

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82-144

DOI: 10.17223/19986645/61/10

К.В. Анисимов

ИЗ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ БАЛЛАДЫ В XIX в.: НЕСКОЛЬКО ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИХ И ТИПОЛОГИЧЕСКИХ НАБЛЮДЕНИЙ*

В центре внимания статьи – малоизученная стратегия осмысления баллады как целостного жанра, подразумевающая подключение к его уже известным русским и переводным литературным версиям новонайденного фольклорного материала. Проблемой здесь оказались существенные сюжетные несоответствия между уже канонизированными к 30-м гг. XIX в. образцами поэтической культуры и записанными П.В. Киреевским и его сотрудниками устными песнями, охарактеризованными именно как «баллады». Реконструкция причин данного отождествления, лежащего в основе национально-русской эстетической концептуализации жанра, стала основной задачей настоящей работы.

Ключевые слова: историческая поэтика баллады, русская фольклорная баллада, литературная баллада, П.В. Киреевский, А.В. Кольцов, В.А. Жуковский.

Хорошо известно, что в русской фольклорной культуре понятие «баллада» отсутствовало, а потому особенно важным для истории и типологии жанра было наведение эстетического «моста», призванного связать принадлежащие балладной традиции образцы новейшего литературного творчества с записанными в первой трети XIX в. устными лиро-эпическими песнями, названными «балладами», так сказать, ретроспективно. Поскольку первенство П.В. Киреевского в собирании и наименовании этого огромного и своеобразного комплекса народных песен – общепризнанный в науке факт [1. С. 6; 2. С. 291 (Коммент.); 3. С. 80], сегодня, по существу, речь может идти о своего рода «изобретении» жанра в его целостности, совершённом, конечно же, неявно, не «программно», но вместе с тем достаточно последовательно и непротиворечиво, свидетельством чему являются поделённая на жанрово-тематические блоки коллекция П.В. Киреевского, изданная в 1860–1870-е гг., а также дошедший до нас тщательно систематизированный архив собирателя¹.

Традиция опубликования материалов русского фольклориста включает в себя несколько подходов: во-первых, связанный с начальной (ныне доступной исследователям рукописей Киреевского) классификацией по жан-

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 18-012-00046 А.

¹ См. папки, озаглавленные «Баллады и элегии» [4. К. 5–9].

рам [5]; во-вторых, более поздний, полагающий в основу территориальный критерий (публикация «по губерниям») [6–8]; в-третьих, «авторский», т.е. принимающий во внимание личность собирателя – коллеги Киреевского, снабдившего его нужными записями [2, 9, 10]. Так или иначе, но исходный план своего замысла знаток народной культуры основывал прежде всего на генологическом критерии. В письме от 21 февраля 1834 г. к Н.М. Языкову читаем:

Я думал было сначала начать печатание Стихов и песен исторических, потом приступить к балладическим и т.д., но теперь мне кажется лучше начать обратно, т.е. с элегий, как легче других обходящихся без примечаний, чтобы хоть несколько выиграть времени для труднейших. Разряды я разобрал следующие, для которых впрочем не приискал приличных названий: в этом ты мне помоги. 1) Элегии любовные. 2) Романсы. 3) Баллады. 4) Свадебные, хороводные и вообще Обрядные. 5) Воинственные, разбойничьи и солдатские. 6) Исторические, и наконец 7) Стихи религиозные.

Что ты обо всём этом думаешь? [11. С. 64]¹.

И кому бы ни принадлежала повторяющаяся в архивном собрании П.В. Киреевского от картона к картону надпись красными чернилами «Баллады и элегии»², в лист с которой словно завернута каждая из папок с песнями, отнесенными к соответствующим традициям, цитированное письмо свидетельствует в любом случае о приоритете художественного – не «регионального» и не «персонального» – подхода к источникам.

* * *

Алгоритм осмысления национальной фольклорной баллады неизбежно подразумевал ее соотнесение с европейскими аналогами, передавшими русским песням само своё жанровое имя. И здесь исследователей, начавших еще в XIX столетии эту компаративистскую работу, подстерегала первая сложность. Рецептивный канал, выстроенный В.А. Жуковским, троекратно обратившимся к переложению «Леноры» Г.А. Бюргера, знакомил читателя с сюжетной схемой «возвращающегося жениха-мертвеца», которая, при ее структуралистском абстрагировании, чему в XX в. сюжетологов научит изобретатель этого приема В.Я. Пропп, даст картину вторжения некой inferнальной силы в размеренно текущую посюстороннюю жизнь. В.И. Тюпа верно замечает: «Лирическое откровение баллады есть откровение одновременной причастности личности двум мирам: светлому и темному, живому и мертвому, повседневно покойному “миру сему” и тревожно загадочному миру “потустороннего” бытия». И потому «не герой посещает страну мертвых с последующим воскресением-возвращением в новом качестве, а пришелец из потустороннего мира проникает в повседневную жизнь с катастрофическими для нее последствиями» [13. С. 133].

¹ См. также: [12. С. 235].

² «Песни, – предполагает М.Н. Сперанский, – были перенумерованы давно (Якушкиным, Елагиным?) красными чернилами» [6. С. LXXI].

Тем не менее заданная «Ленорой» схема, впоследствии теоретизированная и сделанная жанровым каноном, с фольклором связана неоднозначно: чем дальше на восток, в сторону от центрально-европейского ареала особой продуктивности сюжета о женихе-мертвеце, тем реже встречаются его прецеденты, сходя к границам русской культуры, как показал еще И.П. Созонович, почти на нет. Исследователь пишет: «Из приведенного перечня их (сюжетных вариантов. – К.А.) легко видеть, что сюжет сказки о женихе-мертвеце известен главным образом в пределах западной Руси, в областях говора малорусского и затем белорусского; на дальний восток (т.е. в центрально-русские губернии. – К.А.) он попал очевидно случайно, изменив лишь несколько свое содержание...» [14. С. 192]¹.

Действительно, в массиве песен, которые Киреевский и его сотрудники называли балладами, фиксации этого сюжета отсутствуют. Но в таком случае какие аргументы могли быть использованы собирателями для идентификации привлеченных текстов как баллад? Для предположительного ответа на этот вопрос нам нужно ненадолго обратиться к некоторым опубликованным документам, а также их архивным оригиналам.

* * *

Весьма авторитетная публикация материалов П.В. Киреевского, помещенная в 79-м томе «Литературного наследства», содержит тетради с песнями, записанными в 1837 г. А.В. Кольцовым. Особый интерес представляет песня «Как у князя было, князя, у князя Волконского...» на сюжет адюльтера княгини, жены Волконского, и Ваньки-ключника. В напечатанном произведении некоторые важные детали, которые сообщил своей записи А.В. Кольцов, опущены. В основном в их число попали нюансы паратекста (заглавия разделов / жанровые определения), частично представленные в иллюстрации тома «Литературного наследства» [9. С. 291], но главным образом перенесённые публикаторами в комментарий, где даны бегло и глухо [Там же. С. 334–338] (комментарии И.М. Колесницкой и А.Д. Соймонова). Фотография воспроизводит первую тетрадную страницу с названной песней, а также нечеткий (ввиду качества изображения) паратекстовый указатель «русская народная баллада». Между тем этот указатель, являясь опытом жанровой идентификации записанного собирателем памятника, имеет принципиальное значение. В случае если предпосланный заголовок воспроизводится неопределенно – «русские народные баллады» [Там же. С. 335] – и очевидно ошибочно, он теряет всякий смысл, так как начинает характеризовать неопределенное множество разнородных песен. Если же предельно внимательно отнестись к рукописи Кольцова, то можно представить себе, что именно виделось поэту и его коллеге-фольклористу в понятии «баллада».

¹ Эти наблюдения соотносятся с тем, что в принципе «баллада родилась у народов кельтско-германского происхождения, в среде относительно свободного крестьянства...». См.: [15. С. 125].

Итак, тетрадь из подборки А.В. Кольцова, хранящейся в Государственном историческом музее, пронумерована хранителем фонда П.А. Бессоновым цифрой IV. На листе 1 непосредственно перед песней о Ключнике написано: «русская народная баллада» [16. Ед. хр. 246. Л. 1]. Примененное жанровое определение очевидно релевантно для поэта, являвшегося крупным знатоком и стилизатором фольклора. Сразу после записи этой песни жанровая перспектива меняется, и остальные девять произведений даются под единым (обобщающим и малоконкретным) заголовком «русские народные песни» [Там же. Л. 3]. Следовательно, в сюжете о Ключнике во всей поэтике этого текста Кольцову виделись какие-то черты баллады, причем отнюдь не обязательно таковыми выступали переключки фабулы, например, с «Раисой» Карамзина или «Алиной и Альсимо» Жуковского – популярными балладами о любовном треугольнике. Парадигмальный для литературно-поэтической версии жанра мотив вторжения загробных сил в посюстороннюю действительность в памятнике, оставленном нам Кольцовым, отсутствует¹, как отсутствует в нём и фантастика баллады романтизма²: перед взором позднейшего читателя, а ранее – слушателя этой песни, жившего в XIX столетии, предстает отважный герой, не побоявшийся связи с княгиней и смело заплативший за свой проступок жизнью. Впрочем, и в этом беглом пересказе художественное существо баллады пока неуловимо. Картина становится более ясной при углублении в подробности устройства текста, а также при условии привлечения ряда его вариантов.

На самом деле в песне о Ключнике речь идет не только об отваге простолудина, бросившего вызов сильным мира сего, – в своём самом общем виде подобные фабулы часто встречаются и в эпосе, например в былинах. Интрига заключается в том, что долгое время измена княгини была скрыта, а бесстрашный Ванька-ключник словно *играл роль, замещал* князя при своей избраннице. Эта отсылающая к двойничеству прикровенность действия и статуса исключительно важна для баллад. Именно ее мы встречаем в классических литературных образцах жанра, где, например, похищающий ребенка Лесной царь оказывается удачливым «заместителем» истинного отца, а в бюргеровом сюжете такая же мерцающая парность устанавливается между женихами – мертвым и живым. «Выхвалялся князь Волконский / Молодой княгиней. / – Не хвались, Волконский князь / Ты своей княгиней. / Как твоя ли та княгиня / Живет с Ваней ключничком. / Живет-поживает / Ровно три годочка», – звучит после слов рассказчика голос неопределенного свидетеля, выступившего невольным доносчиком [9. С. 290]. Эти «три годочка», усиленные указанием, что лишь «на четвертой на годочик / Князечик доведлся» (а есть пример, когда князь «доведлся»

¹ В «Алине и Альсима», кстати, он отчетливо читается: после убийства любовников за виновным в их смерти мужем «Повсюду <...> влачится / Алины тень» [17. С. 63].

² Об этой черте жанра, ставшей его доминантой на соответствующем этапе историко-литературного развития, см.: [18]. Как характерное исключение здесь придётся упомянуть песни на тему «Горя-Злочастия», фантастический сюжет, присутствующий в собрании Киреевского, где он отнесен к балладам. См.: [2. С. 294. Комментарий].

только «на десятом-то году» [5. Вып. 5. С. 150]), позволяют иначе взглянуть на всю ситуацию, увидеть трагическое не только в вызове, брошенном Ванькой своему хозяину¹, но и в образе княгини, словно запутавшейся в двух «мужьях» и погибшей после казни её любовника. «Ванюшку повесили, / Сы полуночи Ванюша, / Ванюша качается. / Молодая же княгиня / В постели кончается» [9. С. 292].

Иные варианты текста содержат яркие детали. В одном случае предающая Ваньку «красна девица» прямо обвиняет его словами, относящимися к самозванчеству: «Ты живешь, вор-собака, непорядками, / Ты и делаешь дела незаконные, / И живешь ты, вор-собака, со княгиною: / Донесу на тебя самому князю Волхонскому!» [5. Вып. 5. С. 133]. В другой версии сюжета читатель узнает от самого Ваньки, что княгиня наряжала его в одежду мужа: «Ты позволь-ка, князь Волхонский, позволь Ваньке песню спеть: / Тут было попито, погуляно, / Не одново ли с тобой платья было поношено, / Молодую-то княгиню за груди да подержано!» [Там же. С. 144]. В иной записи: «В уста-то во сахарны было поцаловано, / С одного плеча было в нас (т.е. «у нас». – К.А.) поношено» [Там же. С. 153].

Еще одна разновидность сюжета, в которой при сходстве главного события (героиня любит камер-лакея) детализируется образ княгини, особенно усиливает двойнический мотив. Тело казненного лакея-любовника топят в реке, а княгиня приказывает слугам выловить его.

Ловите, ловите белое тело,
Белое тело камер-лакея,
Кладите вы тело в золоту гробницу,
Несите вы тело во светлу светлицу!
Вздуньте вы, вздуньте, буйные ветры,
Выньте вы, выньте душу из князя,
Душу из князя, из моего мужа,
Вложите вы душу в белое тело,
В белое тело в камер-лакея,
Камер-лакея, моего милова!
Кого я любила, того б оживила,
Кого не любила, того б погубила!
[Там же. С. 182].

Характерное для баллады двойничество мыслится здесь *in potentia* – как буквальная, хоть и в высшей степени странная, телесная взаимозамена мужа и его соперника.

В одном авторитетном исследовании о русской фольклорной балладе внимание на этот аспект поэтики жанра уже обращалось. Автор работы А.В. Кулагина назвала выделенную ею особенность «антитетической

¹ Об усиливающей трагизм краткости человеческой и бытовой дистанции между домовладельцем и его ключником, отношения которых нередко бывали дружескими, см.: [19. С. 51–52].

структурой» баллады [20. С. 36 и след.]. Наиболее ценные для нас наблюдения ученого относятся к сюжету об оклеветанной свекровью (или клеветницами-старицами) жене, когда (в первой версии) лгущая своему сыну мать нащёптывает ему о мнимых прегрешениях супруги. Разъяренный муж, не проверив, в чем дело, убивает молодую женщину, а после, вникнув в суть, убеждается в невинности жертвы. Содержание клеветы и «открытие» мужем-убийцей истинной реальности формируют в тексте песни характерную содержательную и эмоциональную развилку, ту самую, по определению А.В. Кулагиной, «антитезу» [Там же. С. 39 и след.]. Однако то, что так пронизательно описано фольклористом, антитезой может стать только в сознании читателя: в самом тексте оба главных героя, муж и жена, убеждены в своей правоте и не являются субъектами выбора между альтернативными «версиями» жизненной реальности. Их сознания «затемнены» двойническим отношением между правдой и ложью: жена не догадывается о своем «образе», созданном клеветницей, муж всецело доверяет словам матери (стариц), заменяющим истину.

Возвращаясь к привлеченному нами материалу, отметим, что сам Кольцов, разумеется, был далёк от предложенного здесь сравнения сюжетных версий; последнее не более чем приём современной аналитики. Тем не менее перспектива жанровой идентификации была определена поэтом верно – особенно это заметно на контрасте с другими «русскими народными песнями» кольцовой тетради, лишенными развитой повествовательности текста о Ключнике. Даже в отсутствие ожидаемого и не раз опробованного в современной поэту поэтической культуре сюжета о контакте с потусторонним балладное начало подмечено им скорее всего в мотиве трагического и одновременно лицедейского взаимоналожения статусов, не открытым, как в эпосе, противоборстве героев, ассоциированных с теми или иными ролями и положениями, а в обманчивом соседстве, именно вследствие своей проблематической неясности актуализирующем, как можно догадаться, фигуру третьего персонажа – собственно субъекта, совершающего роковой выбор. И хотя востребованная романтизмом «чудовищная», говоря словами Ф.Ф. Вигеля, история про «бешено-страстную Ленору со скачущим трупом любовника» [6. С. 164] отводилась в данном случае на периферию (из-за недостатка подходящих русских аналогов), в несколько более абстрактном виде, т.е. безотносительно к мистике, фабула фольклорной песни, выстроенная на похожем взаимодействии действующих лиц, справедливо определялась как балладная.

* * *

Еще несколько наблюдений над другими источниками позволят нам усилить предложенный тезис. Архивные папки П.В. Киреевского, озаглавленные «Баллады и элегии», начинаются с текста о внезапном, немотивированном убийстве женой своего мужа (см. варианты сюжета: [4. Ф. 125. К. 5. Л. 3–13 об.]). Впоследствии песня была опубликована в трехтомной «Новой серии» под № 1698 (точное воспроизведение номера из рукописно-

го собрания) [8. С. 23]. Нет сомнения, что в перспективе двухчастного заголовка («Баллады и элегии») данный памятник причислен к первой жанровой рубрике. В поэтике песни вновь встречаем уже знакомую нам примету. После того как «На заре <...> на утренней / Жена мужа патерила (потеряла, т.е. убила. – К.А.), / Острым ножичком зарезала, / Во холодный погреб бросила», к ней являются братья убитого с вопросом: «Прилетели два голубя, / Два голубя, два ясные <...> “Ты, невестушка, голубушка / Где наш брат Иванушка?”» [Там же]. Отвечая, мужеубийца лжет, и в создающихся ею словесных образах просматривается известный нам конструкт: не конфликт с «другим», а замещение «другого» виртуальным двойником. Сначала она говорит, что муж жив и «поехал во чисто поле / За куницами, за лисицами», но не сумев скрыть бросившуюся братьям в глаза «кровь в сеньях», она сочиняет другую отговорку: «Я голубя зарезала». С учетом же того, что синкретическая поэтика параллелизма и так заставляет видеть во всех участниках сюжета птиц (жена – «голубушка»; хватившиеся ее мужа братья – «два голубя, два ясные»), и в этом смысле мифологическая сращенность с «голубиным» началом превращает в жертв всех, включая и живых еще братьев, и саму убийцу (недаром она быстро сдаётся им и просит их умертвить её: «Возьмите шелковую плеть, / Разложите меня на четыре стороны»), всё же фальшивое отождествление крови убитого с голубиной является связью несколько иного качества, чем наблюдаемая нами в параллелизме. Дело в том, что лживые слова виновной о голубе содержат потенциально *отдельный* сюжет, в котором кто-то зарезан *вместо* мужа: об этом героиня говорит своим разоблачителям вполне ясно. Точно так же, как в ее лжесвидетельстве убитый муж жив и лишь отлучился на охоту (еще один потенциальный «двойнический» сюжет), пролитая кровь является не его, а *чьей-то*: функциональное замещение приходит на смену символическому соответствию.

Таким образом, если при помощи параллелизмов герои песни *статически* увязываются с миром природы, то упоминание лгущей героиней не мифопоэтического, а, скажем так, «натурального» голубя, даже «пёрушки» которого она якобы «в печи пожгла»¹, *динамически* расщепляет песенный сюжет, создает напряжение между *говоримым* и *видимым* – напряжение, во-первых, выносящее данный текст за пределы мифопоэтической культуры, а во-вторых, находящее себе аналогии в жанровом каноне баллады, который позднее будет сконструирован на основе образцов, созданных русскими поэтами начала XIX в. Там Лесной царь был *невидим*, но *убедительно говорил* о том, чего нет. Здесь *видимая* кровь человека лживо выдается за голубиную. Но ведь с тем же успехом, с каким невидимый Лесной

¹ Один из вариантов даёт ещё более яркую картину: дезориентирующее наблюдателя двойственное неразличение истинной жертвы и несуществующего голубя подчеркивается одинаковостью направленного на них действия. Ср.: «Жина мужа потеряла, / Вострым ножичкам зарезала, / *Вы холодный погреб бросила*»; «Я зарезала сизава голубя, / *Вы халодный погреб бросила*» [10. Т. 1. С. 168].

царь достигает своей цели у Гёте – Жуковского, здесь ничто не мешает героям впасть в заблуждение и принять кровь брата за птичью, т.е. существующее за несуществующее. В этом обманчивом мерцании кроется вся соль баллады, ответственная в том числе и за производство «балладного страха» – безотносительно к присутствию самих мотивов потустороннего в сюжете. В песне о жене-мужеубийце таких мотивов нет, но вызывающее страх сюжетное напряжение тем не менее налицо.

Конечно, на уровне конкретики источника ситуация может выглядеть сложнее – тем более важно учитывать целостный контекст и собрания Киреевского, и жанра как такового. Например, в ряде записей только что проанализированный нами сюжет может обрываться на полуслове, и тогда исследователь не найдет в нём системного ядра, будет дезинформирован и дезориентирован, что, в общем, немудрено, ибо в своём свободном бытовании фольклорная культура не обязана согласовываться с научной теорией. Так, под № 1308 встречаем следующий текст (при цитировании мы опустим экспозицию и проиллюстрируем центральное звено и финал):

<...>

Как жена мужа зарезала
Не простым ножом, булавчатым,
На ножишке сердце выняла,
На ножишке встрепенулося,
Молода жена усмехнулася,
После этого ужаснулася:
«Что же это я, шельма, сделала?
Своего мужа зарезала,
Милого дружка спотешила!»

[7. С. 37].

Приведенными словами история оканчивается: как видим, никакого дальнейшего развития сюжет в данной его записи не получает. К балладной ситуации отчасти отсылает глухо упомянутый здесь «милый дружок», вероятно, любовный соперник убитого, но это обстоятельство в одиночку не делает возможным анализ памятника как самостоятельного текста. Однако если соотнести цитированный фрагмент, равно как и подобные ему, с пространной версией сюжета, представленной нами выше, то картина обретёт необходимую полноту, недостающие звенья будут восстановлены и вопрос, почему русские фольклорные песни определенного типа были ассоциированы с европейской балладой, может получить своё разрешение.

* * *

В качестве особой проблемы балладной поэтики может быть выделена черта, которую уместно назвать *мотивной омонимией*. Речь идёт о присутствии в сюжетах песен таких ситуаций, каковые – внешне – без труда различимы (причем на иерархически важных местах) в жанрах, далеко отстоящих по своей семантике и эстетической природе от баллады. Прежде все-

го сказанное относится к русской эпической традиции, допускавшей в ходе своего развития создание любопытных смещений былинной и балладной поэтических техник. На множественные примеры таких симбиозов указывают в своих работах В.Я. Пропп, А.В. Кулагина и др. [21. С. 9, 145, 148, 154, 168, 373–374, 427; 22. С. 22–23].

Безотносительно к классическим наблюдениям о том, что «вообще баллада – более поздний жанр, чем эпос» [21. С. 155], о противоположности самих установок былины и баллады (то, что у первой было *историей*, у второй становится *бытом*, а норма *стабильности* сменяется *экссессом* «трагической неустроенности, изломанности, неблагополучия жизни» [23. С. 29–30]), тем не менее сама системная соотнесенность, если не дистрибуция, двух жанров предполагает и переклички между ними, и, следовательно, возможность продуктивного сопоставления.

Важным мотивным маркером, в равной степени присущим и былине и балладе, являются знакомые нам случаи лицедейства героя, переодевания, выдавания себя за другого, соотносящиеся также с важнейшей мифопоэтической универсалией – монструозностью как признаком, нечеловеческого, мертвого, хтонического. И если в позднейших литературных балладах мертвец предстает иллюзорно живым, т.е. фактически монстром, ложно выдающим себя за человека, то в былинах чудовищная природа антагониста подается существенно иначе – напрямую, без обиняков и маскировки; также по-иному функционирует и двойничество. То есть читатель и исследователь наблюдают те же мотивы, но на разных системных «местах» и в качественно различных «ролях» – и в этом суть *омонимии*. Приведём примеры.

В былине «Илья Муромец и Идолище» богатырь для поединка со своим противником-чудовищем переодевается в одежду старца-калики. В схватке с поработителем Русской земли по логике этой игровой смены внешности должен победить не силач Илья, а неприметный старик-странник. Однако вся картина переодевания дается не как *маскировка* героя, а скорее наоборот – как его *демаскирование*: чудовище должно видеть и видит, что перед ним настоящий герой, а не его субституция-двойник; само двойничество оказывается, таким образом, минус-приёмом. Итак, Илья просит старца:

Ай же ты Иванищо могучее!
Дай-ка мне-ка платьицев нунь старческих,
Да лаптёв же мне-ка нунчу старческих,
Своей шляпы нунь же мне-ка-ва да старческой,
Да й клюхи же мне-ка сорока пудов, –
Не узнал бы нунь татарин да поганый
Что меня же нунь казака Ильи Муромца,
А Илья сына Иванова

[24. С. 71].

Однако истинная природа Ильи, держащего в руках клюку в сорок пудов (своего рода «подсказку» для противника), не способна укрыться от взора Идолища, сразу же резонно замечающего:

А по платьицам да иде старчищо,
По походочке так Илья Муромец
[24. С. 71].

Наряду с этим сам образ Идолища, хоть и пережил трансформацию сравнительно с более ранними былинами из первоначального змея в некоторое подобие человека («чудовище очеловеченное», по В.Я. Проппу [21. С. 228]), тем не менее подается исключительно гиперболизированно: человеческое естество не скрывает, а лишь оттеняет монстра, что служит главной цели эпоса – не ретушировать конфликт, ставя героя в психологически сложные ситуации слепого выбора, позднего узнавания, прозрения (всего, что так любит баллада), а всемерно его усилить. Потому-то

...Идолищо великое,
А великое да страшное,
<...>
Он по кулю да хлеба к выти ест,
По ведру вина да он на раз-то пьет
[24. С. 70, 71].

Правило эпоса – «Враг преувеличен, богатырь уменьшен» [25. С. 49] – здесь полностью выдержано.

В дошедшем до нас корпусе русских былин есть две, всецело строящиеся на мотиве оборотничества и переодевания: «Волх Всеславьевич» и «Ставр Годинович». Однако как и в предыдущем случае, пересечение героем миро-моделирующих границ, разделяющих человеческое и животное (былина о Волхе), мужское и женское (былина о Ставре), подчинено совершенно иным целям, нежели таковые метаморфозы с участием персонажей баллады. То есть опять-таки родство семантики и структуры мотивов, бытующих не только в интертекстуальном, но и в межжанровом пространстве, рассекается решительным функциональным несходством их ролей внутри данного жанрово-эстетического контура. Итак, о превращениях своего князя в сокола, волка и гнедого тура дружина заранее прекрасно осведомлена.

А стал он, Вольх, вражду чинить:
«А и гой-еси вы, удалы добры молодцы!
Не много, не мало вас – семь тысячей,
А и есть ли у вас, братцы, таков человек,
Кто бы обернулся гнедым туром,
А сбежал бы ко царству Индейскому,
Проведал бы про царство Индейское,
Про царя Салтыка Ставрुльевича»,
<...>
Отвечают ему удалы добры молодцы:
«Нет у нас такова молодца,
Опричь тебя, Вольха Всеславьевича» [24. С. 91].

Зная об этих свойствах своего эпического предводителя, дружинники не могут быть им обмануты – хитрость князя обращена на внешнего противника. В соответствии с этим же принципом – направить обман на врага – ведет себя и героиня былины о Ставре, переодевающаяся богатырём и даже ложно претендующая, как классический балладный «жених», на руку киевской княжны. Спасая пленённого в Киеве мужа, она «Скорешенько бежала <...> к фершелям, / Подрубила волосы по-молодецкии, / Накрутилася Васильем Никуличем» [24. С. 331], приехала под видом польского посла в столицу, где сначала выдавала себя за жениха, а затем спасла мужа. Переодевание, ложный статус, узнавание – все эти омонимические балладным мотивы присутствуют в тексте, но встроены они в совершенно иную причинно-следственную цепь, приводящую в конечном итоге к эпическому восстановлению справедливости, «прежнего исходного благополучия» [26. С. 21].

* * *

Вывод из предложенных здесь кратких наблюдений призван конкретизировать специфику балладного жанра, в исторической ретроспективе понимаемого как реальность, связанная с фольклором не просто заимствованием из него тех или иных мотивов, но самим существом взгляда на человека, предложенного когда-то устной культурой, а впоследствии легитимированного в эпоху романтизма. Сохранившаяся рукописная подборка песен, составленная П.В. Киреевским, позволяет наблюдать первоначальный, самый непосредственный опыт классифицирования текстов по их жанровой принадлежности. Привлеченные нами прецедентные примеры, отобранные в ходе сплошного просмотра как архивного свода «Баллад и элегий», так и всех изданий коллекции фольклориста, вышедших в XIX и XX вв., позволяют дополнить концепцию, в оптике которой инвариантом литературной баллады оказывается «встреча» с «иноприродным», «потусторонним», причём активной силой, инициатором «встречи» выступает именно герой-антагонист. Русские фольклорные песни, записанные в XIX в. и тогда же отнесенные их первыми собирателями к балладам, не содержали фантастики в духе своих европейских жанровых аналогов (показательное исключение – специально упомянутый выше пронизанный народной религиозностью сюжет о «Горе-Злочастии»). Однако положенные в основу их сюжетов нарочито бытовые ситуации воспроизводились на уровне поэтики именно в балладном ключе – это обстоятельство, как представляется, может способствовать конкретизации художественной специфики жанра, границы которого включают в себя и народные тексты и авторские, принадлежащие высокой поэтической традиции XIX в. Двойническая подмена, игра ролями и статусами, приводящие в формально-логическом плане к активизации героя, обязанного совершить выбор (часто – слепой) между двумя проблематическими позициями, ассоциированными с одним «двоящимся» героем или двумя, символически замещающими друг друга, – вот ядерная художественная структура, которая (без-

относительно к массе «сглаженных», сокращенных и/или гибридных вариантов) моделирует тексты жанра и, очевидно, опознаётся его исследователем XIX в., определившим попавшие в его поле зрения тексты понятием, навеянным новейшей европейской и русской поэзией.

Ясно, однако, что ни один мотив сам по себе, бытующий в интертекстуальном и межжанровом пространстве, не может быть эссенциалистски охарактеризован как «балладный»¹. В этом смысле двойственная природа героя, балансирование на той или иной символической границе (живого и мертвого, человеческого и животного, истинного и ложного жениха и т.д.) не являются монополией баллады. Взятые в качестве индикатора, эти мотивы помогли акцентировать в нужном нам аспекте давно наблюдавшееся фундаментальное отличие баллады от народного эпоса. Так, в былинах само монструозное начало подано как решительно античеловеческое, антагонистическое, не подразумевающее никаких смешений, никакой путаницы человеческого с хтоническим. Победа над этим последним означает возвращение к прежнему покою. В ходе развития событий по данной фабульной линии герой быliny сближается с мифологическим восстановителем порядка, обладателем целостной личности, а не раздвоенной индивидуальности, присущей герою баллады, обреченному плутать и выбирать между неясным.

В балладах, содержащих в своём сюжете мотивы «чудовищного», ставшие особенно популярными в литературных образцах жанра, они задействованы не прямо, как в былине, а опосредованно – в перспективе обманчивого двоения от природы противоположных сущностей: враждебного антагониста из мира мертвых и знакомого представителя посясторонней жизни (жениха, брата, отца и т.д.). Облик второго выступает в роли маски для первого. Столкновение с таким антагонистом освещается в балладе не как единоборство разноприродных (и сознающих свою разноприродность) сил, а как подпадание слабого героя под власть антагониста, запутывающего свою жертву: в высшей степени к месту здесь приходятся мотивы *путаницы* живого с мертвым, а также фигурального, а подчас и буквального *опутывания* пленницы ее женихом-похитителем (исторические баллады о татарском полоне). Противоборство с таким врагом завершается не восстановлением порядка, а его безысходной утратой, вызывающей к жизни эффект «балладного страха». Неудивительно, что если в былине герой не отделен от судьбы, являясь в известном смысле ее дланью, вершащей высшую справедливость, то герой баллады, трагически индивидуализируясь и отпадая от целого (бытовые хронотопы баллады служат именно этой цели, так как история обобщает, а быт обособляет), делает заметным зазор между самим собой и судьбой, каковая вследствие этой диссоциации преобразуется по отношению к нему в трагический рок. В числе прочего это «разъединение» героя с судьбой актуализирует пози-

¹ Ср. классическую дискуссию о «похожести» мотивов сказки и романа: [27; 28. С. 168–171].

цию третьего персонажа (ср. характерные балладные пары, группирующиеся вокруг главного героя: оклеветанная жена – клеветница-свекровь, убитый муж – ищущие его братья, убитая мужем мать – приведенная вместо неё мачеха, все сюжеты с ложным женихом, а также все сюжеты с узнаванием, заведомо подразумевающие двуйпостасность героя), а позднее, в литературно-поэтической традиции, усиливает аранжирующий события авторский голос.

Литература

1. *Балаиов Д.М.* Русская народная баллада // Народные баллады / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д.М. Балаиова. М., 1963. С. 5–41.
2. *Собрание народных песен П.В. Киреевского: Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях.* Т. 1 / под ред. А.Д. Соймонова. Л., 1977.
3. *Гугнин А.А.* Народная и литературная баллада: судьба жанра // Поэзия западных и южных славян и их соседей / отв. ред. Л.Н. Будагова. М., 1996. С. 74–92.
4. *Отдел рукописей Российской государственной библиотеки.* Ф. 125.
5. *Песни, собранные П.В. Киреевским.* М., 1860–1874. Вып. 1–10.
6. *Песни, собранные П.В. Киреевским.* Новая серия. Вып. 1: (Песни обрядовые) / под ред. В.Ф. Миллера, М.Н. Сперанского. М., 1911.
7. *Песни, собранные П.В. Киреевским.* Новая серия. Вып. 2 (Ч. 1): Песни необрядовые / под ред. М.Н. Сперанского. М., 1918.
8. *Песни, собранные П.В. Киреевским.* Новая серия. Вып. 2 (Ч. 2): Песни необрядовые / под ред. М.Н. Сперанского. М., 1929.
9. *Литературное наследство.* Т. 79: Песни, собранные писателями: Новые материалы из архива П.В. Киреевского. М., 1968.
10. *Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина:* в 2 т. / под ред. З.И. Власовой. Л., 1983. Т. 1; 1986. Т. 2.
11. *Письма П.В. Киреевского к Н.М. Языкову* / ред., вступ. ст. и коммент. М.К. Азодовского. М.; Л., 1935.
12. *Соймонов А.Д.* П.В. Киреевский и его собрание народных песен. Л., 1971.
13. *Тюпа В.И.* Дискурс. Жанр. М., 2013.
14. *Созонович И.* К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию. Варшава, 1898.
15. *Елина Н.Г.* Развитие англо-шотландской баллады // Английские и шотландские баллады / изд. подгот. В.М. Жирмунский, Н.Г. Елина, И.С. Маршак. М., 1973. С. 104–131.
16. *Государственный исторический музей.* Ф. 56.
17. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 2008. Т. 3.
18. *Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 138–163.
19. *Июльская Е.Г.* «Ванька-ключник, злой разлучник...»: (Поэтика семейно-бытовой баллады «Князь Волконский и Ваня») // Русская баллада: История и теория жанра: сб. науч. ст. М., 2006. С. 44–56.
20. *Кулагина А.В.* Русская народная баллада: учеб.-метод. пособие. М., 1977.
21. *Протт В.Я.* Русский героический эпос. 2-е изд., испр. М., 1958.
22. *Кулагина А.В.* Балладные песни // Библиотека русского фольклора. Т. 6: Баллады. М., 2001. С. 5–26.
23. *Путилов Б.Н.* Славянская историческая баллада. М.; Л., 1965.
24. *Былины* / вступ. ст., сост., подгот. текстов и примеч. Б.Н. Путилова. Л., 1986.
25. *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин // Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 41–131.

26. Неклюдов С.Ю. Время и пространство в былинe // Славянский фольклор. М., 1972. С. 18–45.

27. Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1972. Т. 27. С. 284–320.

28. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. М., 2009.

On the History of the Aesthetic Conceptualization of the Ballad in the 19th Century: Some Remarks in Source Study and Typology

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2019. 61. 177–192. DOI: 10.17223/19986645/61/10

Kirill V. Anisimov, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: kianisimov2009@yandex.ru

Keywords: historical poetics of a ballad, Russian folk ballad, literary ballad, P.V. Kireevsky, A.V. Koltsov, V.A. Zhukovsky.

The main question raised in the article is: what were the poetic features of the lyrical epic folk songs, newly found and recorded in the 1830s, that allowed their collector P.V. Kireevsky to qualify them as ballads and thus create in his archive a special part called “Ballads and Elegies”, whereas in their authentic sphere of usage these texts were never marked with any stable genre definition? The crucial problem in this sense was the multiple plot incompatibilities between, on the one hand, the diverse plot reality of folk songs and, on the other hand, the paragons of poetic culture already canonized in the 1830s and familiar to the Russian reader who was aware of their European originals and Russian versions translated mostly by V.A. Zhukovsky. It occurred that the disinterest in the mystic of the world beyond was the main borderline that separated Russian folk texts from their European counterparts in which this theme was very productive. Further exploration and reconstruction were based on Kireevsky’s archives kept now in the Manuscript Division of the Russian State Library and in the State Historical Museum as well as on all the printed editions of Kireevsky’s folk song collection issued from the mid-19th century till the end of the 20th century. The major approach used in the article to the attracted representative sources comprised, firstly, a comparison of plot versions, secondly, a more detailed view of their localization within Kireevsky’s collection as a whole and within selected handwritten notebooks in particular (as a special example, A. Koltsov’s notebooks were analyzed). The latter case is of specific importance: here the folk song collector formulated the genre nature of his records having separated the ballad out of the massif of the rest of the oral lyrics. As a result, the comparison the author of the article had made allowed him to identify a number of dominating motifs which (no matter whether the mystic and the fantastic were involved) on the typological level correlate the folk ballad with the literary one. The most important phenomena revealed in the course of the study are the double-nature and tricky substitutions on the levels of characters and images – the device persistently used by the anonymous authors of folk songs. Finally, the formal and logical structure of the ballad text was clarified. It has become clear that as the doppelganger game and the mixing of social roles and statuses were activated in the plot, the strongest position among the participators of this interplay was the position of the hero who was to make his choice (sometimes a blind one) between two problematic poles presented either as a single person symbolically split into two or two characters acting like doppelgangers. This core structure produces texts of the ballad genre and is obviously recognized by Kireevsky, who classifies the songs he collects using the name of the genre borrowed from the contemporary European and Russian poetry. In order to clarify the role and the functional essence of the ballad plot rather than its motif and semantic features, in the final part of the article, its author compared the above-mentioned devices of folk ballads with (at first sight) similar features of the Russian heroic epic songs (*byliny*) which often contain motifs homonymic to ballad stories on trickery and doppelgangers. In the course of this comparison, the principal dissimilitude of the epic *imago mundi* as compared to the ballad one was revealed.

References

1. Balashov, D.M. (1963) Russkaya narodnaya ballada [Russian Folk Ballad]. In: Balashov, D.M. & Astakhova, A.M. (eds) *Narodnye ballady* [Folk Ballads]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 5–41.
2. Soymonov, A.D. (ed.) (1977) *Sobranie narodnykh pesen P.V. Kireevskogo: Zapisi Yazykovykh v Simbirskoy i Orenburgskoy guberniyakh* [Collection of Folk Songs by P.V. Kireevsky: Linguistic Records in the Simbirsk and Orenburg Provinces]. Vol. 1. Leningrad: Nauka.
3. Gugin, A.A. (1996) Narodnaya i literaturnaya ballada: sud'ba zhanra [Folk and Literary Ballad: the Fate of the Genre]. In: Budagova, L.N. (ed.) *Poeziya zapadnykh i yuzhnykh slavyan i ikh sosedei* [Poetry of the Western and Southern Slavs and Their Neighbours]. Moscow: Indrik. pp. 74–92.
4. Manuscript Department of Russian State Library. Fund 125. (In Russian).
5. Kireevskiy, P.V. (1860–1874) *Pesni, sobrannye P.V. Kireevskim* [Songs compiled by P.V. Kireevsky]. Moscow: Obshchestvo lyubiteley rossiyskoy slovesnosti. Vols. 1–10.
6. Miller, V.F. & Speranskiy, M.N. (eds) (1911) *Pesni, sobrannye P.V. Kireevskim. Novaya seriya* [Songs Compiled by P.V. Kireevsky. New Series]. 1. Moscow: Obshchestvo lyubiteley rossiyskoy slovesnosti pri Moskovskom universitetete.
7. Speranskiy, M.N. (ed.) (1918) *Pesni, sobrannye P.V. Kireevskim. Novaya seriya* [Songs Compiled by P.V. Kireevsky. New Series]. 2 (1). Moscow: Obshchestvo lyubiteley rossiyskoy slovesnosti pri Moskovskom universitetete.
8. Speranskiy, M.N. (ed.) (1929) *Pesni, sobrannye P.V. Kireevskim. Novaya seriya* [Songs Compiled by P.V. Kireevsky. New Series]. 2 (2). Moscow: Obshchestvo lyubiteley rossiyskoy slovesnosti pri Moskovskom universitetete.
9. Blagoy, D.D., Bushmin, A.S., Vinogradov, V.V. et al. (eds) (1968) *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 79. Moscow: Nauka.
10. Vlasova, Z.I. (ed.) (1983–1986) *Sobranie narodnykh pesen P.V. Kireevskogo. Zapisi P.I. Yakushkina* [P.V. Kireevsky's Collection of Folk Songs. P.I. Yakushkin's Records]. Leningrad: Nauka.
11. Azadovskiy, M.K. (ed.) (1935) *Pis'ma P.V. Kireevskogo k N.M. Yazykovu* [P.V. Kireevsky's Letters to N.M. Yazykov]. Moscow; Leningrad: USSR AS.
12. Soymonov, A.D. (1971) *P.V. Kireevskiy i ego sobranie narodnykh pesen* [P.V. Kireevsky and His Collection of Folk Songs]. Leningrad: Nauka.
13. Tyupa, V.I. (2013) *Diskurs. Zhanr* [Discourse. Genre]. Moscow: Intrada.
14. Sozonovich, I. (1898) *K voprosu o zapadnom vliyaniy na slavyanskuyu i russkuyu poeziyu* [On Western Influence on Slavic and Russian Poetry]. Varshava: Tipografiya Varshavskogo uchebnogo okruga.
15. Elina, N.G. (1973) Razvitie anglo-shotlandskoy ballady [The Development of the Anglo-Scottish Ballad]. In: Zhirmunskiy, V.M., Elina, N.G. & Marshak, I.S. (eds) *Angliyskie i shotlandskie ballady* [English and Scottish Ballads]. Moscow: Nauka. pp. 104–131.
16. State Historical Museum. Fund 56. (In Russian).
17. Zhukovskiy, V.A. (2008) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem* [Complete Works and Letters]. Vol. 3. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.
18. Iezuitova, R.V. (1978) *Ballada v epokhu romantizma* [Ballad in the Era of Romanticism]. In: Russkiy romantizm [Russian Romanticism]. Leningrad: [s.n.]. pp. 138–163.
19. Iyul'skaya, E.G. (2006) "Van'ka-klyuchnik, zloy razluchnik...": (Poetika semeynobytovoy ballady "Knyaz' Volkonskiy i Vanya") ["Vanka the Key Keeper, the Evil Home Wrecker . . .": (Poetics of the Family-household Ballad "Prince Volkonsky and Vanya")]. In: Travnikov, S.N. (ed.) *Russkaya ballada: Istoriya i teoriya zhanra* [Russian Ballad: History and Theory of the Genre]. Moscow: Institut Pushkina. pp. 44–56.
20. Kulagina, A.V. (1977) *Russkaya narodnaya ballada* [Russian Folk Ballad]. Moscow: Moscow State University.

21. Propp, V.Ya. (1958) *Russkiy geroicheskiy epos* [Russian Heroic Epos]. 2nd ed. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury.
22. Kulagina, A.V. (2001) *Balladnye pesni* [Ballad Songs]. In: Kirdan, B.P. (ed.) *Biblioteka russkogo fol'klora* [Library of Russian Folklore]. Vol. 6. Moscow: Russkaya kniga. pp. 5–26.
23. Putilov, B.N. (1965) *Slavyanskaya istoricheskaya ballada* [Slavic Historical Ballad]. Moscow; Leningrad: Nauka.
24. Putilov, B.N. (ed.) (1986) *Byliny* [Bylinas]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
25. Skaftymov, A.P. (2007) *Poetika khudozhestvennogo proizvedeniya* [The Poetics of a Literary Work]. Moscow: Vysshaya shkola. pp. 41–131.
26. Neklyudov, S.Yu. (1972) *Vremya i prostranstvo v byline* [Time and Space in Bylinas]. In: Putilov, B.N. & Sokolova, V.K. (eds) *Slavyanskiy fol'klor* [Slavic Folklore]. Moscow: [s.n.]. pp. 18–45.
27. Smirnov, I.P. (1972) *Ot skazki k romanu* [From Tale to Novel]. In: Panchenko, A.M. (ed.) *Trudy otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 27. Leningrad: Nauka. pp. 284–320.
28. Silant'ev, I.V. (2009) *Syuzhetologicheskie issledovaniya* [Subjectological Studies]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.