
Summary 212

On the Poetics of the Oral Text 22
Epic Texts and Traditions 22
Time 23
The Epic Era and "Biographical" Time 23
The Birth of the Hero and the Construction of the Heroic Biography 24
The Measures and Formulas of Time 28
Space 29
"Non-Euclidean" Space and Geography "before Strabo" 29
Centrifugal and Centripetal Displacements 11
Motion and Plot 12
The Hero's Road 13
Anger and Fear 16
Encounters with a Miracle 17
The Epic Chronotope as a System 18

List of Abbreviations 20
Publications 20
Summary 21

О поэтике устного текста

Задача поэтики, по Б.В. Томашевскому[1], есть «изучение способов построения литературных произведений» (и сами способы этого построения[2]), причем объект ее – «художественная литература»,

[1] *Томашевский Б.В.* Теория литературы: Поэтика. М.; Л.: Госиздат, 1925 (Гл. «Определение поэтики»). Эта неоднократно (1931, 1996, 1999) переиздававшаяся (и, действительно, очень хорошая) книга по сию пору признается одним из лучших руководств по теоретической поэтике.

[2] «Слово "поэтика" может иметь два значения. Под поэтикой понимается совокупность тех средств, приемов, методов, применение которых придает произведениям словесного искусства их специфический характер. <...> Но слово "поэтика" может иметь и другой смысл. Оно может означать не

типичной чертой которой «является трактовка предметов вымышленных и условных», – в отличие от риторики, изучающей конструкцию «нехудожественных» текстов, обладающих «всегда явной, безусловной, объективной целью высказывания, лежащей вне чисто литературной деятельности человека». Различие заключается и в том, что в первом случае «интерес направлен на самое произведение», а во втором он «всегда лежит вне произведения».

На это можно возразить, что «цель высказывания» (автора/создателя текста) и направленность «интереса» (читателя) не являются строго взаимообусловленными: «сообщение», имеющее для адресанта статус содержащего «подлинную информацию» (мемуары, дневники, письма, описания путешествий и т. п.), в дальнейшем может расцениваться адресатом как «художественный» текст. И напротив: повествования о событиях, заведомо вымышленных, «наивными» читателями легко принимаются за достоверные. Не является абсолютным признаком и категория «вымысла»: то, что для рационально ориентированного («научного») мышления есть плод мифологического (религиозного, суеверного) фантазирования, носителем соответствующей культуры принимается как неопровержимая истина. Что же касается критерия «художественности» (включая понятия о «прекрасном», «интересном» и т. п.), то это лишь плод исторически обусловленных культурных конвенций, устанавливаемых в определенную эпоху и в конкретной социальной среде.

Итак, «поэтика» есть наука о построении «художественного произведения», прежде всего, о построении формальном (композиция, стиль, тропы, метрика), но отчасти и содержательном (продукты поэтической фантазии).

совокупность художественных средств литературы, а науку, посвященную изучению этих средств» (*Пропп В.Я.* Поэтика фольклора / Сост., предисл. и коммент. А.Н. Мартыновой. [Собрание трудов В.Я. Проппа]. М.: Лабиринт, 1998. С. 24–25).

В то же время «художественное произведение» есть текст, имеющий поэтическую организацию, – в отличие от текста с «нехудожественным» коммуникативным заданием, для выполнения которого используются не «поэтические», а «риторические» средства. К сожалению, дело обстоит именно таким образом: «художественность» определяется через «поэтику», а «поэтика» – через «художественность», и выбраться на другой объяснительный уровень из этих мёбиусообразных толкований не представляется возможным. Для этого, видимо, нужны исследования по психофизиологии «эстетических воздействий» и их адекватному описанию, однако, несмотря на неоднократные (и довольно противоречивые) опыты в данной области[3], удовлетворительного результата на пути сближения эстетики с науками точными и естественными, как можно понять, пока получить не удается.

Как представляется, семантические отношения между текстом и денотатом много сложнее даже в литературе Нового времени; тем более это касается устных традиций[4]. Однако именно здесь различий между ними и письменной литературой Томашевский вообще не проводил, и это было вполне в духе своего времени. Эстетический аспект рассмотрения фольклорного материала – в отличие от культурно-антропологического или

---

[3] См.: *Birkhoff G.* Aesthetic Measure. Cambridge: Harvard University Press, 1933; *Moles A.A.* Théorie de l'information et perception esthétique, Paris: Flammarion, 1958 (*Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966); *Morris D.* The Biology of Art. London: Methuen, 1962; *Вайсман С.Т.* К вопросу о специфичности искусства // Вопросы философии. 1962. № 11. С. 86–95; *Агамалян Г.Г.* Гносеологические вопросы развития и происхождения искусства // Вопросы философии. 1963. № 9. С. 116–124.

[4] *Неклюдов С.Ю.* Отношение «текст – денотат» и проблема истинности в повествовательных традициях // Лотмановский сборник, 1 / Ред.-сост. е.В. Пермяков. М.: ИЦ-Гарант, 1995. С. 667–675.

функционально-семантического, – а также соприкосновение с живым и высокопрофессиональным исполнительским мастерством (скажем, в области эпического сказительства) с его импровизационными возможностями, известная недооценка которого наблюдалась раньше, побуждало к поиску в устной традиции актов индивидуально-авторского творчества, что в конечном счете приводило к своего рода «младограмматизму» в фольклористике. Оснований для этого обнаруживалось тем больше, чем дальше от архаического состояния уходила традиция и, соответственно, чем сильнее ритуально-магические и информативные функции замещались эстетическими, а отношение к тексту как к мистическому откровению, существующему помимо творческой воли исполнителя, сменялось отношением «инструментальным» – как к продукту мастерства и ремесла, как к вещи, «сделанной» сказителем (хотя бы и по заранее известному «чертежу»).

«Каждая сказка должна считаться произведением того, кто ее пересказал, – писал в 1924 году С.Ф. Ольденбург, – ибо каждый пересказчик и выбором самой темы, и способом ее изложения совершает творческий акт, вносит свой субъективный элемент; старое представление о каком-то массовом народном творчестве должно быть отброшено»[5]. В своей полемической статье Ю.М. Соколов[6] весьма энергично выступил против отделения устной словесности от письменной, предложенного П.Г. Бо-

[5] *Ольденбург С.Ф.* Странствование сказки // Избранные труды русских индологов-филологов. М.: Изд-во вост. литературы, 1962. С. 241; ср. те же взгляды у представителя современной американской антропологии: *Вигет Э.* Фольклор как устная литература // Arbor Mundi. Вып. 5. М.: РГГУ, 1997. С. 191–196.

[6] *Соколов Ю.М.* Фольклористика и литературоведение // Памяти П.Н. Сакулина: Сборник статей. М.: Никитинские субботники, 1931. С. 280–289.

гатыревым и Р.О. Якобсоном[7]. «Фольклор – это не особое народное творчество, – утверждал Н.Я. Марр, полемизируя, очевидно, именно с ними, – а литература изустная, требующая тех же приемов, что и писанная литература»[8].

Несложно объяснить, почему подобный подход я склонен считать принципиально неверным. Сама устная традиция подтверждает, что ее тексты никому специально не принадлежат – ни определенному автору, ни отдельно взятому исполнителю. Как правило, подобный исполнитель не только не является создателем текста, но и сам себя таковым не считает, довольствуясь ролью воспроизводителя услышанного ранее исполнения. Ни «выбор темы», ни «способ ее изложения» не принадлежат сказителю, будучи прерогативой самой традиции; сколь бы ни была велика амплитуда варьирования воспроизводимого текста, она не может выходить за пределы интерпретации значений, заданных традицией[9]. С этой точки зрения непосредственным источником фольклорного текста является, с одной стороны, его конкретный исполнитель,

---

[7] *Bogatyrev P., Jakobson R.* Die Folklore als besondere Form des Schaffens // Verzameling van opstellen door ond-leerlingen en bevriende vakgenooten opgedragen aan mgr. Prof. Dr. Jos. Schrijnen (Donum Natalicum Schrijnen). Nijmgen Utrecht, 1929 (*Богатырев П.Г., Якобсон Р.О.* Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971).

[8] *Марр Н.Я.* Академик С.Ф. Ольденбург и проблема культурного наследия // Сергею Федоровичу Ольденбургу: к пятидесятилетию научно-общественной деятельности, 1882–1932: Сборник статей. Л., 1934. С. 11.

[9] Так, несмотря на импровизационный характер плачей (осознаваемый и носителями), тексты, свободные в композиционном отношении, складываются из регулярно повторяемых формул-клише, и ими практически исчерпываются все записи (*Енговатова А.М.* Смоленские похоронные плачи: ритуал и музыка // Живая старина. 2000. № 1. С. 4–5).

а с другой – все данное сообщество (этно- или социокультурное), которому принадлежат как сам текст, так и текстопорождающие структуры, делающие возможным его изложение. При этом импровизационное начало господствует как раз в наименее «художественных», зачастую «разовых» текстах – меморативных (типа быличек), типологически чрезвычайно архаических, построенных исключительно на информационных функциях (и в этом смысле относящихся скорее к компетенции «риторики», чем «поэтики», по Томашевскому). Наконец, утверждение о том, что изучение фольклора требует «тех же приемов, что и писанная литература», основывается на полном неучете самой природы устного текста – коммуникативной, структурной, функциональной, резко отделяющей его от текста книжного. Изучение фольклора не может требовать «тех же приемов» именно (и прежде всего) потому, что он не есть «писанная литература».

Желание видеть в сказителе художника-творца, наподобие поэта Новейшего времени (а это заводило довольно далеко – вспомним о приеме сказителей былин и сказочников в члены Союза писателей СССР), побуждало обращаться в первую очередь к образцам так называемого художественного фольклора, меньше внимания уделяя его прагматическим формам (прежде всего, ритуально-магическим). Концепция «художественного фольклора», обоснованная Ю.М. Соколовым[10] и получившая свое закрепление в формуле «фольклор как искусство слова»[11],

---

[10] «Фольклор – художественное творчество широких народных масс, преимущественно устно-поэтическое творчество» (*Соколов Ю.* Фольклор // Литературная энциклопедия. Т. 11 / Гл. ред. А.В. Луначарский. М.: Художественная литература, 1939).

[11] Эта традиция сохраняется прежде всего на кафедре фольклора филологического факультета МГУ. См. научный альманах: Фольклор как искусство слова / Редколлегия: В.П. Аникин, Н.И. Кравцов (отв. ред.), Ф.М. Селиванов. М.:

с самого начала заключала в себе противоречия. Она предполагала ряд ограничений, исключавших из состава «фольклора», причем по критериям, не имманентным ему, а предписанным извне, ряд «культурных продуктов», которые принадлежали той же устной традиции, но признавались «нехудожественными» – либо по функции (религиозно-магические тексты), либо по «качеству» («мещанский» фольклор, «блатной» фольклор), не принадлежащими к «творчеству широких народных масс» (т. е. сугубо диалектные или социолектные тексты), наконец, не относящимися к «искусству слова» (т. е. акциональные, изобразительные, музыкальные явления). Разумеется, в самой исследовательской и эдиционной практике (в том числе в главном периодическом издании по фольклору[12]) следовать этим декларированным

Изд-во МГУ, 1966 (Вып. 1), 1969 (Вып. 2), 1975 (Вып. 3), 1980 (Вып. 4), 1981 (Вып. 5).

[12] Художественный фольклор. Орган Фольклорной подсекции Литературной секции Государственной академии художественных наук (ГАХН) / Под ред. Ю. Соколова. Вып. I–V. М., 1926–1929. После ликвидации ГАХН (1930) таковым стало другое издание: Советский фольклор: Статьи и материалы. Вып. 1 / Отв. ред. Н. Маторин. Л.: Изд-во АН СССР, 1934; его «говорящее» название отражает еще одну идеологически ангажированную концепцию Ю.М. Соколова, которая легла в основу масштабной «работы со сказителями» для производства «нового фольклора», потерпевшей, однако, полное фиаско (см.: *Архипова А.С., Неклюдов С.Ю.* Фольклор и власть в закрытом обществе // Русский политический фольклор: Исследования и материалы / Ред.-сост. А.А. Панченко. М.: Новое издательство, 2013. С. 39–86 (Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 10)). «Советскому фольклору» ожидаемо преемствовал существующий и поныне научный альманах: Русский фольклор. Материалы и исследования / Ред. А.М. Астахова и др. М.: Изд-во АН СССР / СПб.: Наука. Т. I –... 1956–...

установкам было практически невозможно, и их приходилось молча обходить.

Обсуждение же вопроса о «художественности» фольклора не обходится без известной доли научной демагогии – на основе универсализации (и аксиоматизации) эстетического опыта культуры-наблюдателя. Ведь нельзя же, действительно, всерьез полагать, что творческий процесс у народного исполнителя и у профессионального литератора (безотносительно к уровню их мастерства) – это технологически «одно и то же», а слушатели, они же активные или пассивные соучастники фольклорного процесса, испытывают примерно те же чувства, что аудитория современного писателя. Конечно, нет никакого сомнения в наличии эстетических установок у эпического сказителя (~ песельника, сказочника, просто хорошего рассказчика), как и соответствующих ожиданий/переживаний у его аудитории, однако пока не существует языка для адекватного описания подобных установок, ожиданий и переживаний – вне исследовательских интроспективных проекций, – вопрос о «художественности» фольклора приходится отложить на будущее.

Впрочем, и за пределами подобной проблематики предложенное противопоставление «поэтики» и «риторики»[13] для фольклора практически нерелевантно. Скажем, по Томашевскому, «устройство» заговоров, причитаний и множества других фольклорных текстов следовало бы числить по классу «риторики», а не «поэтики». Однако устные тексты, различающиеся по функции (магической, прогностической, информационной, эстетической и пр.) и по «шкалированной» модальности (достоверные – не

[13] Имеющее свою историческую обусловленность – вспомним идеи Гумбольдта, Потебни, Шпета (см.: *Широнин И.* Проблемы риторики художественного текста в научном наследии В.В. Виноградова [доклад на Виноградовских Чтениях в МГУ, 1995 г.] // ОПОЯЗ. Материалы. Документы. Публикации (http://www.opojaz.ru/vinogradov/vinogradovrhet.html).

строго достоверные – недостоверные – вымышленные), могут обладать однотипной поэтической организацией, что, с одной стороны, автоматически не делает все их «художественными», а с другой, не дает основания относить к «риторическим» те же самые приемы построения, но в жанрах «нехудожественных» (= не ориентированных на достижение эстетического эффекта или, по крайней мере, не имеющих эстетической доминанты).

Таким образом, «поэтику» фольклора следует решительно отделить от «эстетики» (и от «художественности» как эстетической категории), оставив за ней право быть формой структуризации текста, выделенного из «спонтанной речи» и относящегося к коннотативной[14] (~ вторичной моделирующей[15]) системе. При подобном подходе в область «фольклорной риторики» попадет ряд элементов другого уровня, относящихся к верификации «сообщения» (и в этом плане отчасти возвращающих понятие «риторики» к его исходному значению): ссылки на источник информации, на личное впечатление, на свидетелей, на авторитет, на молву, на прецедент, на обычай, на старину и т. д.; сюда же, как ни парадоксально, попадут вступительные и заключительные формулы сказки, утверждающие, напротив, вымышленность повествования (впрочем, в свою очередь обладающие особой поэтической структурой, т. е. своей «поэтикой»).

---

[14] Согласно Ельмслеву и Барту.

[15] «Была достигнута договоренность под вторичными моделирующими системами понимать такие из них, которые, возникая на основе языка (первичной системы), получают дополнительную вторичную структуру особого типа. Таким образом, природа вторичных моделирующих систем неизбежно включает весь комплекс отношений, присущих лингвистическим структурам, дополняясь более сложными конструктивными отношениями второго ряда» (От редакции // Труды по знаковым системам II. Тарту, 1965. С. 6 (Ученые записки Тартуского государственного университета, № 181)).

Предлагаемая вниманию читателя работа имеет чрезвычайно долгую историю. Первый текст, легший в ее основу, был опубликован полвека назад[16], в эпоху интенсивного развития отечественных структурно-семиотических исследований. С тех пор (и вплоть до недавнего времени[17]) мне случалось неоднократно возвращаться к данной теме[18], причем опора на разработки, сделанные несколько десятилетий назад, продолжала сохраняться, хотя понятийный аппарат претерпевал свои неизбежные изменения, след которых неминуемо остается в книге – несмотря на все редакторские попытки избежать этого. Достаточно сказать, что исходные положения исследования, построенные на наблюдениях, которые относились к ряду импликативных зависимостей между элементами статической картины мира данного жанра и его сюжетными структурами, не имели никакого отношения к приведенным выше размышлениям о «поэтике фольклора».

Тем не менее книга все-таки посвящена именно поэтике эпоса – в том широком смысле, о котором было сказано выше. Рассмотрение же пространственно-временных структур данного жанра позволяет, как кажется, довольно полно описать его нарративные особенности и возможности. Пространственно-временные («хронотопические») отношения в повествовательной организации фольклорных текстов могут рассматриваться как своего

---

[16] Тогда же этот текст прозвучал и как первый в моей жизни научный доклад (*Неклюдов С.Ю.* К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов Второй летней школы по вторичным моделирующим системам. 16–22 августа 1966 г. Тарту, 1966. С. 41–45).

[17] *Неклюдов С.Ю.* Движение и дорога в фольклоре // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. Jahrgang LII, 2. Reiseriten – Reiserouten in der russischen Kultur. München: Verlag Otto Sagner, 2007. S. 206–222.

[18] См. с. 209–211 наст. изд.

рода «координатные системы», соотносящие отдельные сюжетные единицы и целые сюжетные блоки не только между собой, но и с элементами, лежащими вне данного текста и вне данного жанрового континуума (вплоть до реального исторического времени и географического пространства). Это в полной мере относится к такому жанру устной словесности, как героический эпос, причем следует различать два взаимосвязанных аспекта исследования «эпического хронотопа»: во-первых, описание пространственно-временной картины эпического мира с ее статическими и динамическими характеристиками, а во-вторых, описание сюжета через его «топографический» и темпоральный контекст, выявление регулярных соответствий между этими характеристиками и сюжетно значимыми элементами текста.

В центре исследования стоит русская былина, рассматриваемая в аспекте сравнительного эпосоведения, что предполагает включение данного материала в различные компаративные контексты; отсюда довольно большие отступления и в область изучения некоторых повествовательных форм «народной прозы» (сказка, быличка), и при обращении к традициям и памятникам мирового эпоса (центральноазиатского, кавказского, средневекового европейского). Общими для данного жанра, конституирующими его на содержательном уровне, являются основные эпические ситуации и коллизии – биографические и воинские (чудесное происхождение, героическое детство, богатырское сватовство, поединок с девой-богатыршей, похищение жены и ее возвращение, взаимоотношения братьев/побратимов, змееборство и другие формы борьбы с чудовищами, осада и взятие города в результате военной хитрости или предательства, финальное окаменение героя или его уход в скалу и многие другие).

Исследование пространства и времени русской былины может вестись, в основном, в двух направлениях. Первое имеет историко-генетический характер и соприкасается с кругом кардинальных для русской фольклористики

задач: происхождение былинного эпоса, соотнесенность персонажей и сюжета былины с подлинными лицами и действительными событиями нашей истории. Работы, посвященные историческому изучению былины, рождению и складыванию ее тематических узлов, включают анализ эпохи Киевской Руси, монгольского нашествия, социально-исторической структуры русского средневекового города, торговых и военных взаимоотношений с западными и восточными соседями и т. д. Здесь неизбежно затрагивается вопрос о пространстве и времени эпоса в их исторической обусловленности и историческом развитии. Методологически решение подобных задач требует дифференцированного подхода к былинному материалу, тщательного разграничения разновременных и разнокачественных напластований в тексте богатырского эпоса.

Другое направление, напротив, предполагает анализ былинных текстов в качестве единого жанрового комплекса и изучает эпические пространственно-временные отношения как сложившуюся поэтическую систему. Именно в этих двух ракурсах проблему художественного времени былин рассматривал Д.С. Лихачев, исследовавший как его историческое наполнение, так и различные закономерности и свойства (соотношение с исполнительским временем, замкнутость, сюжетность, воспроизводимость, одномерность, замедление и убыстрение и т. д.)[19].

Возможность анализа былинного мира как некоего единства допускается самим материалом. Его конструктивные элементы, подчас гетерогенные, ко времени первых записей былинных текстов безусловно сложились

---

[19] *Лихачев Д.С.* Эпическое время русских былин // Сборник в честь академика Б.Д. Грекова. М.; Л., 1952. С. 55–63; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1971. С. 255–266 (1-е изд. – Л.: Наука. 1967); *Захарова О.В.* Былины: Поэтика сюжета. Учебное пособие для студентов филологических специальностей. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводск. ун-та, 1997. С. 24–28.

в общую систему, скрепляемую и процессами нивелировки разных областных традиций. Об этом свидетельствуют как сюжетно-жанровое обособление былины в фольклорном репертуаре – с характерной для нее тематикой, со специфическим строем изобразительных средств, так и явственные признаки эпической циклизации, которая сводит вместе в пределах одних сюжетов разных своих персонажей. Былина «путает» их (наделяя, скажем, Вольгу отчеством Буслаевич), заменяет в определенном сюжете одного героя другим (например, Козарина Алешей Поповичем), сталкивает в конфликте или поединке богатырей, обычно не встречающихся в пределах одного текста (Добрыню Никитича и Алешу Поповича, Илью Муромца и Добрыню Никитича, Добрыню Никитича и Дуная), вводит главного героя одной былины в другую в качестве второстепенного персонажа. Разумеется, свобода подобных «введений», «путаниц», «замен» и «столкновений» достаточно ограничена, но общая циклизующая и интегрирующая тенденция безусловна. Все это дает возможность говорить о едином поэтическом строе былины и, таким образом, исследовать ее пространственно-временную систему в аспекте именно наиболее общих закономерностей эпического сюжетосложения, универсальность которых, как можно будет убедиться, достаточно велика.

Однако прежде чем обратиться к данным аспектам исследования, уместно сделать несколько замечаний, касающихся жанровой специфики, топики и поэтики героического эпоса.

В фольклоре и традиционной литературе эпос представлен двумя основными композиционными формами: «малой» и «большой». Они различаются не столько размером, сколько событийным охватом повествования – от одного-двух эпизодов до целого жизнеописания героя или даже двух поколений героев, причем произведение «малого» эпоса сплошь да рядом оказывается «одноходовым» (завершенный эпизод соответствует одному сюжетному «ходу» повествования).

Трудно сказать, какая из данных форм более архаична. И логика литературного развития, и опыт сравнительно-исторической фольклористики свидетельствуют скорее в пользу «малой» формы (типа палеоазиатских героических сказаний, карело-финских рун и т. п.), тогда как пространные архаические эпопеи (например, у тюрко-

монгольских народов Сибири и Центральной Азии), вероятно, возникают позднее. В изучении конкретных эпических памятников отражением этой проблематики стал давний спор «унитариев», отстаивавших концепцию изначальной целостности подобных текстов, с «аналитиками», обосновавшими концепцию формирования «большой» формы из коротких песен, «малых кантилен», лежащих в ее основе (Фр. Вольф о гомеровских поэмах; К. Лахман о «Нибелунгах», К. Фориель и Г. Парис о «Роланде» и др.) или из «первоначального ядра» Г. Германна (применительно к гомеровскому эпосу)[1]. В самих устных традициях подобный процесс по крайней мере не универсален. Даже если признать описанную схему работающей, приходится предположить, что «малые» и «большие» формы появляются и исчезают, не эволюционируя и не превращаясь друг в друга, хотя проблема их соотносительной типологической архаичности все-таки остается. Кроме того, «малые» эпические формы возникают и на позднем витке фольклорного развития (русские былины, сербский эпос и т. д.). Едва ли эти тексты способны соединиться в большую эпопею, однако они подпадают под действие законов эпической циклизации, которая в свою очередь бывает двух видов: «линейная» и «концентрическая»[2].

В первом случае речь идет о выстраивании в традиции более или менее связного жизнеописания богатыря

---

[1] *Хойслер А.* Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М.: Иностранная литература, 1960. С. 297–341; *Коккьяра Дж.* История фольклористики в Европе. М.: Издво иностр. лит-ры, 1960. С. 308–311; *Bédier J.* Les légendes épiques: recherches sur la formation des chansons de geste. Vol. III. Paris: H. Champion, 1912. P. 201 sq.; *Гринцер Н.П.* Первые поэмы Европы // Гомер. Илиада. Одиссея. М.: АСТ, 2003. С. 3–16.

[2] О циклизации в русском эпосе см.: *Бадаланова Ф.К.* Циклизация героического эпоса у восточных и южных славян в историческом становлении. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1984.

(циклизация биографическая) или нескольких поколений богатырей (циклизация генеалогическая). Во втором случае основой циклизующего процесса является объединение относительно небольших, как правило, «однороходовых», песен не связанных сквозным сюжетом; общими остаются лишь персонажи цикла, локализация событий в пространстве и во времени, определенная эпическая эпоха и эпическое государство с эпическим владыкой во главе. Подобный цикл строится не на биографических началах, хотя иногда и имеет место некоторое хронологическое упорядочивание эпизодов, относящихся к жизни главного героя (в русской былине это в особенной степени относится к Илье Муромцу, отчасти к Добрыне Никитичу, Василию Буслаевичу и к некоторым другим богатырям).

Иной вариант эволюционного развития предлагает теория «первоначального ядра», порождающего «большую» эпическую форму в результате своего «разбухания». Этот механизм выглядит вполне представимым. Так, повествование может разрастаться за счет повторной разработки темы, представленной в первом сюжетном «ходе». По отношению к прохождению свадебных испытаний и женитьбе это будет похищение и возвращение похищенной жены, по отношению к воинской коллизии – повторение богатырского поединка, но уже с сыном, братом, отцом врага и т. д. Удваиваются персонажи (например, предполагается, что в армянском эпосе оба Мгера – старший и младший – могут восходить к одному прототипическому образу). Как имя нового персонажа может быть воспринят эпитет персонажа, что влечет за собой разработку новых эпизодов (и даже новых сюжетов). Разворачивается экспозиция повествования: описание обстоятельств рождения героя, рассказ о его родителях и т. д.

Другой случай – сюжетные мотивировки, которые при всем своем вспомогательном характере способны послужить импульсом для разворачивания самостоятельного повествования. Наконец, необходимость устране-

ния какой-либо фабульной несообразности, возникающей в результате перекомпоновки эпизодов, также приводит к появлению новых сюжетных звеньев (как, например, в монгольской книжноэпической Гесериаде: «досочиняется» эпизод воскрешения богатырей, павших в свершившейся битве, но фигурирующих в присоединенной к эпическому своду следующей главе). Надо добавить, что акт эпического новообразования, вероятно, сначала осуществляется в рамках сказительской импровизации – как вариационная разработка тех или иных тематических элементов эпоса, увеличение же «амплитуды варьирования» приводит к расподоблению «исходного» текста и его новой редакции, продолжающей бытовать уже в статусе нового произведения[3].

Героический эпос связан с этническим самосознанием, формирующимся в процессе племенных консолидаций и появления раннегосударственных образований; «концентрическая» циклизация прямо отражает подобные процессы: эпос оказывается их своеобразной «культурной проекцией» (как, скажем, это происходит в калмыцком «Джангаре»[4]). Собственно, продуктивный период рождения и жизни эпоса относится именно к таким эпохам, хотя его активное бытование продолжается далеко за их пределами, когда сложившиеся формы получают актуальные осмысления (обычно – в духе «народного патриотизма», опирающегося на квазиисторические образы) и ложатся

[3] *Неклюдов С.Ю.* Новотворчество в эпической традиции // Поэтика средневековых литератур Востока: Традиция и творческая индивидуальность / Отв. ред. П.А. Гринцер, А.Б. Куделин. М.: Наследие, 1994. С. 220–245; *Nekljudov S.Ju.* The mechanisms of epic plot and the mongolian Geseriad // Oral Tradition. Vol. XI. October 1996. № 1 (Epics Along the Silk Roads / Ed. by L. Honko), P. 133–143.

[4] *Неклюдов С.Ю.* Калмыцкий эпос о Джангаре // «Джангар»: Полное собрание калмыцких версий, с переводом и комментариями: В 5 т. Элиста (в печати).

ния какой-либо фабульной несообразности, возникающей в результате перекомпоновки эпизодов, также приводит к появлению новых сюжетных звеньев (как, например, в монгольской книжноэпической Гесериаде: «досочиняется» эпизод воскрешения богатырей, павших в свершившейся битве, но фигурирующих в присоединенной к эпическому своду следующей главе). Надо добавить, что акт эпического новообразования, вероятно, сначала осуществляется в рамках сказительской импровизации – как вариационная разработка тех или иных тематических элементов эпоса, увеличение же «амплитуды варьирования» приводит к расподоблению «исходного» текста и его новой редакции, продолжающей бытовать уже в статусе нового произведения[3].

Героический эпос связан с этническим самосознанием, формирующимся в процессе племенных консолидаций и появления раннегосударственных образований; «концентрическая» циклизация прямо отражает подобные процессы: эпос оказывается их своеобразной «культурной проекцией» (как, скажем, это происходит в калмыцком «Джангаре»[4]). Собственно, продуктивный период рождения и жизни эпоса относится именно к таким эпохам, хотя его активное бытование продолжается далеко за их пределами, когда сложившиеся формы получают актуальные осмысления (обычно – в духе «народного патриотизма», опирающегося на квазиисторические образы) и ложатся

---

[3] *Неклюдов С.Ю.* Новотворчество в эпической традиции // Поэтика средневековых литератур Востока: Традиция и творческая индивидуальность / Отв. ред. П.А. Гринцер, А.Б. Куделин. М.: Наследие, 1994. С. 220–245; *Nekljudov S.Ju.* The mechanisms of epic plot and the mongolian Geseriad // Oral Tradition. Vol. XI. October 1996. № 1 (Epics Along the Silk Roads / Ed. by L. Honko), P. 133–143.

[4] *Неклюдов С.Ю.* Калмыцкий эпос о Джангаре // «Джангар»: Полное собрание калмыцких версий, с переводом и комментариями: В 5 т. Элиста (в печати).

в основу позднеэпических жанровых новообразований (балладных, романических, пародийных и др.). Жанровыми новообразованиями героического эпоса являются исторические песни, использующие многие принципы эпической поэтики, но повествующие уже о более близком прошлом, в этом смысле более «реальном», хотя и деформированном народной фантазией. Наконец, в некоторых литературах Древности и Средневековья (а отчасти и Нового времени) появляется весьма специфическая форма «книжного эпоса», базирующегося на устной традиции, но получившего обработку уже в ходе своего литературного развития («Махабхарата» и «Рамаяна», «Илиада» и «Одиссея», «Песнь о Роланде» и др.).

В отличие от сказки с ее установкой на вымысел героический эпос, относящийся, с точки зрения самой традиции, к числу повествований «достоверных», сравнительно редко является предметом культурного заимствования – давно замечено, что чужие верования усваиваются труднее, чем чужие вымыслы[5]. Впрочем, эпос все же разрабатывает ряд так называемых бродячих сюжетов («Бой отца с сыном», «Муж на свадьбе своей жены» и др.), распространенность которых скорее всего является результатом культурной диффузии. Тем не менее структурное и содержательное единообразие эпоса народов мира в значительной своей части имеет, видимо, типологическое объяснение.

Основной формой устного эпоса следует считать стихотворную, песенную (~ речитативную; с инструментальным сопровождением или – в более архаических традициях – без него), а объем его текстов колеблется

[5] *Bedier J.* Les fabliaux: Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge. *Paris*: Bouillon, 1893. P. 243 sq. (= *Paris*: Champion, 1969); *Савченко С.В.* Русская народная сказка: История собирания и изучения. Киев: Тип. Имп. Ун-та св. Владимира; Акц. о-ва печатн. и изд. дела Н.Т. Корчак-Новоцкого, 1914. С. 485.

от нескольких десятков до нескольких десятков тысяч строк. Одно связано с другим – возможности хранения и устной передачи столь больших объемов текста заключены именно в метрически упорядоченном повествовании. Таким образом, фольклорная мнемотехника многое объясняет и в эпической поэтике. Метрическую организацию обычно имеют те фрагменты прозопоэтического повествования, которые заключают в себе прямую речь или эпические описания (седлание коня, богатырская поездка, поединок и пр.), т. е. части, наиболее характерные для данного жанра.

Различаются по крайне мере две типологические формации эпоса. Назовем первую архаической, а вторую – «классической». Архаический эпос (тюрко-монгольский в Центральной Азии и Южной Сибири, карело-финский, северокавказский «нартский» и др.) складывается на базе мифов об очищении земли от чудовищ культурным героем и преданий о межплеменных столкновениях[6]. Он остается верен мифологической интерпретации описываемых событий, а в его сюжете прослеживаются контуры архаической «богатырской сказки», причем «свадебная» и «воинская» тематики часто разрабатываются до некоторой степени автономно.

Богатырской сказкой В.М. Жирмунский[7] называет определенный тип героического эпоса архаической формации, построенного на коллизиях богатырской биографии (чудесное рождение, героическое детство, героическое сватовство, потеря и повторное обретение невесты/жены и т. д.); она богато представлена, например, у наро-

---

[6] *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М.: Восточная литература, 2004 (1-е изд. – М.: Наука, 1963). С. 21–94.

[7] *Жирмунский В.М.* Сказание об Алпамыше и богатырская сказка // Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974 (1-е изд. – М.: Наука, 1960). С. 222 и сл..

дов Южной Сибири (бурят, якутов, алтайцев, шорцев, тувинцев). По мнению Е.М. Мелетинского[8], содержательно это тот же тип фольклорного повествования, который В.Я. Пропп[9] определял как «догосударственный эпос»: книга В.Я. Проппа «Русский героический эпос» начинается именно с рассмотрения подобного «догосударственного эпоса», который, по мнению автора, представляет собой форму, стадиально (и даже исторически) предшествующую русской былине[10]. Следует добавить, что существует точка зрения, согласно которой былина прямо возникает из волшебной сказки, а именно из ее «героических» сюжетов[11], однако это вступает в противоречие с другими концепциями генезиса эпоса, разработанными на более широком сравнительно-типологическом материале. Родство героико-эпической поэзии и волшебно-героической сказки, по-видимому, объясняется иначе, это следствие параллельного жанрового развития, что, впрочем, отнюдь не исключает влияния волшебно-сказочных сюжетов на некоторые былины.

В основе «классического» эпоса лежит, вероятно, историческое предание, представляющее собой непосредственную реакцию на исторические события и далее проходящее все естественные для него этапы фольклоризации и мифологизации, однако механизмы последующих жанровых коммуникаций не вполне понятны. Так, старо-

[8] *Мелетинский Е.М.* [рец.:] В.М. Жирмунский. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М.: ИВЛ, 1960 // Проблемы востоковедения. 1961. № 1. С. 177.

[9] *Пропп В.Я.* Чукотский миф и гиляцкий эпос // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: Наука, 1976. С. 300–302 (1-е изд. – Научный бюллетень ЛГУ. 1945. № 4).

[10] *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. М.: ГИХЛ, 1958. С. 29–58 (монография неоднократно переиздавалась).

[11] *Alexander A.E.* Bylina and Fairy Tale: The Origins of Russian Heroic Poetry. The Hague; Paris: Mouton, 1973 (Slavistic Printings and Reprintings, Indiana University, 281).

французская эпическая традиция, очевидно, формируется в IX–XI веках, спустя какое-то время после царствования Карла Великого, но с опорой на воспоминания о «славной эпохе» его правления. Практически все «деяния» (chanson de geste) XII–XIV веков восходят к более ранним формам – литературным и устным (репертуар жонглеров)[12]. Авторы/редакторы известных нам списков лишь воспроизводят предшествовавшую традицию (естественно, както ее обрабатывая). Однако чрезвычайно трудно судить о ее характере, как и о характере самих «исходных» текстов, непосредственно реагирующих на события (прозаическое предание? короткая песнь?). Скажем, Б.И. Ярхо выдвигает гипотезу о наличии двух различных традиций: «героической и панегирической», с одной стороны, «подпольной и морализирующей», с другой, которым соответствуют две стороны биографии Роланда – «трагическая» и отвечающая «интересу придворного скандала»[13]. «По каким мостам, переброшенным через пропасть в несколько веков, были переданы поэтам сведения о столь далеком прошлом? Какая традиция протянула <...> таинственные нити от трагедии 15 августа 778 г. к "Песни [о Роланде]" последних лет XI в.?»[14]. Все эти вопросы упираются в нерешенные проблемы эпосоведения.

---

[12] «"Деяния" родились в конце XI века, но основываются они на устной традиции (лишь с добавлением элементов из "ученой" литературы)» (*Блок М.* Апология истории, или ремесло историка / Пер. Е.М. Лысенко; примеч. и ст. А.Я. Гуревича. Изд. 2-е, дополн. М.: Наука, 1986. С. 159–160 (Памятники исторической мысли)).

[13] *Ярхо Б.И.* Юный Роланд. Л.: Academia, 1926. С. 97–104.

[14] *Блок М.* Апология истории, или ремесло историка. С. 156. «В качестве посредников естественно представить себе обычных хранителей этих документов, особенно монахов <...> За отсутствием свидетельства изложение "Песни о Гормонте" в хронике монаха Хариульфа, "Гаагский фрагмент", являющийся, вероятно, школьным упражнением, латинская поэма, которую сочинил в XII в. французский клирик о предатель-

Е.М. Мелетинский[15] термин *богатырская сказка* использует только для обозначения наиболее ранней «предэпической» формы повествовательного фольклора (например, у чукчей, нивхов, угро-самодийских, тунгусо-маньчжурских и некоторых других сибирских народов) – из этой формы вырастает и собственно героический эпос, и волшебно-героическая сказка; впоследствии автор употребляет по отношению к данному материалу термин *героическая сказка*[16]. В богатырской сказке окончательно не завершена эмансипация героической личности, чья деятельность еще почти исключительно зависима от получаемых извне магических возможностей.

Надо напомнить, что за пределами российской научной традиции этим двум терминам – сказка *богатырская* и *героическая* – естественно, соответствует один (*heroic fairy tale, conte heroïque, Heldenmärchen*)[17]. Впрочем, терминологической точности нет и здесь, он обозначает как определенные группы волшебных сказок героического типа [AaTh 300–301, отчасти 550–551], так и небольшие (как правило, прозопоэтические) эпические тексты, возникающие в результате частичной прозаизации эпической песни[18]. В русском фольклоре также имеются позднейшие

стве Ганелона, достаточно убедительно показывают, что под сенью монастырей знали и отнюдь не презирали эпос на народном языке» (Там же. С. 157).

[15] *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса... С. 77–94.

[16] *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 62.

[17] Ethnopoetics: A Multilingual Terminology / Compl. by H. Jason. Jerusalem: I.E.S, 1975. P. 45–46 (Israel Ethnographic Society Studies, 3).

[18] *Lőrincz L.* Übergangskategorien zwischen den Heldenliedern und den Heldenmärchen // Acta Orientalia. Leiden (1970). XXXII. P. 141–145; *Kara G.* Chants d'un barde mongol. Budapest: Akadémiai Kiady, 1970. P. 210.

сказочные переложения эпических сюжетов – так называемые сказки о былинных богатырях[19].

Подобная терминологическая неустойчивость не случайна. Причина кроется в наличии общих типологических характеристик у разных групп текстов (как правило, родственных) и имеет определенную историческую обусловленность. Как уже упоминалось, архаическая богатырская сказка является предшественницей наиболее ранних форм героического эпоса и столь близка к ним, что грань между жанрами подчас провести затруднительно. Однако она принимает участие и в генезисе «классической» волшебной сказки, будучи особенно тесно связана с волшебной сказкой героического типа. С другой стороны, если архаическая богатырская сказка стоит у истоков героического эпоса, то позднейшую «сказку об эпических богатырях» можно рассматривать как одну из завершающих фаз его эволюции: процессы зарождения и разрушения жанра, таким образом, оказываются до известной степени симметричными. Характерно, что в ряде случаев подобная «сказка об эпических богатырях» может обнаруживать черты значительного сходства с волшебно-героической сказкой: см. сказки об Илье Муромце, Алеше Поповиче, Василии Буслаевиче, Дюке Степановиче, Дунае Ивановиче и Добрыне Никитиче, разработанные в рамках сюжетного типа о необыкновенном силаче AaTh 650650 [СУС –650C*, –650CD*, –650E*, –650F*, –650G*], в свою очередь тесно связанного с сюжетным типом AaTh 301 A, а особенно – с AaTh 301B.

Мотивы деятельности героя архаического эпоса объективно совпадают с общеплеменными интересами, со стремлением к гармонизации миропорядка, с подавлением хтонических и демонических сил, с организацией ряда социальных институтов и т. д. При этом племя осмысливается как весь человеческий род, противостоящий

[19] *Астахова А.М.* Народные сказки о богатырях русского эпоса. М.; Л.: Наука, 1962.

«нелюдям» – мифологическим демонам и враждебным иноплеменникам. Отмечающееся при этом сближение «шаманской» и «эпической» поэзии имеет в своей основе их типологическое сходство, а в ряде случаев – и их значительные соприкосновения[20], хотя полностью эти традиции никогда не сливаются и едва ли происходят из общего источника; скорее речь должна идти об их более или менее тесном взаимодействии[21].

О героическом характере эпических деяний и эпической эпохи как о главном, конституирующем жанровом признаке эпоса говорят все ведущие эпосоведы. «Героический характер» возникает тогда, когда формируется новое – по сравнению с более глубокой родо-племенной архаикой – отношение к возможностям (в том числе – к физическим возможностям) отдельной человеческой личности[22] и, соответственно, появляется новая система этических и эстетических ценностей. При этом «героическое» понимается почти исключительно как «воинское» (или «богатырское», если использовать это русское слово, удачно выражающее нужный смысл), а центральным эпическим персонажем становится в первую очередь именно воин.

По-видимому, в рамках той же системы ценностей складываются тесно связанные между собой жанры героического панегирика и героического плача[23], принимаемые некоторыми исследователями за источник самой героической поэзии, что вызывает сомнения. Несмотря на очевидную близость – стилистическую и даже содержательную (на уровне отдельных мотивов), – воспевание выдающихся

---

[20] *Hatto A.* Shamanism and Epic Poetry in Northern Asia. London: University of London. School of Oriental and African Studies, 1970 (Foundation Day Lecture).

[21] *Боура С.М.* Героическая поэзия. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 12–15.

[22] Там же. С. 5–10.

[23] Там же. С. 15–22.

качеств и заслуг витязя или вождя имеет слишком низкие потенции сюжетопорождения, в то время как известные нам эпические сюжеты встречаются и в других, не менее древних жанрах (прозаических сказках), с панегирической поэзией никак не связанных. Скорее наоборот, героический панегирик и героический плач сами могут испытывать влияние эпической топики и стилистики, что особенно хорошо прослеживается по жанровым образцам такого рода, прямо включаемым в героико-эпические повествования. Так, «обрядовые плачи (*жоктау*) <...> нередко встречаются и в народном эпосе казахов и киргизов – плач по Манасу его жены Канькей или плач самого Манаса по Алмамбету, в казахской былине "Ер-Саин" – плач Аю-бикеш и многие другие. Можно думать, что плач о Манасе, приписываемый [его матери] Кара-улек, также сложился на основе эпического сказания»[24]; назовем, кроме того, плач по Чингису, сохранившийся в летописной традиции XVII–XVIII веков[25].

Осознание самоценности отдельной личности, защитника (часто вождя) своего племени – наряду с осознанием самоценности самого племени – парадоксальным образом приводит к противопоставлению двух не вполне совпадающих этико-эстетических систем (так сказать, коллективистской и индивидуалистической). Это в свою очередь обусловливает специфику характера богатыря – гневливого и обидчивого строптивца, не умеющего или не желающего соизмерять с требованиями целесообразности

---

[24] *Жирмунский В.М.* Эпические сказания о ногайских богатырях в свете исторических источников // Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974. С. 405.

[25] *Krueger J.R.* Poetical Passages in the Erdeni-yin Tobči, a Mongolian Chronicle of the Year 1662 by Saγan Sečen. 'S-Gravenhage: Mouton & Co, 1961. P. 104–111; *Sagaster K.* Die Bittrede des Kilügen baγatur und der Činggis-Khan Kult // Mongolian Studies / Ed. L. Ligeti. Budapest: Akademiai Kiady, 1970. S. 495–505.

свою сверхчеловеческую силу, а также проистекающие отсюда драматические сюжетные коллизии (конфликты с единоплеменниками и с «эпическим владыкой»). Однако чаще подобное наблюдается уже в «классическом» эпосе.

Основные признаки фольклорного повествования данного («классического») типа обусловлены возникновением у народа, носителя эпической традиции, раннегосударственных объединений, принятием им одной из вероучительных религий («великих», «мировых», не архаических) и освоением письменности, а также наличием городов и городской жизни. Все эти признаки прямо присутствуют в текстах былины. В ней довольно значительно книжное влияние, знание грамоты (или обучение грамоте) упоминается в ее текстах неоднократно, былинные герои живут почти исключительно в городах (в которых складывается бóльшая часть сюжетных коллизий), эпическая традиция в целом проникнута идеалами защиты государства («Святой Руси») от врагов, причем в образе этого государства измерения этнические и конфессиональные практически совпадают.

В «классическом» эпосе образы эпических героев и их антагонистов демифологизированы, а места демонических противников занимают обобщенные фигуры исторических врагов. В эпическом конфликте преломляются воспоминания о действительных исторических событиях (битва на Курукшетре в «Махабхарате», Троянская война в «Илиаде», сражение в Ронсевальском ущелье в «Песни о Роланде», Сасунское восстание против Халифата в армянском эпосе, татаро-монгольское нашествие в русской былине и т. п.). Соответственно, здесь получает наивысшее выражение пафос защиты страны от завоевателей, в именах же персонажей зачастую прочитываются имена подлинных исторических лиц (Владимир в русских былинах, Марко Кралевич в сербском или Сид в староиспанском эпосе).

Однако следует напомнить, что эпос – это не примитивная фиксация исторических событий, не фантастиче-

ское описание исторических лиц, не дурной способ хранения информации, а конструирование из исторических воспоминаний своего – эпического – мира, «эпической модели истории»[26]. Изображаемым в эпосе «макрособытиям» (например, великим битвам с их триумфальными победами и трагическими поражениями и т. п.) обычно соответствует целая серия локальных событий (скажем, сражений и войн), происходивших на протяжении весьма длительных периодов времени, а «Песнь о Роланде», например, демонстрирует хорошо известный (но не имеющий единообразного объяснения) процесс сложения эпоса вокруг событий и фигур, в историческом плане малозначительных; здесь обнаруживается разительное различие между тем, что обычно называют мышлением «историческим», с одной стороны, и «эпическим», с другой. За обобщенным образом персонажа стоят воспоминания сразу о нескольких деятелях исторического прошлого, им приписывается участие в событиях, к которым они не имели (и исторически не могли иметь) отношения. Так, в образе Карла старофранцузского эпоса, помимо Карла Великого, каким-то образом отразились отдельные черты его деда Карла Мартелла и его внука Карла Лысого. Коварный предатель Ганелон (согласно памятнику, отчим героя), по-видимому, восходит к фигуре Санского архиепископа Ганелона, приговоренного Карлом Лысым к казни за измену, но затем прощенного (в наиболее ранних сюжетных версиях он отсутствует). Исторический Реймсский епископ Турпен, соратник героя в «Песни о Роланде» (и псевдоавтор подложной хроники «История Карла Великого и Роланда»), в испанском походе Карла вообще не участвовал[27] и т. д.

---

[26] *Путилов Б.* О структуре сюжетообразования в былинах и юнацких песнях // Македонски фолклор. Година III. Број 5–6. Скопје: Институт за фолклор, 1970. С. 15.

[27] *Смирнов А.* Старофранцузский героический эпос и «Песнь о Роланде» // Песнь о Роланде. Старофранцузский героиче-

Можно значительно увеличить количество примеров, иллюстрирующих процессы селекции, компрессии, интерпретации воспоминаний о героях и событиях исторического прошлого в «классическом» эпосе – и книжном, и устном (вспомним обо всех возможных прототипах князя Владимира и некоторых других персонажей былины, как, впрочем, и самого былинного Киева). Однако наиболее существенно то, что эти подлинные имена, реалии, топонимы накладываются на весьма устойчивые и гораздо более древние повествовательные структуры (в том числе – прямо восходящие к архаической богатырской сказке); весь «историзм» героического эпоса практически сводится именно к ним. Если их убрать (например, из русской былины), то, в сущности, там не останется ни одного исторически достоверного события (даже в такой видоизмененной форме, в которой они присутствуют в исторической песне), – этот факт решительно не хочет замечать русская «историческая школа» (во всех ее модификациях). В этом смысле «типология» господствует над «историей» не только в архаическом, но и в «классическом» эпосе. «Эпический мир по существу не поддается реально-исторической идентификации, он не возводим к какому-либо историческому периоду»[28], а в его формировании принимают участие еще недостаточно исследованные механизмы отбора, иерархизации, редукции и компрессии жизненного материала, точнее – его проекций в общественной памяти[29].

ский эпос / Изд. подгот. И.Н. Голенищев-Кутузов, Ю.В. Корнеев, А.А. Смирнов, Г.А. Стратановский. М.; Л.: Наука, 1964. С. 141, 144–147.

[28] *Путилов Б.Н.* Героический эпос и действительность. Л.: Наука, 1988. С. 8.

[29] *Неклюдов С.Ю.* Славная гибель доблестного Роланда и таинственное рождение маркграфа Хруодланда // Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In memoriam. СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. С. 352–364.

Время

Эпическая эпоха и «биографическое» время

Итак, эпос повествует о чрезвычайных деяниях и событиях мифологического или квазиисторического прошлого. Мир, в котором они совершаются, имеет особое строение, а сам эпический сюжет развивается в своеобразной хронотопической системе, причем сходные события протекают в одинаковых условиях.

Сюжетно-событийной последовательности в значительной мере подчинена система «временны́х координат» эпического мира: они соотносятся не через некое обобщенное представление о времени как о необратимой, однонаправленной и равномерной последовательности, а через отношения между собой изображаемых объектов с их темпоральными характеристиками, и в этом смысле былина не представляет исключения среди других

повествовательных жанров традиционной словесности. Неотторжимость временно́го континуума от его предметной наполненности, неизменность, стабильность, неподвижность, замедленность и продолжительность времени, его цикличность и ориентация на прошлое, которое своим постоянным возвращением придает весомость, непреходящий характер настоящему[1] (в категориях «вечного возвращения» осознается и жизнь людей), – все эти особенности средневековых представлений о времени[2] обнаруживаются и в былине.

«Художественное время»[3] эпоса не монолитно, в эпической картине мира можно обнаружить две основные «временны́е оси»: во-первых, «фоновое» время эпохи эпических богатырей и, во-вторых, «биографическое» время отдельных персонажей. «Эпохальное» время определен-

---

[1] Ср.: «Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит. Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои. Все реки текут в море, но море не переполняется: к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь» (Еккл. 1: 5–7).

[2] *Гуревич А.Я.* Категории средневековый культуры // Гуревич А.Я. Избранные труды. Средневековый мир. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2007. С. 87–130 (1-е изд. – М.: Искусство, 1972).

[3] О понятии «художественное время» см.: *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 230; *Лихачев Д.* Время в произведениях русского фольклора // Русская литература. 1962. № 4; *Медриш Д.Н.* Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время в литературе и в искусстве / Отв. ред. Б.Ф. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 121–142; *Роднянская И.Б.* Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9 (доп.): А–Я. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 772–779 (http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9/ke9-7721.htm).

ным образом соотносится с реально-историческим временем и с исполнительским временем сказителя, причем связь исполнительского времени с временно́й системой эпического повествования более очевидна в архаических традициях[4], где исполнение эпоса может иметь магическое значение[5]. Что же касается «классических» форм эпоса (и былины в частности), то в отличие от сказки с ее неопределенно-условным временем действия эпическая эпоха, как было сказано, характеризуется своего рода «историчностью», будучи при этом не только отнесенной к безусловному прошлому (вспомним сказительский термин *ста́рина*), но и изолированной во времени, замкнутой в себе (занимающей «островное положение» в истории, по выражению Д.С. Лихачева[6]). Этим она опять-таки отличается от сказки, где в зачинах и особенно в концовках может осуществляться выход из условного сказочного

---

[4] Так, у долган «часто былина рассказывается в течение нескольких ночей, но каких бы размеров она ни была, она обязательно должна быть прослушана до конца, в противном случае сокращается век сказителя» (*Попов А.А.* О жизни и устно-народном творчестве долган // Долганский фольклор / Вступ. ст., тексты, пер. А.А. Попова. [Л.:] Советский писатель, 1937. С. 15). Ср., впрочем: в Болгарии эпос поется только по праздникам, и время действия эпоса – праздник (*Рангочев К.З.* Формальные, лингвистические и статистические методы анализа болгарского народного героического эпоса // Доклад на Летней школе «Формальные методы анализа и дескрипции фольклорного текста». Центр типологии и семиотики фольклора РГГУ [Псков, 1–11 мая 2004]).

[5] *Зеленин Д.К.* Религиозно-магическая функция фольклорных сказок // Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1934–1954. М.: Индрик, 2004. С. 19–44 (1-е изд.– Сергею Федоровичу Ольденбургу: к пятидесятилетию научно-общественной деятельности, 1882–1932: Сборник статей. Л., 1934. С. 215–240).

[6] *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 258.

времени в реальное («Я на том пиру был» и т. п.)[7]. Этой своей изолированностью «эпическая эпоха» аналогична мифологическому «времени до всякого времени» и, возможно, генетически связана с ним, т. е. данная «темпоральная модель», видимо, имеет архаический генезис[8].

«Историческое» время былины замкнуто не только внешне – отсутствием выходов в иные временны́е системы, замкнуто оно и внутренне – так сказать, по своей природе. Оно организовано циклически – в соответствии с представлениями, согласно которым мир есть проекция на современность событий мифа, к тому же воспроизводимого и в обряде[9]. Осознание исторического процесса как воспроизведения старого, а не создания нового, имеет в русском эпосе свои семантические проекции. Былинное «эпохальное» время как бы статично, для него не свойственны изменения, для подобных традиций

---

[7] *Pop M.* Die Funktion der Anfangs- und Schlußformeln im rumänischen Märchen // Volksüberlieferung / Hrsg. F. Harkort, K.C. Peeters, R. Wildhaber. Göttingen: Otto Schwartz & Co, 1968. S. 321–326; *Рошияну Н.* Традиционные формулы сказки. М.: ГРВЛ – Наука, 1974; *Антонов Д.И.* Концовки волшебных сказок: путь героя и путь рассказчика // Живая старина. 2011. № 2. С. 2–4.

[8] *Неклюдов С.Ю.* Мифологическая семантика в зачинах монгольского эпоса // Opera altaistica professori Stanislao Kaluzynski octogenario dicata. Rocznik Orientalistyczny. T. LVIII. Zeszyt 1. Warszawa, 2005. P. 117–132.

[9] С особой формой замкнутости (даже регрессивности) эпического временно́го потока, осложненной концепциями циклического времени и буддийскими идеями метемпсихоза, исследователь сталкивается, например, в китайской народной книге «Пинхуа по Истории Трех царств», в которой не только персонажи, но и события (подчас имеющие и заранее предрешенный исход) оказываются проекцией более ранней исторической эпохи (*Рифтин Б.Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. (Устные и книжные версии «Троецарствия»). М.: ГРВЛ – Наука, 1970. С. 154 и др.).

вообще характерно обращение идеала назад, к прошлому. Нормальное положение в былинном мире принципиально устойчиво и гармонично, а движение времени влечет за собой только нарушение этой гармонии. При вражеском нашествии обнаруживается, что «На Руси-то трава растет не по старому, / Цветы цветут не по прежнему...» [Рыбн., № 38], или:

> Приезжает ко матушке Непры-реке: / Матушка Непра-река текет не по-старому, / Не по-старому текет, не по-прежнему, / А вода с песком помутилася. / Стал Сухман-тьюшка выспрашивати: / «Что же ты, матушка Непра-река, / Что же ты текешь не по-старому, / Не по-старому текешь, не по-прежнему, / А вода с песком помутилася?». / Испроговорит матушка Непра-река: / «Как же мне течи было по-старому, / По-старому течи, по-прежнему, / Как за мной за матушкой Непрой-рекой / Стоит сила татарская неверная. / Сорок тысячей татаровей поганыих? / Мостят они мосты калиновы; / Днем мостят, а ночью я повырою: / Из сил матушка Непра-река повыбилась».
>
> Случилось ему доехать до быстра Днепра. / Течет быстрый Днепр не по-старому, / Не по-старому, не по-прежнему: / Пожират в себя круты бережки, / Вырыват в себя желты скатны пески, / По подбережку несет ветловый лес, / По струе несет крековый лес; / Посередь Днепра несет добрых коней / Со всей приправой молодецкою, / Со всей доспехой богатырскою. / «Что ты, батюшка, быстрый Днепр, / Не по-старому течешь ты, не по-прежнему?» / «Надо мной стоит сила неверная / Того Мамая безбожнаго...[10]

Примечательно, что формула *река течет не по-старому* встречается только в былинных версиях данного сказания, тогда как в повести XVI века и в более поздней

---

[10] *Малышев В.И.* Повесть о Сухане (Из истории русской повести XVII в.). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 150, 153; *см. также: с. 155–156, 178–179, 182, 185, 222.*

рукописной редакции того же сюжета присутствует лишь мотив помутнения речной воды: «И приезжает Сухан ко быстру Непру Слаутичю, а уж Непр-река смешалась з желты пески»[11]; таким образом, эта формула принадлежит именно устной эпической традиции. Следует также отметить, что 'трава' и 'река' здесь, видимо, также появляются не случайно – те же реалии фигурируют в эпической формуле, передающей образ однородного, длительного, продолжающегося времени: «Неделя за неделей, как трава растет, / А год за годом, как река бежит» [Рыбн., № 26].

Разрешением конфликта, как правило, оказывается восстановление прежнего, исходного благополучия (изгнание вражеских полчищ, возвращение похищенной девушки и т. д.)[12]. Эта особенность сближает былину с такими жанрами, как плач и причитание, в которых возвращение утраченного, естественно, не изображается реальным

---

[11] Там же. С. 135, 139, 218.

[12] Существует и противоположная точка зрения на данный предмет: «Анализ русского эпоса с точки зрения внутренних временных отношений в нем показывает, что время осознавалось лишь как непрерывно текущее в жизни русского народа и государства. Идея необходимости постоянно продолжающегося во времени народного и государственного бытия лежит в основе деятельности русских богатырей. <...> Результат каждого данного подвига в былинах имеет значение не только для "современников" подвига, но и для непрерывающегося будущего Русской земли. Результативность деятельности героя, проходящей в рамках сюжета, и совокупность деяний богатырей в пределах эпической эпохи в какой-то мере разрывают "замкнутость" времени и сюжета и эпоса в целом» (*Селиванов Ф.М.* К вопросу об изображении времени в былинах // Русский фольклор. Т. XVI. Историческая жизнь народной поэзии. Л.: Наука, 1976. С. 73–74; см. также: *Селиванов Ф.М.* Эволюция пространственно-временных характеристик эпического повествования (Былина о Соловье Будидмировиче) // Фольклор: Проблемы историзма. М., 1988. С. 172–192).

и достижимым. Характерная картина такой неподвижной во времени постоянной гармонии содержится в эпических зачинах, в которых – по сравнению с остальным текстом – обычно преобладают статические описания, имеющие своей целью представление хронотопа последующих событий и фигуры самого героя, а переход от описательной статики к сюжетной динамике служит сигналом окончания зачина[13]. Описываемый в зачине космический универсум представляется совершенным и гармоничным, зло вообще не присутствует в нем, а богатырь является гарантом этого гармонического состояния – в такой же степени, в какой герой типологически более поздних эпических произведений становится защитником эпической державы (часто единственным). Это необходимо, поскольку гармония непременно будет нарушена усмиренными в процессе космогенеза силами первоначального хаоса, которые могут вторгнуться из хтонической бездны или с периферии этого прекрасного, но еще столь хрупкого юного мира. Чем полнее и подробнее описание изначальной гармонии, тем драматичнее вторжение. Однако в конце концов демонические силы (в более поздних формах превращающиеся во враждебных иноплеменников/иноверцев) будут подавлены богатырем, своей деятельностью как бы продолжающим процесс первотворения. При этом особенно разработанный и пространный зачин есть продукт относительно позднего развития эпоса – наиболее архаическая традиция не нуждается в специальных мифологических репрезентациях, поскольку соответствующая картина мира входила во всеобщее фоновое знание, а по мере деактуализации этой

[13] *Неклюдов С.Ю.* Морфология и семантика эпического зачина в фольклоре монгольских народов // Китай и окрестности: мифология, фольклор, литература. К 75-летию акад. Б.Л. Рифтина. М.: РГГУ, 2010. С. 137–149 (Orientalia et Classica. Труды Института восточных культур и античности; вып. XXV).

картины мира появляется потребность в ее дополнительной экспликации.

Один из самых распространенных мотивов былинного зачина – описание пира у киевского князя. Уместно вспомнить пиры короля Артура, Карла Великого или «тинг богов» в «Эдде», в котором «следует подозревать некое важное общее место, возможно, в прошлом весьма распространенное. Основанием для такого предположения является широко распространенный мотив "собраний богов (героев)" в эпической поэзии: советы гомеровских богов в "Илиаде", Нихас-хаса нартов в эпосе Северного Кавказа, пиры Джангара или Владимира и т. п.»[14].

Обычно пир располагается в самом начале текста, причем повествование может иметь симметричное завершение в его конце, и тогда в финальном пиршестве словно бы осуществляется возврат к исходной ситуации. С этой точки зрения былинный пир существенно отличается от финального пира-свадьбы в волшебной сказке, чаще венчающего именно достигнутое (а не возвращенное) благополучие. Наконец, эпический пир является не только праздничной трапезой, но и своего рода советом-собранием, откуда берут начало дипломатические, государственные и военные акции, завершение которых иногда приводит к заключительному, финальному пиршеству.

Здесь, однако, заметно некоторое расхождение между «эпохальным» временем всего былинного мира и временно́й последовательностью в биографии одного героя. Ее цикличность и замкнутость будут значительно меньшими: биографическому времени не в такой степени свойственны возвращения к исходным ситуациям, как «историческому» времени эпоса. Повествование может включать в себя описание детства богатыря (возврат к которому невозможен), его брака или даже его гибели. Все эти биографические мотивы до известной степени противо-

[14] *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968. С. 101.

стоят цикличности временно́й последовательности, хотя устойчивость все равно остается определяющей чертой художественного времени эпоса.

Формы соотнесенности этих двух временны́х плоскостей вообще могут быть самыми разными. Так, мудрец Алтан-Цэджи в калмыцком «Джангаре» «знает будущее за девяносто девять лет вперед <...> безошибочно сказывает истории за семьдесят лет назад»[15], т. е. обозревает весь эпический мир в его временны́х измерениях. Между статическим «эпохальным» временем и «биографическим» временем персонажа здесь устанавливается прямое соответствие: последнее оказывается помещенным в центр эпической эпохи (иначе – в волшебной сказке, где повествование ориентировано исключительно на обстоятельства жизни героя, «биографическому» времени которого подчинены все прочие временны́е ряды). Объясняя причинно-следственную связь событий в завязке эпопеи Ло Гуань-чжуна «Троецарствие», во многом построенной по нормам народного эпоса, комментатор XVII века Мао Цзун-ган как бы движется во времени назад, постепенно переходя от «биографического» времени главного героя к «историческому» времени произведения и осуществляя этот переход, как мы бы сказали, и в синхроническом, и в диахроническом планах (хотя, разумеется, его внимание здесь направлено отнюдь не на проблему художественного времени). Таким образом, устанавливается соотношение между историческим фоном эпопеи и началом биографии центрального персонажа[16].

В эпосе личные («биографические») неприятности героя могут не вполне совпадать с «общественным» неблагополучием или же могут находиться с ним не в прямой связи (как, например, в былине о ссоре Ильи Муромца

---

[15] *Козин С.А.* Джангариада. Героическая поэма калмыков. Введение в изучение памятника и перевод торгутской его версии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 151.

[16] *Рифтин Б.Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае... С. 231.

с князем Владимиром), в силу чего циклы «исторического» и «биографического» времени подчас оказываются разными (опять-таки в отличие от волшебной сказки). В былине «Добрыня и Змей» пир у князя Владимира, на котором, как было сказано, пространственно-временная последовательность обычно имеет тенденцию циклически замыкаться, иногда помещается не в начало, а в середину повествования. В силу этого временной ряд, открывающийся им и заканчивающийся освобождением княжеской племянницы (а в некоторых случаях и пиром), не совсем совпадает с «биографическим» временем Добрыни, которое в данном случае охватывает больший отрезок текста. Вообще полное совпадение возможно только в тех сюжетах, когда конфликт строится исключительно на общественных коллизиях (например, татарское нашествие), и именно в таких сюжетах героический пафос былины выражен в наибольшей степени.

Следует отметить, что для эпоса вообще характерно существование нескольких биографических временны́х последовательностей, подчас имеющих как бы разную интенсивность. Так, в одном из вариантов монгольского эпоса о Гесере главный герой на протяжении сюжета почти успевает «догнать» в возрасте своего престарелого дядюшку: каждый из них, очевидно, существует в своем собственном биографическом времени, протекающем к тому же с неодинаковой скоростью – в соответствии с разной интенсивностью сюжетного функционирования[17].

Однако особое фабульное значение имеет именно биографическое время героя: на него ориентировано повествование, им связываются отдельные эпизоды[18]. Особен-

---

[17] *Козин С.А.* Эпос монгольских народов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 215 и сл.

[18] «Стержень, вокруг которого строится повествование [саги], – это жизнь конунга, его приход к власти и эпизоды, связанные с его правлением...» (*Гуревич А.Я.* Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. С. 76).

но остро проблема соотнесения разных биографических временны́х последовательностей стоит для больших циклизованных эпопей с несколькими героями (типа, скажем, киргизского «Манаса», калмыцкого «Джангара», а также книжного эпоса Древности и Средневековья). В былинах, обычно построенных на одном-двух эпизодах, каждый второстепенный персонаж занимает столь небольшое место в сюжете, что его «временна́я ось» существует лишь в связи с биографическим временем главного героя. Он не изменяется в возрасте и наделен постоянной возрастной характеристикой, а в ней временна́я последовательность дается как бы суммарно (что, в частности, проявляется в постоянных, «статических» возрастных характеристиках персонажей). Соответственно этому старость, которой сопутствуют мудрость и опытность, накопленные годами, и молодость, а тем более детство, не обладающие этими качествами, как бы соответствуют определенным точкам на осях биографического времени каждого персонажа.

Нечто подобное, впрочем, происходит и с главным героем. Временной интервал, охваченный одним сюжетом «малой формы» эпоса, как правило, слишком незначителен, чтобы возраст героя мог существенно измениться. Поэтому он обычно постоянно молод (или стар – как Илья Муромец, калмыцкий Алтан-Цэджи, осетинский Урызмаг, карело-финский Вейнемейнен и др.), но эта неизменность возрастной характеристики нарушается в тех случаях, когда сюжет открывается экспозиционной частью богатырской биографии – описанием героического детства.

Для формирования центрального образа эпоса «биографический аспект» весьма существен. Помимо того что в описании детства берут свое начало некоторые сюжетные линии, само наличие подобного описания есть способ представления героя, утверждения его права на центральное положение в сюжете по сравнению с другими персонажами, а также по сравнению с врагами, обычно не только не имеющими детства, но даже и вообще лишенны-

ми возрастной характеристики. (За исключением, разумеется, сложных эпических циклов с несколькими равноправными героями.)

В эпическом творчестве описание детства вообще имеет значительный удельный вес и обладает относительной сюжетной самостоятельностью, даже может и вообще не иметь прямых причинно-следственных связей с «взрослой» жизнью богатыря[19], к тому же биографический и возрастной аспекты художественного времени проявляются здесь с особой рельефностью.

Сюжетно-тематическая нагрузка героического детства чрезвычайно значительна. Постоянная активность, иногда даже избыточная, рождающая гипертрофированные формы, – доминирующая черта эпического богатыря, и проявляется она не сразу, содержась в скрытом виде в героическом детстве. Это «заглавное интеграционное ядро», по выражению Пастернака[20], своего рода инкубационный период, когда происходят становление и накопление характерологических черт персонажа.

Остановимся на нем подробнее

---

[19] Ср.: «В возрастах отлично разбиралась Греция. Она остерегалась их смешивать. Она умела мыслить детство замкнуто и самостоятельно...» (*Пастернак Б.Л.* Охранная грамота, I, 4).

[20] *Пастернак Б.Л.* Там же.

Время

Рождение героя и конструирование богатырской биографии

Если представить себе эпический сюжет как биографию главного героя, станет очевидно, что не все этапы этой биографии являются равнозначными звеньями сюжетно-композиционной цепи. Отчетливо выделяется экспозиция, посвященная описанию детства героя [Петр., I.1–7; Смирн., I.1–8; Астаф., I.А.1–2]. Набор тем и мотивов, участвующих в этом описании, ограничен и обладает значительным сходством в мировом эпосе, особенно в традициях культурно и этнически близких народов, вплоть до почти полного их тождества в том или ином национальном фольклоре. Иными словами, детство в героическом эпосе везде описывается сходно, и все его формации могут рассматриваться как типологически близкие.

Наличие героического детства раскрывает основное возрастное противопоставление: ребенок (еще не

богатырь) – взрослый (богатырь). Героическое детство может дробиться на несколько временны́х отрезков, в которых фиксируются разные этапы роста и возмужания:

> И рос Вольга Буслаевич до пяти годков, / Пошел Вольга сударь Буслаевич по сырой земли; / Мать сыра земля сколыбалася, / И пошел Вольга сударь Буслаевич / Обучаться всяких хитростей-мудростей, / Всяких языков то разных; / Задался Вольга сударь Буслаевич на семь год, / А прожил двенадцать лет, / Обучался хитростям-мудростям / Всяких языков разныих [Гильф., № 91].

Завершение процесса возмужания может быть скачкообразным, молниеносным (почти всегда), редко – замедленным (как у былинного Ильи Муромца) или, наконец, нормально быстрым и плавным; затем, как было сказано, течение времени словно перестает оказывать существенное влияние на возраст героя. Пространственно-временная замкнутость героического детства преодолевается с помощью первого подвига, являющегося одним из основных звеньев эпического сюжета. За редкими исключениями герой-ребенок не покидает места своего рождения, своей «вотчины», а выход за ее пределы связан с венчающим детство первым подвигом, который обычно не совершается дома.

По окончании «инкубационного периода» развития наступает некий критический момент, переживаемый героем в разных сюжетах более или менее остро. Он характеризуется ощущением диспропорции между действительной зрелостью и ее формальной неутвержденностью, отсутствием, так сказать, «статуса совершеннолетия», приобретаемого при первом подвиге. Этот критический момент обычно выражается в своеобразном «репетировании» первого подвига, совершаемого еще во временно́й и пространственной системе героического детства: мальчик калечит в играх сверстников, издевается над прохожими, ломает и разрушает все попадающееся под руку.

Выход же за пределы детского мира осуществляется пространственно – первый подвиг никогда не совершается дома (так, в былине после него перестают существовать «улочки», «горенки», «посторонние храмины», равно как и сверстники, бабушки-задворенки детского мира), а периодичность временно́го отсчета почти прекращается.

Собственно говоря, далее герой навсегда остается молодым (крайне редко – старым), и эта молодость является такой же постоянной чертой, как, например, незаурядная физическая сила, ловкость или храбрость. В этом смысле показательны выражения типа русского «добрый молодец» или постоянных эпитетов «трехлетка» (*гунан*), «четырехлетка» (*дөнөн*)[1], называющих героя в эпосах монгольских народов.

Крайняя молодость и связанная с ней незрелость составляют основу «мотива предварительной недооценки героя»: «Персонажи – зрители сначала явно недооценивают будущего героя: то он слишком молод, то на вид неказист, то по своему положению не внушал внимания и доверия, а иногда и без всяких причин (нередко вопреки его заслугам, несправедливо) ему не воздают должного, не ценят, даже обижают»[2]. «Ах ты, старый казак да Илья Муромец! Молодой щенок да напустил на силу на великую...», – обращается Калин-царь к богатырю, атаковавшему его воинство [Гильф., № 75]. Формулы «возрастной недооценки» весьма часты, например, в эпосе тюркских и монгольских народов:

> «Зрелости ты еще не достиг, / Хрящи твои еще не окрепли» (алтайск.), «Юнец слишком прыток бывает, / Щенок слишком задирист бывает!», «Вместо волос – пушок еще у него, / Вместо суставов – / Только еще хрящики», «Волосы твои – еще пушок, / Суставы твои – еще хрящики», «Кости

[1] Обозначение молодняка у животных: бычок-трехлетка, бычок-четырехлетка.

[2] *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин. М.; Саратов: Книгоизд-во В.З. Яксанова, 1924. С. 50 и сл.

твои хрящи, / Мясо твое рыхлое!» (бурят.), «Еще молоко на губах не обсохло, / Шея, спина не окрепли» (хакас.)[3].

Вообще в былине прослеживается тенденция придать каждому подвигу черты первого подвига, что связано и с непоследовательным прикреплением героического детства одного богатыря к разным сюжетам, связанным с ним (скажем, в биографии Добрыни). Характерно, что при поездке в Литву (например, в былине «Добрыня и Василий Казимирович» [Добр. Ал., № 13–17]) «взрослых» богатырей иногда сопровождает «парубок» – персонаж, который совершенно не обязателен для сюжетного развития, но представляет собой словно бы персонифицированный «знак молодости», уместный в данной матримониальной ситуации.

Итак, функция героического детства – подготовка и предыстория сюжета, и она требует некоторого количества исходных тематических блоков, связанных с описанием рождения и роста богатыря. Набор же их (если оставить в стороне некоторые второстепенные и сопутствующие мотивы) сравнительно невелик.

1. В отдельных случаях описанию детства предшествует своеобразный пролог на небе, цель которого – обосновать неземное происхождение богатыря. Эта часть иногда разворачивается в повествование о небесном рождении героя – со всеми соответствующими эпизодами «небесного героического детства»; так обстоит дело, в частности, в эпосе о Гесере (особенно – в западнобурятских версиях)[4]. Подобная экспозиция подготавливает появление персонажа особого типа – полубога, ниспосланного

[3] *Кузьмина Е.Н.* Указатель типических мест героического эпоса народов Сибири (алтайцев, бурят, тувинцев, хакасов, шорцев, якутов). Экспериментальное издание / Отв. ред. Н.А. Алексеев. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005. № II. А.3.

[4] *Бурчина Д.А.* Гэсэриада западных бурят. Указатель произведений и их вариантов. Новосибирск: Наука, 1990. С. 133–138, 151–152, 166–173, 190–197.

в мир со специальными целями (типа греческого Геракла, очищающего землю от чудовищ; Кришны или Рамы древнеиндийского эпоса, и т. д.). Характерно, что подобные архаические мотивы, связанные с деятельностью мифологического культурного героя, могут появляться и в биографии богатыря гораздо более поздней формации. В этом плане представляет интерес один из вариантов былины об Илье Муромце, где эпизоду исцеления героя также предшествует «пролог на небе»: когда на Киев нападает царь Калин, Богородица просит Христа заступиться за русскую землю [Сок., Чич., № 77].

Рассматривая книжные легенды о рождении Роланда, Б.И. Ярхо приводит постоянные напоминания его матери Гисле о «небесном женихе», которому она отдала свою красоту и молодость, веления которого противопоставляются придворным развлечениям, а сам он – Карлу, причем Карл противополагается ему как мирское начало небесному[5]. Сам по себе мотив «небесного жениха / супруга» (иногда – при наличии также и земного мужа) относится к числу чрезвычайно продуктивных – как в религиозно-мифологических, так и в героико-эпических традициях. От такого брака рождаются обладающие сверхъестественным могуществом богатыри, пророки и цари-миродержцы[6].

2. С небесным происхождением героя связан мотив чудесного зачатия, хорошо знакомый эпосу и сказке[7]. Он встречается, в частности, в сюжетах, повествующих

---

[5] *Ярхо Б.И.* Юный Роланд. Л.: Academia, 1926. С. 68–70, 76–77.

[6] *Неклюдов С.Ю.* Мифологическая традиция и мифологические модели // Вестник РГГУ. Сер. Филологические науки. Литературоведение и фольклористика. М.: РГГУ, 2011. № 9 (71) / 11. С. 22–24.

[7] Mot A511.1.3.3; Березк. F45A, J3; *Пропп В.Я.* Мотив чудесного рождения // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.: ГРВЛ – Наука, 1976. С. 206–240; *Nörtersheuser H.-W.* Empfängnis: Wunderbare E. // Enzyklopädie des Märchens. Bd. III. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1981. S. 1395–1406.

о земном рождении героя-небожителя, о браке человека со сверхъестественным существом и т. д. Герой бывает рожден после молитвы о сыне, вознесенной бездетной супружеской четой, после совершенного ею жертвоприношения. В принципе подходящая ситуация для чудесного зачатия создается, кроме того, девичеством матери будущего героя или же ее вдовством – если обратиться к русскому эпосу, можно вспомнить хотя бы былины о Волхе и о Сауре Ванидовиче [Кир. Дан., № 6, 26]. В некотором смысле эпическому трафарету безмужности (вдовства или даже девичества) матери будущего богатыря соответствует монашество Гислы (после рождения Роланда Гислу постригают в монахини[8]).

3. Во многих случаях родителями героя бывают старики – нищие, больные, отверженные (например, у Гесера[9] или у осетинского Тотрадза[10]), бездетные и давно ожидающие ребенка. Зачастую отец умирает или погибает от руки вероломного врага; в ряде сюжетов отец покидает дом, оставляя жену беременной либо с малолетним сыном на руках, и тогда мальчика воспитывает мать (иногда приемная). Этот мотив весьма распространен в северокавказском нартском эпосе: осетинских Урызмага и Хамыца воспитывает их родная мать Дзерасса[11]; Сослана,

---

[8] Сказанное не предполагает непременного присутствия темы сиротства в реконструируемой легенде о рождении и детстве Роланда. Речь, скорее, должна идти о некотором «семантическом шлейфе» у рассмотренных биографических мотивов, достраивающих до должной полноты жизнеописание нашего героя. Это, так сказать, «квазисиротство».

[9] Гесериада. Сказание о милостивом Гесер Мерген-хане, искорените ле десяти зол в десяти странах света / Пер., вступ.ст. и коммент. С.А. Козина. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1935/1936. С. 40–41, 58.

[10] Осетинские нартские сказания / Пер. Ю. Либединского. Отв. ред. и вступ. ст. К.Д. Кулова. Дзауджикау: Гос. изд. Северо-Осетинской АССР, 1948. С. 418–419.

[11] Там же. С. 19–22.

Батрадза и абхазского Цвица – «нартская мать» Сатана[12]; матерями воспитаны осетинский Тотрадз, дигорский Дзанболат, адыгейский Чечаноко Чечан, кабардинский Ашамез, абхазский Шаруан[13]. Без отцов вырастают Санасар (Сахнасар) и Багдасар (Абамелик, Аднамелик) в армянском эпосе[14], Вольга, Добрыня, Василий Буслаевич, Иван Дудорович, Ждан-царевич в русской былине, Алтан Шагай в бурятском эпосе «Осодор Мэргэн»[15]. При этом характер исходного мотива (отсутствие отца) в известной мере определяет дальнейшее развитие эпической коллизии. Ситуация отец жив, но находится в отъезде характерна для сюжета бой отца с сыном [Петр., IV.В.2; Смирн., XI. 1–4; Астаф., V.Б], а ситуация отец погиб от руки врага влечет за собой раскрытие для мальчика семейной тайны и последующее осуществление кровной мести.

---

[12] Там же. С. 73–77; 239–246; Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев. Абхазский народный эпос / Подгот. текста Ш.Д. Инал-Ипа, К.С. Шакрыла, Б.В. Шинкубы. М.: ГИХЛ, 1962, № 33–34.

[13] Осетинские нартские сказания. С. 418–420; *Миллер В.Ф.* Фольклор народов Северного Кавказа: тексты; исследования / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. указ. А.И. Алиевой [отв. ред.]. Подгот. текста, пер. с осет. М.И. Исаева. М.: Наука, 2008. С. 440–441 (Памятники отечественной науки. XX век); Адыгейские сказания и сказки / Пер. с адыг. П. Максимова и Т. Керашева. Майкоп: Адыгнациздат, 1952. С. 10–13; Кабардинский фольклор / Вступ. ст., коммент. и словарь М.Е. Талпа. М.; Л.: Academia, 1936. С. 43–45; Приключения нарта Сасрыквы... С. 124–125.

[14] Армянский народный эпос «Сасунские удальцы». Избранные варианты / Пер. текстов, сост. и словарь-коммент. акад. К. Мелик-Оганджаняна. Ереван: Ван Арьян, 2004. С. 93, 129–130, 191–194, 239, 261–263.

[15] Осодор Мэргэн. Улан-Удэ, 1956 (Материалы по бурят-монгольскому фольклору. Вып. 2).

Интересно отметить, что, исключая этот последний случай, тема сиротства в описании героического детства зачастую получает развитие не тогда, когда есть действительное сиротство (как, например, в детстве Добрыни или Василия Буслаевича[16]), а при ситуации сиротства мнимого, т. е. незнания о своем отце, находящемся в отлучке (былинные Сокольник и Саул Леванидович, Мгер Младший армянского эпоса[17]) или же, напротив, изгнавшем из дома своего нелюбимого ребенка (Козарин[18]). Таким образом, в некоторых случаях показателем исходного конфликта может служить пространственная разобщенность героя с отцом или вообще героя с семьей.

4. Особый случай – инцестуальное происхождение героя, упоминаемое в легендах о рождении Роланда, на которых стоит остановиться подробнее.

Этот мотив достаточно упорен. Король Карл Великий «поехал в Аахен и нашел там Гислу, сестру свою, и повел ее в свою опочивальню и спал с ней, творя с ней любовь, пока продолжалось их совместное проживание»; от этого брака родился Роланд, – сообщает скандинавская «Карламангуссага»[19]. «Грех был ужасен: он остался неизвестным, – вторит ей автор старофранцузской поэмы о Тристане де Нантейль (серед. XIV века), – но некоторые, главным

---

[16] Добр. Ал., № 4, 7, 8, 10, 11 и др.; Новгор., № 1–4, и др.

[17] Иль. Мур., № 23; Кир. Дан., № 26; Давид Сасунский. Армянский народный эпос / Предисл. И. Орбели. [М.:] ГИХЛ, 1958. С. 342–345.

[18] Кир. Дан., № 22; Онч., № 39; Милл. 1908, № 67–69.

[19] *Ярхо Б.И.* Юный Роланд. С. 17. «Сага о Карламангусе» («Karlamangus saga» (ок. 1240)) – перевод нескольких текстов о Карле Великом, преимущественно французских жест (*Матюшина И.Г.* Поэтика рыцарской саги. М.: РГГУ, 2002. С. 182–199). «Возвратившись в Эйс после коронации в Риме, Карламангус вступает в незаконный союз со своей сестрой Гилем, от которого (но уже после ее брака с Милуном – по повелению архангела Гавриила) родится Ролланд» (с. 183).

образом наиболее осведомленные, полагают, что это был тот грех, когда он зачал Роланда со своей родной сестрою». Менее определенно говорится в жизнеописании Адалхарда, согласно которому король «всходил на запретное ложе [вероятно, своей сестры Гислы], отвергнув собственную жену [Десидерату] безо всякой ее вины»[20].

В ряде источников инцестуальный мотив передается как недостоверный слух (например, по утверждению автора «Романа о Берте», некоторым было «угодно рассказывать, что Карл Великий <...> зачал этого Роланда с этой своей сестрой Гислой»), причем все тексты XII–XV веков «отклоняют от себя авторство и кивают на других», сомневаются в истинности слуха, «прямо отрицают его <...> даже боятся его изложить и ограничиваются только слабым намеком». Одна из немецких хроник XV века объясняет его возникновение «неверно понятою братской любовью Карла к сестре»: Роланд – сын сестры Карла, которая была выдана замуж за герцога Ганелона; однако Карл так ее любил, что многие верили, будто он и произвел на свет с ней Роланда. Итальянский же источник особую привязанность Карла к Роланду обосновывает следующим образом: «обращался с ним, как с собственным приемным сыном <...> называл его сыном, благодаря чему обычно стали говорить, что Орландино был сыном Карла, вопреки истине; но он действительно казался его сыном; но не от смертного греха». Роланда отдают в сыновья другой – исторически не существовавшей – сестре Карла, Берте (имя которой восходит к имени одной из дочерей короля), и ее мужу или возлюбленному (Милону Англерскому, Ганелону); его личность «раздваивают» на двух персонажей – племянника Карла, сына Берты и Милона, и «другого Роланда», о котором «приличнее умолчать». В конце концов Роланд остается племянником Карла, но перестает быть его сыном[21].

---

[20] *Ярхо Б.И.* Юный Роланд. С. 18, 55, 77.

[21] Там же. С. 18–19, 20–23, 106; ср. 50–51.

Итак, Роланд – плод инцестуальной связи Карла и его сестры Гислы; однако факт инцеста не достоверен, он есть предмет досужей молвы; причина возникновения молвы – братские чувства Карла к Гисле, а также его особая, но неверно понятая (той же «молвой») нежность к Роланду; на самом же деле Роланд – сын сестры Карла (Гислы или Берты), т. е. его племянник. В сущности, все эти мотивы вполне могут быть реальными этапами переосмысления исходной темы, которая вступает в противоречие с изменяющимися этическими установлениями и поэтому табуируется, причем ее основные «семантические опоры» (брат – сестра – любовь – рождение ребенка) сохраняются. Осуществляется это путем включения новых модальностей, мотивировок и субститутов, в конечном счете приводящего к трансформации всей темы в целом, хотя и на основе тех же «ядерных» компонентов.

Б.И. Ярхо с большой убедительностью демонстрирует множественность расходящихся мотивировок при развертывании одной темы (тайна рождения героя), но, как кажется, не в полной мере использует возможности ее многоплановой фольклорно-эпической расшифровки. Прежде всего сама тема инцеста содержит чрезвычайно богатую фольклорно-мифологическую семантику[22]. Согласно космо- и антропогоническим сюжетам, инцестуальным является соединение двух первосуществ, возникших в только что созданной вселенной и, по мифологической логике, единородных. Появившийся в результате этого брака герой – собственно, первопредок, первый шаман или жрец, первый вождь или государь – обладает чертами

[22] См.: *Путилов Б.Н.* Исторические корни и генезис славянских баллад об инцесте / Доклад для VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. М.: Наука, 1964; *Мелетинский Е.М.* Об архетипе инцеста в фольклорной традиции (особенно в героическом мифе) // *Мелетинский Е.М.* Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 1998. С. 297–304; *Левинтон Г.А.* Инцест // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1987.

исключительности, причем не в последнюю очередь именно благодаря особым обстоятельствам своего рождения.

Однако при этом мотив инцеста амбивалентен, будучи связан также со стихией хаоса в области «нормальных» семейных отношений, что в фольклорно-мифологических сюжетах имеет очевидные космические и социальные проекции[23]. Парадигматическое значение рождения необыкновенного персонажа в результате инцестуальной связи, как и мифологическая двусмысленность самого инцеста, могут быть продемонстрированы на примерах, далеко выходящих за пределы архаики. Наиболее яркий из них – легенда о папе Григории с его инцестуальным происхождением и исключительной судьбой. Уместно вспомнить, что французский роман «Жизнь папы Григория Великого» относится к XI–XII векам, т. е. к тому же периоду, что и предполагаемые предания о рождении Роланда от Карла и его сестры, отразившиеся в книжных источниках XII–XV веков. Таким образом, можно быть уверенным, что тема инцеста в это время не только реально существует в знании данной традиции, но и получает амбивалентные истолкования на основе ее архетипических значений.

Следует добавить, что Карл вообще был известен необузданностью своих желаний – его безнравственное поведение вызывало возмущение благочестивых людей[24]. «У Карла <...> чувство привязанности к собственной семье <...> а фактически ко многим семьям, где жены

---

[23] Эта тема отражена, например, в греческой песне, повествующей об инцестуальных посягательствах матери-монахини на своего красавца-сына и об их возможных последствиях: «Приди ко мне, мой сын! / Давай вместе предадимся ночным утехам! / – Замолчи, мать! Замолчи! / И больше – ни слова! / Не то Бог услышит тебя – / И тогда три года не будет дождя / И ничто не будет расти на черной земле!» (*Ксантаку М.* Инцест: сказки и реальность // Инцест, или кровосмешение. М.: Наталья Попова; «Кстати», 2000. С. 118).

[24] *Ярхо Б.И.* Юный Роланд. С. 72–73, 75.

первого ряда, жены второго ряда, свободные женщины, сожительницы следовали одна за другой в ритме разрывов и кончин, а иногда и сосуществования <...> Что же касается многочисленных дочерей Карла, его ревнивая любовь к ним заставила перевести много чернил...»[25] Однако переизбыток сексуальной энергии (и как возможное следствие – крайняя сексуальная невоздержанность) есть общетипологическое свойство вождя – владыки – государя в архаических традициях. Ею гарантируется процветание сообщества и среды его обитания (плодородие земли, обилие скота, военная мощь и пр.), а ее оскудение ведет к утрате всего этого[26]. В свете сказанного «безнравственность» Карла (включая инцестуальное посягательство на сестру – вне зависимости от того, соответствует оно действительности или является порождением мифологической традиции) при ближайшем рассмотрении может оказаться неотрефлектированным рудиментом архаического наследия «варварской эпохи», пересмотренного в соответствии с идеологией своего времени.

Вспомним, наконец, и о тех «эндогамных» мотивах кровнородственных браков, в которых традиция отнюдь не усматривает инцеста (т. е. «не-пристойного» в точном смысле этого слова), – они известны начиная с Древнего Египта[27], а средневековой Европе могли быть знакомы по Библии. Им соответствуют реальные традиции «эндогамных» («братско-сестринских», кузенных) династических браков между кровными родственниками в королевских домах Европы.

---

[25] *Лебек С.* Происхождение франков V–IX века (Новая история средневековой Франции. Т. 1). М.: Скарабей, 1993. С. 271.

[26] Ср.: *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1986. С. 90–91 и др.

[27] *Тураев Б.А.* Египетская литература. Т. 1. Исторический очерк древне-египетской литературы. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1920. С. 203–205.

5. Немалое значение для характеристики будущего героя, как и вообще для дальнейшего развития сюжета, имеет исходная семейная ситуация, система родственных отношений и т. д. Кроме родителей, у него иногда есть сестра (например, как у бурятских Аламжи Мэргэна и Айдурай Мэргэна[28], у былинных Козарина и Ждана-королевича[29]) – старшая или младшая, выступающая то в качестве помощника и друга героя, то как вредительница и изменница, связанная с враждебными силами[30], и братья – чаще старшие, что весьма напоминает начальную ситуацию волшебной сказки. Младшим братом и младшим сыном является монгольский Гесер, грузинский Амирани, армянский Мгер Старший, абхазские Сасрыква и Цвиц, былинный Козарин.

Столь же архаическую основу, безусловно, имеют и отношения племянник – дядя, который иногда играет самую неприглядную роль в жизни героя, выступая в качестве вредителя, скрытого, а то и явного врага, дающего опасные поручения, и даже соперника в сватовстве (как в эпосе о Гесере).

Это обеспечивает богатейшую разработку темы в эпосе, где данная пара – одна из самых частых, причем в детской биографии героя дядя зачастую выступает как воспитатель осиротевшего ребенка. Примеров очень много: былинные

---

[28] Жамцарано Ц. (пер.), Ринчен Б. (ред.). Эхирит-булагатские эпопеи «Пятнадцатилетний Айдурай Мерген и его сестра Агу Гохон», «Аламжи Мерген хубун и сестрица Агуй Гохон Духэй». Улаанбаатар, 1959 (SF. T. 1. Fasc. 2).

[29] Кир. Дан., № 22; Онч., № 39; Милл. 1908, № 67–69; Григ., I, № 56; Марк., № 34 (об этой редкой былине см.: *Астахова А.М.* Народные сказки о богатырях русского эпоса. М.; Л.: Гос. изд-во Карело-Финской ССР, 1948. С. 194–197).

[30] Ср.: *Poppe N.* Zur Erforschung der mongolischen Epenmotive // Die mongolischen Epen. Bezüge, Sinndeutung und Überlieferung. (Ein Symposium) / Hrsg. von W. Heissig. Wiesbaden, 1979. S. 29–31 (Asiatische Forschungen, Bd. 68); *Ксантаку М.* Инцест: сказки и реальность. С. 109.

богатыри Добрыня, Вольга, Ермак иногда именуются племянниками князя Владимира; тибето-монгольский Гесер – племянник своего главного антагониста Чотона; в кратком латинском сюжетном пересказе XI века Карла в испанском походе сопровождают не 12 пэров Франции, а 12 племянников, включая Роланда, Ожье, Оливье и даже Турпена[31]. Вообще отношения племянник – дядя (чаще по матери)[32] в цикле легенд о Роланде насыщены значениями, имеющими архаическую основу и многочисленные эпические параллели. Мифологически племянник, «не сын» и чаще всего – сирота, связанный с образом первого человека (по определению не имеющего родителей, особенно – отца, и пользующегося покровительством некоего старшего – в пределе божественного – родственника). Как в архаической (адоптация, авункулат), так и в феодальной традиции устанавливаются особые (и весьма разнообразные) связи дяди и племянника: усыновляемого / патронируемого / отдаваемого на воспитание / превращаемого в фактического слугу (домашнего раба)[33] и др.

6. Мотивом, симметричным чудесному зачатию, является чудесное рождение (иногда даже партеногенез, как в нартском эпосе: осетинский Сослан/чеченский Соска Солса/абхазский Сасрыква родятся из камня,

---

[31] *Смирнов А.* Старофранцузский героический эпос и «Песнь о Роланде» // Песнь о Роланде. Старофранцузский героический эпос / Изд. подгот. И.Н. Голенищев-Кутузов, Ю.В. Корнеев, А.А. Смирнов. Г.А. Стратановский. М.; Л.: Наука, 1964. С. 164 (Литературные памятники).

[32] *Михайлов А.Д.* Французский героический эпос. Вопросы поэтики и стилистики. М.: Наследие, 1995. С. 137, 191 (примеч. 15).

[33] Как, например, в монгольской летописной легенде (*Неклюдов С.Ю.* Заметки о повествовательной структуре «Сокровенного сказания» // Mongolica. К 750-летию «Сокровенного сказания» / Ред. колл. В.М. Солнцев [председатель] и др. М.: Наука – Восточная литература, 1993. С. 227–228).

оплодотворенного семенем его отца, Батрадз – из опухоли на спине Хамыца, в которой дозревал плод после возвращения матери в родительский дом[34]).

В ряде случаев рождение героя строится по определенному эпическому трафарету. Его появление на свет сопровождается космической реакцией: содрогается земля, разбегаются звери, гремит гром – так происходит, например, при рождении монгольского Гесера, нартского (осетинского) Айсаны[35], былинных Ильи [Смирн. I. 2.2][36] и Суровца [Смирн. I. 2.1], но прежде всего – Вольги [Гильф., № 9] (в последнем случае наблюдается удивительное сходство с описанием детства эддического Хёлги; бросается в глаза и совпадение имен[37]). В соответствии с устной традицией по тому же трафарету в «псевдокаллисфеновском» романе изображается рождение Александра Македонского[38].

7. Часто после рождения ребенка (например, Козарина [Онч., № 93]) устраивается пир; так, нарты пируют

---

[34] Осетинские нартские сказания. С. 237–238; Нарты. Эпос осетинского народа / Изд. подгот. В.И. Абаев, Н.Г. Джусоев, Р.А. Ивнев, Б.А. Калоев. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 146–150; *Салакая Ш.Х.* Абхазский нартский эпос. Тбилиси: Мецниереба, 1976. № 2–4; *Далгат У.Б.* Героический эпос чеченцев и ингушей. Исследование и тексты. М.: Наука, 1972. С. 287; *Джапуа З.Д.* Абхазские архаические сказания о Сасрыкуа и Абрыскиле (Систематика и интерпретация текстов в сопоставлении с кавказским эпическим творчеством. Тексты, переводы, комментарии). Сухум: Алашара, 2003. № 1–3.

[35] Осетинские нартские сказания. С. 393.

[36] Кстати, согласно некоторым представлениям, теперь Илья, будучи отвезен ангелом на небо, «громом командует» [Смирн. II. 4].

[37] *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968. С. 250 (примеч. 3).

[38] *Костюхин Е.А.* Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М.: ГРВЛ – Наука, 1972. С. 27–28.

после рождения Айсаны, Ахсара и Ахсартага[39]; до достижения своего трехлетнего возраста пируют герои ойратского эпоса Бум Эрдени, Эргиль Тюргюль и другие[40].

8. Мотив имянаречения героя, подчас отчетливо связанный с темой имени-благословения, имени-судьбы, вообще бывает слит с пиром после рождения – такую картину можно наблюдать в бурятском (аларском) эпосе «Еремей Богдо хан»[41], в сюжетах нартского эпоса об Ахсаре и Ахсартаге[42]. Характерно, что калики, исцелившие Илью, иногда как бы повторно наделяют его именем – «богатырским» [Марк., № 42]; этот эпизод можно сравнить со сменой имени у монгольского Гесера – уже по завершении его детских лет. «С благословением-заклинанием, сопровождающим наречение имени, богатырская сказка нередко связывает магическую неуязвимость героя»[43]. В этом плане особый смысл приобретает запрещение встречаться в бою с некоторыми богатырями, а предсказание «смерть в бою не писана» [Кир., I, № 51; Сок., Чич., № 70], сопровождающее исцеление Ильи Муромца, можно рассматривать как одну из форм мотива условной неуязвимости, примиряющей сказочную неуязвимость с реальной возможностью гибели героя[44]. Вообще же неуязвимость может быть и врожденной – например, благодаря особому строению скелета («меж ребер

---

[39] Осетинские нартские сказания. С. 4, 393.

[40] Монголо-ойратский героический эпос / Пер., вступ. ст., примеч. Б.Я. Владимирцова // Владимирцов Б.Я. Работы по литературе монгольских народов. М.: Восточная литература, 2003. С. 372, 505 (Пг.; М., 1923).

[41] *Поппе Н.Н.* Аларский говор. Ч. 2. Л.: АН СССР и Гос. ин-т культуры Бур.-монг. АССР, 1931. С. 114–115 (Материалы комиссии по исследованию Монгольской и Тувинской народных республик и Бурят-монгольской АССР. Вып. 13).

[42] Осетинские нартские сказания. С. 3–4.

[43] *Жирмунский В.М.* Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. С. 242.

[44] Там же. С. 244–245.

нет промежутков»)[45], и благоприобретенной – как результат совершения особого магического обряда (закаливание греческого Ахилла, осетинского Батрадза, кабардинского Сосруко[46] и т. д.).

9. Обычно необыкновенные качества героя проявляются сразу же после его рождения, причем имея весьма различный, подчас противоположный характер, эти признаки определяют и тип героического детства, и облик будущего богатыря.

Ребенок может выглядеть «не подающим надежд» – со всеми соответствующими атрибутами, сближающими его с «низким» героем волшебной сказки: отверженность, нечистоплотность, немощность, болезненность, придурковатость, подчас связанная с хитростью и плутовством[47]. Подобным архаическим характером обладает, например, Гесер: в детстве он чрезвычайно грязен и пачкает все, к чему прикоснется; он хитрит и дурачит окружающих, его постоянный эпитет «соплячок»[48]. В нартском эпосе к этому типу близок сидящий в золе осетинский Батрадз[49] или строгающий палочки у очага абхазский

---

[45] У монголов этот мотив оказался востребован поздними преданиями о борцах, у которых, по материалам монгольских экспедиций 2006–2014 годов, отсутствие промежутков между ребрами выступает не только как признак выдающегося борца, но и как анатомическая особенность устройства его скелета.

[46] Аполлод., III, 13, 6; Осетинские нартские сказания. С. 255–257; Нарты. Эпос осетинского народа. С. 177–181; Кабардинский фольклор. С. 14.

[47] *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.; СПб.: Академия Исследований Культуры; Традиция, 2005. С. 179 и сл.

[48] Гесериада. Сказание о милостивом Гесер Мерген-хане, искоренителе десяти зол в десяти странах света / Пер., вступ. ст. и коммент. С.А. Козина. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1935/1936. С. 71–88.

[49] Осетинские нартские сказания. С. 242–245.

Цвиц[50]. В русской былине теми же чертами отмечен немощный, сидящий на печи «в гноище» Илья Муромец[51]. Особой формой отверженности является обвинение или подозрение в незаконнорожденности, в социально низком (~ этнически чуждом) происхождении, причем иногда подобное подозрение является результатом интерпретации чудесного рождения героя, как это имеет место у абхазского Сасрыквы[52] или монгольского Бодончара из генеалогической легенды о праматери Алан-гоа[53].

Характерна еще одна черта героического детства подобного типа: пастушеские занятия героя – как у Гесера[54] или у Батрадза[55], первый подвиг которого – убийство великана, угрожающего нартским стадам; первым подвигом Мгера Старшего также является убийство льва, преграждавшего дорогу скоту[56]. Как правило, героическое детство подобного типа завершается скачкообразным переходом в богатырское состояние наподобие финального превращения сказочного героя. Так, в частности, построен эпизод исцеления былинного Ильи Муромца – практически во всех версиях [Иль. Мур., с. 449–450 (коммент.); Петр., II.5; Смирн., II.11].

Мотив болезненности, физической слабости, скверного сложения и дурной одежды Роланда-ребенка присутствует в некоторых французских источниках («Карл Великий» Жирара Амьенского (конец XII в.), «Берта и

---

[50] Приключения нарта Сасрыквы... № 33.

[51] См., например: «Двенадцать годов ён лежал во гноище. На ему была такая боль, как кора еловая во всем теле. Ён не владел ни руками и ни ногами» [Сок., Чич., № 57; Петр., I.1].

[52] *Салакая Ш.Х.* Абхазский нартский эпос. № 4; *Джапуа З.Д.* Абхазские архаические сказания о Сасрыкуа и Абрыскиле. № 1–3.

[53] *Неклюдов С.Ю.* Мифологическая традиция и мифологические модели. С. 22–24.

[54] Гесериада. С. 47–57.

[55] Осетинские нартские сказания. С. 251–254.

[56] Давид Сасунский. С. 132–135.

Милон» (XIII в.) и др.). Однако гораздо чаще – например, в поэме «Рено де Монтобан» (XII в.) и, менее подробно, в подавляющем большинстве источников («Роландин», «Карламангуссага» и др.) – Роланд в облике прекрасного и нарядно одетого пажа, первоначально не узнанного королем, в сопровождении тридцати столь же нарядных и красивых юношей прибывает ко двору Карла, причем экстравагантная одежда героя и его свиты специально подчеркивается[57].

10. Потешная свита (реальность которой косвенно подтверждается историческими источниками), состоящая из сверстников, сходных со своим юным предводителем обликом и поведением и во всем ему послушных[58], из которой впоследствии вырастает гвардия со-ратников, также относится к числу распространенных эпических мотивов [Петр., II.6], имеющих, впрочем, соответствие и в феодальных традициях воспитания княжеских и царских детей (ср., например, «потешное войско» Петра). Что же касается эпического материала, то здесь уместно вспомнить русскую былину о Вольге (Волхе):

> А и будет Волх во двенадцать лет, / Стал себе Волх он дружину прибирать. / Дружину прибирал в три годы, / Он набрал дружины себе семь тысячей; / Сам он, Волх, в пятнадцать лет, / И вся его дружина по пятнадцати лет [Кир. Дан., № 6]. А прожил [Вольга] двенадцать лет <...> / Собирал дружину себе добрую, / Добрую дружину, хоробрую, / И тридцать богатырей без единого, / Сам становился тридцатым... [Гильф., № 91][59].

---

[57] *Ярхо Б.И.* Юный Роланд. С. 44–49.

[58] Там же. С. 46–50, 84–89.

[59] Это количество дружинников (≈ 30) является довольно устойчивым; ср. еще: «На другой день Бран пустился в море. Трижды девять мужей было с ним» (Плавание Брана, сына Фебала // Ирландские саги / Пер., вступ. ст. и коммент. А.А. Смирнова. М.; Л.: ГИХЛ, 1961. С. 144; разрядка моя. – *С.Н.*). Привлечение сведений из новгородских берестяных грамот, русских летописей (Повесть временных

Все это соответствует другому конструктивному типу «героического детства», в полной мере «богатырского»[60]. Оно бывает отмечено быстрым («не по дням, а по часам») ростом и возмужанием, сразу же проявляемыми богатырскими качествами. Герои ломают свои колыбели, рвут свивальники; былинный Волх требует не пеленать его, а одеть в латы; абхазский Сасрыква несет домой колыбель, которую не могли сдвинуть с места взрослые, и пьет расплавленный металл вместо материнского молока[61].

11. Типовой характер имеет встречающийся во многих версиях эпизод воспитания героя вне дома. Мотивировки подобного удаления (или изоляции – вплоть до заточения в темницу) могут быть самыми различными: потаенное взращивание будущего мстителя (за отца), прятанье его от возможных злоумышленников, сокрытие греха матери, в котором он был зачат, и т. д. Однако каким бы ни был непосредственный повод удаления героя-ребенка, в основе этого трафаретного для эпоса мотива скорее всего лежит все то же мифологическое сиротство, в силу чего отец оказывается неузнанным, незнакомым, т. е. как бы заново «приобретаемым» (а не изначально существующим) родственником.

Кабардинский Батараз (Батрез), тайно воспитанный старой вдовой Ваквой (Веквой), – прежде всего мститель за отца, и убийца не должен знать о его существовании[62].

лет, Новгородская летопись), былин о Вольге и Василии Буслаеве, а также исландских саг (в частности, по «Кругу земному» Снорри Стурлусона) позволяет предположить, что численность небольших вооруженных отрядов действительно нередко определялась в 30 человек, включая предводителя (*Гиппиус А.А.* «Вожжей оленьих 28...» Об одной числовой модели в древнерусских текстах // Живая старина. 1997. № 3. С. 21–23).

[60] Ср.: *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. С. 179.

[61] Приключения нарта Сасрыквы... № 3.

[62] Нарты. Кабардинский эпос / Вступ. ст., общая ред. и подгот. текста С.А. Андреева-Кривича [Отв. ред. Г.Р. Каримова].

Кабардинского Бадыноко воспитали безымянные старик и старуха под надзором матери ребенка, втайне от его отца: мать прячет сына из предосторожности, узнав, что среди нартов есть кто-то, злоумышляющий против мальчика[63]. Вдалеке от дома, как приемыш какого-то алдара (князя), растет сын осетинской Сатаны: он зачат в грехе от Черного Ногайца (очевидно, раба), и мать таким образом пытается скрыть свой позор[64]. По другой версии герой является сыном Урызмага, но рожденным в его отсутствие, и в дальнейшем, как и можно было ожидать, сын гибнет от руки отца[65]. Наконец, воспитание ребенка-сироты вне дома у враждебно настроенной родни встречается и в армянском эпосе – таково детство Давида Сасунского[66]. Не зная о своем происхождении, у безымянной старушки-задворенки растет былинный Михайло Козарин[67]; по некоторым источникам (Жирар Амьенский, «Берта и Милон»), вдали от Карла воспитывается и юный Роланд[68].

Как один из вариантов того же мотива, очевидно, следует рассматривать по-разному объясняемое содержание героя-ребенка не только отдельно, но и в специальном изолированном помещении – вплоть до заточения его в темницу (например, Давида Сасунского в армянском эпосе[69]). Даже Илья Муромец в одном из вариантов былинного сюжета оказывается заключен в «постороннюю

М.: ГИДЛ, 1957. С. 223–228; Кабардинский фольклор. С. 53–54.

[63] Нарты. Кабардинский эпос. С. 150–155.

[64] Памятники народного творчества осетин. Вып. 3. В записи Цоцко Амбалова / Предисл., пер., примеч. Г.Г. Бекоева. Владикавказ: Осет. НИИ краеведения, 1928. С. 11–13.

[65] Там же. С. 3–10; Осетинские нартские сказания. С. 35–51; Нарты. Эпос осетинского народа. С. 288–301.

[66] Армянский народный эпос. С. 56–57, 98–99, 139–141; Давид Сасунский. С. 167–173.

[67] Онч., № 39; Милл. 1908, № 67–69; Григ., № 56.

[68] *Ярхо Б.И.* Юный Роланд. С. 44–49.

[69] Давид Сасунский. С. 167–173.

хромину» и покидает ее лишь после исцеления [Онч., № 19]. Точно так же, согласно фольклорной версии, в пустой флигель позади дома заперт герой китайских исторических преданий Гуань Юй[70]. Освобождение богатыря в этом случае может оказаться одновременно и его первой «пробой сил»; нартский Батрадз, сидящий в темной клети, выбивает дверь и выходит на свободу, а в кабардинском варианте он отбрасывает от входа в пещеру камень величиной с дом[71].

12. В ряде случаев мотив немедленного проявления богатырских качеств, являющегося также первой «пробой сил» богатыря, оказывается и первым выражением эпической необузданности и строптивости, которые обычно заключены в одном из самых многозначных компонентов героического детства – в играх со сверстниками и шалостях подрастающего героя.

Форма этих игр может быть самой разнообразной. Часто встречаются драка, кончающаяся членовредительством (случай, характерный для русских былин), и другие небезобидные шалости. Не меньшее распространение имеют разные детские игры – альчики, бабки; несколько особняком стоит «стрельба-состязание», когда приятели героя ставят мишенью свои одежды. Кроме агрессивных (или просто неловких и несоразмерных) игр со сверстниками, встречаются также избиение прохожих, разбивание кувшинов идущих к колодцу девушек или водоносов. Мгер Младший подшучивает не над детьми, а над прохожими, избивая их у входа на мост, выстроенный им[72], что несколько напоминает «шалости» былинного Василия Буслаевича [Новгор., № 1–4, 6, 7, 9, 10]. Этот мотив складывается, очевидно, при формировании эстетики

[70] *Рифтин Б.Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). М.: ГРВЛ – Наука, 1970. С. 80–81.

[71] Осетинские нартские сказания. С. 241; Нарты. Кабардинский эпос. С. 226.

[72] Армянский народный эпос. С. 255.

героического характера, в котором заключены элементы неукротимости, удали и бьющей через край силы, приводящие в конечном итоге к поиску «поединщика» и к вызову на бой нечистой или небесной силы; показательно, что «шалости» Мгера приводят к столкновению с отцом и заканчиваются отцовским проклятием[73].

Мотив широко представлен в фольклоре кавказских народов и почти всегда связан там с темой сиротства или просто с незнанием ребенка о своем происхождении; вспомним о «квазисиротстве» Роланда. Обычно именно с этого мотива начинается раскрытие семейной тайны, от которой мальчика тщательно по разным причинам оберегают. Так построено детство осетинских Урызмага и Хамыца, дигорского Дзанболата, абхазского Сасрыквы, адыгейского Чечаноко Чечана, адыгского Ашамеза[74]. «Шалости» в детстве Батрадза, кроме того, могут быть и просто информацией о новом богатыре, живущем в море, откуда нарты впоследствии выманивают его[75]. Другое функциональное значение мотива «уличных игр» – показатель переизбытка сил, готовность к богатырскому поприщу, например, в описании детства былинных Добрыни и Василия Буслаевича; реализация темы сиротства в этих случаях редка и случайна.

---

[73] Там же. С. 255.

[74] Осетинские нартские сказания. С. 19–20; *Миллер В.Ф.* Фольклор народов Северного Кавказа. С. 440–441; Адыгейские сказания и сказки. С. 10–13; *Салакая Ш.Х.* Абхазский нартский эпос. № 4; Фольклор адыгов в записях и публикациях XIX – начала XX века / Сост., вступ. ст. А.И. Алиевой; коммент. А.И. Алиевой и А.М. Гутова; подгот. текстов и общ. ред. А.М. Гутова. Нальчик: Кабардино-Балкарский ин-т истории, филологии и экономики, 1979. С. 115–116.

[75] Осетинские нартские сказания. С. 19–20, 239–240; Нарты. Эпос осетинского народа. С. 82–83; Адыгейские сказания и сказки. С. 11–12; *Миллер В.Ф.* Фольклор народов Северного Кавказа. С. 440–441.

Грузинский Амирани и его братья от обиженных ими прохожих узнают, что за увечьем отца скрыта какая-то тайна[76], а армянским Санасару и Багдасару становится известно о необычных обстоятельствах их рождения[77]. У Давида Сасунского «шалости» – проявление необузданной силы, угрожающей врагам, в доме которых он воспитывается[78]. Мгер Младший узнает о существовании своего отца и едет его искать, а в дальнейшем сюжет развивается по схеме «бой отца с сыном»[79].

Согласно «Карламангуссаге», герой по дороге ко двору по незнанию нарушает запрет Карла вступать в бой без особого приказа и побеждает в поединке Бернарда аф Аверна[80]. Это тоже трафаретный эпический мотив (ср. первую поездку Ильи Муромца, во время которой богатырь вынужден нарушить обет не обнажать оружия [Кир. Дан., № 49; Астаф., I.Б.3]), но он удерживается в литературной традиции вплоть до Нового времени, где тема дуэли может играть важнейшую сюжетообразующую роль. Как отмечает средневековый хронист, поединок «всегда был и продолжает быть древним обычаем франков, и пока он будет существовать, он пребудет честью и украшением племени»[81].

По Жирару Амьенскому, в лесах, принадлежащих отцу, Роланд встречает королевских охотников и избивает их палкой, а во дворце колотит слуг Карла, по другой (итальянской) сюжетной версии, он отнимает у вора добычу и раздает ее бедным[82]; согласно Ариосто, он в горах

---

[76] Грузинские народные предания и легенды / Сост., пер., предисл. и примеч. Е.Б. Вирсаладзе. М.: ГРВЛ – Наука, 1973. С. 220–221, 230, 237–238.

[77] Давид Сасунский. С. 28–29.

[78] Там же. С. 174–176.

[79] Там же. С. 342–349.

[80] *Ярхо Б.И.* Юный Роланд. С. 52.

[81] Там же. С. 120–121.

[82] Там же. С. 52.

расправляется с дроворубами[83]. Заметим, что появление у Жирара Амьенского темы «охоты» едва ли случайно, учитывая, что охота – одна из частых целей первого выезда героя из дома в эпосе разных народов.

Таким образом, в силу многозначности компонента «детские шалости героя» он может функционировать поразному: то смыкаясь с первым проявлением богатырских качеств, с первой «пробой сил», то, напротив, входя в тематический цикл первого подвига. В этом случае к нему может быть приурочено и наречение или смена имени; так, кельтский Кухулин получает «взрослое», богатырское имя после убийства пса Кулана. Само слово «Кухулин» («пес Куланна») хранит в себе память об этом первом подвиге[84] – независимо от того, объясняется ли это действительно происхождением имени или является результатом «народной этимологии».

Вообще первый подвиг бывает настолько ощутимо связан с детством, что подчас заключает в себе элементы совсем еще детской удали и детского озорства – таковы, например, подвиги былинного Василия Буслаевича. Не вполне «взрослый» характер имеет и первый подвиг Сида в староиспанском эпосе (согласно поэме «Родриго», XIV в.) – убийство графа Гомеса (хотя одновременно оно является и местью за оскорбление отца). Привезенный во дворец короля, юноша ведет себя как строптивец – тоже в соответствии с нормами героического детства[85].

---

[83] *Ариосто Л.* Неистовый Роланд. [Т. 1–2] / Пер. М.Л. Гаспарова. Изд. подгот. М.Л. Андреев, Р.М. Горохова, Н.П. Подземская. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 83–84 (Песнь XXIX, ст. 51–56) (Литературные памятники).

[84] *Смирнов А.А.* Древнеирландский эпос // Ирландские саги / Пер., вступ. ст. и коммент. А.А. Смирнова. М.; Л.: Гослитиздат, 1961. С. 19.

[85] Песнь о Сиде. Староиспанский героический эпос / Пер. Б.И. Ярхо, Ю.Б. Корнеева. Изд. подгот. А.А. Смирнов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 145–146, 149.

13. После того как завершаются детские годы героя, он обычно покидает свой дом. Иногда его (как, например, бурятского Аламжи-мэргэна[86]) посылают выполнить опасное поручение. Неявной или высказанной целью при первом выезде из дома в архаическом эпосе и в сказке бывает сватовство. В ряде случаев, как уже упоминалось, герой отправляется в поход, чтобы отомстить за гибель отца или найти его, причем цель опять-таки может быть явной или невысказанной, – так обстоит дело в ряде сюжетов нартского эпоса.

Достаточно распространен и отъезд с целями расплывчатыми, ничего не говорящими о дальнейшем развитии сюжета, например, на охоту или, как в русском фольклоре, «людей посмотреть, себя показать». Подобная формула встречается и в описании детства Мгера Старшего, которое вообще обнаруживает значительное структурное сходство, почти тождество с соответствующими местами былин. Герой ойратского эпоса Шара Бодон покидает дом, поскольку считает, что «завершились его малые годы»[87].

14. Так, детство героя заканчивается первым подвигом, после которого он вступает на богатырское поприще. В ряде случаев, однако, эпическая биография на этом прерывается: герой погибает (как, например, былинный Ермак) или просто больше не фигурирует в повествовании; тогда возникают условия для складывания образа героя-малолетки. В соответствии с разными сюжетными обстоятельствами это может быть, например, герой-мститель (как Вали в «Эдде» или осетинский Тотрадз[88]), в таком случае его функционирование в эпосе предельно однозначно: он занят только осуществлением

---

[86] Бурятский героический эпос «Аламжи Мэргэн молодой и его сестрица Агуй Гохон». Сказитель Елбон Шалбыков / Вступ. ст., подгот. текстов, пер. и коммент. М.И. Тулохонова. Отв. ред. А.Б. Соктоев. Новосибирск: Наука, 1991. С. 83 и сл.

[87] Монголо-ойратский героический эпос. С. 518.

[88] Сны Бальдра, 11; Осетинские нартские сказания. С. 418 и сл.

кровной мести (иногда даже бывает рожден специально для этой цели) и, сыграв свою роль, сходит со сцены.

Появление фигуры героя-малолетки всегда обусловлено строго определенной ситуацией, а поскольку количество подобных ситуаций невелико, персонаж этого типа не имеет и не может иметь большого распространения. Его незначительный удельный вес в повествовании связан и со специфическим для данного образа отсутствием «взрослой» биографии. Это чаще всего второстепенный персонаж, а если он и выступает в качестве главного героя малой эпической формы (как, скажем, былинный Михайло Данилович), с его именем обычно не бывает связано больше одного сюжета [Петр., III.В.2–3; Смирн., X.9].

Второстепенность места, которое занимает герой-малолетка, подчеркивается и тем, что зачастую ему отводится роль слуги, мальчика для поручений, стремянного, одним словом, он оказывается в подчинении у какого-либо центрального персонажа. Кроме того, в определенных случаях герой-малолетка играет роль, сходную с ролью сказочного чудесного помощника или советчика.

Безымянный мальчик отправляется в поход, чтобы «подержать уздечку» Сослану. Он дает ему мудрые советы, помогает нартам при осаде вражеской крепости и затем погибает в бою. Таков же «плохонький», не помнящий родства мальчишка (*муучхан боролзой хуу*) в монгольском эпосе «Богдо нойон Джангарай хан» – герой находит его во время охоты (отметим это!), отвозит домой и, как можно понять, отдает ханше; ребенок оказывается спустившимся на землю сыном небесной феи (*дагини*), а впоследствии выступает в роли предсказателя и помощника героя в его борьбе с врагом[89]. Наконец, сходный облик имеет былинный «паробок» (Еким Иванович, Иван Дубрович), которого берут с собой богатыри, отправляясь

[89] Образцы монгольской народной литературы. Вып. 1. Халхаское наречие / Ред. Ц.Ж. Жамцарано, А.Д.Руднев. СПб., 1908. С. CXXVII–CXXXVI.

в ставку врага [Кир. Дан., № 11; Сок., Чич., № 108]. В его обязанности входит подавать лук и плети, седлать и расседлывать коней; в некоторых случаях он едет в Киев с вестью об удачном исходе экспедиции, а изредка даже принимает участие в бою – впрочем, чаще при этом ограничивается лишь тем, что по просьбе побежденного вражеского царя «унимает» разбушевавшихся богатырей.

К нему близок другой тип героя-малолетки – мальчик, посылаемый на разведку или в дозор. Былинный Ермак, например, отправляется «посчитать силу» – по просьбе богатырей или по собственной инициативе, а иногда просто увязывается за воинами, уезжающими на заставу [Гильф., № 105]. Многими чертами героя-малолетки наделен и Нанцон из эпоса о Гесере, хотя малолетство его небезусловно – скорее это крайняя молодость («Чего я не сделал еще свыше сил моего пятнадцатилетнего возраста?» – спрашивает он). Он также едет в дозор, где получает смертельную рану[90].

Напомню, что противопоставление *ребенок – взрослый*, в особом качестве выступающее в сюжетах о героемалолетке (Михайло Данилович, Ермак), – основное в системе возрастных характеристик былин. Противопоставление зрелости и незрелости здесь производится не в биографическом аспекте – богатырь-ребенок вообще не имеет «взрослой» биографии, его детство является, так сказать, абсолютным, оно противопоставлено «не-детству» остальных персонажей.

Сходно противопоставлена и «абсолютная» старость (например, Ильи Муромца) «не-старости» остальных. Однако есть и существенное различие: старость Ильи Муромца как его постоянная, характерологическая черта ближе стоит к типу «статических» возрастных характеристик. Любопытно, что в некоторых южных (терских) версиях «Илья Мурович», побивающий под Киевом татарскую силу, напротив, оказывается «малюткой»

[90] Гесериада. С. 156–159.

[Смирн., X.7], т. е. выступает в роли богатыря-малолетки. Тем самым 'детство' и 'старость' сближаются в своей противопоставленности «нормальному» возрасту зрелого богатыря.

Некоторую роль в былине играет и самое наличие или отсутствие возрастной характеристики. Это, как уже было сказано, связано с отличием главного героя от второстепенного персонажа, который обычно бывает либо совсем лишен возрастной характеристики (например, все враждебные персонажи, князь Владимир), либо наделен статическим возрастом (жена героя – всегда «молода жена», что, впрочем, соответствует обычной молодости героя), либо характеризуется непоследовательно (например, мать героя – «молода вдова» или «матера вдова»). Вообще неотмеченность начала в некоторых художественных системах может свидетельствовать об отрицательной оценке предмета или явления – как «не существующего», «подверженного быстрому разрушению», «не имеющего ценности»[91]. Поскольку же события в эпическом мире изображаются как эпизоды биографии главного героя, чаще наделены возрастом персонажи, сопутствующие ему биографически (мать, жена, сестра, бабушка-задворенка), ближе к нему находящиеся и, соответственно, в наибольшей степени включенные в ту же пространственно-временную систему. Персонажи, встречаемые им, появляются только в точке пересечения двух биографических пространственно-временных последовательностей: той, что относится к главному герою и реально отражена в сюжете, и той, что относится к второстепенному персонажу и представляет лишь результат теоретически возможной реконструкции[92]. В наибольшей степени к такому типу

[91] *Лотман Ю.М.* О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. С. 427–430.

[92] Ср.: *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972. С. 108–135.

персонажей относится враг – он, как уже упоминалось, вообще не имеет возраста.

Уже при рассмотрении основных эпических тем и мотивов, участвующих в описании героического детства, были намечены некоторые возможности их разной реализации и зависящие от этого конструктивные сюжетные типы. Подобные исходные элементы группируются вокруг нескольких тематических узлов:

- семейная ситуация, создающая экспозиционную расстановку сил для возникновения конфликта;
- рождение, сразу после которого обычно определяется тип героя (герой, посланный на землю с определенной миссией, земное воплощение небожителя, сын сверхъестественного существа) и его статус («высокий» или «низкий»);
- наконец, события, непосредственно предшествующие первому подвигу и подготавливающие его.

Доминирующей эпической темой, которая кристаллизуется в исходной семейной ситуации, является эпическое сиротство – действительное или мнимое, абсолютное (ребенок – круглый сирота) или относительное (у него нет отца). Легко заметить, что для складывания этой темы центральное значение имеет как раз вопрос об отце: именно разобщенность с ним таит в себе зародыш исходного конфликта (бой отца с сыном, кровная месть и пр.). Здесь же описываются и некоторые характерные биографические обстоятельства, относящиеся к детству героя, например, обездоленность ребенка-сироты или ребенка-изгнанника, который воспитывается вне дома; в этом последнем случае исходная пространственная разобщенность оказывается особенно очевидной.

Члены семьи героя не только обладают своими собственными сюжетными функциями (являясь его партнерами в построении и разрешении конфликта), но и составляют резонирующую среду, контрастно или сопоставительно подчеркивающую атрибуты юного богатыря.

Так, если родители героя – изгнанники, это значит, что печатью 'отверженности' отмечена вся семья и данный признак автоматически переносится на него, что усиливает его «интенсивность». Вместе с тем усиление того же мотива может производиться и противоположными средствами – контрастным описанием благополучия семьи. Аналогичным образом характеристика старших братьев по-разному дополняет образ героя – путем соположения или противопоставления, а это далее проявляется в сюжете как антагонистические или солидарные отношения с ним.

К наиболее многозначным и специфическим компонентам героического детства безусловно относятся те эпизоды «добогатырской» жизни героя, которые предваряют первый подвиг. Вообще детские занятия, являясь прологом к богатырскому поприщу, также на разных уровнях сопоставимы с ним или противоположны ему. Ребенок проявляет богатырские качества сразу, вырастая с молниеносной быстротой, или же, напротив, поначалу кажется «не подающим надежд» – тогда его детство затягивается.

Избыток богатырской активности обнаруживается при несоразмерном приложении сил в детских играх, при неуклюжем и неловком выполнении порученной работы. Противоположный случай представляет крайняя беспомощность, связанная с демонстративным бездельем, нарочитой инфантильностью, выражающейся в пристрастии героя к совсем еще «младенческим» занятиям и в нежелании оставить их для более «серьезных» дел. Таким образом, перед нами либо нарочитое убыстрение, либо, напротив, замедление темпов роста и возмужания, причем подобное замедление обычно компенсируется гораздо более резким качественным переходом от детства к зрелости.

Негативная окраска детства такого типа («низкого») подчас довольно отчетливо связана со скрытой исключительностью героя, с наличием у него магических, колдовских способностей. В противоположность этому герой-ребенок «богатырского типа» зачастую характеризуется

как неразумный (ср. былинное «чадышко малешенько-глупешенько»), а крайняя строптивость, выражающаяся в «шалостях» и «уличных играх» юного богатыря, в ряде случаев мотивируется именно его недостаточной умственной зрелостью – незнанием, куда следует приложить свою силу и удаль. Вообще в зависимости от разной окраски героического детства («колдовской» или «богатырской») разные формы принимают и «игры» подрастающего героя: ребенок-богатырь ломает руки и ноги своим сверстникам, а ребенок-колдун устраивает колдовские трюки, подшучивает над окружающими и дурачит их.

Итак, основные эпические темы и мотивы, составляющие описание героического детства и соответствующие ряду семантических оппозиций, активно используемых в фольклоре (сила – хитрость, тайное – явное и т. д.), группируются вокруг двух центральных типов эпического героя («силача» и «колдуна/хитреца»); комбинации этих признаков наглядно представлены в рассмотренных примерах. При этом реализация того или иного признака не только характерна для этих разных типов, но и дает о себе знать в развитии определенной сюжетной ситуации (скажем, при переходе от скрытой исключительности героя к ее явным формам).

Кроме того, элементы описания героического детства разных типов («высокого» и «низкого», «классического» и «архаического», «богатырского» и «колдовского») в реальных эпических текстах часто предстают перемешанными, составляя довольно прихотливые конфигурации. Так, былинный Вольга, имеющий детство «богатырского типа», в полной мере наделен и колдовскими способностями, а, например, герой эпоса народа эдэ Дам Шан[93], облик которого во многом соответствует богатырю «классической» формации, предается не соответствующим возрасту детским забавам, уклоняясь от выполнения

[93] Сказания вьетнамских гор / Пер. с вьетн. Н. Никулина. М.: Художественная литература, 1970. С. 49 и др.

хозяйственных обязанностей (т. е. ведет себя скорее подобно герою более архаического типа). Наконец, отдельные эпические темы – такие как, скажем, пастушеские занятия героя – столь многозначны, что легко наполняются разным, подчас противоположным содержанием.

Следует, наконец, отметить, что некоторые мотивы (охота героя перед выступлением в поход, эпизоды его «добогатырской» службы) в этом смысле нейтральны и не могут характеризовать определенный тип героического детства. Многие же мотивы, инерционно удерживаемые традицией, совсем утрачивают сюжетную значимость; таков, в частности, мотив сиротства в детстве некоторых былинных героев.

Итак, типы описания героического детства определяются не только набором эпических тем и мотивов, но также их реализацией. Однако если их использование и интерпретация могут относиться к разным формациям эпоса, к разным – в том числе сравнительно поздним – периодам развития фольклора, то генезис подобных тем и мотивов может быть возведен к весьма архаическим социокультурным традициям.

Прежде всего следует вспомнить мифологические сюжеты о культурном герое[94] – их отражение обнаруживается в описании происхождения богатыря, наделенного определенной «культурно-героической» миссией (типа Гесера), а также его деятельности, начинающейся еще в детстве. С мифом связано сложение темы эпического сиротства – в самых разных ее аспектах. Это архаическое сиротство-одиночество (как у якутского Эр-Соготоха): незнание героя о своем происхождении, напоминающее одиночество первого человека на земле. Бросается в глаза (в бурятском эпосе, например) симметрия молодости героя и молодости мира, только что созданного и тоже

[94] *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. С. 25–32.

еще не вполне «взрослого»; в этом плане показательно употребление эпитетов «трехлетка», «четырехлетка» применительно не только к героям, но и к земле. Столь же архаическая основа угадывается в исходной ситуации «брат с сестрой – сироты», имеющей соответствие в мифологическом сюжете о брате и сестре – первых людях на земле[95].

Связанный с сиротством мотив обездоленности героя – также весьма древний. Он характерен для сказочного фольклора, но широко представлен и в эпосе, особенно архаическом. Здесь нередки такие семейные ситуации, как «герой – младший сын», «герой – сын престарелых родителей», «герой – сирота, патронируемый своим дядей»; сюда же относится немощность героя, его «низкий» социальный статус – со всеми атрибутами этого состояния. Характерно при этом, что сказка, консервирующая и сохраняющая ряд весьма архаических тем и мотивов, подчас играет роль арсенала средств для эпических новообразований; так, описание добогатырской биографии былинного Ильи Муромца, героя «классического» типа, явно построено по модели волшебной сказки.

Кроме того, в твердом «качественном» противопоставлении детства и зрелости героя, в необходимости скачкообразного перехода от одного состояния к другому можно усмотреть косвенное отражение обряда инициации; эта противопоставленность надолго сохраняется в узловом, «посвятительном» значении первого подвига. Тут также бросаются в глаза аналогии со сказкой, однако есть значительное функциональное различие: если эпический переход от детства к зрелости, по сути, только открывает биографию богатыря (а следовательно, и цепь «настоящих» эпических событий), то соответствующая ему сказочная трансформация часто венчает достигнутое

[95] Там же. С. 303–304, 311–312; *Мелетинский Е.М.* О древнейшем типе героя в эпосе тюрко-монгольских народов Сибири // Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 2008. С. 352, 355–356.

благополучие и композиционно является финальной. В этом плане можно сказать, правда, с некоторыми оговорками, что часто эпос начинается там, где кончается сказка. К данному сюжетному соотношению эпоса и сказки мы еще вернемся.

Несмотря на архаичность отдельных компонентов героического детства, все оно в целом, как конструктивное единство, оформляется, очевидно, не сразу[96] – во всяком случае, наиболее архаические образцы эпоса еще не включают обстоятельных описаний детских лет героя в структурированных и устойчивых формах. Вероятно, данный процесс набирает силу и получает свое завершение лишь при становлении эпоса «классического», в котором эстетика героического характера находит окончательное выражение. В этом смысле оба рассмотренных типа героического детства, «архаический» и «классический», с его отделенностью от «настоящей» богатырской деятельности, с поворотным сюжетным значением первого подвига, в равной мере противостоят типологически более раннему состоянию эпоса, когда многие темы и мотивы, в будущем долженствующие составить описание героического детства, уже возникли и легко обнаруживаются в сюжете, но еще не сконцентрированы в экспозиционной части повествования. Детство, таким образом, оказывается как бы растворено в эпическом тексте.

Выше уже говорилось, что герой, за редким исключением, всегда молод – собственно, малолетство может рассматриваться как крайняя форма этой молодости (так, в монгольском эпосе он словно родится «трехлеткой» и остается им на протяжении всего повествования). С другой стороны, в теме малолетства безусловно выражена эстетика скрытой силы, скрытого превосходства, частным случаем которой является уже упоминавшийся мотив

[96] *Жирмунский В.М.* Народный героический эпос. М.; Л., 1962. С. 39; *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. С. 256.

«предварительной недооценки героя»[97]. «Недооценка» может быть высказанной прямо и скрытой, явствующей из всего повествования; она вкладывается в уста одного из персонажей (даже в уста самого героя) или исходит от сказителя; она, наконец, касается возраста, роста, сил, аппетита богатыря. Обычно этот мотив предшествует богатырскому подвигу, главным образом первому. Часто подобные «недооценки», увязывающиеся с темами малолетства и детства, входят в комплекс основных условий, подготавливающих совершение подвига, – намечается даже известная тенденция осмысливать каждый подвиг героя как первый.

Будучи сравнительно поздно сложившейся композиционной частью эпического повествования, героическое детство, с одной стороны, оказывается одним из самых новых компонентов текста, подчас даже слабо связанных с «основным» сюжетом, а с другой – оно наиболее трафаретно и не слишком индивидуализировано по отношению к биографиям разных богатырей. Поэтому в малых эпических формах при процессе биографической циклизации поначалу наблюдаются довольно непоследовательное осмысление одного из подвигов богатыря как первого и относительно свободное приурочивание героического детства к разным эпизодам его жизни (такая картина наблюдается и в русских былинах).

С аналогичным процессом мы сталкиваемся в тех случаях, когда сама по себе ситуация совершения подвига и подготовки к нему провоцирует появление темы малолетства и некоторых атрибутов героического детства (формул возрастной недооценки и пр.). Приближаясь к ставке врага, богатырь подчас превращается в ребенка – сопливого, никудышного; он может даже найти себе приемных родителей – бедных стариков, пасущих чужие стада, – и помогать им, как если бы был их сыном (так обстоит дело, например, в калмыцком «Джангаре»).

---

[97] *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин. С. 50 и др.

Иными словами, весь цикл героического детства воспроизводится вновь.

Итак, героическое детство является одним из важнейших звеньев эпического повествования, однако за немногими исключениями оно оказывается лишь его предысторией, вспомогательной экспозиционной частью. Рассказ о детстве богатыря – от рождения до совершения первого подвига – как отдельный законченный сюжет встречается только в редких случаях. При этом за пределами эпического жанра и подчас вне зависимости от его образцов к аналогичным типам описания тяготеют многие агиографические предания, повествующие о ранних годах исторического или квазиисторического лица. Помимо рассмотренных выше легенд, связанных с именем Роланда (содержание которых «восходит скорее к фольклору, чем к истории»[98]), вспомним, например, средневековые корейские предания об основателях государств Когурё и Чосон, в которых мы встретимся с той же последовательностью мотивов: отлучка отца, чудесное зачатие и чудесное рождение, наречение имени, обездоленность героя, его изгнание и пастушеские занятия, конфликт с братьями; есть здесь, наконец, нисхождение героя с неба и описание его «культурной» деятельности[99].

[98] *Блок М.* Апология истории, или ремесло историка. С. 155.

[99] *Никитина М.И., Троцевич А.Ф.* Очерки истории корейской литературы до XIV в. М., 1969. С. 32–67.

Итак, хотя «биографическое» время в былине актуально в основном для главного героя, некоторым образом наделены им бывают и второстепенные персонажи – в меру своего сюжетного функционирования, не говоря уж о тех случаях, когда персонаж занимает столь значительное место в повествовании, что становится вровень с центральным героем или даже оттесняет его на второй план (Дунай в былине «Бой Добрыни с Дунаем», Сокольник в былине «Бой Ильи Муромца с сыном», Василиса Микулишна в былине «Ставр Годинович» и т. д.). Встает вопрос о соотнесении и связывании разных временны́х осей в рамках одного сюжета, о переключениях с одной биографической временно́й последовательности на другую, а также о менее значительных переходах от действий одного персонажа к действиям

другого. Все это осуществляется при помощи специальных наречий, обычно имеющих временно́е значение. В устном китайском сказе, например, для этих целей употребляются конструкции с наречием *цзай* ('еще, снова'), а также служебными морфемами *цэ* и *цюэ* ('к тому же, еще'), дающими в сочетании с глаголом *шо* ('говорить') соответствующие сказительские трафареты, имеющие более чем тысячелетнюю давность[1]; сходную функцию и семантическую структуру имеет, например, выражение *мэтэр гэсэн бэрээ* ('вслед за тем') в бурятском эпосе. Былина в аналогичных случаях использует формульное словечко *втапоры*, часто встречающееся, например, в записях сборника Кирши Данилова.

Говорят атаманы казачие: / «Гой еси, Василий Буслаевич! / Милости тебя просим за единый стол хлеба кушати». / В т а п о р ы Василий не ослушался, / Садился с ними за единый стол [Кир. Дан., № 19].

Еще выразительнее такое связывание иллюстрируется примерами из былины о сватовстве князя Владимира и женитьбе Дуная (перепоручив «паробку» Екиму Ивановичу добытую для князя невесту, Дунай находит в поле Настасью-королевичну и привозит ее в Киев; Владимир же «втапоры» как раз возвращается из церкви после венчанья [Кир. Дан., № 11]) или из былины о Волхе (индейский царь «наряжается» походом на Киев, а Волх «втапоры» разгадывает его планы и сам нападает на врага [Кир. Дан., № 6]) и т. д. В той же функции иногда выступает и наречие *нынь* (*нонь*, *нунь* и т. д.) – например, в одном из вариантов былины об Илье Муромце и Сокольнике (Сокольник собирается убить Илью, а тот «спит нынь с устатку да нонь с великого» [Онч., № 1].

---

[1] *Рифтин Б.Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. (Устные и книжные версии «Троецарствия»). М.: ГРВЛ – Наука, 1970. С. 300.

Близки к ним и другие, более употребимые формульные выражения, в частности конструкции с наречием *тут* (*как тут.., так тут.., и тут.., а тут...* и др.), также имеющие главным образом временно́е значение. Соединяясь с глаголами движения, речи, эмоции и т. д., они рождают устойчивые сочетания, служащие для связывания звеньев временно́й сюжетной последовательности («тут встречает...», «тут простился...», «и выходит тут...», «как подходил-то тут...», «а стоит же тут...», «сидят же тут...», «говорит же тут...», «тут заплакала...», и др.). Характерно, что и «для эддической поэзии специфичны обороты, начинающиеся со слова "сидел" ("стоял"), чаще всего "сидел снаружи" (sát úti) для обозначения отсутствия действия, пассивного состояния до начала действия»[2]. «Глагол "сидеть" (или реже "стоять") в третьем лице прошедшего времени (или в форме причастия), по-видимому, выражает прежде всего некое статическое состояние, предшествующее действию»[3].

По своей роли в открытии следующего сюжетного хода или даже только очередного сюжетного движения – а таким образом и в установлении временны́х соответствий – подобные формулы в целом совпадают с конструкциями, включающими наречия *втапоры, нынь* и т. п., хотя сфера их употребления несколько шире: они встречаются чаще и могут связывать более мелкие звенья повествования. Все эти наречия и образуемые ими формулы не только играют важную роль в переключении сюжетных морфем (и дополняют до надлежащей полноты ритмического рисунка строки), но и представляют собой постоянные отсылки к течению внутрисюжетного времени, выстраивая тем самым своеобразную «временну́ю арматуру» текста[4].

---

[2] *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968. С. 105.

[3] Там же. С. 95.

[4] Показательно, что возвращение ко времени основного повествования в упоминавшейся «Пинхуа по Истории Трех царств» тоже может обозначаться словом цзинь 'ныне' (*Риф-*

В отдельных случаях (впрочем, не столь частых) подобные временны́е связи могут устанавливаться и при помощи более развернутых выражений. Так, в одном из вариантов былины о бое Добрыни со Змеем герой отправляется купаться на Пучай-реку, а «там на тую пору, на то времечко» девушки полощут белье [Гильф., № 79].

Устойчивость подобных конструкций чрезвычайно велика и вообще характерна для стилистической системы эпоса. Частые лейтмотивные повторения рождают эффект постоянного возвращения к однотипным ситуациям, циклически замыкая на них временной ряд. Подобное явление, кстати, отмечается и в «Песни о Роланде» (где оно связано и со специфической строфической организацией) – согласно А.Н. Веселовскому, «впечатление длительности основного акта при смене развивающих его эпизодов», «факт более древнего распорядка, и притом синтаксического: соподчинение впечатлений, следующих друг за другом в порядке времени, еще не нашло себе соответствующей формулы и выражается координацией, свойственною народно-поэтическому стилю»[5]. Однонаправленность и линейность сюжетного времени здесь несколько нарушается, что происходит главным образом в монологах персонажей, где либо рассказывается о прошлом (даже выходящем за рамки былинного сюжета), либо дается прогноз будущих событий – в форме предсказания, толкования вещего сна, поручения (~ запрета) или инструкции. Так, матушка Добрыни Никитича, подробно объясняя сыну, как он должен вести себя на Пучай-реке и на Сорочинских горах, тем самым сообщает о еще не совершившихся событиях. «Линейная» противопоставленность предшествующего и последующего, основа

тин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае... С. 151–152).

[5] *Веселовский А.Н.* Эпические повторения как хронологический момент // Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Под ред. В.М. Жирмунского. Л., 1940. С. 98.

временно́й однонаправленности сюжетного ряда, здесь несколько ослабевает, проявляется слитность, нетекучесть эпического времени.

Как было сказано, дискретность временно́й последовательности особенно заметна в описании героического детства, где счет времени на возрастной оси соответствует этапам взросления и возмужания богатыря. Подобные этапы обычно представлены как чередования неких однородных состояний (причем совершаемые действия могут описываться при помощи многократных форм: похаживать, погуливать, поигрывать и т. д.), именно к ним в былине обычно и приурочиваются временны́е характеристики.

Играл Садко сутки, играл и другие, / Да играл еще Садко и третий [Рыбн., № 134].

И возилися ребятушка цельные суточки, / И возились ребятушка и други сутки [Григ., № 37 (341)].

А ты жил у нас ровно три году... [Гильф., № 94].

Три годы Добрынюшка стольничал, / А три годы Никитич приворотничал, / Он стольничал, чашничал девять лет... [Кир. Дан., № 9].

А гулял Садко молодец тут двенадцать лет... [Кир. Дан., № 28].

Кабы жили они да тут пятнадцать лет [Онч., № 1].

Обращает на себя внимание, что речь здесь во всех случаях идет о более или менее значительных временны́х периодах, тогда как остальные части повествования, не имеющие темпоральных характеристик, тесно заполнены дробными и разнообразными событиями, последовательность которых, собственно, и составляет сюжетное движение.

По-видимому, в силу обобщенности самих образов времени внутрисюжетные темпоральные характеристики тем скорее увязываются с определенным действием, чем менее оно конкретно. Наблюдается тенденция (иллюстрируемая и приведенными выше примерами) наделить наибольшей протяженностью самые обобщенные и однородные действия персонажа. Этой закономерности не нарушает и длящаяся много лет «богатырская поездка» – помимо метафорического измерения преодолеваемого пространства средствами временны́х характеристик, само перемещение для былинного богатыря является «нормальным», «обычным» и максимально обобщенным состоянием – подобно сидению на печи героя волшебной сказки. (В этом смысле характерно, что многолетнее сидение на печи Ильи Муромца, имеющее, очевидно, сказочное происхождение, в былине осознается как ненормальность и болезнь.)

Итак, время становится заметным только в больших количествах, и здесь оно явно является средством замедления сюжетного действия (т. е. измеряется время не занятое действием, а «пропущенное»). Именно в этих случаях в былине появляется осознание времени как необратимого, однородного потока, с тем же связаны и метафоры времени, которые представлены, например, вариантами организованной по принципу параллелизма стилистической формулы:

> Как день за днем, будто дождь дождит, / Неделя за неделей, как трава растет, / А год за годом, как река бежит [Рыбн., № 26].

Здесь не только отражена ступенчатая последовательность укрупняющихся временны́х периодов, но и дается уподобление их явлениям природы, причем не по принципу скорости (вода в реке течет, естественно, быстрее, чем растет трава), а по принципу общей протяженности всего процесса в целом. Эта формула обычно употребляется при описании далекой поездки героя – пространственное

перемещение здесь как бы совпадает с движением времени. Иногда третья строка параллелизма отсутствует, а образ текущего времени передается уже не только метафорическими, но и другими описательными средствами, теснее связывающими его с сюжетным движением:

Они день едут по красному по солнышку, / Они в ночь едут по светлому по месяцу. / А ведь день за днем – как будто дождь дождит, / А неделька за недель кой – как река бежит; / Да проходит поры-времечки по год поры, / Да проходит поры-времечки по два году, / Да проходит поры-времечки по три году... [Астах., № 134].

В последнем примере обращает на себя внимание упоминание солнца и месяца, т. е. дня и ночи, которые опять-таки являются частями временно́й последовательности, составленной из возрастающих единиц (день и ночь, день за днем [= сутки за сутками], неделя за неделей и, наконец, годы, количество которых уже обозначается «точными» числами – в отличие от неопределенного множества более мелких временны́х периодов, описываемых метафорически).

Собственно говоря, ночь и день обычно встречаются в былине именно в данной функции, действительное же противопоставление разного суточного времени здесь отсутствует (исключая сюжет о Волхе: фразу «дружина спит, так Волх не спит» можно принять за указание на то, что герой совершает свои колдовские деяния именно ночью)[6]. Именно ночью к магии и колдовству обращаются

[6] На это обстоятельство обратил внимание и Р.О. Якобсон при обсуждении данного доклада: «[С.]Ю. Неклюдов верно говорит, что оппозиции “ночь – день” не существует, это оч[ень] верно, но не в былинах о волхве [= Волхе], где опп[озиция] эта релевантна» (*Минц З.Г.* Конспект обсуждения докладов в 1966 г. // Рукописный отдел Библиотеки Тартуского университета. Ф. 136. Ед. хр. 58 [Материалы

монгольский Гесер и другие эпические персонажи соответствующего типа; главным образом ночью происходит действие в «Троецарствии» Ло Гуань-чжуна – это объясняется скорее всего тем, что сюжет эпопеи развивается в основном за счет изобретения и реализации ряда политических и военных хитростей, типологически близких колдовству[7].

Далеко не всегда отмечаются в эпосе разные времена года, благодаря чему фоном повествования является не только «вечный день»[8], но и «вечное лето»[9], что, впрочем, соответствует гармоничности и идеальности эпической эпохи (ср. в ойратском эпосе: «Не было зим, все было лето...»[10]). С другой стороны, упоминание смены сезонов связано с измерением временно́й последовательности в категориях аграрных циклов, что уместно ожидать в эпосе, рожденном и бытующем в аграрных слоях населения.

II Летней школы по вторичным моделирующим системам, 16–26 августа 1966]. Л. 2.

[7] *Рифтин Б.Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае... С. 226.

[8] Ср.: «Частотный анализ лексики юнацкого эпоса позволяет отметить особенности эпической картины мира. Так, в группе слов, обозначающих время, семантические доминанты – это сегодня, светлое время суток, лето (зима отсутствует), праздник» (*Рангочев К.З.* Формальные, лингвистические и статистические методы анализа болгарского народного героического эпоса // Доклад на Летней школе «Формальные методы анализа и дескрипции фольклорного текста». Центр типологии и семиотики фольклора РГГУ [Псков, 1–11 мая 2004]).

[9] *Селиванов Ф.М.* К вопросу об изображении времени в былинах // Русский фольклор. Т. XVI. Историческая жизнь народной поэзии. Л.: Наука, 1976. С. 76–77.

[10] Монголо-ойратский героический эпос / Пер., вступ., ст., примеч. Б.Я. Владимирцова // Владимирцов Б.Я. Работы по литературе монгольских народов. М.: Восточная литература, 2003. С. 402, 407.

Так, в курдском эпосе «Дымдым» описание временно́го потока дается следующим образом:

> Зима миновала, к нам пришла весна... / Весна миновала, к нам пришло лето... / Лето миновало, к нам пришла осень... / Осень миновала, к нам пришла зима...

Длительность осады крепости здесь тоже измеряется с помощью сугубо «аграрного» сравнения: приносит первые плоды виноград, посаженный в начале войны[11] (т. е. на пятый-шестой год после посева). Время же русской былины, напротив, не имеет сезонной аграрной окраски, это скорее городское время; аналогичные наблюдения, как мы убедимся, можно сделать и на примере былинного пространства[12].

---

[11] *Джалилов О.* Курдский героический эпос «Златорукий хан» (Дымдым). М.: ГРВЛ – Наука, 1967. С. 140, 143.

[12] Ср.: «Таким образом, время и пространство юнацкого эпоса можно обрисовать как день – праздник – лето – город» (*Рангочев К.З.* Формальные, лингвистические и статистические методы анализа болгарского народного героического эпоса).

Пространство

«Неэвклидово» пространство и «достраbонова» география

Пространство, описываемое фольклорными текстами, качественно неоднородно. Эта неоднородность соответствует, во-первых, возможным или обязательным событиям, происходящим в его разных областях (поле, лес, кладбище, мельница, хлев, дом, двор и т. д.), во-вторых, свойствам постоянных обитателей («хозяев») данных областей и, наконец, в-третьих, различным присущим им условиям – природным, рукотворным или мифологическим, причем последние доминируют. Подобное пространство дискретно, разделено многочисленными рубежами, которые, впрочем, являются подвижными, зависимыми от суточного и календарного времени (день/ночь, будни/праздник) и т. п.

В современном обыденном сознании пространство также состоит из фрагментов, различающихся качествами

физическими и мистическими (в том числе имеющими квазинаучные объяснения: наличие/отсутствие/разная концентрация положительной или отрицательной «энергетики» и пр.)[1]. Это говорит об универсальности психофизиологических механизмов, порождающих архетипические структуры такого рода. «Базовым» переживанием, начиная с детского освоения мира[2], остается, вероятно, эгоцентрическая позиция познающего субъекта, пространство вокруг которого располагается концентрическими зонами, различающимися степенью близости/дальности, освоенности/чуждости, защищенности/проницаемости. Такой принцип географических описаний, согласно которому наблюдатель ощущает себя находящимся в центре мира, называется хорографическим (в отличие от картографического – объективизированного описания со строгой ориентацией по сторонам света)[3].

Отсюда проистекает кардинальное для фольклорного пространства разделение на «центр» и «периферию»[4],

---

[1] См. некоторые примеры: *Кулешов Е.В.* Собирательская работа в Тихвине: аксиология городского пространства // Живая старина. 2001. № 1. С. 13; *Литягин А.А., Тарабукина А.В.* Специфика исследования культуры малых городов // Живая старина. 2001. № 1. С. 12, 13; *Кондаков Б.В.* Пермская земля: реальность и мифы // Современная российская мифология / Сост. М.В. Ахметова. М.: РГГУ, 2005. С. 124–132 (Традиция–текст–фольклор: типология и семиотика).

[2] *Осорина М.В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб.; М.; Харьков; Минск, 1999. С. 31–59 (Мастера психологии).

[3] *Подосинов А.В.* Картографический принцип в структуре географического описания древности (Постановка проблемы) // Методика изучения древнейших источников по истории народов СССР. М., 1978. С. 22–45.

[4] Ср.: *Липатова А.П.* «Центр» и «периферия» в сакральной географии: соотношение нарративов (на материале Ульяновского Присурья) // Традиционная культура. 2006. № 4.

к которой следует относить не «чужое», а «недоосвоенное», промежуточное (например, поле в былине), примыкающее к рубежу, за которым, собственно, и находится «чужое». Кстати, противопоставление в русской культуре «столицы» и «провинции» есть проекция на государственно-политическое пространство России именно этой более широкой мифологической оппозиции центр/периферия, хорошо представленной в устных традициях.

В эпосе пространство разделяется на «свое» и «чужое», в этнической интерпретации – на «русское» и «нерусское», а также на «человеческое» и «нечеловеческое»[5]. Впрочем, последнюю форму, менее характерную для былины, следует скорее рассматривать как вариант основной оппозиции: в былине подлинно человеческим является только русское, а демоническое обычно не отделено от этнически чуждого четкими внешними признаками; несомненный рудимент племенного сознания[6]. В образах Соловья-разбойника, Тугарина или Идолища определяющей чертой является не их принадлежность к нечеловеческому миру (выраженная, кстати, непоследовательно), а их безусловная враждебность русскому.

С. 25. Разделение для традиций «классического» типа чуть ли не универсальное; ср., например, аналогичную картину в древнеяпонских географических описаниях (*Симонова-Гудзенко Е.К.* Представления о географическом пространстве архипелага в письменной культуре древней Японии VII–IX вв. Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М.: ИСАА МГУ, 2006. С. 31).

[5] *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М.: Наука, 1965. С. 156–165.

[6] См.: *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М.: Восточная литература, 2004. С. 428–429; *Мелетинский Е.М.* О древнейшем типе героя в эпосе тюрко-монгольских народов Сибири // Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 2008. С. 352, 355–356.

Система этих противопоставлений управляет «материальными элементами» былинного мира, организуя структуру всего эпического пространства. Это наблюдается при его анализе в самых разных аспектах, среди которых следует выделить несколько важнейших[7].

1. Пейзаж былинного мира небогат, он включает относительно небольшое количество ландшафтных объектов (поле, горы, лес, река, море), среди которых основным является поле. Это обычное местопребывание богатыря, полем отделены друг от друга разные земли (города, царства), его приходится пересекать при поездке в Литву или в Орду. Однако при этом его нельзя расценивать как область рубежную – оно является скорее нейтральной землей, где в равной мере можно встретить как друга, так и врага.

Почти все пространство былинного мира занято полем. Оно начинается сразу за городскими стенами, там располагаются лагерем враги, ставят свои шатры и заставы богатыри; собственно говоря, оно и доступно прежде всего им. В поле встречаются почти исключительно воины, но туда обычно не попадают герои в период своего детства (выезд в поле в таком случае был бы равносилен вступлению во «взрослую» богатырскую жизнь), родители героя (исключая опять-таки отца-богатыря), эпический владыка – русский (Владимир) и вражеский (король Политовский, царь Индейский, царь Батур Батвесов и др.), отличающийся в этом плане от предводителя вражеского нашествия (Батыги, Идолища, Мамая и др.). Между ролью воина и ролью государя есть обратно пропорциональная зависимость: чем большей властью наделен персонаж, тем меньше у него богатырских качеств.

Впрочем, четкую грань между этими двумя типами вражеских вождей провести трудно. Король Политовский –

[7] Ср.: *Новиков Ю.А.* Динамика эпического канона: Из текстологических наблюдений над былинами. Вильнюс: Вильнюсский пед. ун-т, 2009. С. 25–36.

«абсолютный» эпический владыка, он не покидает своих палат, поединок с ним немыслим (ср. формулу: «Вас-та царей, не бьют – не казнят» [Кир. Дан., № 25]; «А как головы [с вас] снять – царски семины погубить» [Кир., I, с. 35]), но вот царь индийский Салтык Ставрульевич (или Турец-сантал) в былине о Вольге, хотя и является эпическим владыкой, ближе стоит к богатырскому типу. Он просто не успевает покинуть своих палат, однако высказанное им намерение «наряжаться на Русь воевать» уже передвигает его ближе к категории воинов. Еще в большей степени к ней относятся Калин-царь, Батый (или Батыга), Мамай – враги, приходящие на Русь с войском («с силой»). Для них доступно перемещение по полю, в поле они разбивают свой лагерь, но локальная прикрепленность как один из основных признаков эпического владыки все-таки получает здесь некое отражение: они никогда не покидают пределов своей ставки, устроенной под стенами Киева и являющейся своего рода «передвижной моделью» вражеского царства. К тому же типу близок и Идолище.

С подобными врагами поединка в полном смысле слова не происходит – их просто убивают тут же, в ставке, в шатре, в тереме, не встречая никакого сопротивления. Это тоже весьма существенный момент: Соловья-разбойника – «безусловного» воина, лишенного каких-либо черт эпического владыки, – Илья Муромец даже на расправу обычно увозит в поле. Наконец, совсем стерты черты эпического владыки у Тугарина. Он главным образом воин, он свободен в своих передвижениях, обычно не сопровождается дружиной (наличие которой – тоже один из признаков эпического владыки); поединок с ним Алеши Поповича происходит в поле.

Итак, нахождение героя в поле связано с его богатырскими качествами. Ими, как правило, наделены и другие персонажи (не воины), встречающиеся там: например, калика, сообщающий Илье Муромцу о нашествии Идолища, «парубок» – спутник богатыря и др. Даже в семантику слова *поле* входит представление о богатырской

деятельности; с ним созвучен и ряд специальных форм: *поляковать* ('совершать воинские подвиги; быть богатырем') и *поляница / поленица* – богатырь (обычно вражеский) или женщина-богатырша.

2. Лес в былинном ландшафте встречается крайне редко. Он не противопоставлен полю и даже может заменять его – чаще всего в сюжете об Илье Муромце и Соловье-разбойнике. Не исключено, что это связано с влиянием волшебной сказки, где лес по своей сюжетной функции до известной степени схож с былинным полем, хотя полное уподобление было бы большой ошибкой: и генетически, и по своей роли в повествовательном фольклоре лес значительно архаичнее и характеризуется несравнимо более широким набором признаков[8].

3. Упоминание о реке в былине встречается неоднократно. Чаще она оказывается пограничной областью между *своим* и *чужим* и в этом смысле противопоставлена полю. Река враждебна уже сама по себе, она опасна:

> Тая река свирепая, / Свирепая река, сердитая: / Из-за первоя же струйки как огонь сечет, / Из-за другой же струйки искра сыплется, / Из-за третьей же струйки дым столбом валит, / Дым столбом валит да сам со пламенью [Гильф., № 5].

Зачастую на берегу реки происходит и встреча с врагом (обычно с врагом не антропоморфным), а также с потенциально враждебным или исконно чуждым по своей природе персонажем. На реке Добрыня встречает Змея, Алеша – Тугарина, около реки и Михайло Потык находит оборотня Марью-Лебедь белую.

Таким образом, реку можно рассматривать как разделяющую былинное пространство не столько на Русь и не-Русь (например, при поездке в Литву через реку обычно переправляться не приходится), сколько на мир человече-

---

[8] *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. С. 52–111 (гл. III. «Таинственный лес»).

ский и нечеловеческий (и даже потусторонний)[9]. За рекой в одном из вариантов сюжета «Смерть Святогора» богатыри обнаруживают открытый гроб [Григ., № 46 (350)], возле реки Василий Буслаевич находит камень и «мертвую кость». Купание в реке, как и переплывание на другой берег, может иметь дурные последствия («Добрыня и Змей»), оно равнозначно пересечению границы человеческого мира.

С рекой функционально сближается море, встречающееся в былине довольно редко[10]. На море (точнее, на побережье) также может происходить соприкосновение с нечеловеческим миром, вплоть до путешествия в него («Садко в подводном царстве»). Впрочем, эта специфическая черта моря может остаться и невыраженной.

4. Около реки иногда располагаются горы[11]. Так, купание Добрыни в Пучай-реке и посещение змеиного логова на Сорочинских горах происходят в рамках одного эпизода [Петр., III.А.5; Смирн., III.2]. На горе зачастую находится камень с «мертвой костью» в сюжете о паломничестве Василия Буслаевича, но если река представляет собой пограничную зону, то горы скорее относятся к чужому миру.

Исключением являются лишь Святые горы. Они никак не связаны с рекой, не противоположны «человеческому» миру и даже не противопоставлены Руси как

---

[9] *Криничная Н.А.* Культурно-религиозные символы мироздания в русских народных легендах («далекая земля» – затонувший город – райская обитель) // Традиционная культура. 2006. № 4. С. 24.

[10] *Буслаев Ф.И.* Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887. С. 39 и сл.

[11] Ср.: *Власова Е.Г.* Река и Гора в репрезентациях Урала XIX – начала XX вв. (по материалам путевой очеркистики) // Река и Гора: локальные дискурсы: Сб. материалов Междунар. науч. конф. «Урал и Карпаты: локальный дискурс горных местностей». Пермь, 29–30 октября 2009 г. / Отв. ред. В.В. Абашеев. Пермь, 2009. С. 59–70.

чужая страна. Святогор не враждебен киевским богатырям, но, напротив, иногда включается в их число. Кстати, и сами Святые горы по своей сюжетной функции в известной мере сближаются с полем: Святогор ездит по ним так же, как русские богатыри по своей земле. Следует отметить, что вообще в былине, как правило, не упоминается такой существенный отличительный признак гор, как их высота. Они тоже словно бы распластаны в «горизонтальной плоскости»: поездка туда обычно не включает в себя подъема и описывается точно в тех же выражениях, что и путешествие по полю.

Вообще мир былины располагается в основном в «горизонтальной плоскости». Как мы могли убедиться, в былинном ландшафте особенно значительное место отведено полю и достаточно редко встречаются горы, движение по вертикали (вверх и вниз) почти отсутствует, небо упоминается только как деталь пейзажа (и то нечасто), подземного мира нет, хотя некоторые типологические параллели с ним встречаются (например, в сюжете о Михайле Потыке, заживо погребенном вместе с умершей женой и в могиле сражавшемся со Змеем).

Действие былины почти всегда происходит на земле, и этим она существенно отличается от архаического эпоса и от волшебной сказки, в которой при брачных испытаниях невеста помещается в высокую башню или терем, куда нужно допрыгнуть на коне; герои попадают на небо и в подземный мир, движение вверх и вниз, изображаемое как падение или полет, встречается там многократно. Напротив, движение по вертикали в былине почти никогда не является сюжетно значимым. Если подбрасывание врага «выше лесу стоячего, ниже облака ходячего» – просто один из возможных типов расправы с побежденным противником, то в сказке прыжок на коне вверх к окошку царевны является существенным для определенного сюжетного типа и не может быть произвольно опущен или заменен. Это и естественно: сказочные путешествия вверх и вниз сопоставимы с мифологической системой шаман-

ского типа, которая удерживается поэтической системой сказки, но утрачена былиной, картина мира которой связана уже исключительно с православной Русью.

Полет в былине, несмотря на наличие в нем элементов движения по вертикали, тоже оказывается по сути дела разновидностью «горизонтального» перемещения – перемещения сверхбыстрого, доступного только некоторым персонажам, имеющим колдовскую природу (например, Вольга специально учится «летать да под оболоку»). С ним сходен особый способ «сверхбыстрой» поездки, к которому при необходимости может прибегнуть богатырь:

> Пошел он, поскакал его добрый конь / Реки те озера перескакивать. / А темный-от ведь лес промеж ног пустил [Гильф., № 52].

Персонажи былины тоже обычно размещаются в «горизонтальной плоскости», и только некоторые из них могут появляться сверху. Здесь наблюдается определенная закономерность: чем меньше у персонажа антропоморфных черт, чем дальше отстоит он от человеческого мира, тем скорее он может появиться сверху. Вещие птицы сидят на дубах, на «семи дубах» сидит Соловей-разбойник, сверху могут появляться оборотни, например Вольга, всегда сверху на Добрыню нападает Змей (хотя и здесь наблюдается тенденция выровнять траекторию его полета по горизонтали: «Улетела тут змея да во кувыль-траву» [Гильф., № 5]). Нападение же сверху на Алешу Поповича Тугарина, о «змеиной» природе которого говорит только его «отчество» Змеевич, – скорее стратегический прием, к тому же неудавшийся: в конечном счете поединок происходит на земле.

Верх и *низ* в былине не только явственно не противопоставлены, но могут даже сближаться в своей противопоставленности земле[12] (речь идет именно о сюжетосло-

[12] Ср. смешение верха и низа в албанской сказке: «если герой попадает на гору, то там он ищет отверстие, пещеру, т. е. углуб-

жении, и только в этом аспекте затрагиваются вопросы эпической мифологии[13]). Очевидная связь Змея с *верхом* (он летает, он нападает сверху, его логово – на Сорочинских горах; ср. «отчество» Змея: Горыныч) как бы нарушается там, где обнаруживается его принадлежность к подземному миру: на Сорочинских горах – пещеры глубокие, Михайло Потык дерется со змеей под землею[14]. Кстати, в этом эпизоде богатырь отправляется под землю вслед за своей женой – летающим оборотнем (= связанным с Верхним миром).

Осознание государственного, политического, национального и культурного единства эпической России – Святой Руси – является доминирующей темой для всего былинного творчества. Былинная Русь в разной степени и на разных уровнях противопоставлена окружающему ее пространству: миру нечеловеческому (логово Змея – Сорочинские горы, подводное царство в былине о Садко и т. д.), враждебным государствам (Орда, Литва), географически удаленным областям (Святые горы) или этнически чужим народам (Индия, Корела).

Наиболее конкретным «государственным образованием» безусловно является именно Святая Русь. Враж-

---

ление, ведущее вниз, хотя бы это отверстие и находилось... "на вершине горы"» (*Цивьян Т.В.* Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М.: Индрик, 1999. С. 60), а также в русских легендах: «Эта канавка до небес высока. И как Антихрист придет, везде пройдет, а канавки этой не перескочит» (*Шеваренкова Ю.М.* Дивеевские легенды // Живая старина. 1998. № 4. С. 26).

[13] См. о ней: *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы... С. 98–109.

[14] «С этим связано характерное для славянских языков образование названия змея от земля. Связь этих представлений долгое время сохранялась в фольклорных текстах...» (Там же. С. 104).

дебные миры, как бы объединенные по своей противопоставленности ей, разграничены между собой нечетко:

А во тую ль землю да во дальнюю, / А во тую ль орду да во тёмную / Во темну орду да в хоробру Литву, / Ко тому ли королю литовскому, / Ко тому ли Ботияну Ботияновичу [Астах., № 134].

Или:

Из славного города из Галича, / Из Волынь-земли из богатыя, / Из той Карелы из упрямыя, / Из тоя Индии богатыя... [Рыбн., № 181].

Во многих случаях враждебная или просто дальняя земля характеризуется именно целым набором названий (ср.: «Древние личные географические имена в течение времени стали такой же принадлежностью эпического склада, как постоянные эпитеты, и расходовались поздними слагателями былин также механически, как последние...»[15]). Однако при этом есть и достаточно отчетливая тенденция к различению «чужого», в силу которой даже случаи смешения разных областей вражеского мира оказываются в известной мере закономерными и последовательными.

Как уже упоминалось, эпический враг может выступать в двух качествах: враг, находящийся в своем царстве, куда приезжают русские богатыри (с данью, за данью, за невестой и т. д.), и враг, являющийся на Русь как агрессор [Петр., III.C.1; VI.A.3; III.B.4–7; III.D.4; Смирн., V.11–13.X.]. При этом, обосновавшись лагерем под Киевом, он, как и положено «неподвижному» «эпическому владыке», пишет «грамотки», шлет послов, прибытие которых к месту назначения всегда изображается сходно.

[15] *Миллер Вс.* Очерки русской народной словесности. Т. I. М., 1898. С. V.

Богатыри (русские и вражеские), снабженные «ярлыками скорописчатыми» (ультимативными посланиями, посольскими грамотами), ведут себя одинаково, соответственно одинаковым инструкциям, полученным от своего повелителя, и это рождает эффект симметричного сходства русского и вражеского царств: те же «гридни» и «горенки», те же «столы дубовые» и «стулья ременчаты», те же «башенки» и «дворы»; такова прежде всего Литва («царство Политовское»).

Более опасными врагами, как правило, оказываются татары. Их обычное местопребывание – военный лагерь, представление же об их царстве значительно менее рельефно; ближе они стоят и к «нечеловеческому» миру. В этом плане с ними схож Соловей-разбойник, хотя при этом он, напротив, персонаж «неподвижный», лишь охраняющий дорогу к своему жилищу. Кстати, оно также обладает рядом специфических черт, представляя собой своего рода «промежуточное звено» между «вражеским царством» и «вражеским лагерем», разбитым уже на русской земле. Илья Муромец проезжает его насквозь, пересекает от границы до границы, что немыслимо проделать, скажем, в Литве – путешествие туда описывается только как приближение к центру эпической «вражеской столицы», далее которой дороги уже нет.

Наконец, области безусловно далекие, но почти не враждебные, могут называться Корелой или Индией. Они противопоставлены не столько Святой Руси, сколько Киеву; к ним иногда бывает приурочено происхождение некоторых киевских богатырей (Дюк Степанович, Чурило Пленкович).

Области чужого пространства несколько различаются по своему статусу, называясь либо *царствами* и *королевствами* (Индийское, Литовское, Польское, Поморское, Заморское; впрочем, также и Морское, т. е. подводное [Рыбн., № 1, 9, 24, 52, 71, 135, 193, 196 и др.]), либо *землями* (Камская, Веденецкая, Бухарская, Гленская и т. д. [Рыбн., № 107, 133, 160]). Впрочем, эта номенклатура непоследо-

вательна – так, в Латынской земле есть Латынский король, в Бухарской земле – Бухарский [Рыбн., № 111, 143, 160, 165], что позволяет говорить об этих землях как о *царствах* или *королевствах*.

Важнейший признак царства – наличие в нем эпического владыки. Эпическими владыками являются не только князь Владимир, но и – по закону «эпической симметрии» – вражеские государи: король Политовский, царь Индейский Салтык Ставрульевич (или Турец-сантал), Салтан Бекетович, царь Батур Батвесов и др.

Пожалуй, наиболее отчетливую конфессиональную характеристику за пределами Руси имеют татары – если учесть исходное значение их наиболее устойчивого эпитета *поганые* (т. е. 'язычники'). Религиозная принадлежность других эпических народов совсем неотчетлива[16]. Очень редок эпитет *басурманский* (имеется в виду не его исходное значение 'мусульманский', а более позднее 'всякий неправославный, в том числе католический'; ср. выражение религиозного фольклора *вера латынская-басурманская*).

Связанные с книжным влиянием Индия, Иерусалим, Царьград (в некоторых сюжетах функционально замещающий Киев – очевидно, как столица православного мира) вообще не имеют этнических характеристик, нет никаких указаний на «национальную принадлежность» тамошних обитателей; то же относится к Кореле. Не случайно, что к этим землям приурочивается происхождение некоторых героев – несомненно «святорусских» или таких, чья принадлежность к Руси подразумевается (Дюк Степанович, Чурила Пленкович, Ставр Годинович, Соловей Будидмирович); все они явно относятся к христианскому (православному) миру: ходят в церковь, молятся, крестятся.

Крайне редко определяется язык общения (ср., например: «На камени подпись подписана, / И той ли речью

[16] *Новиков Ю.А.* Динамика эпического канона... С. 30–32.

Латынскою» [Рыбн., № 110]). Обычно герои изъясняются на неком общепонятном наречии (как предполагается, русском[17]), на нем же, очевидно, составлены различные письма и грамоты (*ярлыки скоропи́счаты*). Впрочем, это – общая черта героического эпоса, персонажи которого обычно не испытывают никаких коммуникативных затруднений при общении с иноплеменниками[18].

В сущности, для обозначения «национальной принадлежности» не остается никакого другого способа, кроме использования соответствующих этнонимов (очевидно, семантически не вполне тождественных тем же терминам в обыденной речи). Их в былине прежде всего два – *татары* и *литовцы*, они связаны с «восточным» и «западным» этническими векторами русского эпоса и сильно превосходят по частоте употреблений прочие этнонимы, встречающиеся лишь эпизодически.

«Восточный вектор» в былинном пространстве (*Орда, татары*) относится к числу исторически древнейших. Он имеет соприкосновения с топикой «старших» исторических песен о татарском нашествии и татарском полоне, причем в отдельных сюжетах (например, в былине о Михайле Козарине) эти соприкосновения особенно близки.

«Западный» вектор в былинном пространстве (*Литва, литовцы, ливики, Корела, Кряков* и т. д.) связан с более поздним слоем русского богатырского эпоса, причем наиболее частой и активно разрабатываемой в сюжете является литовская тематика, чем былина отчасти соприкасается с историческими преданиями о нашествии Литвы[19]. Однако нападение литовцев на Русь описывается крайне редко (относительно поздняя былина «Наезд литовцев»). Более того, когда былина «путает» татар с литовцами,

---

[17] Ср.: «Кто умеет говорить русским языком человеческим?» [Кир., IV, с. 38].

[18] *Новиков Ю.А.* Динамика эпического канона... С. 32–33.

[19] См. о них: *Маслинский К.А.* «Литва – она все зальет» // Живая старина. 2000. № 3. С. 5–9.

наблюдается определенная закономерность: подданные литовского короля начинают называться татарами при обострении конфликта между ним и русскими послами. Именно в Литву ведут пути русских дипломатических миссий, при дворе литовского короля служит русский богатырь Дунай Иванович в «докиевский» период своей жизни, в Литву едут сватать невесту князю Владимиру Дунай, Добрыня и «паробок» Еким Иванович – и успешно выполняют свою миссию. И то и другое гораздо труднее представить себе происходящим в Орде – эпический запрет брать жену из татарского ханства радикально нарушается только в исторических песнях об Иване Грозном (причем и этот опыт оказывается не вполне успешным).

Следует добавить, что книжные образы Индии, Иерусалима или Веденецкой земли, естественно, не могут быть связаны ни с какими непосредственными житейскими впечатлениями. В то же время фольклоризированные представления об Орде и татарах складываются как продукт историко-эпического воспоминания, передаваемого прежде всего в устной традиции. Это относится и к западным соседям (Литва, Корела, Кряков), память о которых, однако, является гораздо более близкой и к тому же, возможно, «подновляемой» актуальными отношениями.

Не исключено, что именно этим обусловлено несомненное смягчение эпического конфликта при повороте «этнического вектора» с Востока на Запад.

Подобно тому как у былинного времени нет аграрной окрашенности, пространство там также по преимуществу городское[20]. Оно имеет вид средневекового феодального города-крепости, окруженного стенами, за которыми располагается потенциально враждебное поле, где в любой

[20] «Что касается эпического пространства юнацкого эпоса, то <...> из употребляемых в эпосе топонимов 85% – это названия городов, самые частотные топонимы – Прилеп (город Марко), София, Стамбул, Святая гора (Афон)» (*Рангочев К.З.*

момент может появиться враг и где дозором стоят сторожевые заставы.

Именно городское пространство оказывается детализированным: былина дает подробные реестры составляющих его частей (мостовые, улочки, переулочки, стены, ворота, дворы, церкви, терема, крылечки, двери и т. д.), и за редким исключением персонажами здесь являются городские жители. Собственно говоря, в процессе подобной детализации и раскрывается материальный облик эпического города. В целом описания городов – своих и чужих, центральных и периферийных – конструируются при помощи одних и тех же общих мест, причем определяющей чертой является «постоянный», характерный для данного locus'a персонаж, наличие которого превращает стереотипные «горенки» и «терема» в определенную сюжетную конкретность. Даже распространенная стилистическая формула, описывающая истребление богатырем вражеских полчищ («Как в сторону махнет – так тут и улица, а и в другую махнет – так переулочек» [Гильф., № 171]), построена на метафорическом использовании деталей городского пейзажа: внутренний смысл этого образа – сопоставление пространства, тесно заполненного врагами, с тесно застроенным городским.

Повествование часто начинается с города («Как во стольном было городе во Киеве» [Гильф., № 163]), «Из того ли города из Муромля» [Ряб.-Анд., № 2], «Из славного Ростова, красна города» [Кир. Дан., № 20], «Во славном в Новеграде» [Рыбн., № 134] и т. д.), и характерно, что в некоторых случаях (в былинах о Добрыне Никитиче) подобный зачин предстает в усложненном виде – в нем говорится о возникновении, о становлении города,

---

Формальные, лингвистические и статистические методы анализа болгарского народного героического эпоса // Доклад на Летней школе «Формальные методы анализа и дескрипции фольклорного текста». Центр типологии и семиотики фольклора РГГУ [Псков, 1–11 мая 2004]).

что позволяет увидеть здесь ту же космогоническую модель «раннего времени», которая представлена и в архаическом эпосе[21]:

Да доселева Рязанюшка слободой слыла, / Еще нынече Рязань слывет городом [Марк., № 108].

Итак, основным элементом материальной структуры эпического государства являются города, среди которых можно выделить центральные и периферийные, причем представление о нескольких городах связано только с Русью. В известном смысле былинная Русь – это конгломерат городов, разделенных потенциально враждебным пространством (*полем* или *лесом*); их набор исторически обусловлен, а статус центра имеет только Киев, где находится великокняжеский престол. Чужая земля в этом смысле «односоставна»: она строится по образцу русского государства, но не включает в себя «центр» и «периферию». Города там не имеют названий (редкое исключение – былина «Королевичи из-под Крякова»); собственно говоря, вражеская страна целиком имеет городской облик, она как бы сама по себе является городом. При этом поскольку между городами располагается поле, не поделенное границей на «русское» и «нерусское», не имеющее никаких различий в разных своих точках, изображение Руси (как и вражеской земли) в былине связано исключительно с городом, но только не с одним, а с несколькими.

Основные среди них – Киев и Новгород. Приурочивание к ним значительного числа сюжетов дает основание выделить в русской былине два основных эпических

[21] *Неклюдов С.Ю.* Морфология и семантика эпического зачина в фольклоре монгольских народов // Китай и окрестности: мифология, фольклор, литература: К 75-летию академика Б.Л. Рифтина. М.: РГГУ, 2010. С. 140–147 (Orientalia et Classica. Труды Института восточных культур и античности; вып. XXV).

узла, причем киевский занимает преобладающее положение как по своему значению, так и по числу текстов. К тому же «новгородские» былины, в отличие от «киевских», не связаны в сюжетный цикл: Новгород не обладает признаками «эпического центра», в сюжете он не противопоставлен «периферийным» городам, а герои «новгородских» былин (Василий Буслаевич и Садко) никогда не сталкиваются друг с другом в пределах одного текста.

Противоположная картина наблюдается в «киевских» былинах. Киев противопоставлен другим городам (Рязани, Ростову, Мурому и др.) как центр периферии, а процесс циклизации имеет непосредственные проекции в былинном тексте: прибытие героя в Киев для несения богатырской службы, включение его в состав киевских богатырей, установление сюжетных связей и отношений между ними; аналогичный процесс протекает, например, в калмыцком «Джангаре»[22]. В силу этого география каждой отдельной былины киевского цикла обычно включает в себя, помимо Киева, упоминание только еще одного города, причем, в зависимости от сюжетного типа, это либо место рождения богатыря, либо вражеский город (= вражеская земля); в первом случае может упоминаться и еще один, «промежуточный» город, пересекаемый героем (например, город, освобожденный от врагов Ильей Муромцем по пути в Киев).

Эти два типа не всегда строго разграничены: место рождения может осмысливаться до известной степени как чужое (нерусское) – например, в былинах о Дюке Степановиче и Чуриле Пленковиче (Индия, Корела). Во всех случаях существенно наличие следующего момента: «места исхода» и «места назначения» в перемещениях героя

[22] *Неклюдов С.Ю.* О некоторых аспектах сравнительного изучения «Джангара» и русской былины // Проблемы алтаистики и монголоведения. Материалы Всесоюзной конференции, Элиста, 17–19 мая 1972 г. Вып. 1. Серия литературы, фольклора и истории. Элиста, 1974. С. 55–60.

должны быть «конфликтными» по отношению друг к другу. Иными словами, былинное пространство должно быть определенным образом напряжено, поляризовано противопоставлением *своего* и *чужого*, определяющим развитие былинного сюжета.

В исходном положении «свое» и «чужое» обычно не находятся рядом, они пространственно разобщены, а так как повествование почти всегда следует за героем («своим»), «чужое» чаще оказывается статичным, неподвижным. Это может быть исконно чужое (вражеское царство) или ставшее чужим в результате вражеской экспансии (татарский лагерь под Киевом, Идолище или Тугарин в Киеве и т. д.), о которой обычно не рассказывается, но сообщается задним числом, как о совершившемся факте. Наконец, Киев по отношению к герою может быть конфликтен не только из-за присутствия там врага. Враждебен герою бывает князь Владимир, а по этой причине и сам Киев («Ссора Ильи Муромца с князем Владимиром», «Ставр Годинович», «Иван Гостиный сын», «Сухман», «Данило Ловчанин»), или кто-нибудь из киевских богатырей («Добрыня в отъезде и неудавшаяся женитьба Алеши»). Во всех этих случаях герой должен быть предварительно удален из конфликтного locus'a: находиться в отъезде, быть изгнанным, заточенным, заколдованным и т. д.

В определенных случаях – вообще достаточно редких, – когда все действие былины протекает в одной пространственной зоне (например, в Киеве или в Новгороде), система конфликтных locus'ов перестраивается: мир, исконно и в целом «свой», утрачивает однородность и односоставность, дробится, детализируется, в него привносятся элементы «чужого» из «большого» эпического мира.

В сюжете о Добрыне и Маринке, помимо палат князя Владимира, посреди Киева обнаруживается некая «улочка» с враждебным Маринкиным теремом; в сюжете о Михайле Казарине внутри его вотчины оказываются разобщены место рождения, где живут отец и мать героя, и место воспитания – жилище бабушки-задворенки или старшей

сестры; в сюжете о Василии Буслаевиче дому героя противопоставлены места жительства и пиров враждебных ему горожан. В последнем случае Новгород поделен на «свое» и «чужое» рекой, а местом столкновения оказывается мост через Волхов; характерно, что это реальный волховский мост в Новгороде (кстати, традиция кулачных боев на мостах действительно существовала и дожила до нашего времени: «посреди моста собираются, делят мост пополам», «вот мост... там вот встречались засарски с сарскими», «шли на мост, задирали, дрались» и т. д.[23]). Таким образом, и здесь в основе построения сюжета сохраняется принцип пространственной разобщенности «своего» и «чужого».

Специфические пространственные характеристики имеет, как мы помним, и героическое детство. Мир ребенка замкнут пределами места рождения, причем дом как место рождения и возмужания противопоставлен остальному миру как полю будущей, «взрослой» деятельности. С окончанием героического детства это противопоставление снимается, уступая место противопоставлению «своего» и «чужого». В особом случае облик «домашнего мира» усложняет противопоставленность родного дома месту изгнания, где с родителями или отдельно от них растет будущий богатырь (например, Михайло Казарин).

Довольно редко встречаются в былине поселения негородского типа. Так, местом рождения Ильи Муромца является село; негородским выглядит и жилище бабушки-задворенки в былине о Казарине. Следует отметить, что эти случаи, как правило, связаны с влиянием на былину

---

[23] *Матлин М.Г.* Кулачные бои в Сурском районе Ульяновской области // Живая старина. 2001. № 4 2001. С. 18–19. Ср. в юнацком эпосе: отмечены центр и периферия (или граница), но отсутствует середина. Высокочастотные слова – путь, мост (*Рангочев К.З.* Формальные, лингвистические и статистические методы анализа болгарского народного героического эпоса).

волшебной сказки, с проникновением в текст сказочных реалий и персонажей. Вообще же есть тенденция представить все «населенные пункты» былинного мира как города (исключая, пожалуй, многочисленные временные поселения – лагери, заставы, ставки, шатры русских и вражеских воинов, среди которых «застава богатырская» является как бы переходным звеном между постоянным поселением и временным военным лагерем).

Разумеется, нам трудно отрешиться от восприятия «былинной географии» в контексте современных «школьных» представлений (отчетливых или не слишком) и на фоне современной географической карты. На самом же деле эта «география» не сообщает практически ничего о пространственном взаиморасположении своих объектов[24]. Из-за стадиально-исторической многослойности русского богатырского эпоса он вообще не может быть источником географических знаний – ни его условных «творцов» («образ мира» у которых существенно менялся на протяжении столетий, оставляя неизгладимые следы в тексте), ни тех его носителей, от которых эти тексты записаны и которые могут обладать при этом несколько иным набором сведений о мироустройстве.

Важнейший (если не единственный) способ определить взаимное расположение в пространстве «географических объектов» – их соотнесение со странами света, однако именно подобная ориентация чрезвычайно слабо артикулирована в былине[25]. Это, кажется, вообще являет-

---

[24] Ср. прямо противоположный случай: «географическое пространство японского мифа было очень конкретно, локализуемо на ландшафте архипелага и являлось следствием развитой географической определенности “пребывания” божеств ками» (*Симонова-Гудзенко Е.К.* Представления о географическом пространстве архипелага... С. 34).

[25] Показательно, что в капитальном исследовании, посвященном ориентации по странам света в архаических культурах,

ся отличительной чертой русской традиции по сравнению со многими другими культурами – не только далекими (как, скажем, дальневосточные, южноазиатские или центральноазиатские), но и предельно близкими (северными и северо-западными, прежде всего финоязычными). Вспомним хранителей стран света в буддийской космографии, мифологических хозяек Запада (Си-ван-му в древнем Китае) и Севера (Похьёлы в карельском эпосе) и т. д. Соответственно, направление похода героя на восток или на запад (как и появление врага с северной или южной стороны) семантически чрезвычайно значимо и позволяет сконструировать некий пространственный образ мира.

По отношению к былине сделать это практически невозможно без привлечения модернизирующих историко-географических сведений. Тексты не только не дают указаний на то, где находится Индия, Иерусалим или Ведènецкая земля (Венецианская – от *венедици* 'венецианцы'? Ревельская – от *Леденец* 'Ревель, Таллин'?), но даже не сообщают о направлении пути в Литву или в Корелу. Все эти земли – *тёмные*, *хоробрые*, *славные*, *богатые*, *упрямые* и т. д., а в первую очередь – безусловно *дальние*. Направление дороги (например: «И от камешка лежит на восток три росстани» [Рыбн., № 110]) вообще определяется крайне редко, один раз на сотни текстов. Путь богатыря ведет к морю, к горам, к реке, по реке, но как располагаются эти географические объекты на «эпической карте», понять невозможно (ср.: Саул Леванидович из царства Алыберского «Поехал за море синея, / В дальну орду, / в Полувецку землю» [Кир. Дан., № 26]).

Впрочем, столь же неопределенно и взаимное расположение русских городов. Ясно только, что они тоже

раздел славянских народов не включает ни одного примера из эпоса, привлекаются только магические тексты (*Подосинов А.В.* Ex oriente lux! Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 365–398).

отстоят чрезвычайно далеко друг от друга и, более того, разделены необжитыми, «ничейными» пространствами *поля* или *леса*.

По этой причине обозначение в русской эпической географии «восточного» и «западного» направлений (или «векторов», поскольку речь здесь идет не о статической картине мира, а о сюжетной динамике) может относиться только к «внешнему» языку его описания – сама былина подобными понятиями почти не оперирует.

Пространство

Центробежные и центростремительные перемещения

Итак, основная пространственная характеристика персонажа в повествовательном фольклоре определяется степенью его подвижности. Она минимальна для второстепенного персонажа, зачастую вообще не покидающего пределов своего locus'а, и максимальна для главного героя, траектория перемещений которого очерчивает сказочный или эпический сюжет. Изменение масштаба расстояний между locus'ами связано со спецификой понимания пространства – особенно в развитых эпических традициях. В нем выделяются, с одной стороны, места протекания событий и, с другой, сжимающиеся, не заполненные действием «промежуточные зоны». Расстояние между этими точками легко преодолимо и фактически не воспринимается как реальное, откуда возникает впечатление дискретного, разорванного простран-

ства, состоящего из ряда locus'ов[1]. Сами же перемещения имеют различную направленность: из «центра мира» к его периферии и далее, в запредельные области космоса (центробежная модель), или, напротив, от периферии к центру (центростремительная модель). О мифологическом значении этих двух видов пути – центробежном и центростремительном – писал В.Н. Топоров:

(1) путь к сакральному центру, строящийся как овладение все более и более сакральными концентрическими зонами с находящимися в них объектами, вплоть до совмещения себя с этим сакральным центром, обозначающим полноту благодати, причастия, освященности;

(2) путь к чужой и страшной периферии, мешающей соединению с сакральным центром или же уменьшающей сакральность этого центра; этот путь ведет из укрытого, защищенного, надежного «малого» центра – своего дома, точнее – из образа святилища внутри дома, в царство все возрастающей неопределенности, негарантированности, опасности[2].

Таким образом, в мифе представлена не география в собственном смысле этого слова, а космос. Земля, только что созданная из щепотки, добытой со дна мирового океана (или каким-либо другим образом), расширяется до своих нынешних очертаний, т. е. вектор этого движения – от центра к отступающим краям. Культурный герой также направляется из центра мира к его периферии, «очеловечивая» возникшую землю, очищая ее от остатков первобытного хаоса, олицетворенного в образах хтонических чудовищ. Таким образом, в подобной моде-

[1] *Неклюдов С.Ю.* Время и пространство в былине // Славянский фольклор / Отв. ред. Б.Н. Путилов, В.К. Соколова. М.: Наука, 1972. С. 29–33; *Мельникова Е.А.* Образ мира. Географические представления в Западной и Северной Европе V–XIV века. М.: Янус-К, 1998. С. 12–14.

[2] *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 23.

ли, по-видимому, наиболее архаической, мы имеем дело практически исключительно с центробежной направленностью. Однако наблюдается подобная картина в основном вне пределов русских традиций, кроме, пожалуй, мотива «разрастающейся земли», характерного и для восточнославянских космогонических легенд[3].

Пространство волшебной сказки (в том числе русской) включает большое разнообразие элементов мифологизированной природы (горы, леса, реки, моря и т. п.), социально маркированные поселения (царский дворец – locus «высокого» героя, деревня – место рождения героя «низкого» и т. д.), а также различные «царства», впрочем, не имеющие географических и этнических характеристик. В этом пространстве «высокий» герой обычно движется из царства «своего» в «чужое», т. е. из центра на периферию (случай, наиболее характерный для сказок «героического» типа [AaTh 300–301, 550–551]). В то же время путь «низкого» героя (и активной героини) обычно противоположен: из деревни во дворец (т. е. скорее с социальной периферии к социальному центру).

Можно сказать, что в волшебных сказках представлены смешанные, центробежно-центростремительные перемещения персонажей. При этом центробежная направленность, по-видимому, прямо связана с моделью культурно-героического мифа, тогда как исходная маргинальность «низкого» героя и его стремление, так сказать, «овладеть центром» сказочного мира свидетельствуют о проекции на социальное пространство другой мифологической темы: установление родственных связей с могучим хозяином жизненных благ путем заключения престижного брака (и после прохождения соответствующих испытаний); соотношение «центра» и «периферии» здесь, естественно, будет другим.

---

[3] *Кузнецова В.С.* Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции. Новосибирск: Наука, 1998: 149–150.

Архаический эпос, как правило, воспроизводит «центробежную» модель мифа: изначально герой находится (родится, создан) в центре мира, который, как и в мифе, космичен, а не географичен; этническое, единственным воплощением которого является род и племя героя, интерпретируется как подлинно человеческое и противостоит демонической периферии, смиряемой и очищаемой богатырем.

Иначе – в эпосе «классическом», к которому относится и русская былина. В отличие от сказки, ее мир имеет и географические, и этнические характеристики. Хотя за пределами своей противопоставленности «русскому» эти характеристики между собой дифференцированы нечетко (как мы помним, былина «путает» литовцев и татар[4], сополагает в непосредственной близости Индию и Корелу), от мифологических интерпретаций они до некоторой степени уже освобождены. Кроме самой Руси, здесь есть еще Орда, Литва (земля Ляховитская, земля Поленецкая), Корела, Турец-земля, царство Индейское, земли Веденецкая, Флоринская, Ханаанская и др.; названы города (большей частью русские) Киев, Рязань, Муром, Ростов, Галич, Чернигов, Суздаль, Сурож, Краков, Корсунь, Царьград, Ерусалим и др.; мифологические Сорочинские горы, Пучай-река, моря Турецкое, Арабское, Карское и др.

Наиболее ярким примером центробежной модели в былине является повествование о Волхе / Вольге. Родившись в Киеве, он совершает превентивный поход на «царство Индейское»; победив, забирает себе Елену Александровну (Азвяковну), молодую жену царя Салтыка Ставрульевича, злоумышлявшего против Руси, и остается царствовать в завоеванном городе [Кир. Дан., № 6]. Или: Атаман

[4] Ср.: «Слово Талица, проталинка – от монголо-татар и поляков, между ними появились, звучат так по-ихнему» (*Пьянкова К.В., Старикова К.М.* «Фольклорная топонимия» Костромской области // Живая старина. 2005. № 3. С. 13).

Вольга Буслаевич идет в поход из Киева против «санта-ла турецкого», «во Турец-землю», причем опять-таки не сказано, чтобы после победы он вернулся назад [Гильф., № 91]. Наконец, согласно другому сюжету, князь Владимир жалует Вольгу тремя городами: Гурчевцем (Курцовцем), Ореховцем, Крестьяновцем; он едет, чтобы вступить во владение ими [Гильф., № 156; Рыбн., № 3].

Подобная центробежная модель может сохранять свою актуальность и в исторической песне (географическая конкретность которой гораздо шире, чем у былины: к Суздалю, Рязани, Чернигову, Новгороду добавляются Москва, Серпухов, Казань, Астрахань, Камышин, Тобольск и многие другие названия – обращает на себя внимание появление волжских и сибирских городов; однако центром здесь становится не Киев, а Москва). Центробежная модель в своей эпической форме представлена песнями о взятии Иваном Грозным Казани («А из сильного Московского царства / Подымался великий князь московский...», «Государь-царь Казань-город брал...» [Милл. 1904, № 8, 10, 19]), о его женитьбе на Марье Темрюковне (царь Иван Васильевич едет из Москвы «через реки быстрые, через грязи смоленские, через леса брынские» [Кир. Дан., № 5]); иногда указывается, что невеста – «Царица Крымская» [Милл. 1904, № 51] и т. д. Вообще же в данном жанровом комплексе присутствуют обе модели – и центробежная, и центростремительная.

Вернемся к былине. В отличие от Вольги, Добрыня Никитич родится в Рязани, но слава о его могуществе доходит до Мурома, и Илья отправляется помериться с ним силой. Добрыня побеждает, после чего богатыри братаются и едут в Киев, где Илья представляет Владимиру нового богатыря [Марк., № 108]. – Согласно другому сюжету, Добрыня служит в Киеве девять лет; гуляя, заходит в «переулок Маринин» и убивает ее любовника-змея [Кир. Дан., № 9] или: по дороге на охоту попадает на «Маринкину улицу» [Гильф., № 163]. – Добрыня отправляется (не сказано, откуда) «далече-далече во чисто поле»

к сорочинским горам, к Пучай-реке, где побеждает змея, который затем, пролетая мимо Киева, похищает княжескую племянницу Забаву Путятичну. Приехав в Киев, Добрыня получает задание освободить пленницу, выполняет его и доставляет девушку в Киев [Гильф., № 79, 91].

Однажды в поле Добрыня встречает переодетую богатыршу Настасью Никулишну «из земли Ханаанской», привозит ее к себе домой и зовет на свадьбу князя Владимира [Пар., Сойм., № 34]. – Князь Владимир дает поручение отвезти «дани-пошлины <...> в землю дальнюю, Поленецкую, / К царю Батуру Батвесову»; вызывается Василий Казимирович, Добрыня едет с ним, но не с тем, чтобы отвезти подати, а чтобы получить их [Гул., № 10]. Едут богатыри «Во темну орду, да во хоробру Литву, / К тому ли королю литовскому, / К тому ли Ботияну Ботиянову». Выполнив поручение, они – уже на Руси – разъезжаются на перекрестке (у камня Латыря, у дуба Невина): Василий Казимирович и Иван Дубович, третий член посольства, едут в Чернигов (откуда они, вероятно, родом), а Добрыня – в Киев; далее сюжет развивается по схеме «муж на свадьбе своей жены» [Астах., № 134]. Наконец, в казацком варианте песни о возвращении Добрыни [Лист., № 14] Киев не упомянут вовсе, и вообще отсутствует какая-либо топонимика.

Таким образом, сюжеты о Добрыне предлагают обе модели – и центробежную (герой отправляется из Киева для совершения очередного подвига), и центростремительную (из Рязани он приезжает в Киев, чтобы служить князю Владимиру). В целом для былины характернее не первая модель, а менее архаичная вторая, в соответствии с которой «областные» богатыри прибывают в столицу Руси для несения службы киевскому князю. В селе Карачарове, находящемся около города Муромля [Ряб.-Анд., № 2)], или даже «Во славноем во римыскоем царстве» [Сок., Чич., № 70] родится Илья Муромец, который после своего исцеления отправляется в Киев через Чернигов-град и через «лесы Брынские» [Кир., I, с. 34–39]. Из Ростова в Киев

прибывает Алеша Попович [Кир. Дан., № 20]. Дунай Иванович в свой «докиевский» период жизни – странствующий воин, служивший королю в Литве, куда богатыри (Дунай, Добрыня, «паробок» Еким Иванович) затем едут сватать невесту Владимиру; иногда такие же обстоятельства приписываются эпической биографии Ивана Гостиного сына [Кир. Дан., № 8].

Из Галичья (т. е. Галича), из Волынца-города, из «царства Флоринского» происходит странствующий воин-изгнанник Михайло Козарин; он приезжает в Киев служить князю Владимиру [Григ., № 20 (56)]. Выходцами из Суздаля являются два брата Суздальца, дерзкая похвальба которых (в «Мамаевом побоище») вызывает восстание побитой вражьей силы [Ефим., с. 32–35]; оттуда же родом – герой былины о Суровце-Суздальце [Гильф., № 171]. Конские состязания от Киева до Чернигова устраивает Иван Гостиный сын; за него поручается владыка Черниговский, следовательно, сам он тоже происходит из Чернигова [Сок., Чич., № 280; Кир. Дан., № 8]. Напротив, Ивана Годиновича князь Владимир сватает к Настасье, дочери богатого гостя Дмитрия из Чернигова, которая оказывается ранее просватанной за царя Афромея Афромеевича «В дальну землю Загорскую»; ее берут силой, но при поединке претендентов она принимает сторону соперника, за что казнена героем [Кир. Дан., № 16].

Свататься приезжает в Киев «из земли Веденецкой», «из-за моря Турецкого» Соловей Будидмирович [Рыбн., № 132]; «Из славного города из Галича, / Из Волынь-земли из богатые, / Из той Корелы из упрямые / Из тоя Индии богатыя» появляется Дюк Степанович [Рыбн., № 181; Ряб.-Анд., № 7]. Другой богатырь подобного типа – Чурила Пленкович – тоже «живет не в Киеве, / А живет он пониже малого Киевца...» [Кир. Дан., № 18], «А двор у Чурила ведь не в Киеве стоит, / А двор у Чурилы не за Киевом стоит, / Двор у Чурила на Почай на реки...» [Гильф., № 223]. Еще один киевский гость – Ставер Годинович – является богатым боярином из земли Ляховитской [Рыбн., № 30].

Итак, центробежная модель встречается прежде всего в сюжете о Волхе / Вольге – одном из самых архаических персонажей былины, еще стоящем вне киевского цикла (с сопутствующими, но слабо акцентированными матримониальными мотивами), тогда как шире представленная в ней модель центростремительная, с одной стороны, соответствует активно протекающему здесь процессу циклизации и, с другой, репрезентирует универсальный механизм эпического сюжетосложения. Она соседствует, но не сливается (на русском материале, по крайней мере) с параллельной ей волшебно-сказочной центростремительной структурой, обязательным компонентом которой является финальная свадьба; впрочем, матримониальной тематикой былина вообще занимается мало. В русском эпосе подобную структуру надо, по-видимому, считать центростремительной моделью «второго порядка», возможно, формирующейся не без волшебно-сказочного влияния.

Следует добавить, что обе модели имеют богатую литературную судьбу – не только в фольклоре, но и далеко за пределами традиционной словесности, вплоть до литературы Нового и Новейшего времени.

Напомню, что в основе центробежных структур лежит хорографический принцип описания картины мира, предполагающий исходное размещение героя / повествователя в космическом (государственном, социальном) центре. Описываемые события сопровождаются экспансией из этого центра – с целью освоения богатой и потенциально враждебной периферии, присвоения ее благ (что может включать в себя и брачную тематику); актуальной такая модель становится, например, в эпоху великих географических открытий.

Парадоксальным случаем ее использования (центробежная модель «второго порядка») является мотив эскапического ухода из центра цивилизации (ухода реального или духовного). Он порождается той же эпохой, когда безграничное расширение этногеографического горизонта

европейского человека приводит к отторжению от своей старой культуры, противоположной «естественной свободе духа». В сообщениях путешественников и миссионеров прослеживается рождение «нового гуманизма» и мифа о добродетельном дикаре, который получает свое развитие в литературе вплоть до Руссо и Шатобриана. Тот же мотив активно используется в некоторых религиозных сектах и в связанной с ними словесности – устной и книжной. В России это народные утопические учения о запредельных райских краях – Земле бородатых людей, Зеленой земле, Городе Игната (Некрасова), Земле Андреева, Серебряных и золотых островах, Земле Гамы (XVII–XVIII в.), Беловодье, Реке Дарье, Анапе, Новых островах, Ореховой земле (XIX в.) и др.[5]

В основе структур центростремительных лежит противоположный принцип: удаленность героя/повествователя от центра (социального, государственного, культурного), в котором сконцентрированы богатства и блага мира, приводит к стремлению всем этим овладеть (опять-таки с участием брачной темы). Это чрезвычайно продуктивная модель – и для литературы, и для жизненных сценариев; примеры ее реализации весьма многочисленны (в частности, в новой и новейшей литературе), и я не буду на них останавливаться. Отмечу только матримониальные аспекты обеих моделей, прочно связывающие их с мифологическими архетипами: в первом случае мы имеем дело с «женской периферией» и «мужским центром», тогда как во втором речь идет о «женском центре» и «мужской периферии».

---

[5] *Чистов К.В.* Русская народная утопия (генезис и функция социально-утопических легенд). СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 332–356; *Криничная Н.А.* Культурно-религиозные символы мироздания в русских народных легендах («далекая земля» – затонувший город – райская обитель) // Традиционная культура. 2006. № 4. С. 20–25.

Пространство

Движение и сюжет

Движение – естественное состояние персонажей повествовательного фольклора. В первую очередь это касается центральных действующих лиц; более того, активность их сюжетного функционирования, как правило, напрямую связана со степенью их подвижности. В постоянном движении находятся и былинный богатырь, и герой волшебной сказки[1]; события, описываемые

[1] *Артеменко Е.Б.* Путь былинного богатыря // Живая старина. 2000. № 2. С. 28; *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М.: РГГУ, 2001. С. 72–76; *Адоньева С.Б.* Сказочный текст и традиционная культура. СПб.: Изд-во СПбУ, 2000. С. 60–61; *Черванева В.А.* Пространство и время в волшебной сказке:

в различных жанрах несказочной прозы, также зачастую происходят с человеком перемещающимся, а не неподвижным[2].

Былинный мир воспринимается не столько «зримым», сколько «осязаемым», представление о нем родится в большей мере не из описаний, а из сюжетной динамики, определяющим элементом которой является перемещение героя в пространстве и во времени, и, следуя за ним, повествование переносит действие в Киев или в Новгород, на богатырскую заставу или к морю Хвалынскому – в те места, которые возникают в сюжете именно благодаря его прибытию.

Принцип динамической характеристики здесь соблюдается достаточно последовательно, «материальный облик» былинного мира словно бы проступает из небытия благодаря действиям героя: «горенка» появляется тогда, когда по ней ходят, городская стена – когда с нее смотрят или ее перепрыгивают, поле – когда по

квантитативный аспект // Черванева В.А., Артеменко Е.Б. Пространство и время в фольклорно-языковой картине мира (на материале эпических жанров). Воронеж: Ворон. гос. пед. ун-т, 2004. С. 115.

[2] «В легендах *бегают, спешат,* как правило, отрицательные персонажи <...> В текстах из афанасьевского сборника *бегает* нечистая сила; черт не выдерживает тягот солдатской муштры и *бежит* со службы, *бегут* разбойник, гордый пан, *бежит* множество волков. Реже убегают от опасности нейтральные персонажи (пастух, солдат), но абсолютно положительные герои в легендах никогда не передвигаются бегом и практически никогда не *гуляют*» (*Лагута О.Н., Лаврентьев А.М.* Частотные показатели общеупотребительных лексем в текстах с инвариантными сюжетами сборников «Русские простонародные легенды и рассказы» и «Народные русские легенды» А.Н. Афанасьева // Русские простонародные легенды и рассказы. Сборник 1861 г. / Изд. подгот. В.С. Кузнецова, О.Н. Лагута, А.М. Лаврентьев. Новосибирск: Наука, 2005. С. 209–210).

нему едут, и т. д. Можно даже сказать, что в этом смысле статические характеристики пространства (от «декораций» и «инвентаря» до внешнего облика персонажей), составляющие «материальный ряд» эпической картины мира, связаны не непосредственно, а через «событийный ряд», образуемый динамическими характеристиками. Поэтому расстановка «декораций», появление некоторых реалий или даже персонажей может происходить без отчетливой логической связи с предшествующим повествованием[3].

Отсюда вытекает еще одно важнейшее свойство эпического пространства: оно как бы прерывисто и не только легко поддается делению на определенные зоны, но и перемещение по нему включает в себя скачкообразные переходы из одного места в другое, при которых прочтение текста можно в известном смысле уподобить просмотру кадров диафильма.

Соответственно, места, в которых происходит эпическое действие, обладают не столько описательной («материальной»), сколько сюжетной (ситуативной) конкретностью. Иными словами, в былине прослеживается довольно устойчивая приуроченность к определенным местам определенных ситуаций и событий. Для героя попадание в эти «места» равнозначно включению в конфликтную ситуацию, свойственную данному locus'у, т. е. данной сюжетно значимой пространственной единице. С этой точки зрения сюжет былины может быть представлен как траектория пространственных перемещений героя.

Пространственные характеристики в их «материальном» выражении иногда настолько жестко обусловлены положением текущего момента, что при изменении ситуации даже возникает эффект изменения облика персона-

[3] *Неклюдов С.Ю.* Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства / Сост. С.Ю. Неклюдов. Отв. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Искусство, 1972. С. 191–220.

жа[4]. Так, Змей, оказываясь в позе поверженного противника, словно бы становится антропоморфным – ему «пластают груди белые». Землю, которая не принимает змеиную кровь, Добрыне приходится хлестать плеткой, т. е. принуждать к послушанию так же, как незадолго перед этим коня. Сюжет «Илья Муромец и Святогор» может включать ряд изменений, предполагающих корректирование размеров обоих героев в зависимости от ситуации. Святогор – великан, сильно превосходящий ростом обычных людей. Илья наезжает на него спящего и бьет палицей «по белым грудям» (оба богатыря в данный момент соизмеримы). Святогор просыпается и прячет в карман Илью вместе с конем (чтобы это стало возможно, надо сильно увеличить Святогора или уменьшить Илью). Святогор вынимает Илью из кармана; они раскидывают шатер, братаются, обнимаются, целуются, ночуют и вместе едут дальше (богатыри опять соизмеримы). Они находят открытый гроб, по очереди ложатся в него: Илье он велик, а Святогору впору (Святогор здесь все-таки несколько крупнее, однако не слишком, – чтобы убедиться, что гроб велик, Илья должен его примерить) [Пар., Сойм., № 4].

Как неоднократно отмечалось, персонажи былин обладают разной степенью свободы пространственных перемещений. В пределах былинного текста она максимальна для главного героя, активностью которого определяется развитие сюжета, и минимальна для второстепенного персонажа, поле деятельности которого обычно ограничено одним-двумя (реже – тремя) locus'ами. Былинное «действие-движение» почти всегда направлено от героя к персонажу. Однако существует определенное число случаев, когда герой оказывается лишенным возможности действовать и зачастую при этом утрачивает способность передвигаться (спит, заколдован, связан, заточен в темницу, временно убит). Обычно на это время недостающие звенья

[4] Это в свою очередь связано и со специфическим функционированием былинных loci communes.

в цепи сюжетных перемещений бывают добавлены перемещениями второстепенного персонажа, вновь утрачивающего активность при возвращении ее герою. «Нить движений и действий героя иногда прерывается действиями других лиц, но последние всегда направлены к герою»[5].

Описание сюжетного хода как перемещения из одного места в другое дает возможность говорить о сюжетной противопоставленности этих мест. Так, в биографии богатыря киевского цикла Киев обычно противопоставлен месту рождения, а для персонажа, не относящегося к киевскому циклу, это противопоставление не актуально, поскольку здесь не будет приезда героя в Киев для несения богатырской службы.

В плане пространственных противопоставлений каждый locus обладает набором связей, реализация которых определяет динамическую структуру былинного сюжета. Соответственно этому перемещение по былинному миру происходит в некоторой редко нарушаемой последовательности – линейное чередование пространственных зон, прорисовывающее сюжет, не может быть произвольным. В ряде случаев наблюдается тенденция замкнуть круг в исходной точке – привести повествование в то место, откуда оно началось. В сюжетах с подобной «пространственно-циклической» структурой таким locus' ом обычно является Киев или родной дом (если он не противопоставлен Киеву). Вообще же «пространственная морфология» былинного сюжета допускает значительное число мест в качестве исходных и минимальное – в качестве конечных, что соответствует характерному для повествовательного фольклора многообразию сюжетных завязок при относительном тождестве концовок; вспомним, что сюжетные типы волшебных сказок обычно выделяются именно по характеру построения (а не разрешения) конфликта. Такое приведение разных коллизий к одним сюжетным

[5] *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин. М.; Саратов: Книгоизд-во В.З. Яксанова, 1924. С. 88.

исходам (обычно к свадьбе) дает возможность говорить о «конусообразности» сказочных сюжетов[6].

Перемещения былинного персонажа могут быть разного качества. Среди них выделяются, с одной стороны, сюжетно значимые, которыми связываются разные пространственные зоны и которые бывают сохранены в любом, даже самом кратком тексте – вплоть до прозаического пересказа (назовем их условно «межлокальными» перемещениями), а с другой – «детализирующие», которые происходят внутри определенной пространственной зоны и могут быть пропущены, сокращены или, напротив, развернуты (назовем их «внутрилокальными»). При переходе от первого типа перемещений ко второму сюжетное движение, изображаемое как последовательность пересекаемых героем locus'ов, прекращается. Процесс пространственной детализации протекает как проникновение в глубь locus'а, как своеобразная «настройка на фокус»:

> Тут скорошенько Добрыня шел да широким двором, / Поскорее тут Добрыня по крылечику, / Вежливее же Добрыня по новым сеням, / А побасче тут Добрыня в новой горенке [Гильф., № 5].

Как и при «межлокальных» перемещениях, здесь обычно соблюден принцип линейного расположения пространственных зон – каждая последующая, как правило, не размещается внутри предыдущей. При этом, однако, они выстроены в убывающем порядке, так что последующая зона обычно оказывается меньше предыдущей (сначала улочка», а затем «переулочек»). Б.М. Соколов называл это приемом ступенчатого сужения образов, когда они «следуют друг за другом в нисходящем порядке от образа с наиболее широким объемом к образу с наиболее узким объемом содержания... Последний, наиболее "суженный"

---

[6] *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки... С. 32–33.

в своем объеме образ как раз с точки зрения художественного задания песни является наиболее важным. На нем-то, собственно говоря, и фиксируется внимание»[7]. Это рождает эффект ступенчатого суживания «угла зрения», когда взгляд, следуя за героем, пересекает с ним «улочки», «переулочки», «дворы» и «горенки» – всю последовательность убывающих зон, конечная из которых и является собственно конфликтным locus'ом, характеризующимся своими персонажами, своей конфликтной ситуацией[8].

Однако подобная детализация при входе в locus не обязательно подразумевает детализации при выходе из него. Чаще производится резкое «расфокусирование» – описание перемещения сокращается до предела или снимается полностью (в ряде случаев, впрочем, герой проходит тот же путь в обратном порядке). Что же касается «межлокальных» перемещений, то они обычно не включают в себя членения пересекаемого пространства, которое, напротив, выглядит удивительно однородным:

> Отвезли Казарина в чисто поле / Ездил Казарин ровно двадцать лет, / Не видал Казарин он ни конного, / Он ни конного, ни пешего [Григ., № 20 (56)].

При этом любые качественные изменения, нарушающие эту однородность, могут указывать на прибытие в новый locus и иногда на переход к «внутрилокальной» детализации:

> А и едут неделю споряду, / И едут неделю уже другую, / И будут они в Золотой Орде, / У грозного короля Етмануйла Етмануйловича; / Середи двора королевского / Скакали

---

[7] *Соколов Б.М.* Экскурсы в область поэтики русского фольклора // Художественный фольклор. Вып. 1. М., 1926. С. 39–40.

[8] *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки... С. 98–99.

молодцы с добрых коней, / Привязали добрых коней к дубову столбу, / Походили во палату белокаменну [Кир. Дан., № 11].

Итак, эпический сюжет можно представить в виде единой траектории, составленной из перемещений разных персонажей. Это возможно потому, что в каждом отдельном тексте соблюдается своеобразный «баланс активности», согласно которому в определенный момент действующим на сцене является только один персонаж (обычно главный герой), чем может объясняться и странная пассивность врага во время боя: «Где же их сопротивление? – Богатырь, единственное действующее и двигающееся лицо, косит безответные головы, и если бой затягивается на двое-трое-пятеро суток, так это только потому, что количеством сила велика...»[9]. «Эстафетой активности» при этом, очевидно, прочно завладевает богатырь, и уделить даже малую толику этой активности врагу нельзя – возможна только полная передача, что равносильно поражению героя, хотя бы и временному. Так и происходит в некоторых сюжетах: богатырь проваливается в коварно подведенные «подкопы», связанный приводится в шатер вражеского полководца. Но тут только временная отсрочка полного истребления «силы», которое непременно завершится после освобождения из плена.

Характерно, что против вражеских полчищ обычно выступает один богатырь; если же русских воинов несколько, они вводятся в сражение по очереди. Так, прежде чем вступить в бой с татарами, богатыри отзывают с поля битвы Ермака, уже уничтожившего «свою часть» врагов.

В этом смысле, впрочем, бой (истребление «силы») существенно отличается от поединка, который описывается с помощью возвратно-взаимных форм, а «поединщики» соединяются в одно целое, словно бы оказываясь одним «деятелем»:

[9] *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин. С. 60.

Они съехались, богатыри, в чистом поле, / Да ударились богатыри пальцами-то; / Еще друг дружки богатыри не ранили. / Да во второй-от раз они да съехались, / Да ударились они сабельками-то вострыми; / Еще друг друга богатыри не ранили: / Пощербались у богатырей востры сабельки. / Еще съехались богатыри в третьей након, / Да скакали богатыри через коничков, / Да схватились богатыри бороться; / По коленям-то в землю ту втоптались [Марк., № 108].

Бросается в глаза, что при лишении героя активности его нельзя оставить бездействующим слишком надолго, во всяком случае – выходя за рамки данного эпизода. В силу «закона хронологической несовместимости»[10] необходима какая-то мотивировка, логическое обоснование: следует усыпить, заточить, заколдовать героя, а активность персонажа направить на выведение его из этого состояния. Рассказав о бесчинствах Добрыни в чужом шатре, былина укладывает его «опочив держать» и, таким образом, получает возможность заняться Дунаем – описать его возвращение и его гнев при виде учиненного Добрыней разорения. – Прежде чем отправиться на пир к князю Владимиру, Маринка превращает Добрыню в «гнедого тура». – Чтобы выпустить на сцену жену Ставра Годиновича, необходимо его самого посадить «во погреба глубокие». – Число подобных примеров можно умножить,

[10] «Закон этот в самой общей своей форме гласит так: у Гомера никогда рассказ не возвращается к точке своего отправления. Отсюда следует, что параллельные действия у Гомера изображаемы быть не могут; подобно рельефу древнейшему в противоположность к александрийскому, подобно рельефу готическому в противоположность к рельефу Гиберти и его последователей, поэтическая техника Гомера знает только простое, линейное, а не двойное, квадратное измерение» (*Зелинский Ф.Ф.* Закон хронологической несовместимости и композиция Илиады // Χαριστήρια. Сборник статей по филологии и лингвистике в честь Ф.Е. Корша. М., 1896. С. 106).

они встречаются практически во всех былинных текстах, причем сама передача «эстафеты активности» обычно совпадает с границами эпизодов.

Подобная закономерность еще последовательнее прослеживается в волшебной сказке, где кроме того существуют гораздо более твердые временны́е, пространственные и сюжетные основания для членения текста[11]. При этом временно́е членение здесь оказывается шире пространственного и в целом обычно совпадает с делением повествования на эпизоды. Пространство же внутри одного эпизода (и, следовательно, охваченное одним временны́м сегментом) тяготеет к разделению на «зону пассивности», располагающуюся в начале и конце эпизода, и «зону активности», которая находится в его центре и отведена под собственно сюжетное действие. Перемещение героя тогда будет выглядеть как движение из «зоны пассивности» в «зону активности» и обратно – в «зону пассивности», являющуюся (в рамках эпизода) местом постоянного пребывания героя, откуда он выводится для совершения сюжетного действия и куда возвращается после его окончания (таким образом, можно говорить о некоторой «тесноте» сказочного «активного поля», из-за которой возникает необходимость убрать с него всех недействующих в данный момент персонажей).

Универсальность этой закономерности настолько велика, что ею определяется, например, весь ритм сюжетной динамики волшебной сказки. Чудесный помощник извлекается из волшебного предмета (из кольца, из сумы), вызывается откуда-либо (например, с поля) магической формулой и после бывает водворен обратно. Герой выходит из дома, приобретает чудесный предмет или чудесного помощника (дежурит на могиле отца, спасает от гибели животных и т. д.) и опять-таки возвращается домой. Более того: при длительных путешествиях есть тенденция

[11] Ср.: *Fischer J.L.* A Ponapean Oedipus tale // Anthropologist Looks at Myth. Austin; London, 1966. P. 109–124.

наделить героя своего рода «временным домом» (местом для ночлега, стоянкой и т. д.), дополняющим динамическую структуру каждого эпизода до соответствия той же формуле («отлучка-возвращение»). Даже в царстве демонического противника для героя найдется такое место, в котором он может схорониться после окончания очередного тура испытаний[12].

В этом плане сказочный герой существенно отличается от былинного, который в исходном положении обычно предстает не находящимся дома (исключая, разумеется, экспозицию героического детства), а передвигающимся по полю; перемещение для него – такое же нормальное состояние, как сидение на печи для героя волшебной сказки. Это связано с переизбытком внутренней активности как основной чертой эпического богатыря, тогда как активность сказочного героя обычно определяется не личными качествами (силой, мужеством, владением боевыми искусствами), а умением управлять переполняющими мир волшебными силами, использование которых и обеспечивает ему успех. Он действует по подсказке помощников и советчиков, выставляет вместо себя заместителей, реализует чудесные свойства волшебных предметов, но без всего этого оказывается беспомощен и пассивен, что и связано с его исходной неподвижностью.

---

[12] *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки... С. 72–75.

Пространство

Дорога героя

Перемещения героя по былинному миру обычно передаются глаголами движения, не особенно разнообразными – в основном *ехать* (*~ ездить / съездить*) и *идти*: *ехал, поехал, повыехал, езживал, едет, приезжает, приезжают*; *идет, придешь, поди, пошли, шел-прошел* и т. п.[1], причем расстояния измеряются с помощью временны́х характеристик[2]. Частым является описание однонаправленного перемещения персонажей в легенде[3],

[1] *Артеменко Е.Б.* Путь былинного богатыря. С. 29.

[2] *Черванева В.А.* Пространство и время в волшебной сказке: квантитативный аспект. С. 57, 115–117.

[3] «Движение персонажа легенды имеет цель, а потому прописано очень детально, фазисно. Разнонаправленное движение подобных описаний не имеет...» (*Лагута О.Н., Лаврентьев*

хотя «мир движения в легендах в большей степени соответствует миру путешествований в средневековых книжных текстах, а не в фольклорных»[4]. Иногда в тексте появляется упоминание специального «устройства» – «полосы» для езды/ходьбы. Это *дорога* и *тропа* (*тропка*, *тропинка*), различающиеся как своими размерами, так и своим возникновением (в результате сознательного строительства или спонтанного прокладывания). Что же касается слова *путь*, практически синонимичного слову *дорога*, то оно в былине встречается несравнимо реже, а в сказке скорее фигурирует в «связанном» виде – в составе бинома *путь-дорога*. Дело, возможно, в том, что по своему значению лексемы *дорога* и *тропа* гораздо конкретнее, чем лексема *путь*, которое, согласно В.И. Далю[5], обозначает также «способ или средство, образ достижения чего, направление» и, соответственно, имеет более широкий спектр метафорических значений: *пути Божьи*, *пути провиденья*, *пути праведников*, *грешников* и т. д.[6]

Впрочем, реальное функционирование подобных понятий в фольклорных нарративах обусловлено не столько оттенками лексических значений данных слов, сколько их жанровыми контекстами. Проиллюстрирую это на примере былины и волшебной сказки, привлекая в качестве сравнительного материала также жанр былички.

Хотя поездка есть обычное состояние эпического богатыря, ездит герой, как правило, не по дороге, а по

ев А.М. Частотные показатели общеупотребительных лексем в текстах... С. 209–210).

[4] Там же.

[5] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I–IV. М.: Русский язык, 1989–1991. Т. III. С. 543.

[6] См. также: *Невская Л.Г., Николаева Т.М., Седакова И.А., Цивьян Т.В.* Концепт пути в фольклорной модели мира (от Балтии до Балкан) // Славянское языкознание. XII Международный съезд славистов. Краков, 1998 г. Доклады российской делегации. М.: Наука, 1998. С. 442–459.

полю[7], которым занято все основное пространство в былинной картине мира, или, реже, по Святым горам, причем формулы, описывающие «поездку богатырскую», весьма устойчивы и повторяются многократно:

> Он повыехал в раздольице в чисто поле <...> Он поехал по раздольицу чисту полю <...> Он подъехал ко горам Сорочинскиим, / Да стал ездить по раздольицу чисту полю [Гильф., № 79].

Согласно ряду сюжетов, прежде всего новгородских, некоторые герои (Садко, Василий Буслаевич, а также Соловей Будидмирович, Илья на Соколе-корабле) путешествуют по морю или по реке[8]. За подобный проезд взимает пошлину Марина Кайдаровна, владеющая этим водным путем и царствующая в Концыре (~ Корсуне; = Херсонесе) на море Хвалынском (персонаж былины, существующей лишь в немногих записях) [Марк., № 80]. Впрочем, такой морской или речной путь практически никогда не называется *дорогой*. Наконец, иногда описывается перемещение по городу и городским улицам[9]. Надо добавить, что довольно характерной (и специально акцентированной)

[7] «Словосочетание "чистое поле" фиксируется в древнерусских памятниках начиная с XII в. <...> это формула пустоты, но оно заключало в себе и пафос овладения, освоения открывшегося пустого пространства» (*Щепанская Т.Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М.: Индрик, 2003. С. 33).

[8] О «водных путях», былинных гидронимах и их денотатах см., в частности: *Селиванов Ф.М.* Эволюция пространственно-временных характеристик эпического повествования (Былина о Соловье Будидмировиче) // Фольклор: Проблемы историзма. М., 1988. С. 175–178, 183–184.

[9] *Артеменко Е.Б.* Движение, пространство, время, событие в былинном эпосе // Черванева В.А., Артеменко Е.Б. Пространство и время в фольклорно-языковой картине мира... С. 152.

формой контакта в богатырской поездке является «следование за...», вослед, вдогонку: например, догоняет (и не может догнать) Вольга чудесного пахаря Микулу [Рыбн., № 3; Гильф., № 156], Добрыня свою будущую жену – богатырскую деву Настасью: *Как едет-то Добрынюшка, посматривать, / Как видит – впереди его проехано* [Пар., Сойм., № 34] и т. д. Впрочем, отнюдь не всегда подобную форму контакта можно точно определить – сплошь да рядом богатырь «наезжает» на кого-то (скажем, Илья на Святогора), причем непонятно, догоняет он этого персонажа, встречает его или пересекает ему путь.

Сама былинная дорога характеризуется не как широкая (это довольно редко), а как длинная: *Длиною она конца краю нет, / Шириною дорожечка не широкая* [Милл. 1908, № 13 (донск.)], причем находится она в поле: *Отправляйся ко теперь во чисто поле, / Очищай вси широкие дороженьки [Милл. 1908, № 28 (олонецк.)]. Специфика* былинной картины мира состоит в том, что расположена дорога где-то на большом расстоянии от постоянного местожительства героя: *Воздалече, воздалече, во чистом поле, / Там пролегла дороженька не широкая* [Милл. 1908, № 13 (донск.)]. Чтобы попасть на дорогу, богатырь вынужден долго ехать полем (очевидно, начинающимся сразу за городской стеной); гораздо реже встречается обратная ситуация – богатырь едет по дороге, чтобы достичь поля: *Тут ехал по дороженьке, / Он приехал стар во цисто поле...* [Милл. 1908, № 11 (олонецк.)].

Зачастую в былине утверждается, что богатырь вообще не пользуется дорогой и воротами, когда покидает город или въезжает в него:

> Со двора он ехал не воротами, / А из города ехал не дорожкою [Астах., № 134]; Еще едет Илеюшка не дорожкою, / Да ко городу приезжает да не воротами, / Еще скачет через стенушку городовую, / Через ту же то башню наугольную [Марк., № 108]; Через ту поехал стену городовую, / Через тую было башню наугольную [Гильф., № 5].

При этом, согласно распространенной формуле, само перемещение героя словно бы невидимо:

Еще видели богатыря сряжаючи, / Да не видели поездочки богатырския [Гильф., № 5]; Еще видели Добрыню сядучи, / Да не видели его поедучи [Астах., № 134]; Как удалы молодцы садилися, / Не видали, куда уехал: / Первый скок нашли за три версты, / Другой скок нашли за двенадцать верст, / Третий скок не могли найти [Гул., № 10].

Вообще, по наблюдению Т.Б. Щепанской, «дорога не включена в знаковую модель "своего" мира, т. е. она не обозначена и тем самым "невидима"»[10].

Однако во всех этих случаях упоминание *дороги* является в былине спорадическим, сюжетно не специфическим. Что же касается дороги как части эпического мира и как непременного элемента повествования, то в таком качестве она включена, прежде всего, в былины об Илье Муромце, а именно: «Илья и Соловей» (где рассказывается о первом подвиге героя) и «Три поездки» (часто – это его финальное приключение). Рассмотрим подробнее оба сюжета.

В былине «Илья и Соловей» присутствуют две дороги, окольная/долгая и прямая/короткая:

Покажите мне дорожку прямоеждюю ко Киеву <...> Прямоеждяя дорожка (верст) тысяча, / А окольная дорожка – три тысячи [Милл. 1908, № 1 (олонецк.)]; по окольной дороге ехать шесть лет, а по прямой – три года [Милл. 1908, № 2 (олонецк.)].

---

[10] *Щепанская Т.Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. С. 34. О категории видимого и невидимого мира см.: *Рифтин А.П.* Категории видимого и невидимого мира в языке (Предварительный очерк) // Ученые записки ЛГУ. Сер. филологическая. Вып. 10. Л.: Изд-во ЛГУ, 1946. С. 136–152.

Тот же мотив (но со словом *путь*) встречается в былине о паломничестве Василия Буслаева [Кир. Дан., № 19]), в которой он, по-видимому, заимствован из сюжета об Илье Муромце.

Собственно, о первой дороге речь далее не идет, описывается и фигурирует в повествовании только вторая дорога. Характеризуется она как непроходимая, причем эта непроходимость имеет разные выражения.

Прежде всего дорога непроходима в результате долгого неиспользования: *Тридцать лет прямоеждей дороженькой не еждено* [Милл. 1908, № 1 (олонецк.)], *Заповедала дороженька ровно тридцать лет* [Милл. 1908, № 13 (донск.)]. Она заросла, заглохла (*заколодела, замуравила*) и подлежит расчистке. Так, князь Владимир велит Добрыне: *Очищай вси широкие дороженьки* [Милл. 1908, № 28 (олонецк.)], аналогичное поручение (*Прочистил бы дорогу прямоезжую*) получает Мишута Данилович [Милл. 1908, № 46 (воронежск.)]; в последних случаях – тоже очевидные заимствования из былин об Илье Муромце. Ситуация усугубляется тем, что эта дорога перегорожена «заставами» [Петр., III.D.1–5; Смирн., XIII.4–7; Астаф., IV.А–Б]: *А на прямой дорожки заставы есть велики* (например, первые две «заставы» – «горушки столкуции» и «волки запольнии» [Милл. 1908, № 1, 2 (олонецк.)]), главная из них – устроенная на дубе (на семи дубах) сторожевая засада Соловья-разбойника [Милл. 1908, № 3 и др. (енисейск.)]. Подобные «заставы» должны быть устранены, что и является одним из элементов «расчистки» дороги[11].

Далее сообщается, что по этой дороге прошел только один человек, который сначала определяется как «неизвестный» (*Только шел-прошел один человек, / Незнамой, незнакомой* [Милл. 1908, № 8 (саратовск.)]), а уже в следую-

[11] Именно «на заставах» (имеется в виду – пограничных, сторожевых) грабят «мурзы-улановья» Ермака, едущего «из каменной Москвы <...> в Азов-город <...> скорым послом» [Кир. Дан., № 40].

щей строке бывает назван: Илья Муромец [Милл. 1908, № 13 (донск.)][12]. Заметим, что само слово *дорога* обозначает также с л е д, место, где прошел человек, причем в говорах Карелии эта семантика является ведущей[13]; в этом смысле как «хозяина дороги» можно интерпретировать того, кто проехал по ней (единственный или первый). Наконец, выясняется, что эта дорога вообще нехоженая, ранее по ней никто не ходил, не прокладывал след:

> Никто по той дороженьке не езживал, / Ни конного, пешего следу не было [Милл. 1908, № 13 (донск.)]; Никто по той дорожке не езживал, / Никто следу не накладывал [Милл. 1908, № 8 (саратовск.)].

В связи с этим расчистка дороги может быть понята как ее фактическое прокладывание: Илья Муромец делает настил через болото и строит мост через реку [Милл. 1908, № 1 (олонецк.)]; следует предположить, что до появления данных сооружений эта дорога вряд ли могла существовать[14]. Обратим также внимание на прямо указанные здесь два случая появления дороги: проложенной

---

[12] Ср. в солдатской песне XIX века: «Что под этим-то под садиком / Пролегала путь-дороженька. / Никто по эфтой-то дорожке не прохаживал, / Следочку не прокладывал. / Тут шли-прошли солдатушки, Солдатушки – люди бедныё – Несут в руцках ружья сватлыё» (*Поздеев В.А.* Солдатские песни из архива РГО, записанные Н. Кибардиным // Живая старина. 2007. № 1 [53]. С. 38).

[13] *Щепанская Т.Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. С. 25–26.

[14] «После монгольского нашествия <...> появляется система путей сообщения постоянных, отработанная система дорог, потому что на Руси до этого времени просто этого не было. Надо было каждый раз прокладывать новую дорогу, если, конечно, это не караванный путь такой торговый...» (*Данилевский И., Уваров П.* Средневековый город Запада // Передача «Не так». Историческая

«конным и пешим следом» или специально сооруженной – с мостами через реки и настилами через болота. Уместно указать на общее противопоставление созданной человеком дороги и спонтанно возникшей тропы, вероятно, исходно звериной тропы, звериного следа. Впрочем, для былины упоминание подобной тропы нехарактерно (довольно редкий случай – в кавказско-терской традиции: *Што пашла ана ни стежичкай, / Ни стежичкай ни дарожичкай, / Пашла ана трапиною звиринаю* [Милл. 1908, № 8]), сходная картина – в заговоре, где на 95 сюжетных ситуаций, связанных с дорогой, есть только три ситуации, связанные с (охотничьей) тропой [Кляус, с. 426, 435].

Былина «Три поездки Ильи Муромца» [Смирн., XIII.6–7] в качестве постоянного сюжетного элемента содержит выезд богатыря на росстань – на развилку дорог или на их перекресток (*Он приехал стар да ко ростанюшкам*). Обычно герой обнаруживает там камень или столб с надписью, указывающей варианты предстоящей ему судьбы. Далее следует мотив выбора направления дальнейшего пути (возможность пути назад не обсуждается, по-видимому, ее нет). Перспективы поездок по указанным

программа, проводимая радиостанцией «Эхо Москвы» совместно с журналом «Знание – сила». Ведущий Сергей Бунтман, 02.01.2010 http://echo.msk.ru/programs/netak/ [реплика И. Данилевского]; разрядка моя. – *С.Н.*). Ср.: в силу дискретности пространства страны в ней «особое значение приобретают средства коммуникации, демонстрирующие степень централизации и развития государства. Пристальное внимание [древнеяпонских] авторов к дорогам – и сухопутным, и морским – было предопределено, видимо, и опасностями передвижения по архипелагу, связанными со сложностями его рельефа. Благополучие путников зависело от благорасположения божеств, поэтому перед началом путешествия было принято приносить богам жертвы...» (*Симонова-Гудзенко Е.К.* Представления о географическом пространстве архипелага в письменной культуре древней Японии VII–IX вв. Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М.: ИСАА МГУ, 2006. С. 34).

направлениям практически всегда одни и те же: быть *убиту, женату, богату*, что в общем соответствует топике народных гаданий. Однако богатырь последовательно отрицает все три варианта предуказанной судьбы, иногда даже прямо исправляя надпись на камне: *Старую подпись захеривал, / Новую подпись подписывал: / – Ложно была подпись подписана, / Я съездил в дорожку, убит не бывал* [Гильф., № 266]; впрочем, обыкновенно свои коррективы богатырь формулирует иначе: *очищена эта дорожка прямоезжая* [Гильф., № 171], что соответствует теме расчистки дороги от зловредных препятствий («застав»). Крайне редко приключение действительно заканчивается женитьбой – в духе волшебной сказки [Милл. 1908, № 11 (олонецк.)]. Наконец, интересным случаем является размещение судьбоносной надписи на развилке, за которой расходятся прямоезжая и окольная дороги. Мужики из освобожденного Чернигова отсылают Илью *к столбу тоценому*, на котором написано, что *по окольной дороге ехать шесть лет, а по прямой – три года* [Милл. 1908, № 2 (олонецк.)].

Данный эпизод имеет сказочные параллели. В русской (шире – восточнославянской) традиции он, в частности, встречается в популярных сказках «Царевич и серый волк», «Молодильные яблоки», реже «Чудесная птица» [СУС 550, 551, 567] – в вариантах лубочных и устных, иногда также, вероятно, восходящих к книжному источнику, но ожидаемые последствия выбора направлений обычно формулируются иначе:

> Кто поедет от столба сего прямо, тот будет голоден и холоден; кто поедет в правую сторону, тот будет здрав и жив, а конь его будет мертв; а кто поедет в левую сторону, тот сам будет убит, а конь его жив и здрав останется [Аф., № 168, 171, 172]).

Герой всегда избирает только одну дорогу, часто – правую, а по двум другим иногда отправляются братья (впрочем, приключения на остальных направлениях

могут и не описываться). При этом, в отличие от былинного богатыря, сказочный герой обычно не пытается сознательно менять предначертания судьбы.

В сказочной традиции лексемы *дорога/путь* достаточно часты, в чем, впрочем, нет ничего уникального; так, в албанской волшебной сказке, имеющей довольно архаический облик, слова, обозначающие 'дорогу', 'путь', имеют в семантическом словаре максимальное количество позиций, несопоставимое с большинством элементов пространственной картины мира, – только по количеству сказок, в которых они встречаются[15]. В русской волшебной сказке слова *дорога/путь* (часто – в виде бинома *путь-дорога*) встречаются более чем в $^2/_3$ обследованного корпуса текстов, что представляет собой довольно высокий количественный показатель[16].

Во многих случаях эти слова употребляются в объектно-неспецифическом смысле: собраться/пуститься/отправиться/(по)ехать в путь-дорогу, дать что-либо на дорогу:

> Буря-богатырь коровий сын собрался во путь во дороженьку, взял палицу боевую и меч-кладенец и пошел <...> Пообедали и поехали в путь в дорожку [Аф., № 136]; сели на богатырских коней и в путь-дорогу пустились <...> «Здравствуй, батюшка Иван Быкович! Куда едешь, куда путь держишь?» <...> Братья переночевали у бабы-яги, поутру рано встали и отправились в путь-дорогу [Аф., № 137]; «Ну, теперь поедемте во путь во дороженьку; помехи нам никакой не будет» [Аф., № 136]; «Как нам, братцы, будет путь держать, когда нет у нас ни старшего, ни младшего?» <...> и пустились опять в путь-дорогу [Аф., № 139].

---

[15] *Цивьян Т.В.* Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М., 1999. С. 52–53.

[16] В подборе данного материала большую помощь мне оказал А.В. Козьмин.

Что же касается дороги как таковой, то она бывает охарактеризована как далекая: *и поехали братья в путь-дорогу далекую* [Аф., № 105]. При этом она далеко ведущая (а не далеко находящаяся, как в былине) и начинается, судя по всему, прямо от дома или за околицей. Если движение по полю не требует специально проложенных дорог, то иная ситуация в волшебной сказке, когда путь героя/героини обычно ведет через лес, что предполагает обязательное наличие дороги/тропы. Сама по себе дорога практически всегда проходима, обычно на ней нет постоянных препятствий («застав», как в былине), а все события, происходящие в сказке, инициируются силами, появляющимися на дороге извне; таковы, например, специально выставляемые препятствия при чудесном бегстве:

> Вертодуб угадал, что царевич от сестры спасается, и давай вырывать дубы да валить на дорогу; целую гору накидал! Нет ведьме проходу! Стала она путь прочищать, грызла, грызла, насилу продралась, а Иван-царевич уж далеко <...> Вертогор увидал ведьму, ухватился за самую высокую гору и повернул ее как раз на дорогу [Аф., № 93].

На дороге происходят испытания героя, там появляется вредитель, на дорогу указывает чудесный персонаж или предмет:

> Вот идут они дорогою, а навстречу им четверо мужиков быка ведут, да и бык же – большой да злющий <...> Подошел к быку, дал ему в лоб щелчок и убил до смерти; опосля ухватил щипком за шкуру – вся шкура долой! [Аф., № 150]

> «Вот я, – говорит меньшая, – напущу голод, сама выйду на дорогу да сделаюсь яблоней с золотыми и серебряными яблочками: кто яблочко сорвет – тот сейчас лопнет» <...> Едут они дорогою, голод их сильно мучает, а есть нечего <...> Как проведала о том старая ведьма, нарядилась нищенкой, выбежала на дорогу и стоит с котомкою... [Аф., № 137; сходно – 138].

Перебравшись на новоселье, купчиха то и дело посылала за чем-нибудь в лес ненавистную ей Василису, но эта завсегда возвращалась домой благополучно: куколка указывала ей дорогу и не подпускала к избушке бабы-яги [Аф., № 104], и т. д.

Наконец, упомянем о запрете сна на дороге, приводящего к дурным последствиям: *Ехали, ехали; Иван-царевич заснул дорогою <...> крепко спросонок рассердился на своего дядьку <...> Отрубили Катоме-дядьке обе ноги ...* [Аф., № 198]; *В третий раз напал на них сон; стоит на дороге кровать, Иван и ее изрубил* [№ 138] – эта кровать является коварным наваждением мстящих героям «змеих».

Однако чаще всего герой на дороге получает совет или помощь от встреченного им чудесного персонажа:

Раз пошел старик в лес за грибами; попадается ему дорогою старый дед. «Я знаю, – говорит, – что у тебя на мыслях; ты все об детях думаешь» <...> Отец с матерью благословили их, и поехали братья в путь-дорогу далекую [№ 105]; Вот и пошли они, братец мой, на дорогу. Пошли на дорогу и решили спросить до трех раз, кто им навстречу попадет и что на это скажет <...> как лучше жить на белом свете – правдой или кривдой? [№ 115]; Потом встретил на дороге змея о трех головах и испугался, а змей говорит ему: «Куда, добрый человек, направился?» [№ 128]; Иван-царевич <...> идет дорогой по городу, повесил голову. Неоткуда взялась старуха, спрашивает: «Что, Иван-царевич, повесил голову?» [№ 156]; сел на коня и поехал в путь-дорогу <...> «Здравствуй, дедушка!» – «Здравствуй, русский царевич! Куда путь держишь?» – «Ищу Белого Полянина; не знаешь ли, где он?» [№ 161]; Он оседлал богатырского коня, сел и поехал в путь-дорогу. Попадается ему навстречу старая старуха... [№ 167] и т. д.

Форма контакта на сказочной дороге (разумеется, когда эту форму можно опознать) – обычно встреча. Сопутствие персонажей скорее характерно для героических сюжетов,

и то спутники едут вместе только до росстани; как уже упоминалось, данный мотив, аналогичный былинному, встречается и в сказке:

> ...приезжают они на распутье, и стоят там два столба. На одном столбу написано: «Кто вправо поедет, тот царем будет»; на другом столбу написано: «Кто влево поедет, тот убит будет» [№ 155, 168, 171, 172, 174, 195, 197].

Таким образом, здесь мы сталкиваемся с той же символикой судьбы, зачастую в редуцированном варианте: развилка, иногда даже без надписи, рассказывающей о последствиях избранного правого или левого поворота; поворот же в данном эпизоде можно рассматривать как «ослабленный случай» росстани (этот мотив также обычно включает указание направления направо или налево). За развилкой (росстанью) дорога для каждого из спутников становится «своей»: *Стали они прощаться, дали друг дружке по платочку и положили такой завет: ехать каждому своею дорогою, по дороге столбы ставить, на тех столбах про себя писать для знатья, для ведома* [№ 155]. *Своя дорога* – это, конечно, речевой стереотип (ср.: *идти своей дорогой*), однако за ним все же стоит мифологическая символика с у д ь б ы / ж и з н и определенного человека[17], предуказанной на перекрестке.

Вообще поворот на пути сказочного персонажа является весьма значимым:

> «Старик, увези Марфутку к жениху; да мотри, старый хрыч, поезжай прямой дорогой, а там сверни с дороги-то направо,

[17] «Глагольные приоритеты передвижения в эпических, лирических и легендарных текстах различаются, и внимание слушателей фокусируется на различных процессах в судьбах персонажей» (*Лагута О.Н., Лаврентьев А.М.* Частотные показатели общеупотребительных лексем в текстах... С. 209–210).

на бор, – знаешь, прямо к той большой сосне, что на пригорке стоит, и тут отдай Марфутку за Морозка» <...> Старик молча уклал пожитки, велел дочери накинуть шубняк и пустился в дорогу [№ 95].

В сущности, здесь поворот с прямой дороги направо к Морозко суммирует в себе все ту же фаталистическую семантику свадьбы / смерти / богатства: героиню везут якобы на свадьбу, на самом деле – на смерть, а возвращается она с богатством.

В другом сюжете герой сбивается с дороги, и спасительный поворот направо подсказывает ему Бог:

Шел, шел кое-как и сбился, слышь, с дороги и не знает, куды ему идти. Вот и начал он просить бога: «Господи! Не оставь меня, грешного раба твоего!» Молился, слышь, молился, вот и услыхал он голос; кто-то ему говорит: «Иди ты направо <...> придешь к лесу – найди ты ощупью тропинку <...> поди ты по той тропинке... Как придешь ты к гремячему ключу, умойся из него водой, испей той воды и намочи ею глаза <...> прозреешь!»; эпизод неоднократно повторяется [№ 115].

Обратим внимание, что тропинка для героя невидима – он слеп, и тропка ведет к исцеляющему ключу; в свою очередь мотив слепец на дороге несомненно коррелирует с мотивом невидимость дороги. Близкий мотив – слепой, несущий безногого, который указывает дорогу:

Слепой говорит безногому: «Садись на меня да сказывай дорогу; я послужу тебе своими ногами, а ты мне своими глазами» [№ 198].

Что касается несказочной прозы, то наиболее актуальна тема дороги в быличках о лешем, где часто фигурирует понятие дорога лешего, которая бывает двух типов.

Прежде всего, это всякая дорога/тропа в лесу. Согласно правилам, ехать по ней можно, а ночевать на ней нельзя:

> Вот старики рассказывают, что в лесу на тропе ложиться ночевать нельзя <...> хозяин выгонит [Зин. 1987, № 24]; Остановился, выпряг коня, лег. Вот, гыт, уснул, вот меня будит: – Уйди с дороги! Отцеда уйди! <...> уйди подобру <...> хоть двадцать метров, да отцеда отойди с дороги! [Зин. 1987, № 26]; Там тропинка с мыска на мысок. На охоту ездили. Один лег на тропинку, другой за тропинку. Этот уснуть не может, пинат и пинат его кто-то: – Почему на мою дорогу лег?!» < Дальше спутники меняются местами и все повторяется уже с другим >. На чужу дорогу легли. На то место легли – никого не стало [Зин. 1987, № 25].

> Северьян-охотник был в избушке в лесу <...> Идет поздно. Видит – избушка нова, никогда не видел. Он зашел, затопил печку, поел, лег на лавку. Заполночь. Избушка зашаталась – готов упасть с лавки, а он держится, молчит. Двери открылись, и только голова в двери; весь большой леший, что только одна голова. «Кто здесь, какой человек ночует? Избушка на пешей тропке, на моей тропке поставлена, мне мешат. Хожу по этой тропке – всё пинаю. А кто поставил?» – «Не знаю». – «Ой, извини, что побеспокоил. Ну спи, отдыхай, уже больше не пойду. Только скажи тому, кто поставил, что она мне мешат, хожу все и пинаю»[18].

Особенно в этом плане опасен (и, соответственно, запретен) перекресток. «Контакт человека с лешим <...> происходит не только в лесу, но и на перекрестке дорог, – "на росстани"»[19]:

---

[18] *Дранникова Н.В.* Экспедиции Поморского университета // Живая старина. 1999. № 1. С. 51.

[19] *Криничная Н.А.* Лесные наваждения (мифологические рассказы и поверья о духе-«хозяине» леса). Петрозаводск, 1993. С. 21.

А это говорят: нельзя на росстани ложиться спать! <...> подходит ко мне дедушка и говорит: – «Почему вы здесь легли?» [Зин. 1987, № 27].

Однако не всегда *лешева тропа* видна человеку, он может попасть на нее и случайно, но все равно получит приказ: «Уходи с дороги» [Зин. 1985, А I, 6а; Козл., Наз., А.III, А.III.1–3]; иногда именно по этому месту с шумом проносится демоническая процессия – например, свадебная [Зин. 1985, А I, 3; Зин. 1987, № 59–60], ср. близкий сюжет «дикой охоты» и его славянские эквиваленты[20]. Чтобы согнать со своей тропы, леший пугает, свистит, пинает, разбрасывает ночлег (огонь, телегу, коня), перетаскивает спящего на другое, опасное место – например, на обрыв скалы [Зин. 1987, № 28–32; Козл., Наз., А.III.1.1], с дороги на бездорожье, причем это может быть не только лесной, но и водяной хозяин; принципиальных различий здесь, видимо, нет:

Человек пасет коней и ночует в лесу на том месте, где был похоронен утопленник. Снятся вороны, садящиеся на вербу. Слышит голос: «Уходи с дороги!» Не уходит. Не уходит и после второго предупреждения. На третий раз его кто-то (за ноги) сбрасывает с этого места. Проснулся – сам на поляне, а кошма на тропинке [Козл., Наз., А.III.1.4].

«Выходит, поглядит и опять в воду. И если лёг на его место, уже не будешь спать там. Он будет тебе каждую ночь приходить и разорять будет». В этом рассказе уже отчетливо прослеживаются смешанные черты водяного и «утопленника»[21].

Процитированный А.А. Потебней рассказ о русине, наблюдавшем на лесном ночлеге ужасную процессию духа

[20] *Потебня А.А.* О доле и сродных с нею существах // Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989. С. 503.

[21] *Плотникова А.А.* Русские старообрядцы Добруджи // Живая старина. 2007. № 3 (55). С. 22.

чумы, также завершается тем, что герой, очнувшись, обнаруживает свою утварь поломанной и побитой, одежду – порванной, а съестное – попорченным.

Лешие вообще стараются не ходить по дорогам, проложенным людьми, у них свои дороги, похожие на звериные тропы. Попав на них, человек теряет ориентацию в пространстве – это и называется *попасть в леший след*, т. е. заблудиться; заблудившегося человека *леший водит*:

> Она на дедушкин след (след лешего) ступила. Водил за левую руку, так положено. До чего доводил – оборвалась вся [Чер., № 59]. «Никто не видел вершного [= лешего]. Кто попадает на его тропу, он накружает, наблуждает. Я на тропу вершного попала, пронесся ветер. Долго блуждала»[22]. «Если заблудился в лесу, значит вольный водит. Он почти как лесной, только высокий очень. Выше леса, выше всего, на нем кушак красный и шапка круглая <...> Атрибутом вольного являеться "нечистый" след: "Вольный если в лесу, не на этот след наступишь – уведет"»[23].

Чтобы выйти из *лешего следа*, надо проделать ряд манипуляций, реализующих ритуальную семантику поворота: снять одежду, вывернуть и снова надеть или хотя бы повернуть кепку задом наперед[24]. Таким образом, дорога лешего – это еще и невидимая *лешева тропа*, невидимый *лешев след*; впрочем, о его наличии (и даже о примерном местонахождении) бывает достоверно известно: *В одной деревне были святки, а там есть лешева тропа рядом с деревней...* [Чер., № 136]. Соответственно,

---

[22] *Синица Н.А.* Лексика народной демонологии Павинского района Костромской области // Живая старина. 2010. № 5. С. 45–46.

[23] *Атрошенко О.В., Кривощапова Ю.А.* Мифологические сюжеты в вологодской традиции // Живая старина. 2006. № 4 (52). С. 26–27

[24] *Логинов К.К.* Лес и «лесная сила» в современных представлениях русских Карелии // Живая старина. 2002. № 4. С. 3.

леший путь для человека – это полное отсутствие дороги: крестьянка принимает лешего за односельчанина, который «предлагает ей следовать за ним, увлекая за собой по бездорожью»[25]. При этом леший сам, как и положено духу, не оставляет видимого следа. Так, люди на повозке долго не могут догнать лешачиху, а когда она сворачивает *на леву руку* с дороги, *посмотрели в тому месте на снег, а там и следочка нету* [Чер., № 159].

Надо заметить, что представление об опасности попадания на дорогу демонов отнюдь не является привилегией русского фольклора. Так, в «Сказке о купце и духе» («Тысяча и одна ночь») герой, остановившись на привале, узнает, что это место принадлежит джиннам – об этом сообщают ему случайные прохожие, откуда, кстати, следует, что запрет останавливаться на этом месте относится к некоему «общему знанию»:

> ...и он приветствовал купца и пожелал ему долгой жизни и спросил: «Почему ты сидишь один в этом месте, когда здесь обиталище джиннов?» И купец рассказал ему, что у него случилось с ифритом <...>. И вдруг подошёл к ним другой старец, и с ним две собаки, и поздоровался (а собаки были чёрные, из охотничьих), и после приветствия он осведомился: «Почему вы сидите в этом месте, когда здесь обиталище джиннов?»[26].

Сравнение *лешева следа* со звериной тропой не случайно – скорее всего, именно она послужила образцом при возникновении данного понятия[27]. Здесь же, вероятно, в наиболее архаическом выражении обнаруживаются «посессивные» характеристики подобной тропы, т. е. отражающие отношения принадлежности объекта. След

---

[25] *Криничная Н.А.* Лесные наваждения... С. 23.

[26] Тысяча и одна ночь: избранные сказки / Пер. с араб. М.А. Салье. М.: Художественная литература, 1972. Т. I. С. 25.

[27] Обратим внимание: «движение в легенде – это прежде всего передвижение персонажа пешком» (*Лагута О.Н., Лав-*

принадлежит зверю, оставившему его, и это чрезвычайно актуальное для любого охотника знание есть одно из древнейших знаний человека. Не исключено, что сама идея принадлежности дороги/тропы тому, кто ее проложил и/или регулярно использует, также формирует представление о *чужой* и *своей* дороге; ср. в заговоре: Герой выходит в леса, *на свой путь*, в лукоморье, *на свою тропу* [Кляус, с 264, 321]. *Чужой дорогой* по определению является дорога лешего: *На чужу дорогу легли...* [Зин. 1987, № 25].

Другой случай принадлежности дороги – ее прохождение через чьи-либо владения или через контролируемую кем-либо территорию. «На Русском Севере существует поверье, что все тропинки в лесу принадлежат лешему. Человек, занявший тропку, может встретиться с лесным хозяином...»[28], т. е. *лешева дорога* – это не только особая *лешева тропа*, но и всякая дорога, проходящая через лес:

> Небольшие были, ходили на сенокос и сели отдыхать, сели отдыхать, и была тропинка, ну вот <...> Лёг, лежит. Отец, грит, сказал что: «Игорь, на тропинке никогда не сидят и не лежат!» – говорит. Зачем... ну! Чё там такое сделается, мол... Вот сами, грит, видели: идёт невысокого роста мужичок такой, говорит, маленький. Подошёл, Игоря перешагнул... а там внизу трава такая высокая, говорит, была. И в эту траву. Ну, говорит, лежим, всё... не остановился, не спросил ничего, что как, да что на сенокосе или чего... Ведь как обычно идёт настоящий человек, дак ведь спросит там, что, мол, как да что, да это самое... «Как сенокос?» – да всё... А он молча прошёл, перешагнул его – и в траву. И мы, говорит, следом[29].

рентьев А.М. Частотные показатели общеупотребительных лексем в текстах... С. 209–210).

[28] *Топорков А.Л., Ильина Т.С.* Вологодская экспедиция РГГУ // Живая старина. 2007. № 2 (54). С. 46.

[29] Там же.

Название *Марьинская Дорога* истолковывается следующим образом: «Марья была разбойница, со своей шайкой по дороге была»[30]; ту же логику можно усмотреть в наименовании *Государева дорога* или в объяснении названия *Романовская Дорога*, которое, впрочем, описывается как «превентивное»: *царскую семью ждали, а они так и не приехали, а дорога все равно Романовская стала*[31].

Вообще определение дороги как *Государевой* или *Божьей* семантически может расшифровываться двояко: как дорога, принадлежащая верховному владыке – в числе всего прочего находящаяся в его ведении, – и как проложенная им (или предназначенная ему). «На Украине Екатерининской была названа железная дорога. Для некоторых из перечисленных дорог это лишь фольклорное название, для других – официальное. Одни из "екатерининских" дорог действительно были созданы при царице, другие – позже. Часто рассказывают о том, что та или иная "екатерининская" дорога была построена специально для проезда Екатерины. Причем это относится и к местностям, где царица никогда не бывала, например к с. Ныр Тужинского р-на Кировской обл.»[32]. Весьма отчетливо подобная идея бывает выражена в заговорах:

> Герой идет к начальнику *по Божьему следу*, Господними шагами; Христос *шел дорогой*, герой идет *по его следу*, Герой отсылает болезнь *по царским дорогам* [Кляус, с. 234, 120].

Согласно русской традиции, Млечный Путь – это *Батыев Путь, Батыева* (*Ботеева, Ботева, Ботёва, Потеева*) *дорога* (*дорожка*), что истолковывается следующим образом: когда Батый шел с войной на Русь, он ориенти-

---

[30] *Пьянкова К.В., Старикова К.М.* «Фольклорная топонимия» Костромской области // Живая старина. 2005. № 3. С. 14.

[31] Там же.

[32] *Виноградов В.В., Громов Д.В.* Легенды о путешествующей императрице // Живая старина. 2007. № 3 (55). С. 4–7.

ровался по Млечному Пути; соответственно, выходить (ходить, идти) по Млечному Пути – значит идти, ориентируясь по Млечному Пути[33]. Любопытно, что по монгольскому преданию, Млечный Путь есть след войска, заблудившегося в пустыне (потерявшего ориентацию) и ушедшего на небо[34]; само же название Млечного Пути звучит как Тэнгрийн дзам (*tngri-yin ǰam*), что может быть в равной мере понято и как 'небесная дорога', и как 'богова дорога' (или 'дорога богов') – выразительный пример двоякого истолкования отношения принадлежности.

По линии «собственности на дорогу» может даже возникать своего рода конфликт интересов «хозяйствующих субъектов»:

> Две жонки ехали с сеном по Государевой дороге. Так дорога за рекой называется. Вдруг что-то спросило у них: «Чья дорога?» А вокруг никого. Одна жонка да и говорит: «Божья да государева». Тут все захохотало, загремело, по всему лесу да раздалось... [Чер., № 135].

Таким образом, леший (а женщины едут через лес) пытается утвердить свою собственность на дорогу, проходящую по его территории, оспорить право на власть над ней у более высоких владык – Бога и государя[35]. Обратим

---

[33] Словарь русских донских говоров. Т. I–III. Авторы-сост. З.В. Валюсинская, М.П. Выгонная и др. Ростов-на-Дону, 1975–1976. Т. I. С. 19, 37, 92, 137.

[34] Folklore mongol. Livre quatrieme. Gesammelt [B.] Rintchen. Wiesbaden, 1964 (AF. Bd.12), № 24.

[35] Следующей, по-видимому, ступенью является превращение дороги в «мирскую», т. е. 'принадлежащую всем (и никому в частности)': «"Я провожу тебя, если ты боишься, – сказал он ей, – ты мне позволишь идти подле себя?" – "А кто те мешает? – отвечала Лиза, – вольному воля, а дорога мирская"» (*Пушкин А.С.* Барышня-крестьянка // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. VI.

внимание, что вопрос о принадлежности дороги оказывается и своего рода испытанием, к чему вообще могут быть сведены едва ли не все дорожные приключения.

Конечно, в плане общеязыковом дорога есть прежде всего «ездовая полоса», путь, направление, расстояние, сама езда или ходьба[36], но, как можно было убедиться, ее семантика в фольклорных текстах этим далеко не исчерпывается. Ездят совсем не обязательно по дороге, в былине – преимущественно не по дороге, а по полю. Да и сама былинная дорога – это дорога в поле (за некоторыми исключениями, о которых речь шла выше), но в качестве «полосы для езды/ходьбы» она факультативна, а то и вообще не нужна богатырю, который, даже покидая город, предпочитает «нерегламентированные пути» (*не воротами, не дорожкою*), что несколько напоминает использование нерегламентированного входа/выхода потусторонними существами.

Сама дорога употребляется не только для езды/ходьбы – она имеет и совсем иные, мифологические функции; этим, кстати, обусловлено активное использование мотива д о р о г и в заговорах, в которых, по материалам В.Л. Кляуса [с. 426, 435], есть около ста сюжетных ситуаций, связанных с дорогой. Таким образом, понятия *езда/ходьба*, с одной стороны, и *дорога/путь/тропа*, с другой, способны существовать отдельно, представляя собой нежестко связанные понятия.

Дорога – граница между «своим» и «чужим», путь души в загробный мир[37], мифологически нечистое место;

Художественная проза. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 153 (разрядка моя. – *С.Н.*)).

[36] *Даль В.* Толковый словарь... Т. I. С. 473.

[37] *Невская Л.Г.* Семантика дороги и смежных представлений в погребальном обряде // Структура текста / Отв. ред. Т.В. Цивьян. М.: Наука, 1980. С. 228–239; *Чистяков В.А.* Представления о дороге в загробный мир в русских похоронных

все подобные свойства особенно сильно проявляются на скрещениях, развилках дорог (росстанях), а также на пересечениях ими ворот, границ, мостов[38]. Напомню, что мотив героя на росстани лежит в основе одного из центральных эпизодов в былине и героической сказке; что строительство моста есть важный компонент эпизода расчистки дороги Ильей Муромцем; что пара *дорога/ворота* (к которой у нас еще будет случай вернуться) является ядерной для былинной формулы *ехать со двора не воротами, а из города не дорогою*. Наконец, почти все запредельные земли, куда лежит путь эпического и сказочного героя, в той или иной степени обладают признаками потустороннего мира, в этом смысле дорога и здесь соединяет «свое» и «чужое» (именно в мифологическом плане).

Семиотически чрезвычайно значим (впрочем, по своей символике довольно универсален) поворот дороги (с дороги) направо или налево: так, лешачиха в быличке сворачивает с дороги «на леву руку» [Чер., № 159]; правый поворот на сказочной росстани (в отличие от левого поворота и от прямой дороги) предрекает «оптимальный вариант» развития событий: *кто вправо поедет, тот царем будет..; кто поедет в правую сторону, тот будет здрав и жив..; кто пойдет направо, тот царство получит...* [№ 155, 168, 197]; герой (героиня) сказки получает приказ поворачивать направо – к исцеляющему ключу, к Морозко [Аф., № 115, 95], даже если этот приказ следует не от благожелательного советчика, а от зловредного антагониста (например, мачехи, как в последнем случае).

причитаниях XIX–XX вв. // Обряды и обрядовый фольклор / Отв. ред. В.К. Соколова. М., 1982. С. 114–127.

[38] *Левкиевская Е.Е.* Дорога // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 2 (Д–К). М.: Международные отношения, 1999. С. 124, 128.

Все эти общие свойства дороги – как прагматические, так и мифологические – могут в равной мере проявляться в текстах разных жанров. Но есть у нее и жанрово специфические качества. Скажем, дорога вообще является местом соприкосновения с персонажами потустороннего мира, однако для сказки характернее ситуация встречи, а для былины и былички – ситуация сопутствия, движения вослед, причем догоняемыми обычно оказываются персонажи, обладающие сверхъестественными свойствами; часто их невозможно (или очень трудно) догнать (в былине Святогор и Вольга не могут догнать Микулу, в быличке люди на повозке не могут догнать лешачиху и т. д.). Жанрово специфической является разная интерпретация определения *далекая* – как 'далеко ведущая' (в сказке) и как 'далеко находящаяся' (в былине). Наконец, специфичны для несказочной прозы (быличка, предание) и для заговоров посессивные характеристики дороги (*леший след, лешева тропа, Батыев Путь, Государева дорога, Божий след*).

В символическом значении дорога – это жизнь и судьба[39]. Круг подобных ассоциаций, вероятно, достаточно универсален[40], можно вспомнить не только европейские христианские традиции, но и, например, сходную метафору пути в манихейских и буддийских текстах.

---

[39] *Щепанская Т.Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. С. 25–26. В связи с вышесказанным показательно, что в славянских традициях судьба реализуется в случайных встречах с людьми или животными (*Левкиевская Е.Е.* Дорога. С. 127–128).

[40] *Неклюдов С.Ю.* Душа убиваемая и мстящая // Труды по знаковым системам. VII. Тарту, 1975. С. 66 (Ученые записки Тартуского государственного университета, № 394); *Неклюдов С.Ю.* О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное творчество / Под ред. Ю.Я. Барабаша, Е.М. Мелетинского, Л. Нире, М. Саболочи. М.: Наука, 1977. С. 206–207, 219–221.

Данные значения ('путь, дорога', а также 'счастье, удача, успех', в том числе 'удачное путешествие') имеет древнетюркское *jol*, старописьменное монгольское *jol* (и их варианты в современных тюркских и монгольских языках); божества личной судьбы носят имена Йол-тенгри (в древнетюркской «Гадательной книге») и Дзол-тэнгри/Дзол-дзаяачи (в монгольских шаманских текстах). Соответственно, если путь есть метафора счастливой судьбы, то злые духи, сбивающие человека с пути (в прямом и переносном смысле), прямо именуются «препятствие», «помеха», «препона»[41].

Вернемся к выбору на распутье своей дороги-судьбы эпическим и сказочным героем (ср. Mot N122.0.1). Прежде всего следует отметить, что к нему, вероятно, не имеет прямого отношения мотив росстани в актуальных верованиях и в связанных с ними жанрах былички или заговора. Перекресток дорог и их развилка (которую можно рассматривать как частный случай перекрестка) здесь являются лишь местом повышенной концентрации самых общих мифологических качеств дороги (опасных или продиктованных), но без акцентирования ее фаталистической символики. На формирование рассматриваемых сказочных и былинных эпизодов подобная семантика могла оказать лишь косвенное влияние.

Хотя эти эпизоды встречаются в популярных текстах, представленных большим количеством записей (около сотни – былины об Илье и Соловье-разбойнике и несколько десятков – былины «Три поездки Ильи Муромца»), они характерны лишь для чрезвычайно ограниченного круга сюжетов. Оба случая – сказка, в которой встречается

[41] *Неклюдов С.Ю.* Мифология тюркских и монгольских народов (Проблемы взаимосвязей) // Тюркологический сборник 1977 / Ред. колл.: А.Н. Кононов (отв. ред.), С.Г. Кляшторный, Ю.А. Петросян, С.С. Цельникер. М.: Наука, 1981. С. 196–197.

данный эпизод [СУС 300, 303, 550, 551, иногда 567], и былины об Илье, включающие мотивы судьбоносного перепутья двух дорог (трудной прямой и легкой окольной), в сказочно-эпической традиции стоят особняком. Напрашивается предположение, что они имеют какой-то более поздний источник, внешний по отношению к фольклору.

Им могла быть притча о двух дорогах, известная в русской рукописной традиции. Это «Видение о двух путях» (рукопись XVII в.), которые расходятся направо и налево за некими воротами:

> ...одесную в лесу мало будет тернистый и неравный, блатный и острый, по сем же по нем поле пространное и зело прекрасное и равное, различными цветы украшенное. Второй же путь, иже лежит ошую, в лесе вправду есть и равен, сух, пространен и к шествию удобен, но недалече, ибо абие поле великое каменистое, блатное и неудобное ко прохождению <...> избери от сих единый[42].

Тот же мотив содержится и в заглавии другой рукописи (содержание самой притчи несколько иное): «Слово о оусцем [= узком] пути, ведущем в жизнь вечную, и о широком пути, ведущем в муку вечную»[43].

Один из главных источников данной притчи обнаруживается в новозаветном тексте:

> Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; / Потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их (Мф. 7:13–14).

Таким образом, притча прямо воспроизводит противопоставленность путей «широкого» и «узкого», а также

---

[42] Древнерусская притча / Сост. Н.И. Прокофьев, Л.И. Алёхина. М.: Советская Россия, 1991. С. 100–101.

[43] Там же. С. 103–104.

связанность в данном символическом контексте «ворот» и «дорог» (вспомним устойчивую былинную формулу *не воротами, не дорожкою*). Однако в Евангелии отсутствует мотив неравномерности обоих путей: сперва трудного, затем легкого, с одной стороны, и в начале удобного, а в конце непроходимого, с другой[44]. Этот мотив наверняка восходит к античной традиции, где ближайшей по своему образному строю и деталям является притча Эзопа – согласно его «Жизнеописанию» (94), которое, наряду с баснями, переводилось в России в начале XVII века[45], а известно было, возможно, и гораздо раньше. В ней говорится о «дороге свободы», поначалу неровной, узкой, крутой и безводной, усеянной шипами и полной опасностей, к концу – ровной и гладкой, легко проходимой, и о «дороге рабства», поначалу ровной и гладкой, полной наслаждений, а к исходу – узкой, крутой и каменистой[46]. Та же метафора двух дорог есть в притче Продика, переданной Ксенофонтом: юный Геракл оказывается на распутье дорог порока и добродетели и не может сделать выбор; женщина, олицетворяющая порок и роскошь, обещает Гераклу приятную и легкую дорогу, полную наслаждений, и говорит, что дорога добродетели, напротив, длинна и

---

[44] Интересно, что встречается и противоположное истолкование данных образов: «Натерпелась я в первом [своем] веке, дорога моя очень длинная, шла я по ней всякими крюками-извилинами и никак не могу дойти до конца. А вот ваша путь иная – широкая, большая» (*Сидорова Д.Е.* «И сказки волшебные оживут...» (фрагменты дневника за 1905 год) // Живая старина. 2007. № 1. С. 20), т. е. «арматура» притчи сохранена, но «положительное» и «отрицательное» значения поменяны местами.

[45] *Тарковский Р.Б., Тарковская Л.Р.* Эзоп на Руси. Век XVII. Исследования. Тексты. Комментарии. СПб., 2005. С. 9, 31–32.

[46] Басни Эзопа / Пер., ст. и коммент. М.Л. Гаспарова. М.: Наука, 1968. С. 49.

трудна[47]. Наконец, древнейшую фиксацию данного мотива мы находим у Гесиода («Труды и дни», 288–292)[48]:

> Путь не тяжелый ко злу, обитает оно не далеко. / Но добродетель <...> крута, высока и длинна к ней дорога, / И трудновата вначале. Но если достигнешь вершины, / Легкой и ровною станет дорога, тяжелая прежде (*пер. В. Вересаева*).

Заметим, что указания на направление дорог, начинающихся за воротами (тернистая и неровная направо, широкая и удобная налево), содержатся только в русской версии притчи, во всяком случае их нет ни в древнегреческих, ни в новозаветных текстах; более того, сам по себе поворот направо или налево, символически чрезвычайно нагруженный, явно не обусловлен мотивом выбора одной из дорог. Обратим также внимание, что по сравнению с басней Эзопа в русской редакции сюжета несколько изменяется характеристика первого пути: на месте дороги безводной и крутой (скалистой) появляется дорога болотистая, проходящая через лес; вспомним об укладывании Ильей Муромцем настила через болото при расчистке им прямоезжей дороги, явно ведущей через лес.

Можно также предположить, что оба состояния избранного пути (узкий и тяжелый вначале, просторный и удобный потом), распределенные, согласно притче, последовательно в пространстве, интерпретируются былиной как сменяющие друг друга во времени: преодоление первого (трудного) этапа пути трансформируется в преобразование активным эпическим героем всей непроходимой дороги («расчистка»). Это в свою очередь согласуется с культурно-героическим пафосом эпоса, в соответствии

---

[47] *Ксенофонт.* Воспоминания о Сократе. М.: Наука, 1993. С. 42–46 (2.1.21–34).

[48] Пользуюсь случаем поблагодарить Д.М. Михееву, указавшую мне на эти параллели.

с которым преодоление богатырем путевых препятствий и превращение дороги из непроходимой в проходимую равнозначно «окультуриванию» всей ранее непригодной для жизни человека территории, через которую проходит дорога; ср.:

> Когда десяти стран света владыка Гесер гибельные три перевала преодолел, высокие горы равниной стали, смертельные-сокрушительные страдания исчезли, травы и нивы повсюду выросли[49].

Следует добавить, что метафора двух дорог используется и в литературе Нового времени. Ее оригинальная интерпретация дается, например, во втором действии драмы Ибсена «Пер Гюнт» (1867), где герой, только что освободившись от троллей, сталкивается с неким таинственным персонажем по имени Кривая, которая не дает ему пройти прямо и от которой его, как и от троллей, спасает звон церковных колоколов. Выбор – «обойти сторонкой» или «идти прямо» как выбор судьбы – встает перед ним и в конце жизни (действие пятое); окончательно же посмертная участь – результат беспристрастного небесного суда – должна определиться на последних перекрестках, где его ожидает ангел смерти – «Пуговичник» («Пойду прямым путем, как он ни тесен», – решает Пер, что прямо отсылает к тем же образам)[50].

Непосредственно новозаветную притчу пересказывает Н.А. Некрасов:

> Средь мира дольнего / Для сердца вольного / Есть два пути <...> Одна просторная / Дорога – торная, / Страстей раба, /

[49] *Неклюдов С.Ю., Тумурцерен Ж.* Монгольские сказания о Гесере. Новые записи. М.: Наука, 1982. С. 141.

[50] *Ибсен Г.* Пер Гюнт // Ибсен Г. Собрание сочинений в четырех томах. Т. II. Пьесы, 1863–1869. М.: Искусство, 1956. С. 461–466, 601–636.

По ней громадная / К соблазну жадная / Идет толпа <...> Кипит там вечная, / Бесчеловечная / Вражда-война <...> Другая – тесная / Дорога, честная, / По ней идут / Лишь души сильные, / Любвеобильные, / На бой, на труд[51].

Кстати, дорога с большим движением, большая дорога в некоторых говорах так и называется: *Боевая дорога*[52].

Тот же мотив встречается в псевдомистической (à la Эдгар По) новелле А.И. Куприна «Ужас» (1896; в издании 1911 г. – «Дьявол»)[53], но не в аллегорическом смысле, а в качестве литературного приема, причем непонятно, в какой мере писатель осознавал его историческую основу и семантический потенциал:

Туда вели две дороги. Одна, более длинная, шла через все местечко и через прилегавшую к нему деревню Фридриховку; другая, короткая, и собственно даже не дорога, а тропинка, пересекала по диагонали огромное пустое поле и выходила на железнодорожный вал, откуда до вокзала было как рукой подать. Я, конечно, ходил всегда полем и на этот раз пошел тем же путем[54].

---

[51] *Некрасов Н.А.* Кому на Руси жить хорошо [1863–1876] // Некрасов Н.А. Собрание стихотворений / Под ред. К. Чуковского. Критич. очерк. И. Кубикова. М.; Л.: Госиздат, 1930. С. 311–312; (= *Некрасов Н.А.* Полное собрание сочинений и писем в 15 томах. Т. 5. Кому на Руси жить хорошо. Л.: Наука, 1982.)

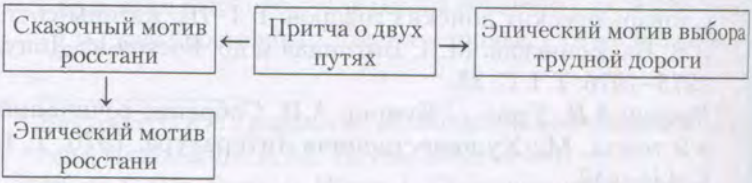
[52] Словарь русских донских говоров. Т. I–III. Авторы-сост. З.В. Валюсинская, М.П. Выгонная и др. Ростов-на-Дону, 1975–1976. Т. I. С. 33.

[53] *Куприн А.И.* Ужас // Куприн А.И. Собрание сочинений в 9 томах. М.: Художественная литература, 1970. Т. I. С. 444–449.

[54] Именно на этой дороге рассказчика и ожидало жуткое приключение.

Что же касается фольклорного эпизода герой на росстани, то из двух его версий, сказочной и былинной, первична скорее сказочная. В волшебной сказке предписания судьбы осуществляются с очень высокой степенью обязательности – даже если затем герой, погибший по предсказанию, прочтенному на перекрестке, будет воскрешен, как того требует сюжетная логика данного жанра. Во всяком случае судьба, которую приходится выбирать, не вызывает какого-либо протеста со стороны героя, проблема сводится лишь к осуществлению правильного выбора – почти как в притче. Кстати, это сближение особенно выразительно в тех нередких случаях, когда выбор надлежит сделать из двух (а не трех) дорог, и особенно – когда выбранный путь описывается как двухтактный – сначала трудный, потом счастливый: *кто пойдет налево, тот много зла и горя примет, да зато женится на прекрасной царевне* [Аф., № 197]. Сходная модель воспроизводится в эпизоде выбора Ильей Муромцем одной из двух дорог: легкой прямоезжей и трудной окольной (хотя подобный выбор оказывается вполне «богатырским»). В отличие от этого, мотив росстани, вероятно, попавший в эпос из волшебно-героической сказки, разрабатывается былиной как отрицание и преодоление героем предуказанной судьбы, что, впрочем, опять-таки соответствует логике поступков эпического богатыря.

Схематически данное соотношение версий эпизода выбора пути в русской традиции можно представить следующим образом:



Итак, активность былинного героя внешне выражается в его повышенной (по сравнению с другими персонажами) мобильности: он двигается все время, причем траектория его перемещений как бы очерчивает сюжетную синтагму. Потеря же мобильности всегда указывает на утрату активности и зачастую – на трагические коллизии и былинном мире. Эстафета активности передается персонажу, траекторией своих перемещений он «дорисовывает» следующий сюжетный такт, т. е. как бы заменяет героя, пока тот снова не получит свободу.

Действительная мобильность героя составляет контраст с потенциальной мобильностью персонажа, мобильностью, которая как бы готова проявиться в любой момент. С этой точки зрения встреча героя с персонажем

может быть представлена либо как прибытие героя в место постоянного нахождения персонажа, либо как пересечение двух траекторий – реальной (траектории перемещения героя) и потенциальной (траектории перемещения персонажа).

Собственно говоря, эти оба случая имеют место в былине, но они интересны и как два аспекта описания сюжета, при анализе которого не только допустимо чтение синтагмы п е р е м е щ е н и е г е р о я, но есть возможность и прочтения минимального отрезка сюжета как бы «с точки зрения персонажа» – до его столкновения с героем[1]. Момент этого столкновения бывает ознаменован включением относительно редкого для былины описания (~ упоминания) эмоционального состояния героя или его контрагента.

Вообще, народный эпос скуп на изображение чувств персонажей[2]. Среди других повествовательно-фольклорных жанров в этом отношении он сближается, например, с волшебной сказкой и противоположен балладе (не говоря уж о народной лирике), с гораздо большей обстоятельностью описывающей внутренний мир своих героев. Можно сказать, что для эпоса такое описание вообще не характерно.

Продемонстрируем случаи «психологических реакций» былинного персонажа на материале текстов, довольно полно представляющих круг эпических сюжетов об Илье Муромце, Добрыне Никитиче, Микуле Селяниновиче, Святогоре и Вольге[3]. В первую группу входят случаи

---

[1] Ср.: *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 108–135.

[2] *Новиков Ю.А.* Динамика эпического канона: Из текстологических наблюдений над былинами. Вильнюс: Вильнюсский пед. ун-т, 2009. С. 67–71.

[3] Регистрировались все случаи употребления слов, связанных с описанием душевного состояния персонажей, а затем результаты сравнивались с былинными текстами других

единичные и для избранных текстов не составляющие системы. Сюда относится, например, страстное желание царя Калина разорить Киев («И воспылал тут собака Калин-царь на Киев-град...), любовная тоска Добрыни по Маринке («Стала тут Добрынюшку тоска ушибать..»), раскаяние Настасьи Микулишны, едва не вышедшей замуж за Алешу Поповича в отсутствие Добрыни («говорила, слезно плакавши...»; кстати, в последнем случае чувство персонажа передано не прямо, но через описание «внешнего поведения», т. е. структура обычной для былины «объективной» манеры изложения не нарушена).

Особую и также весьма немногочисленную группу представляют собой случаи «коллективного переживания», выражаемого в нашем материале сходно (*призамолкнули, призатумелились, приослушались, призадумались*), но обозначающего разное: смятение и испуг пирующих, когда князь Владимир предлагает найти посла в царство Политовское, или, напротив, восхищение окружающих искусной игрой героя на гуслях. Крайне редкими являются, наконец, указания на «положительные» эмоции – радость и веселье (*возрадуется, прирасхонулся*, т. е. развеселился, и пр.).

Несравнимо более частым, систематическим и стереотипизированным является описание «отрицательных» эмоций[4], среди которых преобладают гнев и грусть, а также – в несколько меньшем количестве случаев – страх. Однако, в отличие от страха, всегда описываемого как чувство безусловно сильное и ординарно передаваемое выражениями *испугается, приужахнется, ужахнется, сердце* [*богатырское*] *приужахнулось*, в изображе-

---

сюжетно-тематических слоев, используемыми в качестве контрольного материала.

[4] Характерно при этом и пристрастие к отрицательным формам грамматичского выражения: «не слюбилося», «не полюби», «не поглянулося», «не кажется» и т. д.

нии гнева и грусти возможно несколько градаций. Грусть может описываться просто как отсутствие веселья («А мне-ка-ва Владимиру не весело»), как несильная тоска («В избушке ли сидеть ему тоскливо ли»), как глубокое огорчение (*закручинился, запечалился*), как сильное отчаяние (*заплакала, ронит слезы горючи, не поднимаются руки белые, потупил очи ясные во кирпищат пол*).

Участие в описании душевного состояния «пространственного элемента» – направление взгляда вниз – имеет аналогию в устойчивой фольклорной формуле у монгольских и тюркских народов: «Вверх посмотрит – засмеется, вниз посмотрит – заплачет», причем передается (в ее разных вариантах) состояние некой эмоциональной неустойчивости[5]:

> Яурынтак смотрит на дверь сквозь слезы, в лицо хана – с улыбкой[6]. Повернулся в другую сторону, чтобы скрыть слезы, со спокойным взором обратился прямо [к ним][7]. Увидев Гесера, принявшего чужой облик, мать героя «сначала было улыбнулась, но потом принялась плакать»; сын Дзасы, его брата, пасет 5 рябых коз, «не то плачет, не то поет»; Санлун, его отец, которого угощает невестка, разглядев чашку,

[5] По пословице, «Смеющегося надо спросить, а скорбящего утешить» (Гесериада. Сказание о милостивом Гесер Мерген-хане, искоренителе десяти зол в десяти странах света / Пер., вступ. ст. и коммент. С.А. Козина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1935/1936. С. 180–181); «...плач и смех составляют своеобразную смысловую пару для выражения горя и радости» (*Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968. С. 96).

[6] Ногайские народные сказки / Сост. и пер. с ногайского Аждаут Ногай. Предисл. Е.С. Котляр. М.: ГРВЛ – Наука, 1979. С. 22.

[7] *Санжеев Г.Д.* Кызыльская рукопись монгольской эпической повести «Хан-Харангуй» // Тюрко-монгольское языкознание и фольклористика / Отв. ред. Г.Д. Санжеев, Р.А. Аганин. М.: Изд-во вост. лит-ры, 1960. С. 34.

засмеялся, но, выпив чай и отдавая чашку, заплакал. Взяв нож Гесера, смеется, отрезав, отдает и плачет[8].

С другой стороны, смех героя может быть признаком зрелости богатыря, его готовности к совершению подвигов (в ойратском эпосе), формула же отправка в путь вводится словами «засмеявшись, сказал»; голос и смех богатыря уподобляются реву барса[9]. Ср. также: «Три смеющиеся порога перешедши...»[10].

Гнев – особенно часто изображаемое чувство в былине[11]. В его описании существует самая богатая гамма оттенков: недовольство («Королю-то это дело не слюбилося», «не поглянулося», «не кажется», «эти речи не слюбилися», «дело ему не по-люби»), обида («Тут Илюшеньке стало зарко», т. е. обидно, зазорно), раздражение, досада («Он со тоей ли досадушки великоей», «за беду стало, за велико досаду показалося») и, наконец, сильный гнев («поразгневался»), переходящий в аффективные формы необузданного боевого исступления:

И сомутились у старого очи ясные, / И разгорелось у старого ретиво сердце, / Не увидел старый свету белого, / Не

---

[8] Гесериада... С. 180–181.

[9] *Борджанова Т.Г.* Проблемы поэтики монголо-ойратского героического эпоса: Дис... канд. филол. наук. М., 1979. С. 60, 61.

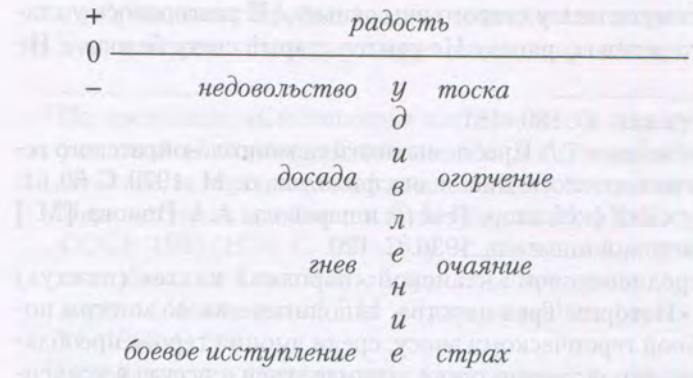
[10] Якутский фольклор. Тексты и переводы А.А. Попова. [М.:] Советский писатель, 1936. С. 120.

[11] В средневековой китайской «народной книге» (пинхуа) по «Истории Трех царств», типологически во многом подобной героическому эпосу, среди эмоций героев преобладающее положение также занимает гнев – всегда в усиленной форме. Однако, в отличие от былины, по количеству случаев с ним конкурирует его семантический антоним – радость, также изображаемая в усиленной форме (*Рифтин Б.Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. (Устные и книжные версии «Троецарствия»). М.: ГРВЛ – Наука, 1970. С. 117).

узнал старый ночи темные, / И расходились у него плечи могучие, / И размахнулись руки белые... [Ефим., с. 32–35].

Это своеобразное амокальное состояние, вывести из которого богатыря не просто (надо подойти сзади, наложить «храпы железные» и пр.).

Гневу и грусти в качестве «положительной» эмоции равным образом противостоит радость; состоянию же боевого исступления, являющемуся одновременно высшим выражением богатырской отваги, противоположно чувство страха, которое в свою очередь сопредельно особенно сильной форме отчаяния. Что же касается удивления, то, обладая обычно довольно сильным «отрицательным зарядом» (к этому я еще вернусь), оно в былине также несомненно противостоит радости и тесно связано с «отрицательными эмоциями» в их крайних, аффективных формах (гнев, отчаяние, страх). Исходя из этого, систему психологических описаний в русском эпосе можно схематически представить следующим образом.



Обычно эпическое повествование протекает где-то в «нулевой» области – средней между положительными и отрицательными значениями данной схемы. При переходе к изображению душевного состояния героя (от «внешнего» описания к «внутреннему») может происходить

последовательное «переключение» с одной градации на другую – от форм минимальных до аффективных, ведущих в свою очередь к действию (то есть к возвращению «объективного», «внешнего» повествования). Именно так обычно строятся немногочисленные развернутые психологические описания в былине (например, в приведенной выше цитате: от «Разгорелось у старого ретиво сердце» до «Размахнулись руки белые»). В качестве «промежуточной ступени» в подобной «эмоциональной гамме» иногда выступает чувство удивления, приводящее к гневу, огорчению и страху, например: «А они тут да удивилися. / А они тут да ужахнулися» – о родителях Ильи Муромца, неожиданно увидевших своего сына исцелившимся (логически можно было бы ожидать и совершенно противоположной реакции: вслед за удивлением не испуг, а радость).

Бросается в глаза, что в отдельных случаях структура такого развернутого «психологического» описания – от вводящей его внешней ситуации до инспирированного им действия – может приобретать эстафетный характер: скажем, когда поступок героя вызывает недовольство вражеского владыки, после чего следует описание гнева и боевого исступления уже самого богатыря.

Самой яркой чертой сюжетного функционирования «психологических описаний» является то, что вводятся они обычно при непосредственной близости основного предмета эпического повествования – воинской коллизии. Появление в былине недовольства/раздражения/гнева, горя/отчаяния/страха и включенного в те же ряды удивления всегда показывает, что следующим эпизодом будет либо бой, поединок, сражение, либо поездка к тому месту, где эти события произойдут.

Данным обстоятельством хорошо объясняется факт резкого преобладания «отрицательных» эмоций над «положительными». Описание душевного состояния всегда располагается между двумя сюжетными действиями, помимо него уже связанными причинно-следственными отношениями, до предела усиливая мотивацию перехода от

одного к другому, но не изменяя всего сюжетного повествования в целом. Естественно, что такими «ведущими к действию» являются «отрицательные» психологические реакции, в то время как «положительные» в контексте былины не содержат достаточных сюжетных импульсов.

Следует повторить еще раз: описание душевных состояний персонажей в былине остается периферийным, в ней почти безраздельно господствует «объективное» повествование, поступки героев изображаются «со стороны» – без внутренних психологических мотивировок и сопровождающих их переживаний. Былина не ставит своей целью «воспеть гнев» богатыря, могущий быть побуждением для построения конфликта (как в «Илиаде»). Случаи такого рода в русском эпосе уникальны, однако они все-таки встречаются, демонстрируя определенные возможности фабульного развития данной повествовательно-фольклорной формы.

В рассмотренных текстах сюжет один раз открывается описанием гнева князя Владимира на Илью Муромца, что в дальнейшем приводит к трагическим последствиям. Однако эта былина, которая здесь выглядит вполне завершенной и цельной, среди вариантов того же сюжета может рассматриваться как неполная – с отсутствующей завязкой, объясняющей причины этого гнева.

Подобным же примером, когда психологическое описание приобретает несколько больший, чем обычно, удельный вес в повествовании, является сюжет об отлучке Добрыни и неудавшейся женитьбе Алеши Поповича. В значительном количестве случаев отъезд героя происходит по приказу князя Владимира – он мотивирован предшествующим повествованием, а цели его определены самим поручением. Приказ вызывает недовольство, тоску, даже отчаяние у героя, что проявляется в жалобах на свою участь, обращенных к матери («Ты почто меня несчастного спородила?..»). Жалобы эти складываются в пространный монолог, имеющий весьма значительную для былины эмоциональную насыщенность и достигающий высокой степени художественной выразительности.

В ряде вариантов, однако, непосредственный повод отъезда отсутствует, а повествование прямо начинается с монолога героя. Таким образом, как сам монолог, так и породивший его «душевный кризис» – недовольство собой и своей судьбой (а ведь именно выражением такого недовольства, прямо не мотивированного сюжетным развитием, выглядит этот монолог) – все это приобретает самостоятельное значение, порождая исходный конфликт и осмысливаясь как подлинная причина отлучки.

Внезапное же возвращение бывает вызвано вестью о том, что дома неблагополучно; жену Добрыни выдают замуж за Алешу Поповича. Эта ситуация имеет целый ряд сюжетных параллелей в эпосе других народов. Так, в калмыцком «Джангаре» («малодербетовская» версия) герой, охваченный необъяснимой тоской, внезапно покидает державу и престол, в чужих краях вступает в новый брак и живет вдали от людей со своей второй женой и родившимся от нее малолетним сыном. Назад же он возвращается, узнав, что его государство разорено врагом[12].

В этих фактах можно найти подтверждение сказанному выше. Если причина, вызвавшая «душевный кризис» эпического героя и ставшая целью его внезапного отъезда, оказывается за пределами повествования, то сам этот «душевный кризис», который ранее, видимо, играл лишь орнаментальную роль в сюжете, теперь приобретает самостоятельное значение и сам порождает исходный конфликт.

---

[12] А.Ш. Кичиковым найдена еще одна песня той же версии, которая, по его мнению, должна в эпическом цикле предварять песню об отлучке Джангара. Исследователь считает, что во вновь обнаруженном тексте содержится и мотивировка отлучки Джангара: одряхление ханши Шавдал и вызванная этим неспособность родить наследника (Джангар. Малодербетская версия / Сводн. текст, пер., вступ. ст., коммент., словарь А.Ш. Кичикова. Элиста: КалмГУ, 1999. С. 16).

Встречи с чудом

Как было сказано, наиболее скромное место среди изображаемых былиной психических состояний занимает чувство удивления, почти неведомое сказочным и былинным персонажам. С ним связано появление в тексте особого сюжетного элемента – *чуда*, т. е. явления, из ряда вон выходящего, заслуживающего удивления[1]. Оценка подобного явления как чудесного всегда увязывается с реакцией на него героя

[1] Речь идет о тех фрагментах текста, в которых попадаются слова *чудо*, *диво*, *диковинка*, *дивовались*, *дивуется* и т. п. Кроме случаев их использования в «нормативном», «обиходном» значении (например: «Гой еси, сударь, мой дядюшка, / Ласково солнце, Владимир князь! / Не диво Алеше Поповичу, / Диво князю Владимиру: / Хочет у жива мужа жену отнять» [Кир., III, с. 22]), они описывают довольно

или персонажа и очень редко содержится в «авторской речи» сказителя.

Частотность появления *чуда* в тексте незначительна, слов, относящихся к семантическому полю этого понятия, в тексте мало, а набор их невелик. Почти весь он сводится к нескольким вариантам оценочной формулы, которая определенным образом маркирует предшествующий или последующий фабульный элемент (что предполагает и некоторую факультативность ее появления в повествовании). Обычно этот элемент бросается в глаза именно потому, что при «взгляде извне» не содержит в себе ничего чудесного – хотя бы по сравнению со многими другими явлениями былинного мира, которые, напротив, самой традицией расцениваются как факты эпической повседневности[2].

специфические, причем сходные ситуации, которые и будут предметом нашего дальнейшего рассмотрения.

[2] Наличие этих двух аспектов («взгляда извне» и «взгляда изнутри»), разграничение которых необходимо при анализе любой замкнутой структуры, не подразумевает их обязательной противопоставленности. Даже в сакральном универсуме, который нормально описывается как чудесный, чудо является образованием иного уровня, порядка и качества: например для церкви «все – чудо: и таинство – чудо и водосвятный молелен – чудо и каждая икона – чудо. Да, все – чудо в церкви, ибо все, что ни есть в ея жизни, – благодатно, а благодать божия и есть то единственное, что достойно имени "чудо". Но все это – чудо постоянное: есть же в церкви и более редкие веяния, "чудеса" в более привычном смысле слова, и они, чем реже, тем далее от выражения в слове: нельзя создать формул для таких чудес, ибо всякая формула есть формула повторяемости, кроме некоторых отдельных моментов, когда верующие совместно, – а в этом все дело, – бывали в Духе святом или начинали быть в нем, это пребывание не стало обыкновенной струей жизни» (*Флоренский П.* Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 122–123.). Дело здесь именно в отсутствии «формулы

Вообще при «взгляде извне» («рационально-логическом») весь сказочно-эпический универсум рассматривается как «чудесный» или «волшебный» (ср. фольклористическую терминологию: волшебная сказка, чудесный предмет, чудесный элемент и т. п.). «Чудесность» является непременным атрибутом сказки, объектом ее изображения и одним из основных критериев внутрижанровой классификации (чудесный противник, чудесный супруг, чудесная задача и т. д.). Все сказанное в немалой степени относится и к былинам, которые также могут включать в себя те же самые «чудесные» элементы (чудесного противника, чудесную супругу и пр.). При оценке же, исходящей «изнутри текста», не распространяющей свои критерии за его границы, мир былины при взгляде на него «изнутри» (как бы «глазами героя») оказывается совершенно не чудесным.

Чаще всего *чудо* появляется в следующей сюжетной ситуации: герой выезжает из дома или ездит по полю и натыкается на ворона, сидящего на дубу, который обычно и оценивается богатырем как «чудо». Ворон просит не стрелять в него и указывает герою на более достойный объект приложения богатырской удали. Он говорит ему о шатре, в котором находятся три татарина, полонившие русскую девушку (былина о Михайле Козарине), или о

повторяемости» или в той непредсказуемости, которая дала основание Честертону в его эссе о волшебных сказках в известном смысле приравнять противоречащую действительности чудесность фантастического, волшебного мира к неожиданным эксцессам мира реального (*Честертон Г.К.* Драконова бабушка // Честертон Г.К. Собрание сочинений. Т. 5: Вечный Человек. Эссе / Пер. с англ., сост. и общ. ред. Н.Л. Трауберг. СПб.: Амфора, 2000. С. 358–361). См. также: *Липатова А.П.* «Центр» и «периферия» в сакральной географии: соотношение нарративов (на материале Ульяновского Присурья) // Традиционная культура. 2006. № 4. С. 26–27.

достойном «супротивнике» (былина о Суровце-Суздальце); в этом случае чудом оказывается не ворон – он только обещает показать, где находится *чудо*. Таким образом, чудесный ворон функционально выступает как информатор, причем оценка («чудо») может быть перенесена с него на предмет информации.

Обычно ворон не сообщает, с каким именно «чудом» должен столкнуться богатырь, а только характеризует его следующим образом:

Там ведь есть чудо да ведь чудныих, / А чудным-чудно там да ведь дивным-дивно. / И дивным-дивно да тут белым-бело, / Тут белым-бело да тут красным-красно [Сок., Чич., № 12].

Эта характеристика в дальнейшем может не подтвердиться или подтвердиться только отчасти: «чудом» оказывается белополотняный шатер с дерзкой надписью; подобная ситуация характерна для былины о Добрыне и Дунае (или иногда заменяющем его в этом сюжете Алеше Поповиче):

А ведь кто-то в мой шатер да призаидёт, / А живой со шатра да не виидёт [Сок., Чич., № 12].

В данном случае из двух связанных элементов чудесным может оказаться любой. Интересно, что в этой цепочке помимо ворона, шатра и «супротивника» есть еще полоненная татарами девица. Ср. встречу Ильи Муромца в поле с таким чудом:

Наезжал он в чистом поле на диковинку: / Разъездную походную красну девицу [Кир., I, с. 5].

Из дальнейшего выясняется, что девица обижена Алешей Поповичем. В сюжете она больше не участвует и не встречается. Если сопоставить с этим текстом другой из

того же сборника [Кир., I, с. 92], где диковинная девица оказывается сестрой Ильи Муромца, можно убедиться, что мы имеем дело с сюжетом о Михайле Козарине, приуроченным к другому герою. Упоминание же здесь Алеши Поповича весьма показательно – в ряде случаев именно он заменяет Козарина в этой былине.

Цепочка элементов, один из которых оценивается как *чудо*, может быть достроена еще одним. В былине о Петре Петровиче (уникальный сюжет, схожий с сюжетом о Михайле Козарине) [Рыбн., № 21] герой собирается застрелить белых лебедушек, которые оказываются двумя прекрасными девушками – Настасьями Митриевичными. Они просят пожалеть их и указывают на *чудо* – черного ворона на дубу, а тот в свою очередь переадресовывает героя дальше, ко двору князя Владимира, которому грозит опасность.

Достаточно последовательно появление *чуда* в былине о Соловье Будидмировиче, хотя ситуация в ней сильно отличается от описанной выше. Герой здесь иноземец, который сватается за племянницу князя Владимира и просит разрешения построить терем (~ терема) в саду против ее окон. Характерно, что при этом невеста еще ничего не знает о матримониальных целях гостя и постройки, возникшие за ночь в саду, воспринимает как чудо, причем эта оценка имеет в рамках эпизода некоторую свободу распределения: как чудо расценивается и появление терема в саду, и сам терем (так сказать, его архитектурный облик) [Гильф., № 199; Озар., с. 19; Милл., 1908, № 86]; наконец, *чудо* может быть помещено и внутрь терема, оказавшись, таким образом, передвинутым ближе к встрече с женихом – на самый конец цепочки элементов, составляющих данный эпизод.

> Чудо в тереме показалося: / На небе солнце, в тереме солнце; / На небе месяц, в тереме месяц; / На небе звезды, в тереме звезды; / На небе заря, в тереме заря / И вся красота поднебесная [Кир. Дан., № 1].

Дело здесь, конечно, не в «материальном» выражении *чуда* (тем более, что речь идет, очевидно, о внутренней росписи терема). Оно заключено в самом эпизоде – независимо от того, к какому месту прикреплен маркирующий элемент. В одном из вариантов, например, Соловей приказывает мастерам сделать такие терема, «чтобы люди дивовались» [Сок., Чич., № 73]. Эти терема – особые, они являются символом сватовства, одним из его компонентов. По окончании церемониала их демонтируют и убирают, точно декорации (см., например: [Милл. 1908, № 85; и др.]). Сюжет имеет точные сказочные параллели: постройка терема есть одна из форм даваемой жениху непосильной задачи, решение которой в известном смысле действительно является чудом, хотя с точки зрения самой сказки (при «взгляде изнутри») может так и не расцениваться. Связь сюжета о Соловье Будимировиче со сказкой подчеркивается наличием варианта, в котором князь Владимир сам поручает герою выстроить терем с церковью, чтобы было где обвенчаться [Был. Печ., № 6]; кстати, в этом варианте упоминания о «чуде» нет.

Разобранные выше сюжетные ситуации являются для былины скорее исключением. Здесь прослеживается если и довольно редкая, то по крайней мере достаточно систематическая встреча с *чудом*. Помимо этого существует ряд случаев, когда можно говорить лишь о тенденции оценить тот или иной элемент как *чудо*. Приведем несколько примеров.

Чудом могут оказаться сумочка с земной тягой, попавшаяся Святогору на пути [Рыбн., № 86], открытый гроб, на который наезжают Илья и Святогор [Гильф., № 1], камень с надписями на перекрестке трех дорог в сюжете о трех поездках Илья Муромца [Сок., Чич., № 7], «мертвая кость» на холме, предсказывающая смерть Василию Буслаевичу [Сок., Чич., № 25].

Все эти случаи относятся к разным сюжетам, но условия появления *чуда* обладают здесь значительным сходством. Оно всегда встречается герою на дороге, причем

обычно именно тогда, когда цель поездки не определена – богатырь просто ездит «по чисту полю».

Некоторая общность есть не только в композиционных приемах построения эпизода, в центре которого может оказаться чудесный элемент, но и в особенностях его семантической характеристики. Во всех этих случаях он оказывается начальным звеном неожиданного («с точки зрения традиции»), непредсказанного эпизода, никак не обусловленного предшествующим повествованием[3].

Соединение фабульных звеньев в былине (эпизодов, повествовательных ходов), ее композиционное построение происходит в соответствии с некоторыми принципами сочетаемости структурных единиц в фольклорном нарративе, когда предшествующий элемент – благодаря набору своих «сюжетных валентностей» – в какой-то мере программирует последующий, создавая для него своего рода «зону ожидания». Эти связи могут включать в себя, с одной стороны, приказ, инструкцию, запрет, информацию, предсказание, обещание, намерение и т. п., а с другой – реализацию, исполнение (или неисполнение) всего этого (подобно «парным функциям» В.Я. Проппа[4]). Отсутствие подобной связи можно рассматривать в известном смысле как «незакономерное». Возникает обрыв, зияние, после которого очередной повествовательный элемент вынужденно выступает как инициальный, хотя по своей композиционной функции таковым не является. Бывает, что места подобных сюжетных разрывов совпадают с местами реальных обрывов текста, когда остальная часть былины оказывается забытой сказителем или может быть воспроизведена не полностью, в прозаическом

---

[3] Ср.: *Липатова А.П.* «Центр» и «периферия» в сакральной географии: соотношение нарративов (на материале Ульяновского Присурья) // Традиционная культура. 2006. № 4. С. 26–27.

[4] *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М.: ГРВЛ – Наука, 1969. С. 45–48.

пересказе, в нескольких словах [Кир., I, с. 3, 92; Был. Печ., № 28, 42].

Именно таковы синтагматические условия появления *чуда* в былинном сюжете, причем оно является не только вводным элементом – событие, симметричное ему, завершает эпизод, отграничиваемый таким образом от остального повествования.

Относительной сюжетной автономией обладает эпизод смерти Василия Буслаевича – от встречи с «мертвой костью» до неудачного прыжка через камень. Даже локально «кость» и «камень» помещены в стороне от пути героя – чтобы на них натолкнуться, ему приходится обычно делать крюк, остановку, отклоняться от маршрута, определенного целью путешествия. Это происходит и тогда, когда весь эпизод предстает разделенным на две симметричные части: по дороге на поклонение, к «святым местам» – разговор с черепом, на обратном пути – гибель на том же самом холме [Гильф., № 142].

Все перечисленные случаи обладают и еще одним общим признаком: встреча с предметом, который может быть оценен как чудесный, имеет для героя самые трагические последствия. Она всегда гибельна для Василия Буслаевича, роковым для Святогора оказывается гроб, а зачастую – и сумочка, попытка поднять которую может привести к смерти; даже к сюжету о трех поездках Ильи Муромца (т. е. там, где фигурирует камень на росстани с тремя надписями) иногда бывает приурочена смерть богатыря: «Тутова стар я екаменел» [Кир., I, с. 89].

Итак, *чудо* может заключать в себе некую опасность для героя, обычно ранее неизвестную. Более того, оно может прямо участвовать в формулировании отрицательных оценок, которыми наделяются персонажи. «Чудом» может оказаться в оценке Ильи Муромца «нахвальщик» («такого чуда не видывал») [Кир., I, с. 52], «чудовищем» или «чудищем» иногда называются Тугарин и Идолище [Рыбн., № 27, Озар., с. 38]. «Не велика птица в поле показалася: / Много она в поле начудила, / Начудила и

накурила, / Много татар в поле положила!» – говорит царь Кумбал о Суровце Суздальце [Кир., III, с. 109]. «Чудно-чудище» – ругает Маринка Чусова Хотена Блудовича [Был. Печ., № 5, 41] или «дивуется», глядя на результаты его буйства: «А что же есть за чудно чудушко / А что же есть за дивное дивушко?» [Сок., Чич., № 46].

Впрочем, подобная негативная семантика *чуда* (как оценочная, так и прогностическая) бывает слабо выраженной или даже отсутствует совсем, что связано с особенностями сюжетного функционирования главного героя и второстепенного персонажа или, шире, со спецификой построения ситуации в динамическом мире былины. Если рассматривать былинный сюжет как взаимодействие перемещающегося («рисующего траекторию») героя с окружающим миром, то реакция удивления со стороны главного героя, за которым всегда следует повествование, в известной степени должна совпасть с оценкой слушателя, «сопереживающего» с ним. Удивление же «неподвижного» персонажа обычно бывает вызвано появлением «мобильного» героя, когда достойным удивления оказывается именно он, его атрибуты и действия. «Чуден» может быть Илья Муромец, Дюк Степанович, Святогор. Причем, как правило, герой чуден для персонажа при своем первом появлении или проявлении – т. е. если учесть возможность прочтения минимального сюжетного отрезка «с точки зрения персонажа», чудесный элемент возникает здесь в точном соответствии с закономерностью, отмеченной выше.

Как чудо воспринимает царь Вахромей Вахромеич появление в своем царстве переодетых каликами богатырей, которые явились на выручку околдованному Михайле Потыку [Гильф., № 6]. Дивуется «татарчонок» (Сокольник), заставший в шатре спящего Илью Муромца [Кир., I, с. 3]; здесь, кстати, показательно наличие в эпизоде шатра: его связанность с *чудом* уже была отмечена по отношению к сюжету о Добрыне и Дунае, а в былине «Илья и Сокольник» чудесный элемент («чуден крест»)

появляется в эпизоде покушения Сокольника на жизнь Ильи, спящего именно в шатре. Что же касается «чудесности» Святогора, то она вообще несколько особого качества. Помимо того что по количеству сюжетов, потенциально включающих в себя чудесный элемент, он стоит на первом месте среди других богатырей («Святогор и гроб», «Святогор и тяга земная»), возможность оценки его самого как *чуда* также значительно больше.

Ко всему сказанному можно добавить еще одно наблюдение: на появление *чуда* герой зачастую реагирует весьма нервозно – обижается, сердится, даже пытается уничтожить удививший его предмет:

> На дубу сидит тут черны ворон <...> / А и тут Казаренину за беду стало, / За великую досаду показалося, / Он, Казаренин, дивуется <...> / Хочет застрелить черна ворона [Кир. Дан., № 22; Кир., II, с. 80].

Как было отмечено, былинный герой вообще отличается чрезвычайной вспыльчивостью и неуравновешенностью, вспышки его раздражения обычно описываются при помощи устойчивой формулы, краткий вариант которой есть в приведенном выше отрывке. Эта формула имеет широчайшее распространение и, как правило, маркирует своеобразный психологический сдвиг – переход героя от обычной апатичной пассивности к состоянию активного действия. Как правило, для подобного перехода имеется основательный импульс – появление врага, информация о нем, ссора и т. п. С внешней стороны, конечно, ворон, сидящий на дубу, представляется поводом явно недостаточным, однако если учесть семантику *чуда* – знака, указывающего на что-то еще не известное и почти наверняка опасное, – реакцию героя следует признать совершенно оправданной, соответствующей законам былинного мира. Когда между двумя соседними элементами сюжетной синтагмы отсутствует «валентная связь», второй элемент может быть оценен как *чудо*.

Следовательно, если герой выезжает из дома с определенной целью (поручением, заданием) и программой действий, дорога ему известна, а будущие события предопределены, то возможность появления в сюжете *чуда* почти исключена. Если же герой выезжает из дома или ездит по полю без каких бы то ни было целей, «просто так», долгие годы, много лет, то количество шансов натолкнуться на *чудо* очень велико. *Чудо* как бы активизирует его, включает в следующий сюжетный акт. Данная закономерность прослеживается в тех случаях, когда как *чудо* оценивается сам герой. Герой чуден для персонажа, если появляется перед ним неожиданно, т. е. если чтение сюжетной синтагмы «с точки зрения персонажа»[5] отвечает указанному требованию.

Если разрыв сюжетной синтагмы является непременным условием появления *чуда* (с предшествующим же элементом оно не бывает связано ничем, кроме дистрибутивных отношений – расстановки в синтагматическом ряду), то основная специфика элемента, который квалифицируется как чудесный, состоит в его семантической неопределенности. Он лишь предсказывает близкое появление какого-то значимого сюжетного звена, но не сообщает, какого именно, и не содержит конкретной программы действий.

Итак, *чудо* имеет определенное поле функционирования, конгруэнтное эпизоду, в котором данный элемент либо оказывается начальным звеном, либо находится в отношении свободного распределения внутри этого эпизода. Соответственно, «материальным воплощением» *чуда* оказывается целый ряд элементов, последовательно связанных между собой во фрагменте того или иного конкретного сюжета или, точнее, в той или иной сюжетной ситуации; вспомним разобранные выше ряды:

[5] Ср.: *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 108–135.

ворон – шатер – полоненная татарами девица или «супротивник»;

девицы-лебедушки – ворон – враг под Киевом;

появление терема в саду – сам терем – внутреннее убранство терема;

крест; гроб; сумочка; камень с надписью; череп.

Упоминание о «чуде» может появиться и в самом начале повествования, тогда данный элемент играет роль ключа, задающего тональность повествованию, или образует его рамку, которая отграничивает от реальности мир, моделируемый текстом; ср. зачины в сербских эпических песнях: «Слушайте, про чудо расскажу вам!», «Боже правый, чудо-то какое!» («Боже правый, великое чудо!», «Правый боже, чудо совершилось!», «Что за чудо, боже милосердный!» и т. п.[6]). Наконец, семантическая двуплановость *чуда* используется в распространенном сюжете о расшифровывании чудес загробного мира земному страннику, где через иерархическое распределение мучений для грешников раскрывается нравственно-этическая модель мира земного.

Нельзя исключить, что почти все случаи появления *чуда* в былине объясняются влиянием поэтики и образности духовного стиха, в котором данный элемент относится к системообразующим понятиям и имеет гораздо больший удельный вес. Подобное влияние практически несомненно в тех фрагментах русского эпоса, в которых *чудо* появляется особенно часто и регулярно. Прежде всего это касается «запева о турах», предпосланного ряду былин о татарском нашествии[7]. Туры рассказывают

---

[6] Эпос сербского народа / Изд. подгот. И.Н. Голенищев-Кутузов. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 5, 8, 32, 119, 133, 199 (Литературные памятники).

[7] Рыбн., № 81; Гильф., № 22, 441; Онч., № 4, 18; Сок., Чич., № 83, 94; Был. Печ., № 15, 50, 65 и др.

своей матери-турице о «чуде» – женщине, плачущей на городской стене. Мать объясняет: плакала не женщина, а сама городская стена (или: плакала Богородица – «она чуяла над Киевом невзгодушку» и т. д.)[8]. Присутствие инородной стихии в ткани былины ощущается и в эпизоде исцеления Илья Муромца, когда самый факт исцеления может восприниматься как чудо [Онч., № 19]. Как уже упоминалось, сюжет о бое Ильи Муромца с сыном включает любопытную деталь: Сокольник бьет спящего Илью копьем, и тот остается жив только благодаря счастливой случайности – удар приходится в «чуден крест», находящийся на груди богатыря [Онч., № 1, 6; Был. Печ., № 10, 43, 51; и др.]. Ср. также довольно редкое в былине выражение: «чудные иконы» [Онч., № 6, 10]. Следует отметить, что эта подробность не бывает обойдена почти никогда; крест же всегда «чуден» – хотя подобное словоупотребление былине вообще не свойственно. Весьма показателен также стих «Сорок калик с каликою» [Кир. Дан., 24], в котором чудо исцеления оклеветанного героя является кульминационным моментом, а сюжет, будучи оснащен соответствующими реалиями и персонажами, перенесен в былинный мир.

[8] Образ, имеющий библейское происхождение: «Стена дщери Сиона! лей ручьем слезы день и ночь...» (Плач Иерем. 2:18); о Сионе как о плачущей безутешной женщине упоминает Третья книга Ездры (10: 6–27).

Итак, пространственная и временна́я системы повествовательного фольклора (прежде всего эпоса и сказки) не только тесно связаны, но и обладают чертами значительного структурного сходства. Выделение в этих системах статических и динамических элементов позволяет говорить, с одной стороны, о замкнутом и константном временно́м фоне («эпохальном» времени), а с другой – о «биографических» временны́х последовательностях разных персонажей, среди которых организующей и центральной является жизненная линия главного героя. Враг статичен во времени, соответственно, у него нет ни биографии, ни возрастной характеристики[1],

[1] Сколько лет Соловью-разбойнику, Идолищу, Тугарину, Батыге? У них вообще нет возраста, к ним неприменимы эпитеты *стар* или *молод*.

что в свою очередь связано и с его частой (~ возможной) неантропоморфностью, поскольку возраст в эпосе вообще является одной из черт, отличающих человека от нечеловека.

Обычно «эпическая эпоха» заканчивается на настоящем – перспективное будущее здесь отсутствует (разумеется, кроме встречающихся иногда эсхатологических сюжетов). Идеал находится в прошлом, в восстановлении гармонической и неподвижной в своей основе исходной ситуации, нарушенной возникновением конфликта. Возвращение к начальному положению можно усмотреть и в волшебной сказке[2], однако благодаря доминированию в ней биографической линии главного героя движение сюжета регулируется скорее моделью линейного, а не циклического времени.

Иными свойствами обладает «биографическое» время второстепенных персонажей. Оно словно бы протекает не с одинаковой интенсивностью, что может отражаться и на системе их возрастных характеристик. Персонажи, мало включенные в действие, остаются на одной и той же точке своего биографического времени (поскольку там, где ничего не происходит, время замедляет свой бег[3]) и не меняются в возрасте, тогда как наполненная событиями

---

[2] *Wosien M.-G.* The Russian Folk-tale. Some Structural and Thematic Aspects, München, 1969. P. 47 a.u. (Slavistische Beiträge, Bd. 41).

[3] Так, в современной фольклорной записи устное жизнеописание пожилого фронтовика оказалось поделенным на две неравные части: первой, примерно 40-минутной, густо насыщенной событиями, – до демобилизации в 1947 г., и второй, заключающей в себе последующие 60 с лишним лет жизни, которые уместились в нескольких коротких фразах. Показателен финал рассказа: «Дальше все, никуда не уехал». Он, кстати, дает возможную разгадку отмеченной диспропорции: одной из важнейших «опор» повествования являются сообщения о пространственных перемещениях рассказчика, которые обеспечивают связь соседствующих

жизнь главного героя имеет наибольшую протяженность и, соответственно, организующее значение для всей фабульной системы повествования[4]. Эта ее роль особенно очевидна в архаической эпике, где начало «биографического» времени богатыря зачастую совпадает с началом эпической эпохи, а таким образом – и с появлением статического «эпохального» времени[5].

Те же основания позволяют усмотреть в пространственной системе, во-первых, статическую картину замкнутого внутри себя эпического мира и, во-вторых, динамические последовательности, связанные с сюжетным функционированием отдельных персонажей. Соответственно «эпохальному» и «биографическому» аспектам

эпизодов (что вообще характерно для устного сюжетосложения). После прекращения движения рассказывать становится как бы и не о чем («Ну, пехота есть пехота... амуницию на плечо и шагали-шагали, воевали там, там, там...» / Публ. и примеч. Н.Н. Вохман, С.Ю. Неклюдова // Живая старина. 2010. № 2. С. 27–28). По Аристотелю (Phys., IV, 11), «время не существует без изменения», причем здесь «не должно составлять разницы, будем ли мы говорить о движении или изменении <...> очевидно, что время не существует без движения и изменения».

[4] «Стержень, вокруг которого строится повествование [саги], – это жизнь конунга, его приход к власти и эпизоды, связанные с его правлением <...> Сага опирается на генеалогию. Автор обычно рассказывает о предках героя» (*Гуревич А.Я.* Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. С. 78, 76).

[5] *Неклюдов С.Ю.* Мифологическая семантика в зачинах монгольского эпоса // Opera altaistica professori Stanislao Kaluzynski octogenario dicata. Rocznik Orientalistyczny. T. LVIII. Zeszyt 1. Warszawa, 2005. P. 117–132; *Неклюдов С.Ю.* Морфология и семантика эпического зачина в фольклоре монгольских народов // Китай и окрестности: мифология, фольклор, литература: К 75-летию академика Б.Л. Рифтина. М.: РГГУ, 2010. С. 137–149 (Orientalia et Classica. Труды Института восточных культур и античности; вып. XXV).

эпического времени в пространственной картине былинного мира выделяются, с одной стороны, его «география» и, с другой, сюжетные перемещения отдельных персонажей, причем, как мы помним, степень их подвижности может быть весьма различной. Таким образом, биографическая временна́я последовательность и траектория пространственных перемещений в целом составляют динамическую пространственно-временную канву фольклорного повествования.

Это позволяет говорить об общем для всего жанра статическом пространственно-временном континууме и о персональных пространственно-временных сюжетных последовательностях, имеющих динамический характер. Движение во времени и движение в пространстве соотносимы и связаны, прикрепленность к месту подразумевает относительную неизменность во времени («неподвижный» персонаж не меняется в возрасте), а замыкание в одной точке пространственных перемещений героя аналогично циклическому возвращению к однотипной ситуации.

Совпадение пространственных и временны́х «точек отсчета» в «координатной системе» повествовательного фольклора аналогично совпадению «начала времени» и «центра пространства» в космогоническом мифе[6], но если его пространственно-временная организация относится к плану содержания, будучи в известном смысле самим предметом изображения, то для эпоса и сказки она лишь играет роль фона, своего рода «шахматной доски», на которой разыгрываются изображаемые события, т. е. является скорее элементом формальной структуры. Еще в большей степени это относится к пространственно-временной динамике повествовательного фольклора. Выше

[6] *Топоров В.Н.* От космологии к истории (к характеристике раннеисторических описаний) // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. 17–24 августа 1970 г. Тарту, 1970. С. 58.

говорилось, что подвижность сказочного и эпического персонажа имеет главным образом сюжетно-композиционное значение – с определенной точки зрения именно в перемещениях персонажа и реализуется сюжет. Однако, с другой стороны, эта его подвижность несомненно должна быть соотнесена со странствованиями мифологического культурного героя, перемещения которого значимы уже семантически, так как они не только сопровождают его деятельность или указывают на нее, но и в известном смысле являются ее средством (странствия асов в «Эдде», зооморфных первопредков в австралийской мифологии и т. п.)[7].

Элементы мифологической семантики обнаруживаются и в изобразительной системе эпоса и сказки. Так, если в космогоническом мифе статическая картина мира появляется как продукт динамического процесса – деятельности демиурга, причем самый акт творения является центральным семантическим звеном повествования, то сходную картину, но уже в плане выражения, можно обнаружить в эпосе и в сказке, где средством статического описания «материального мира» является сюжетная динамика, а декорум, фон и реалии возникают в повествовании лишь «при прикосновении» к ним движущегося героя. Таким образом, диахроническое соотношение «миф – сказка» в известной мере аналогично синхроническому соотношению между планом содержания и планом выражения повествовательного фольклора.

Особое значение в пространственно-временной системе эпоса приобретает тема первого подвига, для совершения которого герой впервые покидает пределы родного дома. Первый подвиг связан со сватовством и может

[7] *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968. С. 154–155; *Мелетинский Е.М.* Первобытные истоки словесного искусства // Избранные статьи. Воспоминания. М., 2008. С. 66–69.

составлять с ним один сюжетный узел – так происходит в архаическом эпосе («богатырской сказке», по Жирмунскому): герой выезжает из дома с матримониальными целями, а первый подвиг встроен в систему брачных испытаний. Данный комплекс неразложим в волшебной сказке, предметом изображения которой являются почти исключительно брачные коллизии, а их полное завершение совпадает с развязкой. В былине, где тема сватовства отодвинута на периферию, эта связь ослаблена, хотя ряд сюжетных узлов сохраняет ее реликты. Сюда относятся такие мотивы, как освобождение девушки («Добрыня и Змей», «Михайло Козарин»), добывание зооморфной невесты («Михайло Потык»), невеста-богатырка, поединок с ней («Женитьба Дуная», «Женитьба Добрыни»), борьба с демонической противницей («Добрыня и Маринка»), враждебность невесты или жены, невеста-колдунья («Михайло Потык», «Иван Годинович»), помощь девушки в царстве демонического противника («Садко в подводном царстве») и т. д. В силу этого некоторыми атрибутами сватовства (и неразрывно связанной с ним молодости) снабжаются многие подвиги эпического героя, как и сами его выезды из дома, а оба сюжетных цикла – как матримониальный, так и связанный с первым подвигом – сохраняют известную изофункциональность и сходство признаков.

Соответственно, чудесное омоложение героя при поездке в чужие и дальние края может быть описано по модели «возвращенного времени», заключающей в себе повторное воспроизведение ситуации первого подвига и сватовства, первого соприкосновения с «чужим» и неутвержденности богатырского статуса для повторного преодоления этой неутвержденности (что согласуется с общей циклизующей направленностью эпического времени). Вспомним также многочисленные превращения героя волшебной сказки, после завершения каждого очередного тура сказочного испытания или подвига вновь и вновь возвращающегося к своей «низкой» ипостаси (сопляка, запечника, золушки и т. д.). Отсюда, с повторно

воспроизведенной ситуации первого подвига, опять «с нуля» начинается биографический событийно-временной отсчет.

Структурная модель первого подвига в эпосе, включая «качественное» отделение героического детства от «взрослой» биографии богатыря, чрезвычайно близка посвятительному мифу, однако, как ни парадоксально, особенно разительно это сходство именно в «классических» формациях эпоса, когда непосредственная преемственность с мифом маловероятна. В «архаической» эпике, ближе стоящей к живой мифологической традиции, героическое детство как автономное сюжетное звено, напротив, обычно еще не оформлено, а первый подвиг не выделен в качестве события, рубежного для богатырской биографии. Следовательно, характерный для повествовательного фольклора переход мифологической темы из содержательного плана в формальный (в данном случае – композиционный) тут осуществляется исторически дистанционно, в форме «отложенной преемственности». По-видимому, элементы архаического «прототипа» сохраняются в более поздних жанрах повествовательного фольклора, в глубинной семантике мифологической по своему происхождению модели, что допускает и возможность их частичной реактуализации.

Пространственно-временной континуум эпического и сказочного миров замкнут внутри себя – он не располагается в одной плоскости с реальным географическим пространством и не составляет непрерывного ряда с историческим временем, занимая «островное положение» в народном историческом сознании и в народных географических представлениях. Вводные эпические формулы указывают на пространственно-временную сверхудаленность описываемых событий или (в сказке) на их вымышленность (что легко синонимизируется, ср. обиходное: *это было давно и неправда*). Зачин архаической эпики переносит слушателей в «изначальное» время, к ситуации

космогонических актов, а «классический» эпос обращается к особой героической эпохе, которая при всей своей исторической обусловленности в полной мере сохраняет признаки такой же замкнутости и изолированности. Так, не имеют в былине реальной историко-географической атрибуции не только относительно редко встречающиеся области нечеловеческого мира (логово Змея – Сорочинские горы, подводное царство, в которое попадает Садко, и другие рудименты мифологического космоса), географически удаленные (но не враждебные) Святые горы, нейтральные поле и (редко) лес, но и сравнительно небольшой перечень русских городов (Киев, Новгород, Рязань, Тверь, Чернигов, Ростов, Муром и некоторые другие), а также далекие царства или земли, отмеченные признаками чуждости по отношению к Руси (~ конкретно к Киеву) либо прямо враждебные ей (Индия, Корела); наконец, откровенно недружелюбные народы (Литва, Орда).

Эпическое время былин замкнуто не только все в целом – замкнуто оно и в каждом отдельно взятом тексте. События одной былины обычно не проецируются на другую, не вставляются в нее, не упоминаются в ней. Совершаясь в рамках одной и той же «эпической эпохи», разные сюжеты почти не имеют между собой временно́й соотнесенности. Можно сказать, что такая соотнесенность как одна из важнейших примет процесса эпической циклизации еще только начинает устанавливаться в биографии некоторых богатырей (главным образом Ильи Муромца, в какой-то мере Добрыни Никитича), когда ощущается тенденция осмыслить один из подвигов героя как первый подвиг, что, впрочем, происходит непоследовательно.

Статическая картина мира организуется вокруг основных «центров» эпического пространства (былинного Киева, страны Бумбы в калмыцкой Джангариаде, Нихаса в нартском эпосе), а также важнейших сказочных locus'ов («крестьянского дома», «царского дворца» и пр.). При этом они являются не только «центрами», но и простей-

шей морфологической моделью, многократное воспроизведение которой определяет структуру художественного пространства – с одной стороны, достаточно однородного, а с другой –несколько дискретного. Мир, устроенный таким образом, по природе конфликтен, поляризован семантической оппозицией *свое/чужое*, правый член которой реализуется как «нечеловеческое», «зооморфное», «потустороннее», «этнически чужое», «иноземное», «враждебное» и т. д. Однородность пространства оборачивается зеркальной симметрией: устройство миров «своего» и «чужого» (будь то «подземный», «небесный», «лесной», «подводный» или просто «вражеский»), в принципе, однотипно – здесь мы встречаем те же морфологические элементы, но использованные «с противоположным знаком».

Подобно тому как «микропространственная» структура соответствует «макропространственной», общая замкнутость и цикличность проявляются не только во всей временно́й системе в целом, но и в каждом отдельном сюжете – вне зависимости, скажем, от его места в эпическом цикле. Такой статической ситуацией, и экспозиционной, и финальной, в эпосе бывает описание пира у эпического владыки, кольцеобразно охватывающее сюжет[8].

Композиционное распределение динамических и статических элементов пространственно-временной структуры имеет характер ритмического чередования – они находятся в отношениях своего рода неустойчивого рав-

[8] Композиция, воспроизведенная Пушкиным в поэме «Руслан и Людмила»: «В толпе могучих сыновей, / С друзьями, в гриднице высокой / Владимир-солнце пировал...» (начало поэмы) и «...И, бедствий празднуя конец, / Владимир в гриднице высокой / Запировал в семье своей» (*Пушкин А.С.* Руслан и Людмила // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. IV. Поэмы. Сказки. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 13, 99).

новесия, которое складывается из попеременного преобладания то одного, то другого. «Опорные позиции» пространственно-временной статики располагаются в начале и в конце повествования, будучи обрамляющими для всего сюжета в целом (это можно истолковать как нарушение и восстановление исходного равновесия). Однако данная структура не только определяет организацию всего текста в целом, но и воспроизводится в построении каждого сюжетного звена (так сказать, фрактально-голографически). События, организующие эпизод (сюжетная динамика), чередуются с описаниями статических состояний, в которых сюжетная ситуация консервируется. Герой, пересекающий сказочный мир, движется не равномерно и прямолинейно, но «зигзагообразно», толчками, перед началом очередного приключения приобретая новое пристанище, своего рода «временный дом», что до известной степени воспроизводит экспозиционную статическую ситуацию. Количество времени, «прожитое» эпическим богатырем, может откладываться на оси его «биографического» времени, суммируясь в возрастной характеристике. Однако при этом есть тенденция не только оставить его «вечно юным», но и постоянно, в каждом сюжетном туре возвращать к ситуации первого подвига, имеющего посвятительное значение, т. е. опять-таки к ситуации начала богатырской биографии.

Несколько упрощая положение дел, сделанные наблюдения можно обобщить следующим образом:

[1] Герой до совершения первого подвига неподвижен в пространстве (т. е. не покидает своего locus'a), но подвижен во времени (взрослеет).

[2] Герой после совершения первого подвига («взрослый») подвижен в пространстве (свободно переходит из locus'a в locus), но почти неподвижен во времени, ибо в возрасте при этом он практически не меняется.

[3] Герой при неподвижности в пространстве (нахождении в своем locus'e) становится подвижен во времени (изменяется в возрасте, стареет).

[4] При особенно далекой отлучке (пространственной «сверхподвижности») может наблюдаться эффект регрессивного движения во времени: герой молодеет, как бы возвращаясь по канве своего биографического времени к периоду совершения первого подвига и утверждения богатырского статута.

Указанную последовательность соотношений можно считать метаструктурой пространственно-временных элементов фольклорного повествования, реально представленной, например, в некоторых больших эпических формах. Отдельно соотношение [1] характеризует структуру первых ходов архаической эпики и волшебной сказки, а также «героического детства» в «классическом» эпосе. Соотношение [2] обнаруживается во втором ходе архаического эпоса и сказки, а также в «малой форме» классического эпоса (за вычетом героического детства). Соотношение [3] известно некоторым эпическим сюжетам и встречается, например, в следующей ситуации: долгая мирная жизнь перед возникновением нового конфликта, развитие которого, впрочем, подчас приводит к забвению достигнутого героем преклонного возраста. Здесь уже иногда вступает в силу соотношение [4].

Легко заметить, что соотношения [1] и [2] связаны между собой точно так же, как соотношения [3] и [4], причем соотношение [1] корреспондирует с соотношением [3], а [2] – с соотношением [4]. Указанную закономерность можно записать следующим образом:

$$[1]:[2] = [3]:[4].$$

При этом соотношения [3] и [4] являются, в сущности, не чем иным, как модификацией соотношений [1] и [2]. Двухтактная фигура, характеризующаяся соотношениями [1] и [2], определяет в нашем материале любую малую форму фольклорного повествования. По отношению к ней всякая «большая» форма выглядит как редуплицирование той же простейшей пространственно-временной структуры, которая воспроизводится в статической

и динамической организации устного нарратива. Отсюда удивительное постоянство признаков: каждый подвиг героя может получить черты первого подвига, каждый его выезд из дома может выглядеть как первый выезд из дома (связанный к тому же с началом матримониального цикла), каждая экспозиционная ситуация может иметь признаки начальной ситуации («биографической» или «эпохальной»). Мало того: каждый эпизод, каждое сюжетное движение может воспроизводить «в уменьшенном виде» ту же модель.

Инициальная ситуация, сохраняемая в пространственно-временной статике, на временно́й оси соответствует точке некоего «абсолютного нуля», предшествующего началу сюжетного движения, а на пространственной соотносится с «центром» в статической картине мира, который зачастую совпадает с исходным эпическим locus'ом. Начальная точка биографической канвы центрального персонажа связана с центральным locus'ом – это дает возможность объяснить, почему герой нормально изменяется в возрасте, лишь находясь дома: биографическая временна́я последовательность актуализуется только в той пространственной зоне, откуда она начинается и через которую она проходит.

Если выше говорилось о «зеркально-симметричном» устройстве пространственных структур повествовательного фольклора, то здесь следует учесть своеобразный «коэффициент искажения», ибо по мере удаления от «центра», от *своего* к *чужому* все с большей силой деформируются масштабы, формы, пропорции эпического мира, корректирующие этот принцип. Вне дома, по мере удаления от «своего» locus'a, смещаются соотношения размеров, усиливаются отклонения от нормы, обыденная реальность уступает место чудесной. Враг всегда крупнее героя, он может быть многоголовым, он чрезвычайно прожорлив и громогласен. Аналогичный процесс происходит и при движении во времени назад – при путешествии в квази-

историческое прошлое, в некий эпический plusquamperfectum, что чревато встречей с представителем племени великанов, некогда населявших землю [Mot. A21.2, A621.1, A955.3.2.1, A962.6 и др.]. Таким образом, отход от «здешнего» и «нынешнего», «центробежное» движение в пространстве и регрессивное движение во времени равным образом рождают эффект нарушения «естественных пропорций» эпической реальности.

С этим связан мотив осознания ограниченности и относительности силы человека-богатыря, дающей ему право на исключительное положение только в «здешнем» и «теперешнем» мире. Предельным возможностям человека, измеряемым могуществом героя, устанавливаются границы, локальный и временной рубежи. Отражение этого мотива есть в эпизоде первой встречи Ильи Муромца с великаном Святогором, перед которым сильнейший русский богатырь оказывается совершенно беспомощен. Подобный сюжет излагается в «Младшей Эдде»: Тор со своими спутниками проводит ночь в гигантской рукавице, сочтя ее хижиной, а затем проигрывает во всех соревнованиях с великанами[9]. Сходная ситуация есть и в китайском сказочном фольклоре[10].

Еще последовательнее данная тема реализуется, например, в грузинских сказаниях об Амирани[11] или в осетинском эпическом сюжете об оживлении человека далекого прошлого, оказавшегося несоизмеримо крупнее

---

[9] *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. С. 141. Ср. сказку «Терем-теремок» [AaTh 283B*], где, кстати, жилище зверей иногда оказывается оброненной рукавицей. При сходном построении здесь, однако, нет эффекта пространственной или временно́й «сверхудаленности», поскольку вся ситуация перекодирована в художественной системе животной сказки.

[10] Китайские народные сказки / Пер., сост., предисл. и комм. Б.Л. Рифтина. М., 1972. С. 222–232.

[11] Ср.: «Утром видит: то человеческий череп врос в землю. В темени дыра, и через нее свободно проезжает всадник.

и сильнее современных людей, а также в рассказе о поисках достойного противника первым нартским богатырем Сосланом[12]. Здесь герой едва не погиб, попав в страну великанов-людоедов (причем каждый последующий был крупнее и сильнее предыдущего), но его спас другой великан, во много раз превосходящий преследователей «именитого нарта». Спаситель рассказал Сослану, что когда-то в далеких краях ему пришлось переночевать в глазнице лошадиного черепа, принятой им в темноте за пещеру, а утром – столкнуться с жителем тех мест, т. е. на каждого сильнейшего находится еще более сильный по формуле:

$$A < A_1 < A_2 < A_3 < A_4 ... < A_n$$

Рассмотренные свойства пространственно-временной системы сказочного и эпического повествования могут быть сюжетообразующими в произведениях устной и книжной словесности. Остановимся в заключение на некоторых подобных случаях.

Своеобразное преломление свойств пространственно-временной статики мы находим, например, в сказочном типе «Спящая царевна» [AaTh 410], где принц своим появлением приводит в движение заколдованное царство, изолированное в пространстве и застывшее во времени[13], пробуждая его от волшебного сна – точно так же, как

Аминари сказал: "Боже благословенный, до чего я дожил! Ведь человеческий это череп. Какой же величины был тот человек, что верхом на коне через его череп я проезжаю! Боже, оживи его, покажи мне!" И встал этот человек величиной с гору» (Грузинские народные предании и легенды / Сост., пер., предисл. и примеч. Е.Б. Вирсаладзе. М.: ГРВЛ–Наука, 1973. С. 103 [№ 59]).

[12] Осетинские нартские сказания / Пер. Ю. Либединского. Отв. ред. и вступ. статья К.Д. Кулова. Дзауджикау: Гос. изд. Северо-Осетинской АССР, 1948. С. 82–88.

[13] Этот сдвиг во времени описан Аристотелем (Phys., IV, 11) – на примере современной ему фольклорной легенды:

как «подвижный» герой своим прикосновением вызывает к жизни мир фольклорного произведения. Это свидетельствует о том, что семантические признаки, выявляемые здесь с помощью предложенных аналитических операций, но не сообщаемые непосредственно самим фольклорным текстом, суть реальные семантические макроструктуры текста, в определенных случаях получающие автономное развитие и переходящие на уровень управляющих (текстопорождающих) суперструктур[14].

Связь «биографического» времени с пространственным перемещением (но в парадоксальной, инвертированной форме) организует сюжет о чудесном сохранении молодости у героя, не только спящего/заколдованного («эфесские отроки»[15], Хони Ха-Меагель из талмудической легенды[16]), но и находившегося в путешествии по запредельным землям (эффект «грота Венеры»). Так

«Ибо когда не происходит никаких изменений в нашем мышлении или когда мы не замечаем изменений, нам не будет казаться, что протекло время, так же как тем баснословным людям, которые спят в Сардинии рядом с героями, когда они пробудятся: они ведь соединят прежнее "теперь" с последующим и сделают его единым, устранив по причине бесчувствия промежуточное [время]».

[14] О *макроструктуре* текста («сути», «общем содержании», «теме») и его *суперструктурах* (правилах построения) см: *Ван Дейк Т.А.* Язык. Познание. Коммуникация: Сборник работ. М., 1989. С. 130–132.

[15] Согласно христианской сирийской легенде (V в.), «эфесские отроки», заснувшие чудесным сном в замурованной пещере, проснулись через 200 лет в своем прежнем виде, но совсем в другую эпоху (и вновь заснули – на сей раз до светопреставления). В коранической редакции (18-я сура [Аль-Кахф]) юношей, которые скрылись в пещере, сопровождала собака (по имени Китмир), засыпавшая и просыпавшаяся вместе с ними.

[16] Он заснул на 70 лет в скальном убежище, которое чудесным образом воздвиглось вокруг, около только что посаженного

обстоит дело, например, в древнеирландском сказании о Бране[17] или в эпизоде китайской сказки «Отворитесь, ворота каменные» (сюжетный тип AaTh 555)[18]. Подобным

рожкового дерева, и проснулся, когда с этого дерева собирал плоды внук прежнего владельца (Вавилонский Талмуд, Таанит 23а).

[17] «Вскоре после этого они достигли Страны Женщин и увидели царицу женщин в гавани. "Сойди на землю, о Бран, сын Фебала! – сказала царица женщин. – Добро пожаловать!". <...> Им казалось, что они пробыли там один год, а прошло уже много-много лет. Тоска по дому охватила одного из них, Нехтана, сына Кольбрана. Его родичи стали просить Брана, чтобы он вернулся с ними в Ирландию. Женщина сказала им, что они пожалеют о своем отъезде. Они все же собрались в обратный путь. Тогда она сказала им, чтобы они остерегались коснуться ногой земли. Они плыли, пока не достигли селения по имени Мыс Брана. Люди спросили их, кто они, приехавшие с моря. Отвечал Бран: "Я Бран, сын Фебала". Тогда те ему сказали: "Мы не знаем такого человека. Но в наших старинных повестях рассказывается о Плавании Брана". Нехтан прыгнул из ладьи на берег. Едва коснулся он земли Ирландии, как тотчас же обратился в груду праха, как если бы его тело пролежало в земле уже много сот лет» (Плавание Брана, сына Фебала // Ирландские саги / Пер., вступ. ст. и коммент. А.А. Смирнова. М.; Л.: ГИХЛ, 1961. С. 141–148).

[18] «Вышли рыбак с женой, опять земля задрожала, закачались горы, загрохотало, загремело вокруг, каменные ворота захлопнулись. А утес высотой в сто чжанов как стоял, так и стоит. Поглядел на солнце рыбак, поглядела старуха, только за полдень перевалило. Пошли они со своими мешками дальше, к той деревушке, где рыбу оставили. <...> Человека повстречали, спросили, что за деревня. Отвечает человек: "Селенье это Тухлой рыбой зовется". Спрашивает рыбак: "Отчего же это оно так зовется?" Отвечает человек: "Не век, не два минуло с той поры, как было в нашей деревне десять домов. Проходили тут муж с женой, коромысло с рыбой оставили, сами к утесу в сто чжанов высотой ушли. Так и не вернулись. Рыба протухла, вонь по всей деревне пошла.

же образом завершается восходящая к народным рейнским преданиям «Легенда о Пекопене» Гюго[19]. Согласно этой легенде, рыцарь Пекопен, вернувшись домой после участия в дьявольской «дикой охоте», обнаруживает, что в человеческом мире прошло сто лет, а его невеста, прекрасная Больдур, превратилась в дряхлую старуху[20].

Эти примеры демонстрируют нам некоторые перспективы последующих исследований поэтических структур – но уже на пределами, очерченными темой данной книги.

С той поры и прозвали наше селенье Тухлой рыбой". Поглядели старик со старухой друг на дружку, подивились, ничуть они старше не стали, а ведь несколько веков минуло» (Китайские народные сказки / Пер., сост., предисл. и комм. Б.Л. Рифтина. М., 1972. С. 185–193).

[19] *Hugo V.-M.* La Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour // Hugo V.-M. Le Rhin. Lettres à une ami. Paris, [H.L.] Delloye (=Bruxelles, Soc. des Bibliophiles Belges), 1842 (lettre XXI). На русский язык переводилась неоднократно: *Гюго В.* Легенда о прекрасном Пекопене и прекрасной Бальдуре // Литературная газета. 1847. № 28–29. С. 437–441, 454–460; *Гюго В.* Легенда о прекрасном Пекопене и о прекрасной Больдур / Пер. А. Кублицкой-Пиоттух. Предисл. А. Блока. Пб.: Алконост, 1919. Об этом жанре в творчестве Гюго см.: *Тулякова Н.А.* Легенда в творчестве Виктора Гюго // Французские чтения. Материалы секции XLI Международной филологической конференции. СПб.: Лема, 2012. С. 36–39.

[20] «И в самом деле, в комнате кто-то прял, но это была старая женщина. Мало сказать старая женщина; это была старая фея, потому что одни феи достигают такого баснословного возраста и такой вековой дряхлости, так как этой дуэнье и не могло быть менее ста лет. <...> Не успел он произнести этих слов, как старуха кинулась ему на шею. Это была Больдур. Увы! Ночь бесовской охоты протянулась на сто лет. Благодаря Богу или чёрту, Больдур не умерла. Но когда Пекопен, ставший еще моложе и прекраснее, увидел ее снова, бедной девушке было сто лет» (*Гюго В.* Легенда о прекрасном Пекопене и о прекрасной Больдур. С. 104–109).

AaTh – The types of the folktale. A classification and bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Märchetypen (FFC № 3) / Trans. and enlarged by S. Thompson. Helsinki, 1981 (FFC № 184).

Mot – *Thompson S.* Motif-Index of Folk-Literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends / Revised and enlarged. edition. 6 vols. Copenhagen; Bloomington: Indiana University Press, 1955–1958.

Астаф. – *Астафьева Л.А.* Указатель мотивов, сюжетных ситуаций и повествовательных звеньев богатырских былин // Фольклор: Проблемы историзма. М., 1988. С. 200–229.

Астах. – Былины Севера. Т. I–II / Подгот. текстов, вступ., ст. и коммент. А.М. Астаховой. М.; Л., 1938–1951.

Аф. – Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в трех томах / Изд. подгот. Л.Г. Бараг и Н.В. Новиков. М.: Наука, 1985–1986.

Березк. – *Березкин Ю.Е.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/index.htm>.

Был. Печ. – Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи) / Изд. подгот. А.М. Астахова, Э.Г. Бородина-Морозова, Н.П. Колпакова, Н.К. Митропольская, Ф.В. Соколов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961.

Гильф. – Онежские былины, записанные летом 1871 года А.Ф. Гильфердингом. Т. I–III. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949–1951.

Григ. – *Григорьев А.Д.* Архангельские былины и исторические песни, собранные в 1899–1901 гг. Т. 1. М., 1904; Т. 2, Прага, 1939; Т. 3. СПб., 1910.

Гул.– Былины и песни южной Сибири. Собрание С.И. Гуляева / Под ред. В.И. Чичерова. Новосибирск, 1952.

Добр. Ал. – Добрыня Никитич и Алеша Попович / Изд. подгот. Ю.И. Смирнов и В.Г. Смолицкий. М.: Наука, 1974 (Литературные памятники).

Ефим. – *Ефименко П.С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. Ч. 2. М., 1878.

Зин. 1985 – *Зиновьев В.П.* Указатель сюжетов сибирских быличек и бывальщин // Локальные особенности русского фольклора Сибири. Новосибирск, 1985.

Зин. 1987 – *Зиновьев В.П.* Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В.П. Зиновьев. Новосибирск: Наука, 1987.

Иль. Мур. – Илья Муромец / Подгот. текстов, ст. и коммент. А.М. Астаховой. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958 (Литературные памятники).

Кир. – Песни, собранные П.В. Киреевским. Вып. I–X. М.: О-во любителей российской словесности, 1860–1874.

Кир. Дан. – Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Изд. подгот. А.П. Евгеньева, Б.Н. Путилов. М.: Наука, 1977.

Кляус – *Кляус В.Л.* Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М.: Наследие, 1997.

Козл., Наз. – *Козлова Н.К., Назырова Ф.* Указатель сюжетов о лешем и тексты ФА ОмГПУ http://www.ruthenia.ru/folklore/kozlova6.htm

Лист. – *Листопадов А.* Песни донских казаков / Под общей ред. Г. Сердюченко. Т. I. Ч. 1. [М.:] Музгиз, 1949.

Марк. – Беломорские былины, записанные А. Марковым. С предисл. проф. В.Ф. Миллера. (Имп. О-во любителей естествознания, антропологии и этнографии. Этногр. отд-ние). М.: А.А. Левенсон, 1901.

Милл. 1904 – Исторические песни из Сибири // Известия АН. Т. IX. № 1. СПб., 1904.

Милл. 1908 – *Миллер В.Ф.* Былины новой и недавней записи из разных местностей России. М., 1908.

Новгор. – Новгородские былины / Изд. подгот. Ю.И. Смирнов и В.Г. Смолицкий. М.: Наука. М., 1978 (Литературные памятники).

Озар. – *Озаровская О.Э.* Бабушкины старины. Пг., 1916.

Онч. – *Ончуков Н.Е.* Печорские былины. СПб.: Типо-лит. Н. Соколова и В. Пастор, 1904 (Зап. по Отд. этногр. Имп. Русского географического о-ва. Т. 30 [Отд. оттиск]).

Пар., Сойм. – Былины Пудожского края / Подгот. текстов, ст. и примеч. Г.Н. Париловой и А.Д. Соймонова; предисл. и ред. А.М. Астаховой. Петрозаводск, 1941.

Петр. – *Петров Н.В.* Указатель эпических сюжетов // Петров Н.В. Богатыри на русском Севере: Сюжеты и ареалы бытования. М.: Ломоносовская биб-ка [ОГИ], 2008. С. 217–396.

Рыбн. – Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Изд. 2-е. Т. 1–3 / Под ред. А.Е. Грузинского. М., 1909–1910.

Смирн. – *Смирнов Ю.И.* Былины. Указатель произведений в их вариантах, версиях и контаминациях. М.: ИМЛИ РАН, 2010.

Ряб.-Анд. – Былины П.И. Рябинина-Андреева / Подгот. текстов, ст. и примеч. В. Базанова. Под ред. А.М. Астаховой. Петрозаводск, 1939.

Сок., Чич. – Онежские былины / Подбор былин и научная редакция текстов Ю.М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. Чичерова. М., 1948 (Летописи Государственного литературного музея, кн. 13).

СУС – Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост.: Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л.: Наука, 1979.

Чер. – Мифологические рассказы и легенды Русского Севера / Сост. и автор коммент. О.А. Черепанова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996.

Ранее опубликованные работы по данной теме[1]

Неклюдов С.Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов Второй летней школы по вторичным моделирующим системам. 16–22 августа 1966 г. Тарту, 1966. С. 41–45.

Неклюдов С.Ю. Пространственно-временная система в сюжетосложении былины и сказки // Проблемы стиля, метода и направления в изучении и преподавании художественной литературы. Материалы докладов XII научно-теоретической и методологической конференции МГПИ. М., 1969.

Неклюдов С.Ю. Чудо в былине // Труды по знаковым системам IV. Тарту, 1969. С. 146–158 (Ученые записки Тартуского государственного университета, № 236).

Неклюдов С.Ю. О соотношении планов выражения и содержания в повествовательном фольклоре // Материалы V Всесоюзного симпозиума по кибернетике. Тбилиси, 25–29/X.1970. Тбилиси, 1970. 358–359.

---

[1] Кроме работ по структуре волшебной сказки, написанных в соавторстве с Е.М. Мелетинским, Е.С. Новик и Д.М. Сегалом. Их полный список см. в кн.: Структура волшебной сказки. М.: РГГУ, 2001. С. 7–8 (Традиция–текст–фольклор: типология и семиотика); к нему можно добавить лишь еще одно недавнее издание: *Meletinski E.M., Nekliudov S.I., Novik E.S., Segal D.M.* Problemas da descrição estrutural do conto de magia // A estrutura do conto de magia: ensaio sobre mito e conto de magia / E.M. Meletinski, S.I. Nekliudov, E.S. Novik, D.M. Segal, A.V. Rafaeva, E.G. Rakhimova, A.S. Arkhipova. Tradução Aurora Fornoni Bernardini (Org.)... [et al.]. Florianopolis: Ed. da UFSC, 2014. P. 15–148.

Неклюдов С.Ю. Сюжетная структура монгольского эпоса в связи с поэтикой пространства и времени // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы докладов IV научной конференции. Ленинград, 1970. М.: Наука, 1970. С. 38–40.

Неклюдов С.Ю. Время и пространство в былине // Славянский фольклор / Отв. ред. Б.Н. Путилов, В.К. Соколова. М.: Наука, 1972. С. 18–45.

Неклюдов С.Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства / Сост. С.Ю. Неклюдов. Отв. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Искусство, 1972. С. 191–220.

Nekljudov S.Ju. Il sistema spaciale nell'intereccio della bylina russa // Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS / A cura di Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij. Torino, 1973. P. 107–124.

Неклюдов С.Ю. Заметки об эпической временной системе // Труды по знаковым системам VI. Тарту, 1973. С. 151–165 (Ученые записки Тартуского государственного университета, № 308).

Неклюдов С.Ю. К вопросу об описании «эмоциональной реакции» былинного персонажа // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 5–12.

Неклюдов С.Ю. «Героическое детство» в эпосах Востока и Запада // Историко-филологические исследования. Сборник статей памяти акад. Н.И. Конрада. М.: Наука, 1974. С. 129, 140.

Неклюдов С.Ю. Богатырская сказка. Тематический диапазон и сюжетная структура // Проблемы фольклора. М.: Наука, 1975. С. 82–88.

Неклюдов С.Ю. Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970) / Сост. и ред. С.Ю. Неклюдов, Е.М. Мелетинский. М.: ГРВЛ – Наука, 1975 С. 182–190 (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

Neklioudov S.Y. Le probleme de la liaison des relations spatio-temporelles avec la structure du sujet dans la byline russe // Tra-

vaux sur les systemes de signes. Ecole de Tartu. Bruxellees, 1976. P. 193–196.

Nekljudov S.Ju. Zeit und Raum in der Bylina // Semiotica Sovietica. Sowijetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962–1973) / Hrsg. u. eingel. von K. Eimermacher. Aachen: Rader-Verlag, 1986. S. 319–356 (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. Bd 5). (Перевод статьи: *Неклюдов С.Ю.* Время и пространство в былине // Славянский фольклор / Отв. ред. Б.Н. Путилов, В.К. Соколова. М.: Наука, 1972. С. 18–45).

Неклюдов С.Ю. Отношение «текст – денотат» и проблема истинности в повествовательных традициях // Лотмановский сборник, 1 / Ред.-сост. Е.В. Пермяков. М.: ИЦ-Гарант, 1995. С. 667–675.

Неклюдов С.Ю. Центробежные и центростремительные перемещения в фольклорном повествовании // Russian Literature. LIII (2003). P. 226–235.

Неклюдов С.Ю. Славная гибель доблестного Роланда и таинственное рождение маркграфа Хруодланда // Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In memoriam. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. С. 352–364.

Неклюдов С.Ю. Западный и восточный этнические векторы в русском эпическом сознании // На перекрестке культур: русские в балтийском регионе: В 2-х частях / Под общ. ред. А.П. Клемешева. Ч. 1. Калининград: Изд. КГУ, 2004. С. 39–45.

Неклюдов С.Ю. Движение и дорога в фольклоре // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. Jahrgang LII, 2. Reiseriten – Reiserouten in der russischen Kultur. München: Verlag Otto Sagner, 2007. S. 206–222.

Неклюдов С.Ю. Заметки об «исторической памяти» в фольклоре // АБ-60. Сборник к 60-летию А.К. Байбурина / Редакторы: Н.Б. Вахтин и Г.А Левинтон при участии В.Б. Колосовой и А.М. Пиир. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2007. С. 77–86 (Studia Ethnologica. Труды факультета этнологии. Вып. 4).

Summary

Nekliudov S. Iu.

The Poetics of Epic Narration: Space and Time

This book focuses on the poetics of spatio-temporal structures in the epos (first and foremost, the Russian bylina), which allows the author to describe quite fully its narrative specifics and possibilities. Within the narrative structure of folk texts, including the heroic epos, chronotopical relations are regarded as coordinates that correlate individual plot units both among themselves and with elements outside a particular text and a particular genre. A distinction is made between two interrelated aspects of studying the epic chronotope: first, describing the spatio-temporal view of the epic world with its static and dynamic features, and, second, describing the plot through its topographic and temporal context, and uncovering the regular correlations between these features and plot relevant elements of the text.

For folklore specialists, students of the epos, all readers interested in the poetics of the oral text.

Н 47 **Неклюдов С. Ю.**
Поэтика эпического повествования: пространство и время. М.: Форум, 2015. – 216 с.
ISBN 978-5-00091-192-1
ISSN 2413-2721

Книга посвящена поэтике пространственно-временных структур эпоса (прежде всего, русской былины), что позволяет довольно полно описать его нарративные особенности и возможности. Хронотопические отношения в повествовательной структуре фольклорных текстов, в том числе героического эпоса, рассматриваются как «координатные системы», соотносящие отдельные сюжетные единицы как между собой, так и с элементами, лежащими вне данного текста и вне данного жанра. Различается два взаимосвязанных аспекта исследования «эпического хронотопа»: во-первых, описание пространственно-временной картины эпического мира с ее статическими и динамическими характеристиками, а во-вторых, описание сюжета через его «топографический» и темпоральный контекст, выявление регулярных соответствий между этими характеристиками и сюжетно значимыми элементами текста.

Для фольклористов, филологов-эпосоведов, для всех читателей, интересующихся поэтикой устного текста.

УДК 398
ББК 82

Серия «Традиция–текст–фольклор: типология и семиотика» издается с 2001 г. В ней обсуждаются проблемы современной теоретической фольклористики, включая принципы строгого описания и систематизации устных текстов, рассматриваются фольклорно-мифологические традиции народов Западной и Восточной Европы, Сибири, Центральной Азии и других регионов, анализируются взаимосвязи устной и книжной культур, изучаются ранее табуированные области современного фольклора (постфольклора) и мифологии, а также различные формы парафольклорной письменности и «наивной литературы».

До 2004 г. серия подготавливалась фольклорным семинаром Института высших гуманитарных исследований РГГУ. С 2005 г. она выпускается Центром типологии и семиотики фольклора РГГУ, образованным на основе этого семинара.

Серия «Традиция–текст–фольклор: типология и семиотика» награждена дипломом VII Общероссийского конкурса изданий для вузов «Университетская книга–2015» в номинации «Лучшее серийное издание».

Ранее в серии вышли следующие книги:

Структура волшебной сказки / Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик, Д.М. Сегал (2001).

Родины, дети, повитухи в традициях народной культуры / Сост. Е.А. Белоусова (2001).

Сны и видения в народной культуре / Сост. О.Б. Христофорова (2002).

Современный городской фольклор / Редколл. А.Ф. Белоусов, И.С. Веселова, С.Ю. Неклюдов (2003).

Кербелите Б. Типы литовской народной сказки. Структурно-семантическая классификация. Ч. I–II (2005).

Современная российская мифология / Сост. М.В. Ахметова (2005).

Проблемы структурно-семантических указателей / Сост. А.В. Рафаева (2006).

Миф, символ, ритуал. Народы Сибири [Сборник статей в честь Е.С. Новик] / Сост. О.Б. Христофорова (2008).

Кирпичики: Культурная антропология и фольклористика сегодня. Сборник статей в честь 65-летия С.Ю. Неклюдова и 40-летия его научной деятельности / Сост. А.С. Архипова, М.А. Гистер, А.В. Козьмин (2008).

До и после литературы: тексты «наивной словесности» / Сост. А.П. Минаева. Отв. ред. Е.Е. Жигарина (2009).

Живая кукла / Сост. С.Ю. Неклюдов, Д.Н. Мамедова. Ред. Е.Е. Жигарина (2009).

Козьмин А.В. Сюжетный фонд сказок: структура и система (2009).

Слово устное и слово книжное / Сост. М.А. Гистер (2009).

Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С. Историческая поэтика фольклора: от архаики к классике (2010).

Сваренный шаман, лживая рабыня и другие: 75 задач по фольклористике, антропологии, социолингвистике / Сост. А.С. Архипова. С. Бурлак, И.Б. Иткин, С.Ю. Неклюдов, О.Б. Христофорова (2010; 2-е изд. 2013).

Пространство колдовства / Сост. О.Б. Христофорова (2010).

Числа в системе культуры / Сост. М.В. Ахметова (2012).

Архипова А.С. «Штирлиц шел по коридору...» Как мы придумываем анекдоты (2013).

Запретное/допускаемое/предписанное в фольклоре / Сост. Е.Н. Дувакин, Ю.Н. Наумова (2013).

Христофорова О.Б. Икота. Мифологический персонаж в локальной традиции (2013; Диплом VII Общероссийского конкурса изданий для вузов «Университетская книга–2015»).

Сила взгляда: Глаза в мифологии и иконографии: [Сб. статей] / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов (2014; Диплом VII Общероссийского конкурса изданий для вузов «Университетская книга–2015»).

Рафаева А.Р. Компьютер – Слово – Фольклор (2014).

Возякова Н.В. Испанский традиционный романс: от фольклорной традиции до блокнота собирателя (2014).

Джекобсон М., Джекобсон Л. Песенный фольклор советских тюрем и лагерей как исторический источник: 1917–1991 / Подгот. текста Н.Н. Рычковой (2014; Диплом VII Общероссийского конкурса изданий для вузов «Университетская книга–2015»).

Архипова А.С. Радио ОБС, птица Обломинго и другие языковые игры в современном фольклоре (2015).

Антрополог глазами информанта / Информант глазами антрополога. Под ред. А. Архиповой и Н. Рычковой (2015).

Научное издание

Неклюдов Сергей Юрьевич

ПОЭТИКА ЭПИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ:
пространство и время

Издание не подлежит маркировке
в соответствии с п. 1 ч. 2 ст. 1 ФЗ No 436-ФЗ

Редактор *Е.П. Шумилова*
Корректор *Н.Б. Вторушина*
Компьютерная верстка *О.Б. Малаховой*
Оформление обложки *Ю.А. Боркуновой*

Подписано в печать 07.12.2015
Формат 84×108 1/32
Усл. печ. л. 11,2. Уч.-изд. л. 9,8
Тираж 700 экз. Заказ № 7331

ООО «Издательство «ФОРУМ»
107023, Москва, Измайловский Вал, д. 30, стр. 4
Тел.: (495) 963-18-55, (499) 785-02-43
E-mail: forum-knigi@mail.ru, http://www.forum-books.ru

Отдел продаж издательства «ФОРУМ»:
107023, Москва, Измайловский Вал, д. 30, стр. 4
Тел.: (495) 963-18-55. E-mail: forum-ir@mail.ru

Отпечатано способом ролевой струйной печати
в АО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д.1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru, тел. 8(499)270-73-59

Сергей Юрьевич Неклюдов

Профессор, доктор филологических наук, научный руководитель Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, заведующий лабораторией теоретической фольклористики Школы актуальных гуманитарных исследований ИОН РАНХиГС. Автор более 600 работ, посвященных проблемам теоретической фольклористики и современному городскому фольклору, мифологии и эпосу монгольских народов.

ISBN 978-5-00091-192-1