

Научная статья

УДК 82-144

DOI 10.25205/2307-1753-2023-2-272-291

**О жанровом единстве баллад Жуковского:
ролевые позиции vs мотивы**

Кирилл Владиславович Анисимов¹
Евгения Евгеньевна Анисимова²

^{1,2} Сибирский федеральный университет
Красноярск, Россия

¹ kianisimov2009@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6543-397X>

² eva1393@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7324-9355>

Аннотация

Исследуются структурные константы баллад В. А. Жуковского – создателя национального жанрового канона. В качестве типологического ядра выделено неизменное распределение ролевых амплуа, показано, как на этих структурных позициях могут «выступать» герои разных типов, в поэтике образов которых задействованы мотивы, варьирующиеся в границах широкого содержательного диапазона. В работе показано, что основой баллады Жуковского является диалогово-ролевой треугольник: сила *универсального Миропорядка* – связанный с этой силой *подвижный герой*, топографически и / или символически принадлежащий «иному миру» – *герой, делающий роковой выбор*.

Ключевые слова

В. А. Жуковский, баллада, жанр, мотив, ролевые позиции, функции действующих лиц

Для цитирования

Анисимов К. В., Анисимова Е. Е. О жанровом единстве баллад Жуковского: ролевые позиции vs мотивы // Критика и семиотика. 2023. № 2. С. 272–291. DOI 10.25205/2307-1753-2023-2-272-291

© Анисимов К. В., Анисимова Е. Е., 2023

eISSN 2307-1753

Критика и семиотика. 2023. № 2. С. 272–291

Critique and Semiotics, 2023, no. 2, pp. 272–291

On the Generic Integrity of Zhukovsky's Ballads: Role Specializations vs Motifs

Kirill V. Anisimov¹, Evgeniya E. Anisimova²

^{1,2} Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation

¹ kianisimov2009@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6543-397X>

² eva1393@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7324-9355>

Abstract

The article examines basic structural constants of Zhukovsky's ballads which are regarded as a canonic national version of this genre. The unchangeable distribution of three role specializations was distinguished as a typological core. As it is shown, personages of dissimilar types may be involved to perform on each single structural position among the three. These personages' images may also be composed of dissimilar motifs which vary within a broad semantic range of potential choices. The article scrutinizes a fundamental principle of ballads' composition – the dialogue-role triangle: force of *universal World Order – mobile hero* linked to this force and topographically and/or symbolically associated with the kingdom come – *hero who makes a decisive choice*.

Keywords

V. A. Zhukovsky, ballad, genre, motif, role specializations, character functions

For citation

Anisimov K. V., Anisimova E. E. On the Generic Integrity of Zhukovsky's Ballads: Role Specializations vs Motifs. *Critique and Semiotics*, 2023, no. 2, pp. 272–291. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2023-2-272-291

Учеными неоднократно рассматривались типологические параметры балладного мира Жуковского, а также немало числа образцов жанра, созданных ближайшими последователями русского стихотворца и переводчика. В аналитической оптике находились сюжетная классификация, мотивы, задающие «смысловое единство» произведений, особенности родовой принадлежности последних¹. На страницах этой работы мы, с одной стороны, будем стремиться, двигаясь по проторенным путям, уточнить и в нужной нам перспективе детализировать уже добытые на-

¹ Опуская огромную литературу о Жуковском, назовем только специальные исследования: [Власенко, 1982; Серман, 2013; Микешин, 1972].

блюдения, а с другой – прояснить некоторые особенности структурной организации балладного текста, ранее либо не привлекавшие к себе достаточного внимания, либо вовсе не изучавшиеся под важным для нас теоретическим углом зрения.

В заглавии статьи использовано понятие ролевой позиции. Его ближайший аналог – «функция действующего лица», термин из аналитического репертуара В. Я. Проппа [1928]. Известны сомнения в применимости пропповского подхода к произведениям новой литературы. Так, Ю. М. Лотман предостерегал от прямолинейного переноса сказочной «константной схемы» [Лотман, 1997, с. 712] (ограниченного числа функций, к которым абстрагировалось многообразие отдельных мотивов) на тексты более гибкие и вариативные с точки зрения художественного устройства. Применительно к русскому классическому роману исследователь был вынужден формулировать другой подход, выразившийся в принципиально ином понятийном языке. Однако баллада начала XIX в. – не роман; в координатах русской литературы перед нами канонический жанр дороманной эпохи с четкой «фабульной схемой», на которую нанизывались частные мотивы. Мало того, имеются веские основания рассматривать сюжетно-фабульную конструкцию баллады как отголосок сказки или же ее инверсию. Д. М. Магомедова отметила это, по ее определению, «структурное сходство»:

...В обоих случаях сюжеты строятся на событии встречи между двумя мирами: «здешним», земным и «иным», «потусторонним». Но если сюжет волшебной сказки предполагает переход границы между мирами героем «здешнего» мира <...>, то сюжет баллады изображает переход границы между «тем» и «этим» миром совершенно иначе. Границу переходит персонаж из потустороннего мира, является в «этот» мир, вступая в губительный контакт с героем из «здешнего» мира, и заканчивается такая встреча катастрофой [Магомедова, 2011, с. 125].

Так или иначе, «обобщенное значение мотива, взятое, – как писал И. В. Силантьев, – в отвлечении от множества его фабульных вариантов» [2004, с. 27], остается потенциально, как представляется, крайне плодотворным моментом в общей стратегии описания жанров, подобных балладе. Материалом для предлагаемой ниже реконструкции выступил полный свод баллад русского стихотворца, созданных им с 1808 по 1835 г.

Наш первый тезис произведен от главного открытия В. Я. Проппа: коррелирующая с фабульным действием частная мотивная семантика текста вторична сравнительно с его функционально-композиционной, ролевой

организацией. При этом искомое эстетическое и историко-культурное единство жанра основано на втором факторе, а не на первом.

Итак, мотив может что-то *означать, символизировать* в конкретном тексте и закрепляться в нем на определенном «участке» композиционной структуры. Однако в другом тексте жанра мы увидим его уже на ином «участке», притом что референциальные свойства мотива *отсылать* изнутри литературного текста к внелитературной реальности не изменятся, т. е. семантическое тождество мотива будет сохранено. Приведем пример.

Один из самых продуктивных мотивов баллады – самозванчество. Жених-мертвец – бесспорный самозванец (по Грибоедову – «мнимый жених» [1999, с. 261]): обманчиво представ живым, он увлекает доверчивую невесту с собой в могилу. Таков же и Лесной царь, образ которого наделен, быть может, еще более сильной самозванческой энергией: выступить незаконным заместителем настоящего отца ребенка, переманить последнего на свою сторону. Функцию (*вторжение смерти в сферу жизни с последующим похищением жертвы*) здесь можно опрометчиво отождествить с мотивом, т. е. в данном случае – типовыми уловками самозванца (двойническим регулированием истинного облика, самопрезентацией в ложном статусе и т. д.).

Так дело обстоит в группе текстов на сюжет «Леноры» и близких к нему. Но совершенно иначе, например, в «Мщении». Самозванческий мотив здесь двигает действие – претензия слуги быть таким, как его хозяин-рыцарь, побуждает героя убить рыцаря и облачиться в его доспехи. Все компоненты поведения самозванца здесь налицо, однако слуга в «Мщении» и жених в «Леноре» и ее переложениях – герои разных типов, реализующие разные функции. Слуга не имеет никакого отношения к потустороннему миру и, соответственно, границе, отделяющей его от мира посюстороннего, – недаром в семантическом (*не функционально-ролевом*) измерении текста амбиция героя – зависть к чужому статусу – понимается как чисто социальная: «Убийце завиден сан рыцаря был» [Жуковский, 2008, с. 146]². А к миру мертвых имеет отношение жертва слуги – убитый им паладин, который своей загробной властью (вышей волей Провидения, если определять эту ситуацию в духе самого Жуковского как биографического автора) влечет героя, сделавшего *ложный выбор*, к смерти и, следо-

² Далее при цитировании баллад Жуковского ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страниц.

вательно, вершит свое поистине божественное *мщение*. Напомним: слуга садится на коня убитого хозяина, и конь сбрасывает самозваного «рыцаря» с моста в реку. Быть неумолимой дланью высшего Закона, из-за гроба, неподвластным земным умам образом восстанавливать Правосудие – вот атрибутивное свойство героя-«мертвеца», позволяющее идентифицировать его функцию в конкретных текстах. Финальные строки «Людмилы» впервые у Жуковского фиксируют с этих пор незыблемую связь мертвеца с Провидением: «Твой услышал стон Творец; / Час твой бил, настал конец» (с. 16).

Таким образом, как следует из краткого сопоставления сюжетов «Мщения» и «Леноры», архетипическим «мертвецом» в «Мщении» будет рыцарь. Героем, который совершает *faux pas*, делает ложный выбор, окажется слуга-убийца, выступающий, как это ни парадоксально с точки зрения конкретных мотивов и общей обрисовки образа, функциональным эквивалентом Леноры. А самозванческий мотив, закрепленный в «Леноре» за образом жениха-мертвеца, окажется подвижной характеристикой, способной к перемещению внутри ограниченного репертуара функций и связанных с ними персонажей.

В этом отношении наш второй тезис заключается в следующем: формируя национальный канон жанра, баллады Жуковского основываются на стабильном наборе трех основных функций. 1. Сила *универсального Мирового порядка*. 2. Связанный с этой силой *подвижный герой*, топографически и / или символически принадлежащий «иному миру» и – часто, но не всегда – забирающий кого-то из мира «здешнего». 3. *Герой, делающий роковой выбор*. Динамика сюжета сообщается балладе персонажем, расположенным на третьей ролевой позиции: его выбор запускает в действие до поры сокрытые силы Провидения, включая и типового для баллады «жениха-мертвеца». С учетом значительной роли драматургического компонента («балладный диалог») распределение этих позиций можно назвать «диалогово-ролевым треугольником»³ и уподобить его неподвижной стрелке компаса (только в нашем случае таковых стрелок будет три), относительно которых все конкретные сюжетные мотивы, социальные, семей-

³ На то, что «балладный стиль» характеризуется «любовью к троичности», указывал еще А. Н. Веселовский. Впрочем, наблюдение ученого относилось к трехчленным последовательным повторам, явлению словесной, а не композиционной организации текста. См.: [Веселовский, 1989, с. 206].

ные, этические и эмоциональные амплуа персонажей будут вариативны, предстанут своего рода вращающимся циферблатом.

* * *

Начнем с прояснения отношений между героями, находящимися на второй и третьей ролевых позициях. Определенную сложность здесь представит наличие образа-заместителя (типа перстня в «Поликратовом перстне», журавлей в «Ивиковых журавлях», эоловой арфы в одноименном произведении, мышей в «Суде Божиим над епископом», ветки оливы в «Старом рыцаре» и т. п.), выступающего медиатором в отношениях между персонажами второго и третьего типов.

Д. М. Магомедова точно соотнесла предмет / природное явление с *подвижным героем*. «Функцию мертвого пришельца может выполнять голос музыкального инструмента, ветра или волн (“Эолова арфа” Жуковского, “Тростник” М. Ю. Лермонтова)» [Магомедова, 2011, с. 126]. В случаях эоловой арфы, перстня, знаменующего скорую катастрофу, или коня-мстителя («Мщение») особых проблем в идентификации служебного назначения этих образов не возникает. Связь арфы с Арминием, перстня с чудовищной рыбой, коня с паладином, журавлей с Ивиком – из разряда самоочевидного. Однако мыши, съевшие в балладе «Суд Божий над епископом» главного героя по имени Гаттон, требуют к себе с точки зрения функциональной природы образа более пристального внимания.

На первый взгляд преобладающая роль мышей в сюжете делает их обобщенным функциональным двойником явившегося невесте мертвеца или той же зловещей рыбы, в чреве которой был обнаружен пожертвованный Поликратом перстень. Но это не так. Мыши – эквивалент именно перстня, а если продолжать аналогию с мертвецом из «Леноры», то скорее – его коня. То, что архаическая культура увязывала мышей с потусторонним миром – факт более чем известный. То, что они этимологически соотнесены с «музой», а через нее, архетипически, – с образом поэта [Топоров, 1977, с. 35], способно пролить свет на стабильное в балладах Жуковского соотнесение фигуры «певца» с иным миром: параллель – учитывая ввелитературную проекцию многих конкретных сюжетов – явно автоописательная. В той же «Эоловой арфе» встречаем названный мотив: «Горячей рукою / Ей руку пожал / И тихой стопою / От ней удаляся, как призрак, пропал» (с. 78).

Но в отличие от «Эоловой арфы» сюжет «Суда Божьего...» – социальный, а не любовный, в нем не предусмотрен намек на трагедию биографи-

ческого автора и его несчастной избранницы. Вместо них в данном случае один из широко распространенных в Европе исторических анекдотов, доступный, в частности, еще древнерусскому читателю «Повести о Дракуле», в которой имеется соответствующий эпизод. Центральное звено старинного рассказа – решение правителя созвать всех бедняков его государства на пир, собрать их в шатре, поджечь его и тем самым, «избавить» страну «от бедности». «...Да никто же нищ будет в моем царстве, но вси богати...» [Повесть о Дракуле, 1964, с. 181], – говорит Дракула после свершенной им казни невинных⁴. Ср. у Жуковского: «Вот уж столпились под кровлей сарая / Все пришлецы из окружного края... / Как же их принял епископ Гаттон? / Был им сарай и с гостями сожжен» (с. 176). Сразу после этого в монологе епископа убитые им нищие сравниваются с мышами. «Глядя епископ на пепел пожарный, / Думает: “Будут мне все благодарны; / Разом избавил я шуткой моей / Край наш голодный от жадных мышей”» (с. 177). Согласно логике взаимодействия балладных функций погибший обездоленный люд делается коллективным «персонажем», который принадлежит иному миру, а субституцией мертвецов становятся мыши, из метафорического словесного образа вырастающие в орудие божественной кары. Субъект же этого возмездия (сила универсального Миропорядка) вынесен за пределы сюжета: он многозначительно *возглавляет* весь рассказ о Гаттоне, разместившись в *заглавии* произведения: «Суд Божий над епископом».

В мотивно-семантическом плане балладный сюжет на социальную тему противопоставлен любовному, но, вместе с тем, является его точной копией с точки зрения распределения функций. Сравним с «Эоловой арфой».

«Эолова арфа»:

1. Отец «могучий Ордал»
2. Арминий



- эолова арфа*
3. Минвана

«Суд Божий...»:

1. Бог
2. Нищие



- мыши*
3. Гаттон

Как говорилось выше, ценностные, этические, эмоциональные статусы героев, выраженные в конкретных мотивах, характеристиках, описаниях,

⁴ Подробнее см.: [Трофимова, 2006].

вторичны, как вторичны риторические программы, столь явственно дифференцирующие два этих произведения в идеологическом плане. В считываемом без особого труда «послании» «Эоловой арфы» заключена суггестивная (отсылающая к жизненной трагедии биографического автора) обработка истории несчастной любви. В таком же «послании» «Суда Божьего...» содержится грозное предупреждение: вина власти пред малым и слабым будет оплачена сторицею. Что общего между этими «содержательными» планами баллад? Ответ может быть только один – ничего. Однако если не на уровне значения, то на уровне смысла, архитектоники тексты обнаружат не просто сходство, а структурную идентичность.

Отстаиваемый отцом Минваны Ордалом миропорядок *незыблем*, хотя и ложен, несправедлив: «союз сердец», как сказано в другой балладе, «Алине и Альсиме» (с. 56), в нем невозможен, так как героиня – дочь правителя, а Арминий – безродный певец. Напротив, суд Божий в балладе о епископе – реализация наивысшей справедливости, и действует она *неукоснительно*. Арминий и нищие близки друг другу своей жертвенностью, но если первый страдает из-за косных (но не преступных!) порядков в мире Ордала, то вторые – от злого (и преступного!) коварства Гаттона. Причины смерти в обоих случаях вторичны на фоне функционального родства – *способности пересекать границу миров*: посю- и потустороннего. Бедный народ («жадные мыши», по слову Гаттона) и по-своему тоже бедный Арминий – *подвижные персонажи*. Они действуют через своих заместителей – соответственно мышей и арфу.

Что объединяет Гаттона с Минваной? Ничего, кроме функции *совершить роковую ошибку* и, собственно, вызвать приход гостя с того света. Этическая природа ошибки в данном случае безразлична: в одном примере это незаконная любовь («Минвана, Минвана, / Я бедный певец; / Ты ж царского сана, / И предками славен твой гордый отец») (с. 76)), в другом – жадность и гордыня. В одном сюжете пришелец несет одинокой героине свою загробную любовь, в другом – мстители подвергают преступника каре и казни. Сюжеты разнятся, функции идентичны.

* * *

Предложенная реконструкция требует нескольких пояснений, относящихся к типам героев, которые участвуют в диалогово-ролевом треугольнике, а также к семантике их образов, проявляющейся в конкретных мотивах, как бы «надстроенных» над функциональным каркасом.

В балладе «Лесной царь» (1818), переводе Жуковского из Гёте, увлекаемый Лесным царем (функция *подвижного героя*, действующего из потустороннего мира) ребенок не делает и – в силу своего возраста и положения – не может сделать никакого *рокового выбора*. В этом крайне редком у Жуковского случае функция модифицирована. Отголоском сознательности «обычного» героя, выступающего в структурном амплуа волевого вершителя своей и чужой судьбы, является визионерство ребенка. Он наделен чудесным даром прозревать и слышать то, пред чем слеп и глух его отец. Из трех ролевых позиций балладного канона здесь предельно понижена фигура, олицетворяющая *Миропорядок*: отец ребенка представлен не просто как страдающая сторона, но вдобавок как сторона, ничего не видящая, не сознающая и ни на что не влияющая. Замена старого, истинного, но фатально ослабевшего Миропорядка другим, ложным, но всеильным – вот риторическое послание произведения, заставившее по-новому расставить акценты внутри диалогово-ролевого треугольника. Изначально второстепенный *подвижный герой* здесь сделан устройтелем нового мира – узурпатором не только частной роли отца ребенка, но и самой структурной позиции установителя и главы нового Универсума. Недаром в тематическом отношении «Лесной царь» относится к небольшой, но крайне значимой группе баллад о *будущем*, а не о *прошлом*. Подобная смена «полярности» повлекла за собой несколько важных мотивных изменений. Так, Лесной царь, несмотря на свою всепобеждающую активность и способность простираť чары далеко за отведенные ему пределы *иного мира*, формально остается на своем *изначальном* месте, собственно, на *том свете*. А вот отец, который, по идее, должен быть топографически закреплен за принадлежащим ему доменом, окружен его надежными границами, оказывается в данном случае в крайне уязвимом положении несущегося вскачь сквозь хтонический лес всадника.

Теперь поясним, как распределяются ролевые позиции в балладах с «хорошим» финалом. Уже дуализм «Людмилы» и «Светланы», двух альтернативных – бедственного и благополучного – разрешений одного и того же сюжета, программирует весь дальнейший поиск Жуковского в балладописании. Счастливая развязка, по идее, нарушала фундаментальные правила жанра – катастрофичность исхода и трагизм как общую стратегию эстетического завершения. Герой, делающий *роковой шаг*, избирает для себя трагическую роль – влияние сюжетов о «преступлении и наказании» служит тому весомым подтверждением [Янушкевич, 2006, с. 95]. Отнесем к классу «баллад о праведниках», очевидно противоположному

подборке историй о злодеях, «Вадима», «Графа Гапсбургского», «Роланда оруженосца», «Плавание Карла Великого», «Старого рыцаря», «Элевзинский праздник».

Объединяющими названные произведения чертами их поэтики будут осмысление *рокового шага* как единственно возможного правильного решения, *подвижного персонажа* – как вестника благой судьбы, исполняющего волю небес. При этом вследствие того, что идеология сюжетов будет толкать их главных героев к верному, а не ошибочному выбору, позиция силы, олицетворяющей *Миропорядок*, будет малоконкретной, но не ослабленной нарочито, как в «Лесном царе», а отведенной в область общезначимого. Поскольку разрыв с истинным *Миропорядком* как тип конфликта отсутствует, поскольку в сюжете не рвется, а «сшивается» воедино ткань бытия, то инстанция *Миропорядка* перестает нуждаться в четко очерченной персонификации и / или конкретизации ее действий – черта пусть не всеобщая, но достаточно частая, чтобы счесть ее закономерной.

Если в «Лесном царе» можно усмотреть зеркальное отражение написанного чуть ранее «Вадима» (1817), то «Роланд оруженосец» (1832) в таком же соотношении окажется с известным нам «Мщением». Как и кратчайшая баллада Жуковского, позднее произведение движимо мотивом самозванчества. Роланд – оруженосец своего отца (вспомним слугу палладина) – обманом облачается в его доспехи и отправляется на поиски великана (*подвижный персонаж*, похитивший волшебный талисман короля Артура). Карл Великий, отправивший рыцарей на поиски великана, оставлен вне действия, отец Роланда показан спящим. Ср. в «Мщении»: «Свершилось убийство ночной порой» (с. 146), т. е. паладин, вероятнее всего, тоже спал; ср. также символические слепоту и глухоту отца в «Лесном царе». Полусом активности в балладе о Роланде предстает герой, совершающий *роковой выбор*, а событием, ради которого разворачивается сюжет, осложненный многочисленными ретардациями (поочередные выступления шести рыцарей перед императором), делается узнавание победителя, позволяющее кардинально сменить акценты: самозванчество преобразуется в истинное героичество. Вот последняя строфа баллады:

Милон, слова услыша те,
Глаза на сына обращает...
И что же? Перед ним в щите,
Как солнце, талисман сияет.
«Где это взял ты, молодец?»
Роланд в ответ: «Прости, отец;

Тебя будить я побоялся
И с великаном сам подрался»
(с. 208).

При всех религиозных, идеологических, оценочно-эмоциональных переосмыслениях парадигмальной балладной ситуации, представленной в «Леноре» и ее отечественных переложениях, само распределение основных стратегий действия в рамках диалогово-ролевого треугольника остается, как видим, прежним.

* * *

В уже упоминавшейся здесь статье Ю. М. Лотман разграничил, с одной стороны, новую прозу, «пластичную», чреватую постоянными (и кардинальными!) приращениями семантики за счет «внетекстовых связей», намеков, игры подтекстами и т. п., а с другой – жанроориентированные произведения, сохраняющие внутреннее центростремительное тяготение к канону. Баллада, по Лотману, принадлежит ко второму типу. В первом случае изменение или привнесение знаковой частности, детали будет трансформировать всю смыслообразующую структуру сочинения, а во втором – притом что наверняка приведет к коррекции аллегорического «послания» текста, т. е. его прагматики – никак не преобразит поэтику, не затронет художественной целостности. Говоря о переделке Жуковским «Леноры» Бюргера в «Людмилу» и деформации исходного национально-исторического «кода» источника (бюргеровское указание на Семилетнюю войну 1756–1763 гг. русский поэт заменил намеком на кампанию четвертой коалиции 1806–1808 гг.), ученый замечает: «...Фольклоризм баллады проявляется в том, что при описании сюжета “мертвый жених” разница между “Ленорой” и “Людмилкой” окажется не релевантной. Обе баллады – варианты одного сюжета. Между тем, если представить себе роман XIX в., перенесение исторического места и времени неизбежно породило бы *другой* (курсив автора. – К. А., Е. А.) сюжет» [Лотман, 1997, с. 713].

Почему так происходит? По-видимому, ответ следует искать в логике отношений балладного текста с внеположной ему реальностью. Эти отношения, что заметно именно на примере Жуковского, характеризовались значительным и хорошо ощущавшимся читателями расподобием балладного мира и среды, которая была адресатом авторского поэтического послания. Слагаемые первого весьма проблематично соответствовали природе второй: от переводного характера абсолютного большинства произведений до воспроизводимого в них события, отнесенного к легендарно-

рыцарским или античным временам, и далее к героям, наделенным отвлеченно-абстрактными именами, каковые имена превращали всех этих Эльвин, Алин, Минван и Варвиков в условные знаки реальности – всё говорило читателю, что между ним и герметичным миром баллады пролегает граница. Меж тем со времен Карамзина и во многом благодаря ему принципом русской прозы стало жизнеподобие: от абстрактной балладной Раисы создатель русской повести шел к правдоподобным Лизе и Эрасту. На этом пути и явится со временем та проза, о которой говорил Лотман.

Получалось, что баллада существовала как бы в двух рецептивных планах, и оба они специфичны скорее для лирики, нежели для наррации. Во-первых, граница эстетического восприятия допускала возможность ее внезапного и кратковременного взлома – легенда гласит, что «...фрейлины падали в обморок, когда Жуковский читал им во дворце свои баллады» [Гуковский, 1965, с. 73]. При всех различиях в содержании эмоций этот аспект прагматики близок к столь же сильному, хоть и противоположному по своей сути «восторгу», внушаемому одой. Во-вторых, по другой стороне этого рецептивного барьера располагался какой-то подразумеваемый смысл, относительно которого конкретные сюжетные мотивы оказывались чистым иносказанием. Недаром, как показал на ряде примеров И. Виницкий [2006], баллада Жуковского, опять-таки напоминая здесь оду, могла служить своего рода аллегорическим посланием на темы политики, идеологии или мистики, с той оговоркой, что в реалиях начала XIX в. все три дискурса были, как правило, одним целым.

В этом отношении несомненный интерес представляет часто повторяющийся в балладах русского стихотворца образ поэта-певца, автопроектный характер которого очевиден, политико-аллегорический – стал предметом интересных исследовательских реконструкций, а вот мотивно-функциональный, как кажется, не конкретизирован до сих пор, что, в частности, препятствует прояснению и специфики автобиографических импликаций.

* * *

Образ поэта-певца или прозревающего тьму времен пророка присутствует в ряде баллад Жуковского: «Кассандре», «Ивиковых журавлях», «Эоловой арфе», «Лесном царе», «Графе Гапсбургском», «Узнике», «Трех песнях», «Кубке», «Алонзо». Заданный конкретными мотивами и атрибутами (ср. в «Трех песнях»: «Он в сторону арфу, и меч наголо» (с. 147)) ста-

тус образа понятен и не нуждается в дополнительных разьяснениях: такова, в общем, природа аллегории. Она как бы взывает к воспринимающему сознанию, обязанному точно распознать намек – например, на то, что поэзия всеильна (в «Трех песнях» ее мощь подчеркнута парностью арфы и меча), бессмертна (убийц Ивика изобличают его журавли, хотя сам он слаб; параллель оружия и инструмента в его случае не действует: «Знакомый с лирными струнами / Напрячь он лука не умел» (с. 40)), преодолевает преграды («Но он в неволе, как она; / Меж ними хладная стена», однако юноша откликается на пение возлюбленной – «Узник» (с. 142)), оживляет («От бесчувствия могилы <...> / Как в уборе брачном, встала; // И, не зная, что с ней было, / Как объятая виденьем, / Изумленная спросила: “Не пропел ли здесь Алонзо?..”» – «Алонзо» (с. 180)) и т. д.

Второй слой иносказания, залегающий под этим, романтико-эстетическим, должен отослать читателя к злобе дня, ибо в большинстве случаев перед нами коллизия поэта и властителя. Последний иногда не назван, как в «Узнике», где сила, заточившая двух влюбленных за решетку, словно отведена в тень, притом что ее незримое присутствие более чем ощутимо. «Раз слышит он: затворов гром, / Рыданье, / Звук цепи, голоса... потом / Молчанье...» (с. 144). В 1980-е гг. тема была открыта А. Немзером и проанализирована на материале баллады «Граф Гапсбургский», сюжетный путь от которой, по мысли исследователя, вел к «Песни о вещем Олеге» Пушкина: «Поэт выше властелина, и эту мысль Пушкин проводит куда решительнее Жуковского, у которого она лишь намечается» [Немзер, 1987, с. 224]. Позднее И. Веницкий, детально восстановивший историко-политический подтекст «Графа Гапсбургского» (Ахенский конгресс Священного союза 1818 г.), сделал важный вывод, проясняющий художественную структуру стихотворения. «В эстетическом плане сам император Александр (в тексте его аллегорически замещал император Рудольф I. – К. А., Е. А.) не одический, а, скорее, балладный герой, рыцарь, покорный таинственной воле Провидения. В свою очередь, его поэт не одический певец-оратор, но таинственный исполнитель сверхъестественной воли, то есть опять же балладный персонаж» [Веницкий, 2006, с. 125]. Дело, однако, в том, что наблюдение И. Веницкого можно распространить на целый ряд упомянутых выше произведений: в них всякий раз мы будем наблюдать размещение образа поэта в структурном трафарете *подвижного героя*, парадигматического «жениха-мертвеца».

Во всех указанных балладах Жуковский ассоциирует героя-стихотворца с вестником из *иного мира*. И в данном случае перед нами не аллегория,

а внутренняя архитектурная закономерность построения, основанная на архетипическом переживании поэтического вдохновения как дара потусторонних сил. В «Кассандре» при всей близости самооценок героини к этой стороне мифа о поэте структурное амплуа действующего лица все-таки еще заключается в том, чтобы быть очередной Людмилой и бросить Провидению свой обреченный вызов: «Провозвестница священна / Так роптала на богов» (с. 16). Напомним, что создается «Кассандра» (1809) сразу после первого переложения «Леноры» Бюргера.

Подвижные герои прочих баллад, входящих в выделенную нами группу, – все как один соотносятся с потусторонним миром поэты и певцы. Ивик из-за гроба действует с помощью журавлей, синекдохой Арминия становится эолова арфа. «Голос заунывный» поющей узицы влечет к ней ее избранника, сама же она являлась юноше «в пророчесственном сне» («Узник»). Стихотворец «Графа Гапсбургского», по слову самого повелителя-монарха, «высшую силу признал над собой», он способен откликаться на дуновение ветра и звук бегущей воды. Бездна водной стихии подвластна и ныряльщику из баллады «Кубок», в тексте которой рассказ о чудесах морских глубин делается главным сюжетным заданием смелого пажа.

Сделаем вывод. С точки зрения архитектуры баллады как жанра *подвижный персонаж*, посланец *иного мира* может выступать в нескольких ипостасях, зависящих не от привносимых автором в текст структурных деформаций (как видно из всех приведенных примеров, диалогово-ролевой треугольник отличается завидной стабильностью), а исключительно от семантизации этого героя, наделения его образа тем или иным ценностным значением. В архетипической ретроспективе потусторонний гость – заведомо амбивалентная, двойственная позиция: им может быть носитель соблазняющей, злой энергии, установитель альтернативного *Миропорядка* («Лесной царь»), им также может стать исполнитель воли Провидения (так в балладах, варьирующих сюжет «Леноры»), наконец, им может оказаться поэт – парная властителю фигура в отношении *Миропорядка*. Конфликт или же компромисс с властью делается частным мотивным эпифеноменом, характеризующим аллегорическое «послание» конкретного текста, в общем, вторичное сравнительно с его исторической поэтикой.

На мотивном уровне образ поэта соотношен с идеей памяти. В «Ивиковых журавлях» воспоминание о погибшем певце подано в ближайшем соседстве с одической темой *exegi monumentum* – как память народа

о своем герое. В «Золотой арфе» инструмент юноши должен *напоминать* его избраннице о нем, в «Графе Гапсбургском» и «Трех песнях» сообщаемое певцом властителю *напоминание* о былом (благостном в одном случае, преступном – в другом) сделано частью сюжетной интриги и т. д. Следовательно, то, что при анализе баллады поначалу могло показаться рискованной риторикой, а именно сближение *потустороннего гостя* с воплощенным явлением памяти, на самом деле находит основания в конкретных данных поэтики.

* * *

В конце обратимся к несложному со структурной точки зрения способу производства «длинных» баллад, располагающих зачатком многогеройности, альтернативными сюжетными ходами, что в сумме создает впечатление модификации настойчиво разрабатываемого Жуковским жанрового канона. Включим в перечень таких произведений «Алину и Альсима» (1814), «Громобоя» (1810), «Вадима» (1817). Как мы увидим, расширение объема и проблематики, придание этим текстам глубокого дыхания больших, «обобщающих» сочинений достигается не качественным изменением балладной «композиционной схемы», а амплификациями ее ядерной структуры – диалогово-ролевого треугольника.

Рассмотрим композиционное удвоение на примере «Алины и Альсима», где нам предъявлена альтернатива: мы на равных основаниях можем говорить об одном диалогово-ролевом треугольнике, позиции на «вершинах» которого последовательно занимают разными персонажами, а также о двух таких «треугольниках» со своими героями – теми же самыми с точки зрения сюжета, но предстающими в разных амплуа согласно правилу балладной композиции. Так, коллизия *матери – Альсима – Алины* дает нам первую версию распределения балладных ролей: героиня делает *роковой выбор*, которому от лица *Миропорядка* препятствует мать («Нет, дочь моя, за генерала / Тебя отдам» (с. 57)), а отвергнутый ими Альсим впоследствии появляется (*подвижный герой*) в ином обличии (типовой для таких сюжетов мотив самозванчества). В свою очередь, *Событием* становится шокирующее героиню узнавание ею возлюбленного⁵.

⁵ Двойная оптика восприятия, частые сюжетные повторы и «наложения» отражаются в любопытной особенности ономастикона баллад Жуковского. Созвучия и анаграмматические аналогии в именах создают впечатление того, что перед нами не группа *разных* персонажей, а своего рода структурно-типологическая *единица*, пережившая неполное разделение. Ср.: Альсим – Алина; Эдвин – Мальвина; Эд-

Если понимать композицию как разворачивающуюся линейно цепь эпизодов, мы сразу же определяем в ней «лишнее звено»: муж. Лишившаяся избранника героиня выходит замуж за другого, в то время как согласно балладному канону она должна или умереть и превратиться в привидение, или же сама последовать в иные эмпиреи за снизошедшим к ней призраком возлюбленного. Однако нарративная структура баллады вовсе не разнообразится привнесением этого нового слагаемого – наоборот, образ мужа подчиняется правилу диалогово-ролевого треугольника, ибо новый герой занимает старую, словно уже заготовленную для него позицию лица, совершающего *роковой выбор*. Муж как бы меняется на этой ролевой «площадке» с Алиной. Этим локусом взаимозаменяемых персонажей (но не всей своей поэтикой!) баллада начинает примыкать к классу сюжетов о «преступлении и наказании»: муж оказывается свидетелем встречи жены с таинственным «армянином» (Альсимом) и убивает их обоих. Став жертвой рокового деяния, Алина превращается в *призрака*, вечно преследующего убийцу и *напоминающего* о содеянном зле («Повсюду след за ним влачится / Алины тень» (с. 63)), роль *Миропорядка*, на сей раз не ложного, социального, но истинного – небесного, отводится высшим силам («Невинна я <...> / Всевышний слышит / Нас Судия» (с. 63)), *Событием* же становится само убийство: «Он задрожал / И им во грудь в одно мгновенье / Вонзил кинжал» (с. 62).

* * *

Анализируя баллады Жуковского, мы не стремились представить здесь их сюжетную типологию. Мы руководствовались противоположным намерением: по возможности в принципе дистанцироваться от мотива как семантической единицы и сюжета как комбинации таких единиц. Существенно более важным нам представлялась реконструкция как бы «надсюжетного» алгоритма, распределяющего мотивы тем, а не иным образом. В какой мере результаты предложенной реконструкции окажутся плодотворными, позволит судить их дальнейшее применение к прецедентным текстам жанра.

вин – Эльвина; Арминий – Минвана; Изодино – Алонзо; Рино – Мальвина, Ринальдо – Бландина. Имена – «сиамские близнецы», производные от общего для них фонетико-произносительного «гена», соответствуют природе событийности, ориентирующей читателя на одно внезапное происшествие, своего рода озарение, резкое итоговое решение судьбы, призванное вызвать аффектированный эмоциональный отклик.

Список литературы

- Виницкий И.* Дом толкователя. Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М.: НЛЮ, 2006. 328 с.
- Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. 406 с.
- Власенко Т. Л.* Типология сюжетов русской романтической баллады // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь: ПермГУ, 1982. С. 20–29.
- Грибоедов А. С.* О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора» // Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб.: Нотабене, 1999. Т. 2. С. 253–262.
- Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М.: Худож. лит., 1965. 355 с.
- Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 1997. С. 712–729.
- Магомедова Д. М.* Баллада // Теория литературных жанров. М.: Академия, 2011. С. 125–128.
- Микешин А. М.* О жанровой структуре русской баллады // Проблемы литературных жанров. Томск: Изд-во ТГУ, 1972. С. 154–156.
- Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...» Время и баллады В. А. Жуковского // Свой подвиг свершив... М.: Книга, 1987. С. 155–264.
- Повесть о Дракуле / Исслед. и подгот. текстов Я. С. Лурье.* М.; Л.: Наука, 1964. 211 с.
- Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.
- Серман И. З.* К вопросу о смысловом единстве баллад В. А. Жуковского // Серман И. З. Свободные размышления: Воспоминания, статьи. М.: НЛЮ, 2013. С. 137–144.
- Силантьев И. В.* Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. М.: ЯСК, 2004. 296 с.
- Топоров В. Н.* Моисей «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. М.: Наука, 1977. Вып. 3. С. 28–86.
- Трофимова Н. В.* «Скуп и жесток был епископ Гаттон...» (баллада В. А. Жуковского «Суд Божий над епископом» и история ее сюжета в древнерусской литературе) // Русская баллада. История и теория жанра.

Сб. науч. ст. / Отв. ред. Н. С. Травников. М.: Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина, 2006. С. 122–138.

Янушкевич А. С. В мире Жуковского. М.: Наука, 2006. 524 с.

Список источников

Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: ЯСК, 2008. Т. 3. 456 с.

References

Griboedov A. S. O razbore vol'nogo perevoda Byurgerovoy ballady "Lenora" [On the analysis of the free translation of the Bürger's ballad "Lenora"]. In: Griboedov A. S. Complete works]. In 3 vols. St. Petersburg, Notabene, 1999, vol. 2, pp. 253–262. (in Russ.)

Gukovsky G. A. Pushkin i russkie romantiki [Pushkin and the Russian Romantics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1965, 355 p. (in Russ.)

Lotman Yu. M. Syuzhetnoe prostranstvo russkogo romana XIX stoletiya [The plot space of the Russian novel of the 19th century]. In: Lotman Yu. M. O russkoy literature [About Russian literature]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB, 1997, pp. 712–729. (in Russ.)

Lurie Ya. S. (ed.). Povest' o Drakule [The Tale of Dracula]. Moscow, Leningrad, Nauka, 1964, 211 p. (in Russ.)

Magomedova D. M. Ballada [The Ballad]. In: Teoriya literaturnykh zhanrov [Theory of literary genres]. Moscow, Akademiya, 2011, pp. 125–128. (in Russ.)

Mikeshin A. M. O zhanrovoy strukture russkoy ballady [About the genre structure of the Russian ballad]. In: Problemy literaturnykh zhanrov [Problems of literary genres]. Tomsk, TSU Press, 1972, pp. 154–156. (in Russ.)

Nemzer A. S. "Sii chudesnye viden'ya..." Vremya i ballady V. A. Zhukovskogo ["These wonderful visions ..." Time and ballads of V. A. Zhukovsky]. In: Svoy podvig svershiv... [Having accomplished his feat...]. Moscow, Kniga, 1987, pp. 155–264. (in Russ.)

Propp V. Ya. Morfologiya skazki [Morphology of the tale]. Leningrad, Academia, 1928, 152 p. (in Russ.)

Serman I. Z. K voprosu o smyslovom edinstve ballad V. A. Zhukovskogo [To the question of the semantic unity of Zhukovsky's ballads]. In: Serman I. Z. Svobodnye razmyshleniya: Vospominaniya, stat'i [Free reflections: Memoirs, articles]. Moscow, NLO, 2013, pp. 137–144. (in Russ.)

Silantev I. V. Poetika motiva [The poetics of the motif]. Ed. by E. K. Romodanovskaya. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2004, 296 p. (in Russ.)

Toporov V. N. Μοῦσαι “Muzy”: soobrazheniya ob imeni i predystorii obraza (k otsenke frakiy-skogo vkladu) [Μοῦσαι “Muses”: considerations on the name and the prehistory of the image (to assess the Fraki contribution)]. In: Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie. Antichnaya balkanistika i sravnitel'naya grammatika [Slavic and Balkan Linguistics. Ancient Balkanistics and comparative grammar]. Moscow, Nauka, 1977, iss. 3, pp. 28–86. (in Russ.)

Trofimova N. V. “Skup i zhestok byl episkop Gattou...” (ballada V. A. Zhukovskogo “Sud Bozhiy nad episkopom” i istoriya ee syuzheta v drevnerusskoj literature) [“Bishop Hatto was mean and cruel...” (V. A. Zhukovsky’s ballad “The Judgment of God on the Bishop” and the history of its plot in Ancient Russian literature)]. In: Travnikov N. S. (ed.). Russkaya ballada. Istoriya i teoriya zhanra [Russian Ballad. History and theory of the genre]. Moscow, Gos. IRYa im. A. S. Pushkina, 2006, pp. 122–138. (in Russ.)

Veselovsky A. N. Istoricheskaya poetika [Historical poetics]. Moscow, Vysshaya shkola, 1989, 406 p. (in Russ.)

Vinitzky I. Dom tolkovatelya. Poeticheskaya semantika i istoricheskoe voobrazhenie V. A. Zhukovskogo [Interpreter’s House: Poetic Semantics and Historical Imagination of Vasily Zhukovsky]. Moscow, NLO, 2006, 328 p. (in Russ.)

Vlasenko T. L. Tipologiya syuzhetov russkoj romanticheskoy ballady [Typology of the plots of the Russian romantic ballad]. In: Problemy tipologii literaturnogo protsessa [Problems of typology of the literary process]. Perm, PermSU Press, 1982, pp. 20–29. (in Russ.)

Yanushkevich A. S. V mire Zhukovskogo [In the world of Zhukovsky]. Moscow, Nauka, 2006, 524 p. (in Russ.)

List of Sources

Zhukovsky V. A. Complete works and letters. In 20 vols. Ed by A. S. Yanushkevich. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2008, vol. 3, 456 p. (in Russ.)

Информация об авторах

Кирилл Владиславович Анисимов, доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой журналистики и литературоведения, Институт филологии и языковой коммуникации, Сибирский федеральный университет (Красноярск, Россия)

Евгения Евгеньевна Анисимова, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры журналистики и литературоведения, Институт филологии и языковой коммуникации, Сибирский федеральный университет (Красноярск, Россия)

Information about the Authors

Kirill V. Anisimov, Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor, Head of the Department of Journalism and Literary Studies, Institute of Philology and Language Communication, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation)

Evgeniya E. Anisimova, Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor, Professor, Department of Journalism and Literary Studies, Institute of Philology and Language Communication, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation)

Статья поступила в редакцию 11.02.2023;

одобрена после рецензирования 10.04.2023; принята к публикации 10.04.2023

The article was submitted on 11.02.2023;

approved after reviewing on 10.04.2023; accepted for publication on 10.04.2023