

Тартуский университет
Философский факультет
Институт германской, романской и славянской филологии
Отделение славянской филологии
Кафедра русской литературы

«Русские песни» в контексте жанровой системы А. Дельвига

Магистерская работа
студента отделения
славянской филологии
Артема Шели

Научный руководитель –
доц. Р.Г. Лейбов

Тарту 2013

Оглавление

Оглавление	2
Введение	3
I. Жанр «русской песни» в исследовательской литературе	11
II. Линии восприятия «русской песни» в критической традиции XIX в.	22
2.1. Песня как читающийся текст	25
2.2. Полемика конца 1820-х - начала 1830-х гг. о Дельвиге и Мерзлякове	28
2.3. Оппозиция «Мерзляков - Дельвиг» у Белинского	36
2.4. «Русская песня» после Кольцова	39
III. «Русская песня» как элемент жанровой системы А. Дельвига	48
3.1. О жанровых особенностях «русской песни» А. Дельвига	48
3.1.1. Специфика «фольклорного» стиля Дельвига	49
3.1.2. Интегральная тональность	51
3.1.3. Интонация и редуцированный сюжет	53
3.1.4. Форма лирического высказывания	58
3.1.5. «Женский» голос	59
3.1.6. Формальные показатели фольклорной имитации	60
3.2. Жанровый герметизм «русской песни» Дельвига	63
3.3. «Русская песня» в качестве «русской антологии»: идиллия и элегия	81
Заключение	92
Принятые сокращения	96
Список использованной литературы	97
Resümee	102

Введение

Наша работа посвящена исследованию «русских песен» А.А. Дельвига в контексте жанровой системы его лирики. Подобный анализ, связывающий жанр «русской песни» с общей системой индивидуальной поэтики одного автора позволяет рассмотреть «русские песни» Дельвига в качестве единства, выделив ряд его интегральных и дифференциальных признаков. С другой стороны, привлечение контекста всего творчества позволит соотнести жанр «русской песни» с конструируемой поэтической программой Дельвига, определить «русские песни» не как случайный, отдельный элемент авторской системы, но как закономерную реализацию авторских установок.

Необходимо оговорить, что «русскую песню» мы называем жанром условно, для удобства обозначения большого корпуса лирических текстов, придерживаясь той традиции, которая обозначена у исследователей русской песенной лирики: от И. Розанова до В. Гусева и Я. Гудошникова. В этой традиции, выделяющей песенную лирику как подсистему литературы, жанровая классификация строится на основе музыковедческой, в которой «русская песня» рассматривается как жанр «бытового романса» первой трети XIX в. [Васина-Гроссман, 1956: 22-23]. Литературоведческие описания (Томашевский, Лотман, Вацуро) не говорят прямо о «русской песне» как о жанре, предпочитая обозначать этим термином некоторую тенденцию или традицию, «русская песня» также не выделяется в отдельное жанровое образование справочной литературой (словарных статей о «русской песне» нет в «Литературной энциклопедии», КЛЭ, словаре Квятковского).

«Русской песней» традиционно называется тип литературной песни первой трети XIX в., опирающийся на поэтику лирической народной песни, транслированной в книжную культуру во второй половине XVIII в. Первые образцы подобных стилизаций можно найти у А.П. Сумарокова. Зарождение «русской песни» как традиции принято относить к тому же времени, когда Нелединский-Мелецкий, И.И. Дмитриев, М.И. Попов, на основе сентиментального романса начинают использовать ходы, которые воспринимаются как фольклорные, а их песни отталкиваются от зачинов широко известных в городской среде народных песен. В начале XIX в. этот жанр популяризируется Мерзляковым, после чего «русские песни» начинает писать целый ряд поэтов с разной степенью регулярности и с разным уровнем вхождения в песенную,

исполнительскую традицию. Дальнейшее развитие жанра связано с именами Дельвига и Цыганова, а окончательную ступень развития традиции принято связывать с «русскими песнями» Кольцова [Томашевский, 1959: 51].

Одна из задач нашей работы - описать «русские песни» Дельвига как единство, выделив его интегральные признаки в сопоставлении со всей системой лирики автора - вытекает из проблемы идентификации «русской песни» в качестве единства на более широком материале. В рамках этой работы в наши задачи не входит определение терминологических границ понятия «русская песня» и его жанровой семантики для всей традиции фольклорных имитаций. Укажем только на главные проблемы, не позволяющие говорить о «русской песне» как о строгом жанровом образовании.

Номинация «русская песня» нестабильна, по отношению к текстам песенной лирики она возникает в песенниках конца XVIII в., однако ее семантика начинает более или менее стабилизироваться только к 1830-м гг. - это связано с фиксацией названия у Дельвига, Цыганова, Кольцова. Название «русская песня» в XIX в. в сочетании с дополнительными маркерами типа «древняя», «простонародная», «древнейшая» или «сельская» [Розанов, 1950: 6-7; Акимова, 1980: 108] потенциально может сообщаться любому - фольклорному или квазифольклорному стихотворному произведению. В этой номинации мы имеем дело с омонимией: с одной стороны, это исследовательский конструкт, ограничивающий явление во времени, с другой - в НКРЯ можно наблюдать, что это естественное речевое образование, описывающее, в первую очередь, фольклорную песню или любое произведение (в т.ч. - звучащее), ассоциированное с «народным». В словаре Брокгауза и Эфрона «русская песня» описывается именно как жанр фольклорной лирики [Брокгауз, XXVII: 310-321].

Как исследовательское построение жанр «русской песни» стремится распространить свою семантику постфактум на тексты, при создании не получающие этой номинации - так, одним из авторов жанра «русской песни» традиционно считается А.Ф. Мерзляков, который не называл свои фольклорные имитации собственно «русскими песнями» [Гусев, 1988: 21-22]. Объединение текстов в жанровое единство происходит по главному критерию - ориентации произведения на стилистическую систему фольклорной песни. Так или иначе, это всегда жанровая экспансия - чем больше текстов описывается внутри этого жанра, тем более общими становятся жанровые признаки «русской песни».

Немалую роль в оформлении представления о единстве «русской песни» сыграла и позднейшая деятельность издателей. Так, в суворинской серии «Дешевая библиотека» выходит книга «Русские песни Мерзлякова и Цыганова» (1884), связывающаяся двух авторов фольклорных имитаций, как бы в противовес другому объединенному изданию «песенников» - «Полному собранию сочинений Нелединского-Мелецкого и Дельвига» (1850).

Лирика А. Дельвига позволяет во многом избежать методологических проблем, связанных с установлением единства текстов, укладываемых в традицию «русских песен». Для своих произведений Дельвиг фиксирует семантику названия, комплекс «русских песен» у него появляется как результат авторской интенции, а не внешнего описания и позднейшей научной рефлексии. Отказываясь от выделения жанрового единства «русских песен» вообще в истории русской поэзии, в контексте лирики Дельвига мы будем рассматривать их как условный идиожанр, формирующийся по отношению ко всему корпусу дельвиговских текстов и противопоставленный другим идиожанрам самим автором.

Другой круг проблем связан с описанием «русской песни» как стихотворного произведения. «Фольклорность» «русских песен» оказывается самым значительным элементом их поэтики, требующим объяснения и анализа. Любое описание литературных имитаций фольклорной песни закономерно связано с параллельным описанием фольклорной поэтики. Таким образом фольклористический инструментарий становится одним из основных при текстологическом анализе «русских песен»: в соотношении с представлениями о фольклорной песне описываются структуры параллелизмов, отрицательных сравнений, лексические и ритмические уровни стиха, синтаксические конструкции и т.д. Современные исследователю представления о том, как устроен фольклор, применяются по отношению к тексту литературной имитации - часто это приводит к тому (как приводило критику XIX в.) что близостью к фольклору начинает определяться ценность литературного произведения (особенно в контексте идеологизированного «народного творчества» в советскую эпоху).

С. Шервинский писал: «чтобы песни Дельвига могли казаться приятными, нужно неминуемо отвлечься от их притязаний на народность» [Шервинский, 1915: 163]. Чтобы избавиться от такой необходимости кодифицировать народность/ненародность «русских

песен» нам необходимо дистанцироваться от фольклористического языка описания.

В этой работе мы рассматриваем «русские песни» как неизбежно литературное произведение, ориентированное, однако, на фольклорное заимствование в широком смысле (от элемента до трансплантации образной системы). В этом вопросе мы опираемся на подходы к проблеме «литературного фольклоризма» в работах Богатырева и Якобсона, Левинтона, Неклюдова, в которых устанавливаются фундаментальные различия устной и книжной традиции и формы связей между ними.

Проблему переходов, заимствований и цитат из фольклора в литературу (и обратно) детализировал Г.А. Левинтон в статье «Замечания к проблеме "фольклор и литература"» (1975). Левинтон утверждает, что, в отличие от фольклора, в котором заимствование из книжной культуры ассимилируется системой, в литературе незаимствованные, нефольклорные элементы могут распознаваться как фольклорные [Левинтон, 1975: 79-80]. Типичный пример такого процесса - это так называемый «народный метр», который является реализованным средствами книжной традиции представлением о фольклорном стихосложении. Подхваченный литературными процессами он вырабатывает ритмические ассоциации, отсылающие к фольклору. Аналитический поиск нефольклорных элементов в литературном произведении, ориентирующемся на фольклор - и есть сюжет о том, «что неправильного в фольклорной имитации», которого мы попытаемся избежать.

Однако при заимствовании из фольклора в литературу происходит и следующий шаг - в ходе литературного процесса «нелитературные элементы уподобляются литературным» [Там же: 81] - фольклорное заимствование функционально остается явлением литературным. Неклюдов разделяя типы бытования устной и книжной традиции, писал: «...книжная словесность живет в истории, а устная традиция имеет главным образом типологическое (или стадияльно-типологическое) измерение» [Неклюдов, 2010: 316]. Мы основываем наше представление о «русской песне», таким образом, на бытовании ее как литературного произведения, интегрированного в литературный процесс в исторической перспективе. Соответственно, если представлять прагматику нашей работы расширенно - мы рассматриваем «русскую песню» как объект литературоведения, концентрируя внимание на текстологических особенностях произведений и контексте их историко-литературного бытования. Такая установка позволяет воспринимать «русскую песню» как произведение, взаимодействующее не только с фольклорной поэтикой, но и

определяющее свое место по отношению к пласту песенной лирики, другим произведениям автора и жанровой системе эпохи.

Левинтон писал о том, что «фольклорная цитация в литературе ориентирована не на фольклор, а на определенную концепцию фольклора» [Левинтон, 1975: 80]. Эта концепция меняется от эпохи к эпохе, зависит от этнографической и общекультурной точки зрения на устную народную традицию и формируется на основе круга фольклорных текстов, попадающих в поле зрения литературы. Для 1820-х гг., времени «русских песен» Дельвига, при несистемности этнографической традиции, источники представлений о «фольклоре» были относительно ограничены как количественно, так и тематически. Укажем только на основные линии трансляции фольклорного текста, по которым он мог приходиться как к Дельвигу, так и к его читателям.

Азадовским замечено, что в рукописных и печатных песенниках XVIII в. появление фольклорного или квазифольклорного текста отражает не столько интерес к фольклору, сколько спрос на песню [Азадовский, 1958: 114]. Вероятно, для первой трети XIX в. века в отношении песенников произошло немного изменений - именно спрос эпохи формирует песенники как тип издания. Песенная фольклорная лирика была менее отделена от культурного быта эпохи и не сразу выделилась как объект фольклористического изучения и собирания [Иванова, 1996: 13]. До конца 1830-х, до появлений собраний М.А. Максимовича (1837) и И.П. Сахарова (1839) песенники являлись основным местом группировки и трансляции текстов, опознаваемых как «простонародные». Публикации фольклорных песенных текстов осуществлялись и в ряде периодических изданий (например, Цертелев публиковал записи песен в «Северном архиве»), но носили спорадический характер, и не могли являться репрезентативными для широкого читателя.

Песенники быстро стали коммерческим типом издания, ориентированным на нетребовательного читателя, но в первой половине XIX в. еще не превращались в лубочную книгу, хотя отношение к ним в «высокой» литературе было устойчиво негативным (Дельвиг, вероятно, следил за изданием песенников и два раза отзывался о них в «Литературной газете»). Песенники выходили так часто и были так сильно ориентированы на состав предшествующих изданий, что очень сложно говорить о собирательской деятельности конкретных издателей в области песенной лирики. Трубицын отмечает в песенниках первой трети XIX в. высокую устойчивость центрального ядра

текстов и относительную консервативность их содержания, ориентированного на собрания конца XVIII в. [Трубицын, 1912: 66-67]. Поэтому, вместо того, чтобы пытаться выделить авторитетные и популярные издания начала XIX в.¹, достаточно назвать два песенника конца XVIII в., на корпус текстов которых будут в той или иной степени будут ориентироваться и позднейшие издания - это «Собрание разных песен» Чулкова (1770-1774) - первое издание, группирующее фольклорные песни в большой объеме - и последующее дополненное переиздание Новикова, т.н. «новиковский песенник» (1780-1781) («Новое и полное собрание российских песен...»).

Для культурного быта эпохи трансляция фольклорной лирики как поющего, музыкального произведения была основной, поэтому фольклорные тексты также получили широкое распространение во всевозможных нотных собраниях и музыкальных альбомах, перелавших мелодии народных песен [Трубицын, 1912: 41]. Ключевым изданием здесь может считаться стремящееся к этнографической точности «Собрание народных русских песен с их голосами...» Львова-Прача, дважды переизданное в начале XIX в. (1806 и 1815) [Васина-Гроссман, 1956: 14].

Если говорить не о лирическом, а об эпическом народном стихе, то единственным репрезентативным изданием для первой трети XIX в. будет сборник Кирши Данилова. Первое издание - «Древние русские стихотворения» выходит в 1804 г. и точно известно Дельвигу, по крайней мере, к 1815 г. [Дельвиг, 1986: 215] В дополненном виде сборник переиздает К.Ф. Калайдович в 1818 г. - «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым...».

Важно указать на то, что, имея песенники как основной источник фольклорных произведений, Дельвиг имел дело с очень неопределенными по генезису текстами. Вероятно, тексты песенников отражали тот вид народной песни, в котором они бытовали уже в городской среде, в переходной зоне между фольклором и литературой, испытывая разнообразные внешние влияния [Трубицын, 1912: 71; РЛиФ, 1970: 243; Гусев, 1988: 15]. Как на один из гипотетических источников фольклоризма Дельвига, мы можем указать именно на такую, современную поэту, городскую песню [Левашева, 1956: 328; Гусев, 1988:

¹ Попытка выделить такие сборники будет носить более или менее случайный характер. Например, можно отметить песенники, выходящие в типографии Глазунова как подробные - «Всеобщий российский песенник» (1810) и «Новейший, полный и всеобщий песенник...» (1819). Список наиболее полных песенников первой трети XIX в. приводит Трубицын [Трубицын, 1912: 67].

23]. На знакомство Дельвига с простонародной городской средой Петербурга косвенно указывает история про «прогулку» в трактиры и рюмочные, рассказанная В. Эртелем [Гаевский, 1856: 41-45].

Томашевский писал о «русских песнях» Дельвига: «мы не особенно ясно представляем себе литературное бытование этих песен» [Томашевский, 1959: 50]. Сложность анализа «русских песен» в качестве литературного произведения, отчасти заключается в том, что они, как песенные тексты, являются скорее фактом бытовой культуры, располагаются на литературной периферии. Песни Мерзлякова, появляющиеся в начале XIX в., непредставимы вне концертов Сандуновой, на которых они исполнялись: статус фольклорных имитаций хоть и повышается в культурной жизни [Лотман, 1971: 10], но они остаются музыкальными произведениями. Таким образом способность «русских песен» включаться в литературные процессы, иметь значение вне собственной мелодии - неочевидна и требует отдельного рассмотрения.

Отчасти из-за этого нашим объектом изучения становится Дельвиг - в его творчестве происходит профессионализация «русской песни» [Гусев, 1988: 23], он фиксирует жанр в рамках собственной поэзии и собственного литературного образа. «Русская песня» рождается в условиях музыкальных вечеров литературного кружка, в тесном взаимодействии с композиторами (М.Л. Яковлевым и Глинкой), но предназначенные для исполнения тексты «русских песен», Дельвиг, тем не менее, сразу публикует в «Полярной звезде» и «Северных цветах». Незначительная, интимная с точки зрения литературной иерархии, поэзия выступает как полноправная литература. Не меньшую роль в выделении текстов «русских песен» из литературного быта, повышении их в статусе играет и критика конца 1820-х гг., сразу реагирующая на «народный» характер фольклорных имитаций. Именно поэтому в нашей работе мы остановимся на описании «русских песен» в критике, что позволит выявить степень их участия в организации литературного процесса - даже малейшее отклонение от первоначальной прагматики «русских песен» будет являться сигналом.

Итак, феномен «русской песни» интегрируется в ряд масштабных процессов, происходящих в литературе начала XIX в., опишем их в общих чертах:

1) Повышенный интерес к песенной поэзии вообще и мелодическое восприятие стиха является следствием тех изменений, которые происходят внутри поэтики

карамзинизма: Тынянов описывал это как «сдвиг ораторского слова» - «мелодический стих романса-элегии и говорной стих шуточного послания сменяют ораторский стих оды» [Тынянов, 1969: 34]. Эйхенбаум развивал теорию о мелодической установке лирической поэзии XIX в., выражающейся в синтактико-ритмических конструкциях и понятой вне прямой ориентации на мелодию и исполнение. «Мелодичность», таким образом, сопутствует переориентированию литературы в сторону лирической поэзии и «русские песни» являются закономерным воплощением принципов лирической доминанты в литературе начала XIX в.

2) «Русские песни» встраиваются в историю формирования русского романса, национальной музыки и традиций песенной лирики. В первой четверти XIX в., романс становится: «подлинным центром ассимиляции и отбора песенных и речевых интонаций, в которых складывается мелодический строй русской классической музыки» [Левашева, 1984: 209]. Развиваясь из тематически пестрой «российской песни» XVIII в., «русская песня» в первых десятилетиях XIX в. оформляется в тематико-стилистическое единство [Гусев, 1988: 19-20]. Оказавшись непродуктивным для литературы, жанр распадается, но «русская песня» участвует в развитии песенной лирики полупрофессиональной, городской среды. Неклюдов указывал на то, что городской романс начала XX в. сохраняет основные поэтические модели фольклоризируемой литературной «русской песни», но уже после тех трансформаций, которые с ней происходят в среде «городского романса» 1860-х гг. [Неклюдов, 2010: 323-327].

3) Как произведения, сознательно ориентирующиеся на фольклорную поэтику, «русские песни» связаны с проблемой сближения литературы с фольклорным материалом. Они описываются внутри сюжета о формировании национальной литературы и восприятии ей фольклорного языка. Интерес к народному творчеству, рождающийся внутри просветительских установок конца XVIII в., соединяется с развитием новейших национальных идей и на почве романтизма оформляется как требование «народности» литературы [Лотман, 1971: 39-40; Архипова, 1976: 30-33]. «Русская песня» становится как бы ответом песенной лирики на этот запрос - причем, говоря условно, ответом изнутри эстетики карамзинизма (элегия, песня, лирика), а не со стороны противостоящей ей «народности» младших архаистов. Это только одна из возможных реализаций фольклорного материала в литературе начала XIX в.

Мы видим, таким образом, что проблематика «русской песни» комплексна, ее поэтика полностью невыводима из единичного текста, который может быть соотнесен с более масштабными построениями. Поэтому нам понадобилось выстроить ряд ограничителей и очертить тематические потенциалы, чтобы определить формы, в которых будет развиваться наше описание «русских песен» А. Дельвига.

На основе сказанного, мы можем выделить несколько пересекающихся линий, по которым может быть воспринята «русская песня»:

- 1) авторский стихотворный текст, интегрированный в литературный процесс и являющийся реализацией авторских поэтических установок и взглядов (основным контекстом при таком рассмотрении будет лирическая система того или иного автора);
- 2) продукт песенной лирики, отражающий специфику ее бытования и образного строя (контекстами здесь будет выступать описанная как система литература эпохи/течения/направления/школы и прагматика текста);
- 3) «звучащее», исполняющееся музыкальное произведение (при таком описании внимание будет смещено в область соотношения лирики и мелодии);
- 4) текст, ориентированный на фольклорную поэтику и реализующий признаки «фольклоризма» эпохи (при этом взгляде контекстом будет сумма представлений эпохи о народной культуре и система приемов имитации народности).

В нашей работе мы будем делать акцент на первом аспекте, но с учетом всего комплекса проблем, так или иначе связанных с «русской песней» как объектом литературоведческого наблюдения.

I. Жанр «русской песни» в исследовательской литературе

Мы не знаем специальных исследований, посвященных проблеме «Дельвиг и "русская песня"» в выбранном нами аспекте соотношения жанров. Отдельные наблюдения высказываются И.А. Виноградовым, Б.В. Томашевским и В.Э. Вацуру в общих статьях, предваряющих собрания стихотворений поэта 1934 г. (переиздание в 1959 г.) и 1986 г. На

близость поэтических методов Дельвига в обращении с антологическим и фольклорным стилем указывал Вс. Успенский в 1929 г. В отдельный объект изучения «русские песни» Дельвига выделены в ранней статье С. Шервинского «Дельвиг и русская народная песня» 1915 г. и современного исследователя Н.В. Патроевой «К проблеме литературного фольклоризма: поэтика "русских песен" А. Дельвига» 2001 г., однако сужение тематики в этих работах переносит акцент на анализ соответствия текстов Дельвига представлениям о поэтике фольклорной песни.

Творчество Дельвига поставлено в зависимость от историко-литературных процессов в докторской диссертации Д.Н. Жаткина «Поэзия А.А. Дельвига в контексте литературного развития 1810-1830-х гг.». Внутри этой темы автор затрагивает проблему совмещения в поэзии Дельвига антологических и фольклорных жанров. Как видно из статьи «Осмысление А.А. Дельвигом славянской мифологической и оссианической традиции», автор решает проблему, оперируя общими представлениями о гердеровской народности эпохи и поисках национальной литературы, слишком прямо привитыми к поэтической системе Дельвига вне жанровых и исторических связей между текстами, которые будут интересовать нас в первую очередь.

Из-за слабой освещенности интересующей нас проблематики в данной главе мы сосредоточим внимание на общем обзоре существующей литературы о «русской песне» в связи с основными проблемами описания и жанровой дефиниции, намеченными во введении.

«Русская песня» как явление культуры находится в области интересов фольклористики, музыковедения и литературоведения (и, как замечает В.Е. Гусев - культурологии как таковой [Гусев, 1988: 8]). В этом ряду научных дисциплин легче всего выделить музыковедческие исследования, так как фольклористика и литературоведение зачастую методологически пересекаются. О «русской песне» писали историки русской музыки XIX в., специалисты по камерным вокальным произведениям. Эта традиция прослеживается в работах Н. Финдейзена, которому принадлежит одно из первых исторических описаний русского романса (1905), В.А. Васиной-Гроссман, О.Е. Левашевой, М.А. Овчинникова.

Представление о единстве «русской песни» во многом существует благодаря музыковедческим исследованиям. «Русская песня» как музыкальное построение на основе

гармонизации и переложений народных мотивов считается одним из видов «бытового романса» начала XIX в. В исторической перспективе именно среда «бытового романса», учитывая опыт «русских песен», формирует интонационный строй и русского романса и национальной музыки вообще [Васина-Гроссман, 1956: 12-13; Левашева, 1986: 209-210].

В исторических описаниях музыковедов жанры вокальной музыки начала XIX в. на основе мелодических моделей определены куда более строго, чем это возможно для литературоведческого описания «песенных» жанров. Неслучайно Б. Эйхенбаум в основу своих построений о «мелодике стиха» кладет традиционное (хоть и названное условным) разделение *романса* и *песни*, понятое, в первую очередь, как базовое противопоставление ритмических и мелодических композиций в музыке [Эйхенбаум, 1969: 345-347]. Ю.М. Лотман писал, что для признания произведения «русской песней» в начале XIX в. хватало характерной мелодии, а текст мог быть продуктом исключительно сентиментальной поэтики, без каких-либо сигналов фольклорности [Лотман, 1958: 32].

Устойчивая схема описания жанров вокальной музыки заимствуется исследователями русской литературной песни первой половины XIX в. - И.И. Розановым, В.Е. Гусевым и Я.И. Гудошниковым. Жанр «русской песни» здесь определяется по отношению не к музыкальному, а к стиховому материалу. В описании Гусева он сохраняет соседствующее положение с другими жанрами «бытового романса» начала века, выделяемых музыковедением: «романсом-балладой» и «романсом-элегией» [Гусев, 1988: 26-29].

Представление о единстве «русской песни» сохраняется у исследователей, занимающихся проблемами «литературы и фольклора». В частности, Р. Иезуитова, хоть и называет «русские песни» жанром, но выводит его из словоупотребления критики 1820-1830-х гг., которая в этот период концентрируется на проблеме литературных песен «в народном духе» [Иезуитова, 1976: 99-104]. Это один из возможных путей, по которому формируется представление о жанре - естественное заимствование из словоупотребления критики и названий стихотворений. Т.М. Акимова в статье «"Русская песня" и романс первой трети XIX в.» попытается определить жанровые границы только для оговоренного периода на основании того, как называли свои тексты сами поэты - здесь сделано замечание о последовательном противопоставлении в песенной лирике А. Дельвига «русских песен» и романсов [Акимова, 1980: 114].

Как мы говорили, в литературоведческих описаниях, не посвященных истории литературной песни, понятие «жанра» по отношению к «русским песням» почти не употребляется. Вацуро в статье о Дельвиге из «Словаря русских писателей» напишет о «литературных имитациях фольклора» [Вацуро, 1992: 101]. В начале XX в. «русские песни» устойчиво относили к общему корпусу «подражаний народным жанрам», не выделяя в отдельные образования. Мы встретим это как в музыковедческой работе Н.Ф. Финдейзена (для которого сочетание «русская песня», понятое вне переложений народных мелодий, являлось аналогичным «русскому романсу»), так и у Н. Трубицына в книге «О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX в.» (1912), подобным образом просто «песнями» называет С. Шервинский фольклорные имитации Дельвига.

На основе исследовательского представления о единстве «русских песен» попытаемся обобщить те признаки, которые описываются как интегральные и формируют жанр.

Очевидно, что главным константным признаком «русской песни» будет ее ориентированность на образную систему фольклора. Р.В. Иезуитова пишет: «Наиболее характерным признаком такой песни является сознательная установка на воспроизведение образного строя, поэтики и жанровых особенностей народной песни» [Иезуитова, 1976: 99]. Разница подходов проявляется в зависимости от того, как описывается сама референтная стилистическая среда «русской песни» - фольклор, и в какие отношения «русская песня» ставится по отношению к нему: «воспроизведение» (Розанов, Иезуитова) / «ориентация» (Акимова) / «заимствование» (Новикова) / «подражание» (Шервинский) / «имитация» (Гусев).

При известной доли синонимии в употреблении этих определений, сам принцип обращения конкретных авторов к фольклору может исследователями пересматриваться, а проблема решаться исходя из задач описания индивидуальных особенностей поэта. Томашевский напишет: «песни Дельвига, конечно, не реставрация крестьянской обрядовой или бытовой лирики» [Томашевский, 1959: 50], Вацуро - «Дельвиг не имитировал народную песню» [Вацуро, 1986: 12]. С другой стороны, именно прямую связь «русской песни» со стилистической системой фольклора В. Гусев считает одной из особенностей, определяющих жанр как таковой: «жанровая специфика "русской песни" заключается в

сознательном подражании *конкретным образцам* национальной народной песенной лирики и в стилизации, а подчас - и в *имитации* ее поэтики» (курсив исследователя) [Гусев, 1988: 26].

Единый признак «фольклорности» перестает выглядеть настолько единым при дальнейшем определении жанра «русской песни»: исследователи уточняют, на «какой фольклор» «русская песня» ориентируется, вводят ряд тематических и генетических ограничителей. И.Н. Розанов заметит, что, в основном, авторы русских песен используют материал «протяжных», грустных народных песен и игнорируют веселые и плясовые [Розанов, 1950: 22]. А.М. Новикова напишет о преобладающей любовной тематике в фольклорных подражаниях [Новикова, 1982: 112-113]. Гудошников прямо введет в определение «русских песен» тематический критерий: «незамысловатое стихотворение на любовную тему...» [Гудошников, 1972: 39].

Представление о «фольклорности» «русских песен» будет корректироваться рядом дополнительных признаков: ограниченностью и генетической неопределенностью доступного для эпохи фольклорного материала [РЛиФ, 1970: 243], ориентированностью текстов на городскую песенную среду [Гусев, 1988: 23]. Жанр будет определяться и через прагматику текстов: предназначенные для исполнения, «русские песни» были реализацией спроса на «народную музыку» внутри бытовой музыкальной культуры [Томашевский, 1959: 51, Иезуитова, 1976: 120].

«Фольклорность» как жанровый признак «русской песни» стоит воспринимать как самый общий, необходимый для обозначения традиции в целом. Каждый раз при обращении к конкретным текстам или авторам, «фольклорность» требует от исследователей расширенного контекста. Представление о жанре «русских песен» конструируется с двух позиций: с одной стороны, это заимствование фольклорной поэтики, с другой стороны, «песенность» в широком смысле как принадлежность текстов к песенной лирике с определенными условиями существования в культуре и дополнительными тематическими критериями.

Таким образом жанр в исследовательских описаниях определяет себя по отношению к лирической линии песенной поэзии, тематически ориентированной на лирику любовную. Закономерно, что в описаниях этой традиции многие тексты, опирающиеся на другие жанровые и тематические пласты фольклора, оказываются на периферии. Подражания

начала XIX в. эпическому былинному стиху, агитационные, основанные на плясовых ритмах, песни Рылеева и Бестужева, «ямщицкие» песни (Ф.Н. Глинка), «разбойничьи» (А.Ф. Вельтман), опыты Пушкина в сказках и «Песнях о Стеньке Разине» и пр. редко описываются рядом с «русскими песнями» - они оказываются смежными внутри общего сюжета об этнизации национальной литературы.

Другой критерий, на основании которого устанавливается единство «русских песен» как жанра - хронологический. Наиболее последовательным в определении временных границ явления нам кажется В. Гусев, соотносящий развитие стихотворного жанра с оформлением «русской песни» в музыкальное единство. Жанр зародился, считает исследователь, в первом десятилетии XIX в. в творчестве А.Ф. Мерзлякова [Гусев, 1988: 21-22]. Именно на этот период приходится формирование «русской песни» как музыкального жанра в концертных гармонизациях народных мелодий Д. Кашина и И. Рупина [Васина-Гроссман, 1956: 23-24]. Для исследователя оказывается важным, что истоки жанра лежат в непосредственном сотрудничестве Мерзлякова и Кашина: первая «русская песня» появляется как концертное произведение (Сандунову, впервые исполнявшую «русские песни» с большой сцены, будут помнить вплоть до 1830-х гг.).

Дальнейшее развитие «русской песни» связывается с фиксацией жанра у Дельвига (в том числе и благодаря композиторам - Алябьеву, Яковлеву, Глинке, Даргомыжскому) и последующим развитием у Цыганова и Кольцова. Необходимо отметить, что представление о единой традиции «русской песни», помимо прочего, формируется благодаря тому, что у нас есть возможность всю историю жанра сгруппировать вокруг деятельности конкретных поэтов - от Мерзлякова к Кольцову. Р. Иезуитова, характеризуя бытование жанра в 20-х - 30-х гг. XIX в., пишет: «в новую историческую эпоху "русская песня" становится авторской по преимуществу» [Иезуитова, 1976: 101]. Такая «авторизованность» «русских песен» во многом смещает наше представление о действительном бытовании песенной продукции: единичный текст (часто анонимного) автора теряет свое значение для исторического описания, ряд условно-второстепенных поэтов превращается в перечисление, а взгляд на песенную лирику оказывается более подчинен историко-литературным концепциям авторства, чем представлению фольклористов о трансляции текстов в песенной среде.

И.Н. Розанов также относил появление «русской песни» к началу XIX в. В

определении нижней хронологической границы многие исследователи расходились с мнениями Розанова и Гусева. Я.И. Гудошников и А.М. Новикова относят начало традиции песенных фольклорных имитаций в XVIII в. Если Гудошников ближайшими предшественниками Мерзлякова считает И. Дмитриева и Ю. Нелединского-Мелецкого, то Новикова восстанавливает линию «русской песни» от стилизаций Сумарокова к М.И. Попову и ряду полузабытых текстов, авторство которых не установлено достоверно и указывается по традиции (песни, приписываемые П.С. Львову, М.Л. Нарышкиной и Елизавете Петровне). Гусев ссылается на этот фрагмент работы Новиковой как на описание «истоков "русской песни"» (хотя Новикова будет называть их «жанром» применительно и к XVIII в.). Особенного противоречия между взглядами Гусева и Новиковой мы не видим: Гусев последовательно ориентируется на музыковедческую теорию жанров и хронологию песенной лирики связывает с ней, а в описаниях Гудошникова и Новиковой видна ориентация на лексико-стилистические особенности текстов, что и позволяет ретроспективно продлить традицию в XVIII в.

Что касается верхней хронологической границы существования жанра, то исследователи не проводят ее отчетливо (Гусев относит распад жанра ко второй половине XIX в.), однако некоторый предел традиции устойчиво связывается с именем Кольцова. Специфика обращения Кольцова с языком фольклорных песен ставит его, со времен Белинского, в особое положение по отношению к русской литературе - он трактуется как преодолевший традицию литературных имитаций, как эволюционное завершение «фольклорных» поисков русских поэтов. Так Кольцов представлен в работах Гудошникова и Новиковой - он обособлен от «русской песни» как иное явление. В описаниях Акимовой и Гусева Кольцов является звеном в закономерном развитии «русских песен». Характерно, что в работе Гусева само значение Кольцова как «поэта-песенника» пересматривается полемически. Исследователь указывает, что его стихотворения были «в большей мере песнями для чтения, чем стихами для пения». [Гусев, 1988: 25]. По логике исследователя, это сигнал падения популярности жанра: «песенные» стихотворения перестают входить в исполнительскую традицию [Там же: 35].

Определение Кольцова в качестве завершающего звена традиции «русских песен» во многом условно и скорее конвенционально. Речь, в первую очередь, идет о распаде жанра в общем литературном процессе - статус «русских песен» понижается с 1840-х гг.,

их легитимность в литературной и профессиональной музыкальной среде пересматривается. Жанр перестает существовать только с точки зрения магистральных течений «высокой» литературы, выходит за пределы ее фокуса. Однако, понижаясь в статусе, «русская песня» продолжает существование в исполнительской традиции, в полупрофессиональной, полупольклорной среде городского романса.

Итак, «русские песни» выделяются исследователями в более или менее устойчивое образование, основанное на общих представлениях о методах заимствования из поэтики фольклорной лирической песни и о некотором хронологическом единстве (конец XVIII - первая треть XIX в.). Как комплексное явление, которое находится в области нескольких научных дисциплин, «русская песня» оказывается проблематичным объектом изучения с точки зрения языка описания.

Когда мы говорили о том, что литературоведческие и фольклористические работы нелегко дифференцировать, мы имели в виду, в первую очередь, неизбежное смешение языков описания при анализе «русских песен». Литературоведы, рассматривая «русские песни», должны писать о фольклоре (как среде заимствования), оперировать языком фольклористического анализа, а фольклористы - иметь дело с литературными процессами и книжной культурой эпохи. С одной стороны, основные описания «русской песни» выполнены как раз фольклористами - В.Е. Гусевым, Я.И. Гудошниковым, А.М. Новиковой, а с другой - Я.И. Гудошников в «Очерках истории русской литературной песни» определяет свои задачи именно как литературоведческие: «особое внимание автор уделяет наименее изученным проблемам - вопросам поэтики литературной песни как жанра <...> В работе показана связь песенной поэзии с литературной и общественной борьбой своего времени» [Гудошников, 1972: 4].

При общем взгляде на литературу о «русской песне» видно, что жанр легко встраивается в исторические описания, но избегает монографических. Мы почти не знаем специальных работ, посвященных проблематике жанра вне какого-либо дополнительного контекста. «Русская песня» может описываться как:

- 1) звено в формировании русского романса или русской национальной музыки (Васина-Гроссман, О.Е. Левашева);
- 2) один из жанров литературной песни, интегрированный в историю песенной лирики (Гудошников, Гусев, Новикова);

- 3) произведение, использующее фольклорные заимствования внутри общего сюжета об истории взаимодействия фольклора и литературы (РЛиФ, Иезуитова, Новикова);
- 4) материал для решения частных вопросов «литературного фольклоризма» (Н. Андреев, Н.В. Патроева);
- 5) материал для решения проблемы жанровой дефиниции «песни и романса» (Т.М. Акимова, Н.А. Гришанова);
- 6) комплекс текстов в творчестве одного автора (Шервинский, Патроева).

Следовательно, описание «русской песни» будет зависеть от выбранной перспективы.

Когда в научной литературе ставится проблема взаимодействия русской литературы и фольклора XVIII-XIX вв., исследования в основном разрабатывают сюжет исторической интеграции народного творчества в книжную традицию (РЛиФ, А.В. Архипова, Р.В. Иезуитова). При таком взгляде картина получается эволюционной: с течением времени книжная литература, обособленная от фольклора и противопоставляющая себя ему, все активнее начинает пользоваться текстами устной традиции и в конце концов неизбежно приходит к тому, что начинает основываться на «народной» традиции. Такая литература на фольклорной основе является синонимом «национальной» литературы, а весь сюжет об интеграции фольклора в литературу - сюжетом о построении в русском пространстве «национальной» литературы. Такая точка зрения является вполне устоявшейся в науке; Трубицын, собирая обширный материал взаимодействия книжной и устной традиции, пишет: «судьба народности русской литературы в очень многих отношениях связана с судьбой народной поэзии в роли элемента той же литературы. <...> русская литература раскрепощалась и получала национальное обличье - по мере того, как уяснялось вообще значение народной поэзии и, главное, улучшались отношения к ней со стороны изящного творчества» [Трубицын, 1912: 291].

«Русская песня» в связи этим научным сюжетом занимает особенное положение в истории русской литературной песни, поскольку ей отведено место в процессе фольклоризации литературы. Р.В. Иезуитова называет «русскую песню» «наиболее характерным проявлением фольклоризма эпохи 20-30-х гг.» [Иезуитова, 1972: 102].

На фоне этого общего сюжета выделяется как более замкнутое изучение «русской песни» в контексте песенной лирики, в качестве отдельной линии развития поэзии

(Розанов, Гусев, Гудошников, Новикова). С другой стороны, общие схемы могут повторяться, Гудошников резюмирует историческое развитие песенных жанров так: «форма песни развивается от условно-книжной до глубоко национальной, сочетающей традиционно-фольклорные и индивидуально-творческие элементы стиля» [Гудошников, 1972: 169]. В работе Новиковой общая динамика развития литературной песни представлена как последовательный переход книжной песни на фольклорную основу (этот переход воспринимается автором оценочно - от плохого к хорошему).

Этой исторической схеме интеграции фольклора в литературную песню отчасти противостоят литературоведческие описания, в которых «русская песня» рассматривается точно, как элемент поэтической системы конкретного автора. Так, Ю.М. Лотман ставит «русскую песню» Мерзлякова в зависимость от теоретических поисков национального в Дружеском литературном обществе и соотносит появление этого жанра с полемическими установками Мерзлякова по отношению к литературе карамзинизма [Лотман, 1958: 27-32]. В.Э. Вацуро говорит о «русской песне» Дельвига как об особом способе конструирования национальной литературы в качестве аналога античной - «русская песня» ставится исследователем в контекст дельвиговской «антологии» [Вацуро, 1986: 12-13].

Особой, но малопродуктивной для современной науки можно считать линию описания «русских песен» внутри тематического комплекса «любовной лирики», смежного с литературной песней и лирической поэзией вообще. И.Н. Розанов в ранней книге «Русская лирика. От поэзии безличной к исповеди сердца» (1914) во многом продолжает работу А.А. Веселовского «Любовная лирика XVIII в.» (1909), которая посвящена анализу ранних взаимовлияний фольклорной песни и литературного стиха.

Описание «русской песни» в исторической перспективе преобладает над имманентным анализом текстов. Сложности такого анализа заключены в языке жанра, ориентированном на фольклорный. При описании устройства «русских песен» исследователи вынуждены приближаться к языку фольклористики - рассматривать структуры параллелизмов, отрицательных сравнений, постоянных эпитетов, соотносить с фольклорными лексикой и синтаксические особенности текстов. В этом подходе заключается потенциальная возможность слишком прямого соотношения литературного текста и фольклорной песни: на основе представлений исследователя о фольклоре будут делаться выводы об уровне соответствия/несоответствия «русской песни» фольклорности.

На прямом соположении фольклорной и литературной песни основано описание «русских песен» у С. Шервинского, А.М. Новиковой, и, отчасти Н.В. Патроевой.

Шервинский считал «русские песни» Дельвига на основании их несоответствия народным песням находящимися вне фольклорности как таковой, приписывая этот факт «эстетическому» (а не «народному») взгляду поэта на фольклор [Шервинский, 1915: 162-163]. В исследовании Новиковой все литературные имитации поставлены в зависимость от фольклорной песни, по отношению к которой определяется их историческая и художественная ценность. Статья Патроевой посвящена Дельвигу и устанавливает не расхождения «русских песен» с фольклорной поэтикой, а, наоборот их соответствие современным представлениям, в частности, о фольклорном синтаксисе, который исследователя интересует.

В большинстве случаев «русской песни» каждое «несовпадение» литературных имитаций с фольклорной поэтикой осмысливается исследователями как значимый факт индивидуальной стилистической манеры. Поэтому описание не может исчерпываться перечислением фольклорных заимствований - для анализа «русской песни» вводятся контексты историко-литературные, ее специфика рассматривается по отношению к стилистическим особенностями автора.

На материале исследований, посвященных Дельвигу, мы видим, как научное описание «русских песен» стремится дистанцироваться от их прямого соотнесения с фольклорной поэтикой. Вс. Успенский считал, что источники фольклоризма Дельвига не стоит возводить к конкретным образцам обрядовой лирики и указывал на специфику обращения Дельвига со стилем: «в передаче фольклора Дельвиг довольствовался знаком фольклора» [Успенский, 1929: 128]. Н. Андреев, занимаясь проблемой «литературы и фольклора» понимал «русские песни» Дельвига как литературный текст, реализованный выбор из фольклорной поэтики (правда, Андреев, в контексте своих социологических взглядов на фольклор, считал этот выбор «обезвреживанием фольклора», «народными песнями для дворян») [Андреев, 1932: 81].

Томашевский и Вацуру пишут о том, что Дельвиг не подражал народным песням - в своих описаниях исследователи возвращают «русские песни» в контекст поэтической системы поэта. Вацуру сделает вывод об опосредованной, суггестивной стилистике «русских песен» [Вацуру, 1986: 13], который будет перекликаться с представлениями Вс.

Успенского. В том же кругу поисков стилистического метода Дельвига оказывается Гудошников, который считал, что Дельвиг «не стремился к подражанию русской народной песни», а был «стилизатором русского фольклора» [Гудошников, 75-76].

Дополнительную дистанцию между текстами Дельвига и фольклорной песней установит В. Гусев, который назовет источником «русских песен» не фольклорный текст, а традиции городской песенной культуры [Гусев, 1988: 23]

II. Линии восприятия «русской песни» в критической традиции XIX в.

В конце 20-х - начале 30-х гг. XIX в. в журнальной критике разгорается полемика вокруг «русских песен» Мерзлякова и Дельвига. Это беспрецедентное явление в русской литературе: до этого литературная песня не становилась специальным объектом критической рефлексии. Песня, сама по себе являющаяся скорее фактом культурного быта, дальней литературной периферии, в это время повышается в статусе и интегрируется в литературный процесс. Ряд факторов влияет на то, что в какой-то момент «русская песня» оказывается способной отвечать на «запрос» эпохи, формирующийся под масштабным влиянием немецкой философии: актуализация «русской песни» как литературного текста совпадает с концентрацией литературных критиков на проблеме «народности» [Азадовский, 1958: 212-215, Иезуитова, 1976: 85-89].

Вряд ли можно говорить об интенсивной и непрерывной полемике вокруг определенного корпуса текстов: скорее «русские песни» начинают рассматриваться критикой внутри литературного процесса, как его элемент - национальная культура (resp. литература) получает в глазах современников дополнительный иллюстративный материал.

Эти сдвиги в статусе песенной поэзии могут казаться незаметными и маргинальными на фоне главных процессов, происходящих в русской литературе и критике последекабрьского периода, однако для проблематики нашей работы они весьма важны. В ситуации более или менее регламентированных отношений песенной продукции (периферия, бытовая культура) и «основной» литературы (центр, искусство) любое незначительное изменение этой системы становится важным. Суждения критики о «русских песнях» и изменение культурного статуса этого жанра не описывались

исследователями отдельно, поэтому в данной главе мы постараемся остановиться на этих вопросах.

В коллективной монографии «Русская литература и фольклор. Первая половина XIX в.» частично описано представление «русской песни» в критической литературе [Иезуитова, 1976: 103-124], но литературная песня, опирающаяся на поэтику фольклорной песни, рассматривается в ней, в первую очередь, как «наиболее характерное проявление фольклоризма эпохи 20-30-х гг.» [Там же: 102], мы же пытаемся описать внутреннюю динамику развития жанра и представлений о нем в критике, намеренно несколько дистанцируясь от «больших» вопросов и тенденций эпохи.

По всей видимости, именно 30-е годы XIX в. становятся итоговыми для первого этапа бытования жанра «русской песни». К 1830-м гг. тексты «песен» в определенном смысле синхронизируются и оказываются для современников в одном временном срезе: в 1829 г. выходит сборник стихотворений А. Дельвига с относительно большим разделом «Песни и романсы», а сразу за ним, в 1830 г. - «Песни и романсы» А. Мерзлякова. Тексты «русских песен»¹ двух разных эпох (к 1810 г. Мерзляковым уже написаны все песни собрания 1830 г. [Лотман, 1958: 31; 291-295]) оказываются равно актуальными, что и задает в критике основную линию восприятия жанра через отношение «Мерзляков - Дельвиг». По этим координатам будут оцениваться другие авторы «русских песен», вплоть до Кольцова, о котором еще пойдет речь в этой главе.

Кроме указанных книг, в начале 30-х гг. выходят «Русские песни и романсы» С.Н. Глинки (1832), а в 1834 г. появляется намного более важное для жанровой памяти издание: посмертный сборник песен Н. Г. Цыганова, произведения которого, оказавшись собранными воедино, сразу же включаются критикой в ряд «Мерзляков - Дельвиг».

К 1834 г. всех авторов «русских песен», с именами которых устойчиво связывается эта номинация, уже нет в живых. В 1830 г. умирает Мерзляков, а в 1831 - Дельвиг и Цыганов. Их сборники по стечению обстоятельств оказываются итоговыми. Они

¹Одна из особенностей жанра заключается в том, что его ядро составляет достаточно небольшой корпус текстов (как можно заключить по критической литературе и более поздней научной рефлексии). У Дельвига в сборнике 1829 г. только семь текстов под заголовком «Русская песня», всего их в т.н. «тетради 20 г.» - 12. В книге Мерзлякова 1830 г. 24 «романса» против 13 «песен». На этом фоне книга Н. Цыганова, состоящая из 39 песен воспринимается как объемный сборник. Что касается других авторов (как дельвиговского периода, так и «предшественников») произведения которых встраиваются критической и исследовательской мыслью в парадигму «русской песни», то в этом случае мы имеем дело чаще всего с единичными текстами, часто анонимными, попавшими в песенники и сохраненными исполнительской традицией.

завершают формирование «русской песни», оставляют пространство для конклюдивных критических суждений. Крайне важно, что литературные песенные тексты получают место под одной обложкой сборника. В этом случае авторский сборник песен может достигать значения сборника стихотворного, он становится заметным литературным событием: он обсуждается, на него пишут рецензии, представленные тексты соотносятся с личностью автора, формируется тип поэта-песенника.

Кроме того, концентрирование песенных текстов в авторских сборниках преодолевает сложившуюся в первые десятилетия XIX в. ситуацию, когда рассеянные по альманахам и журналам тексты проникали затем в песенники и всевозможные репертуарно-жанровые собрания, где теряли авторство, часто искажались, сливались с разнородной по генезису массой песенной продукцией. Н. Трубицын, характеризуя песенники первой трети XIX в., замечает, что только в 30-х гг. происходит некоторая дифференциация их содержания: условно-литературные и условно-фольклорные тексты разводятся по разным типам изданий [Трубицын, 1912: 67-68]. Более четко начинает представляться книгоиздателями и целевая аудитория разных песенных собраний.

Старый способ книжного бытования «русской песни» препятствовал критической рецепции жанра, выводя его из области собственно литературного процесса в разряд прикладной литературной продукции. На значение собирания песенных текстов в авторские сборники как противодействия распыленному бытованию их в журналах и песенниках указывала современная критика. В рецензии «Северной пчелы» 1831 г. на «Песни и романсы» А. Мерзлякова молодой П. Савельев¹ пишет: «Не более завидна участь Песен лучших писателей, они разбросаны по журналам и газетам, а иногда и попадают в наши бестолковые песенники» [Савельев, 1831]. В 1846 г. Ф. Булгарин будет (по его словам - неоднократно) выступать за доступность сборника Н. Цыганова в Петербурге [<Булгарин>, 1846: 232]. В 1850 г. «Северная пчела» отмечает рассеянность текстов поэтов-песенников по периодике и связанные с этим проблемы и поэтому хвалит собрание сочинений Нелединского-Мелецкого и Дельвига. Интересна, хоть и более далека от нашей проблематики оговорка Белинского, который напишет о Кольцове: «...пока сочинения

¹ Павел Степанович Савельев (1814-1859) - археолог, востоковед, автор ряда работ по нумизматике, ученик и друг Сенковского. С 1830 по 1835 г., пока учится на филологическом факультете С.-Петербургского университета, а затем в Институте восточных языков, сотрудничает в «Северной пчеле», «Библиотеке для чтения», «Литературных прибавлениях к рус. инв.» и в др. периодических изданиях [Масанов, IV: 419; РБС, 1904: 25-28].

Кольцова были разбросаны по разным периодическим изданиям, подобное заключение о его талантах не без основания могло бы показаться несколько преувеличенным» [Белинский, IX: 531]. Конечно, сборник Кольцова - это уже полноценное собрание стихотворений, фомирующееся без оглядки на песенную среду, но здесь показательно то, как собрание стихотворений в одном месте становится залогом целостного суждения об авторе - и чуть ли не определяет его литературную роль.

2.1. Песня как читающийся текст

С появлением авторских собраний А. Дельвига и А. Мерзлякова связано одно важное, но малозаметное и как будто само собой разумеющееся изменение в прагматике жанра «русской песни». Нам представляется, что именно в 1830-х гг. для «русских песен» «чтение» становится важнее, чем музыкальное бытование. Этот сдвиг заметен в полемике вокруг «Стихотворений А. Дельвига». В № 11 «Московского телеграфа» за 1829 г. появляется рецензия К.А. Полевого, где он использует следующую риторическую формулу: «Кто не знает песен барона Дельвига, начинающихся словами: "Наяву и в сладком сне", "Соловей мой, соловей", "Дедушка! девицы" и проч.? Это перлы русской поэзии!» [Полевой, К.А., 1829: 369]. Формула «кто не знает...», которая будет очень популярна и в дальнейших описаниях песенной поэзии, скорее всего апеллирует именно к музыкальной памяти читателя. Об этом же свидетельствует и набор дельвиговских текстов у Ксенофонта Полевого: говоря о «народной» линии в творчестве Дельвига, он неожиданно приводит ряд текстов популярной романсной лирики, из которых только «Соловей мой, соловей» появляется в сборнике под заголовком «Русская песня». Против этой парадигмы «народных» текстов Дельвига у К. Полевого выступает Орест Сомов в «Северных цветах» на 1830 г. «Сам критик худо понимает в чем состоит сущность собственно-русской народной песни. Указывая на следующие песни Б. Дельвига...он совершенно оправдывает мои слова» [Сомов, 1829: 66] - пишет Сомов и в противовес набору давно поющих романсов Дельвига, перечисляет почти все «русские песни» сборника и стихотворение «Сон», которое автором не маркировано как «русская песня» из-за его балладных рефлексов. Этот перечень текстов Сомова может возникнуть только вне музыкальной установки критика - как следствие его читательской работы.

Еще более заметно усиление внимания к печатному бытованию песен в 1830 г., когда «русские песни» Дельвига хронологически сталкиваются с новым сборником Мерзлякова. Предпочтение песен одного или другого поэта уже не связано с традиционной музыкальной трансляцией – тексты сталкиваются как печатные стихотворения, а не как поющиеся песни. Особенно это применимо к собранию Мерзлякова: многие из его песен, напечатанные в журналах первого десятилетия века¹, неизвестны читателю 1830 г. Публике могут быть известны только единичные песни, продолжающие сохранять некоторую популярность в первой половине XIX в. [Новикова, 1982: , Гусев, 1988:209].

Нам не удалось найти развернутой информации о подготовке Мерзляковым сборника, поэтому вынуждены сослаться на описание С.М. Магидсона в «Приложении» к факсимильному изданию «Песен и романсов А. Мерзлякова» (1988): «Хорошо зная Мерзлякова... Салаев стал ...просить Алексея Федоровича собрать свои стихи...Но рукописей стихов у поэта почти не оказалось...А.Ф. Мерзляков ответил, что ему очень хотелось бы составить книгу, но "пъес стихотворных, которые когда-то нравились русской публике", у него давно нет...» [Магидсон, 1988: 23]. В этом описании присутствует ряд неточностей и вольных контаминаций. Во-первых, автор сопроводительной статьи обозначает Салаева как Ивана Федоровича. Однако книгоиздательская фирма Салаевых в Москве была создана в 1828 г. братьями Иваном Григорьевичем (ум. 1858) и Афанасием Григорьевичем (ум. 1854). [Книговедение, 1982: 478]². Во-вторых, С.М. Магидсон ссылается на некое письмо Мерзлякова к Салаеву от 5 апреля 1830 г., где он просит его найти в «пыли старого комода» тексты песен. Такое письмо существует, но адресовано оно М.А. Дмитриеву, воспоминания которого и лежат в основе этого сюжета о формировании сборника (по-видимому, это единственный источник), именно он в «Мелочах из запаса

¹При этом часто первая публикация песен осуществлялась в нотных собраниях и в «Журнале отечественной музыки», который издавал в 1806 г. Д. Кашин. Лишь часть песен печаталась в «Вестнике Европы», а в некоторых случаях печатный текст впервые появлялся в песенниках уже утратив авторство Мерзлякова [Лотман, 1957: 291-295 Гусев, 1988: 594-596]. О том, что тексты песен Мерзлякова в культурном пространстве начала XIX в. бытовали не так, как «печатные песни» 20-х, 30-х гг., косвенно может свидетельствовать и факт «задержанной публикации»: песни Мерзлякова, зачастую, появляются в печати на несколько лет позже их написания, уже имея инерцию музыкального исполнения (Кашин, Сандунова). У Дельвига эта корреляция текста и его бытования как песни менее существенна: он публикует «русские песни» в альманахах по мере написания.

² Федор Иванович - сын Ивана Салаева - перенимает издательство после смерти отца. К выходу сборника Мерзлякова, Салаевы знамениты в публике изданием двухтомника Фонвизина [400 лет русскому книгопечатанию..., 1964: 288], это издание неизменно вспоминается критиками в рецензиях на собрание Мерзлякова.

моей памяти» приводит это, одно из последних, писем Мерзлякова [Дмитриев, 1869: 163-164]. Конечно, Мерзляков не мог просить у московского книгопродавца помощи в поисках своих текстов в архиве семейства Вельяминовых-Зерновых, когда-то очень близкого поэту. Именно М.А. Дмитриев помогает ему найти рукописи песен и романсов в архиве семьи, от которой Мерзляков сильно дистанцируется после 1812 г. и после своей женитьбы. [Дмитриев, 1869:163-165; Мизко, 1879: 116-118].

Эта история со сборником важна для нас в двух аспектах: 1) Мерзлякову приходится формировать собрание заново, из утраченных рукописей, восстанавливать литературные песни; 2) Мерзляков, как видно из его письма к Дмитриеву, не ощущает себя современником литературы конца 1820-х гг., тексты его песен забыты им самим. «Я совершенно забыл о них <песнях>, ибо... настоящее состояние нашей литературы, дух господствующий.. уморили уже меня для света и для крамол бурной нашей словесности¹: но он, г. Салаев, солит мои раны и хочет, чтобы я не отчаивался и собирал... мои вздоры. <...> Я действительно собрал все свои марания - преогромную жертву на алтарь невежества, злобы и подлости - трех божеств нынешней литературы!» [Дмитриев, 1869: 164]. При всей иронии и характерном писательском самоуничижении, нельзя не заметить чувства глубокого отчуждения от современной литературы (с сохранением за собой некоторого права на вынесение ей вердикта).

В рецензии Сомова на сборник Мерзлякова уже заметно центральное место читаемого (а не поющего) текста в развернувшейся полемике: «*читая <здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, курсив мой. - А.Ш.>... песни Мерзлякова, мы видим, что ни одна из них не удовлетворяет вполне сих условий: везде человек иной касты, иного круга выказывается из-под одежды простолюдина Русского*». [<Сомов>², 1831: 212]. О рецензенте «Северной пчелы» далее написано: «или Г-н П.С. *не читал* песен Барона Дельвига, или не постиг истинного духа Русских народных песен» [Там же]. Отдаление печатного текста от его «ритмико-мелодической матрицы» (С.Ю. Неклюдов) также провоцировало О. Сомова и на развернутый разбор текстов Мерзлякова, один из первых в критической практике.

¹Отдаление Мерзлякова от света (т.е. от Вельяминовых), как это описывается Дмитриевым, было и параллельным отдалением его от литературы.

²Авторство восстанавливаем по изданию Блиновой [Блинова, 1965: 125]

2.2. Полемика конца 1820-х - начала 1830-х гг. о Дельвиге и Мерзлякове

Развернувшаяся в конце 1820-х – начале 1830-х гг. полемика вокруг «русских песен» Дельвига и Мерзлякова накладывалась на общую ситуацию противостояния, в которой оказались в то время литераторы разных лагерей. Она хорошо описана и связана с открытым конфликтом, начавшимся в 1830 г. между «Литературной газетой» Дельвига-Сомова, с одной стороны, и «Северной пчелой» Булгарина, а также «Московским телеграфом» Н.А. Полевого – с другой [Вацура, 1978: 197-201]. Еще до этих событий, в конце 1828 г. «Северные цветы» вступают в полемику с «Московским вестником» Погодина из-за трактовки «Истории государства Российского» Карамзина [Там же: 149-150]. Высказывания о литераторах из противоположных лагерей перестают быть беспристрастными, речь начинает идти о литературных и издательских репутациях. «Русские песни» Дельвига и Мерзлякова, таким образом, оказываются дополнительным инструментом в полемике, противопоставляются отчетливее, в том числе и по социальному статусу: слишком устойчивым будет обвинение в «литературном аристократизме», звучащее из лагеря «торговой словесности», чтобы не актуализировать противопоставление «демократа»-Мерзлякова «аристократу»-Дельвигу.

Можно установить по первым рецензиям на сборник стихотворений Дельвига (до выхода «Песен и романсов Мерзлякова»), что «русские песни» Мерзлякова сохраняются в культурной памяти с начала XIX в.: их автор упоминается в качестве предшественника, основателя традиции, как в статье К.А. Полевого: «Никто лучше барона Дельвига не воспользовался счастливою мыслью А.Ф. Мерзлякова, показавшего нам всю прелесть родных наших песен» [Полевой, К.А., 1829: 370]. С другой стороны, в резкой рецензии «Московского вестника» имя Мерзлякова используется в полемических целях: «Вообще отдают преимущество песням Б. Дельвига: я другого мнения! Я никак не могу сравнить его простонародных песен с песнями Г-на Мерзлякова: у этого везде чувство и везде народность...» [В., 1829: 11]. Эта рецензия напрямую связана с журнальной полемикой: «оригинальности» и «отличительного характера», по словам рецензента, требовать от Дельвига не стоит, потому что такого можно ждать только от «поэтов» [В., 1829: 16].

С выходом сборника Мерзлякова тексты песен двух поэтов начинают

рассматриваться в тесной связи, и даже память о том, что «русская песня» Мерзлякова «старше» песен Дельвига несколько ретушируется. Только для Н.А. Полевого, согласно его установке на историзм, принципиально важно оговорить принадлежность Мерзлякова к другой эпохе: «Спросите у стариков о Мерзлякове - это гений, это глубокомысленный критик, поэт великий, оратор чудный. Спросите у молодых - другая крайность. <...> Рассматривайте каждый предмет не по безотчетному чувству...но по соображениям историческому веку» [Полевой, Н.А., 1831: 380-381]. Но Полевой оценивает песни Мерзлякова однозначно - не называя прямо Дельвига, он не принимает комплекс современной ему лирики, имитирующей фольклор, в которой выходят «пляски с па и антраша, крестьяне в маскараде» [Там же: 384]. С резким неприятием «подражательной» народности Дельвига Полевой будет выступать с 1831 г. [Кошелев, 2001]. Мерзляков для Полевого принадлежит к той же традиции подражательной поэзии, но «он лучше всех понимал истинную прелесть народных песен, и ни до него, ни после него, никто не перелагал их так просто, следовательно, хорошо» [Полевой, 1831: 385].

Противопоставление Мерзлякова и Дельвига фиксируется в критических публикациях 1829-1831 гг. и становится очень устойчивым как для последующей, впрочем не развернутой, критической традиции, так и для истории научного изучения «русской песни». Однако, прежде чем тексты двух авторов могли быть соотнесены, критика должна была сделать один промежуточный шаг, а именно произвести метонимическое замещение всего корпуса произведений авторов небольшим комплексом песенной лирики. Тексты «русских песен» должны были не только соотнестись между собой, но противопоставиться остальным поэтическим опытам автора. Такая подмена не могла совершиться без часто оценочной «нейтрализации» остального поэтического наследия. Особенно это заметно в условиях дельвиговского сборника - в случае Мерзлякова «разные» стихотворения были разведены в разные издания: более ранние «Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев» (две части, 1825-1826)¹ и последнюю книгу - «Песни и романсы» 1830 г. По инерции главным репрезентирующим изданием становится «последнее»², к тому

¹Заметим, что критика остается совершенно равнодушной к тому факту что и Мерзляков и Дельвиг писали антологические стихотворения, по этой линии сравнение авторов не оказывается продуктивным.

²В отношении Мерзлякова отбор текстов тоже происходит: вся критика оставляет без внимания отдел «Романсы» в сборнике. Раздел упоминается исключительно для указания на его второстепенное значение по сравнению с «Песнями». Ср. слова Надеждина в «Телескопе»: «песни Мерзлякова имеют неоспоримо преимущество пред романсами» [Надеждин, 1831: 88-89]

же Мерзляков умирает почти одновременно с выходом книги. Сам сюжет о критической рецепции Дельвига может быть расщеплен: 1) аналитический шаг разделения его стихотворений на «подражания древним» (условно-идиллический комплекс) и «русские песни»/ «песни и романсы»; 2) регистрация исключительности и «народности» песен/романсов vs. «подражательности» и непродуктивности для литературы идиллий.

Важную роль в формировании такой линии рецепции сыграла уже упоминавшаяся рецензия 1829 г. К.А. Полевого в «Московском телеграфе», которая вышла до ссоры Н. Полевого с Вяземским и начала масштабного противостояния. Статья отличалась некоторым схематизмом в обращении с произведениями Дельвига, прямо отвергала его «антологическую» линию как подражательную и тупиковую для русской литературы, и обозначала «песни в народном духе» как главный успех автора. Национальное противопоставлялось «чужому»: «Неужели барон Дельвиг, имеющий все права на участие в великом преобразовании русских в русских, в раскрытии им прекрасных сторон русского мира, неужели он променяет нас на греков, нас, живых соотечественников, на могилы...чуждые нам и не требующие нашего участия?» [Полевой, 1829: 373] - спрашивает К. Полевой, и нельзя не заметить в его статье рефлексов критической и философской позиции его брата. Утверждение начала народности в статьях Н.А. Полевого [Недзвецкий, 1994: 42-43] концентрируется у К. Полевого в ряд оппозиций «национальное» (=продуктивное, требующее развития) и «чужое» (=ложное, не служащее развитию литературы), по которым критик достаточно механично и распределяет тексты Дельвига. При этом, как мы знаем, сам К.А. Полевой в статье невольно подменяет «русскую песню» Дельвига популярными поющими произведениями.

Важно добавить к вышесказанному, что антологические стихи к 1830-м гг. уже не исполняли тех функций, которыми они наделялись в начале века, когда обращение к оригинальным сочинениям древних было противостоянием французскому классицизму: в «античном» топосе читались народные и фольклорные смыслы. [Лотман, 1957: 42-44 Лотман, 1960: 15-17]. В 1830-х гг. критика уже не готова это прочитывать, снова строя свой словарь вокруг «подражания», к тому же на примере сборника Дельвига для нее слишком очевиден контраст между стилевыми системами «русского гекзаметра» и «народного стиха»¹.

¹ В 20-х гг. русская традиция уже восприняла опыт романтической идиллии Фосса, Гебеля и Боннера, на

Вообще на примере рецензии К.А. Полевого уже видно, как «запрос» эпохи трансформировал под себя необходимый материал, наделяя его часто внетекстовой ценностью. До появления Кольцова и осмысления его поэтики в критике сохранится некоторое несоответствие между текстами «русских песен», тесно связанных с традициями песенной лирики, архаичными и сентиментальными, и той критической базой, которая формулируется под эти тексты, исходя из директив современности. Это то несоответствие между теоретически сформулированными потребностями и эмпирической практикой стихосложения, которое описывалось Л. Гинзбург на примере кружка любомудров [Гинзбург, 1997: 54-72] - но в иных отношениях. Запрос на новую поэзию в «Обществе любомудрия» шел изнутри, формулируя себя в противоположность достигшей максимального развития элегической школе, в случае же «русской песни» критическая мысль была готова найти необходимый материал - и нашла, тем самым создав определенную инерцию описания, отклонение от которой было возможно только в заданных масштабах «Мерзляков - Дельвиг».

Вероятно, статья К.А. Полевого была оценена как слишком категоричная даже внутри редакции «Московского телеграфа», потому что через три номера в самом «Телеграфе» (№ 14), появляются «Замечания на статью о стихотворениях барона Дельвига» М. Лихонина. В ней актуализируются рассуждения о «подражании» и «оригинале», в которых Лихонин корректирует мнение К.А. Полевого об антологических стихотворениях Дельвига, сохраняя за ними художественную ценность воплощения «идеала», «духа древних». «Русские песни» не подвергаются переоценке: «Что же сказать о его Русских песнях? Всеобщее одобрение публики говорит красноречивее моей похвалы» [<Лихонин>, 1829: 194]. Орест Сомов также выступает на страницах «Северных цветов» в защиту идиллий Дельвига и в полемических по отношению к К.А. Полевому рассуждениях предлагает ряд «истинных» русских песен. [Сомов, 1829: 62-66]. Получается, что тезисы К.А. Полевого о превосходстве дельвиговских песен «в народном духе» не нейтрализуются: Сомов под теоретическое обоснование «народности» у Полевого подводит более подходящий, по его мнению, материал.

основе которого формируется проблема идиллии национальной [Вацура, 2000: 520-526]. На фоне «русских» и «сельских» идиллий Жуковского, Гнедича и Панаева воссозданный антологизм Дельвига мог восприниматься современниками как шаг назад по отношению к традиции идиллии, в которой национальное было уже легитимировано.

До того, как Сомов разорвал отношения с болгарскими изданиями, он успел поместить в «Северной пчеле» 1829 г. № 45 под подписью «С-въ» [Масанов, т. 3: 68] рецензию на «Стихотворения» Дельвига - она написана до того, как разворачивается полемика вокруг статьи К.А. Полевого. На примере этой рецензии хорошо видно, как «русские песни» Дельвига могли не противопоставляться остальному корпусу его произведений, но описываться как реализация его поэтических установок: «Барон Дельвиг принадлежит к числу тех многодарных поэтов, которых гибкое дарование, применяется ко всем формам. От вакхической песни перелетает он к вдохновенному сонету, от идиллии древних к русской песне...» [<Сомов>, 1829: № 45].

Однако складывается именно такая модель описания, в которой у Дельвига выделяются тексты песенной лирики, более или менее обязательно отмеченные в сознании критики как «собственно-русские» [Сомов, 1829: 66]. Когда выходит сборник Мерзлякова, смежность двух авторов и во времени и в поэтике так заметна для современников, что оба не могут не вступить в моментальное взаимодействие. Вместо вопроса «какие песни - русские?» появляется вопрос «какие "русские" песни лучше?». Пока «русские песни» Мерзлякова не появляются в виде сборника, К.А. Полевой еще может достаточно нейтрально, по некоторым естественным представлениям о «позже - раньше»/«лучше - хуже» писать: «Барон Дельвиг состязается с ним <А.Мерзляковым> в сем роде поэзии и, по нашему мнению, имеет более нежности, вкуса, и, сверх того, он более русский человек в своих песнях» [Полевой, К.А., 1829: 370]. Однако в развернувшейся после смерти обоих поэтов полемике вокруг сборника Мерзлякова, на фоне общего противостояния литературных лагерей, речь уже идет о посмертной репутации. Для «Литературной газеты» важно сохранить преимущество за Дельвигом, особенно на фоне прошлых резких выступлений «Московского вестника», выпадов Полевого и из-за новых отзывов, достаточно уверенно решающих вопрос в пользу Мерзлякова.

В 1831 г. в «Северной пчеле» появляется упоминавшаяся рецензия П. Савельева на «Песни и романсы» Мерзлякова. Публикация разделена на два номера: № 65 и № 66. Вся первая часть посвящена описанию характера «народной поэзии» в соответствии с традиционными для 30-х гг. представлениями о «грусти» и «тоске» как основном чувстве, организующем русский фольклор. Нужно заметить, что в последующей критической традиции для описания литературной «русской песни» часто будет повторяться эта

характеристика русского фольклора. Таким образом вводится дополнительный критерий в оценке «русской песни»: степень ее соответствия/несоответствия не размытому понятию «народности», но основным чертам фольклорной поэзии (основным - в представлении каждого конкретного автора). Во второй части статьи Савельев встраивает Мерзлякова в более широкий контекст поэтов, писавших песни и романсы (с характерным для эпохи даже не «неразличением», но некоторым равнодушием к этому различию жанров песенной поэзии): помимо Дельвига появляются имена Карамзина, Дмитриева, Жуковского, Нелединского-Мелецкого. Далее рецензент замечает: «Песни Мерзлякова и Нелединского проще песен барона Дельвига, и ближе подходят к Песням народным. В песнях Дельвига более правильности и нежности; песни Мерзлякова исполнены чувств пиитических» [Савельев, 1831]. Противопоставление «просто/правильно» уже содержит в потенциале свернутую дихотомию «фольклор/литература», или же «песня/романс» (в подчеркнутом противопоставлении Белинского). Для восприятия русской песни Дельвига это очень существенно, т.к. дальнейшая его рецепция, включая описания советского и новейшего времени, будет дистанцировать его от «простоты» и «фольклора» в сторону «подражания», «романса», «литературности» и т.д.¹ Ср. в отношении «простоты/правильности» еще рецензию «Московского вестника»: у Мерзлякова «езде чувство», «езде народность», а у Дельвига «более легкости, но чувства мало, а простонародность состоит только *в форме и размере стихов!*» [В.: 1829: 11] – эти ключевые слова сопровождают обсуждение темы и в дальнейшем. Ср.:

- Н.А. Полевой о Мерзлякове: «никто не перелагал их так *просто*» [Полевой, 1831: 384]

-«Северная пчела» 1834, № 188 о литературных «русских песнях»: «верно подслушаны и переданы в *облагороженно-народной форме*», но «нет *чистой народности*» [Турунов, 1834: 750]

-у Белинского: «все безыскусственно и естественно» (о Мерзлякове) и «подделки под народный такт» [Белинский, I: 63], «чистые подделки» (о Дельвиге) [Белинский, IX: 532] ;

¹ Само по себе это дистанцирование не несет в себе серьезных отклонений в восприятии поэзии Дельвига и позволяет, в конце концов, В.Э. Вацуру «вернуть» «русские песни» в контекст всей поэтической системы Дельвига [Вацуру, 1986: 12-13]. Однако, такое удаление «русских песен» от области «фольклора» при сохранении за последним статуса главного критерия оценки и позволяет развить линию отрицания «русских песен» Дельвига, так сильно выразившуюся у Белинского. Тем заметнее это странное прямое сопоставление Дельвига с «фольклорным запросом» в работах некоторых фольклористов.

- Добролюбов о Цыганове, Дельвиге, Мерзлякове: «чувства...в их песнях принадлежат не простым людям...говорящим *просто и естественно*, а...людям, которые стараются быть дальше от естественных» [Добролюбов, I: 127]. О Дельвиге: «сравнение проведено...так формально», «придуманное, а не естественное» [Там же: 128]

- предисловие к «Русским песням Мерзлякова и Цыганова»: «у Мерзлякова более искусственности, у Цыганова более знакомства с народной песней» [Русские песни..., 1884: 10-11]

Рецензия П. Савельева в целом была спокойной и описательной. Произведения Мерзлякова тут почтительно описаны как соответствующие нормам «пиитическим». Вряд ли у молодого автора была задача инициировать полемику с «Литературной газетой» (хотя нельзя и отрицать следование Савельева основной линии издания), и тем более эта рецензия не могла быть серьезным оружием в редакционной политике «Северной пчелы».

«Литературная газета» реагирует в данном случае намного более активно, чем можно было ожидать, заостряя полемику. Мы уже писали, что Сомовым был выполнен подробный разбор песен Мерзлякова: впервые фиксируется стилистический диссонанс его песен, частое проникновение инородных для песни элементов, сентиментальная «заунывность», общая «чувствительность», облеченная в народные формы. Важно, что рецензия «Литературной газеты» полемизировала с савельевской характеристикой фольклора: «какой же отличительный характер собственно Русских песен? - Наши Филологи утверждают, что общий характер оных есть унылость <...> немногие только из Русских песен носят на себе печать унылости, но главный, господствующий их характер есть живость ощущения, беглого, скоролетного, выраженного прямодушно и верно» [<Сомов>, 1831: 212]. При такой подмене песни Мерзлякова сразу теряли свой приоритет перед песнями Дельвига. При этом «опорные слова» описания сохраняются; выписывая стихотворение Дельвига «Сиротинушка, девушка!», Сомов задает риторический вопрос: «Где найдете Вы у Мерзлякова (не говоря уже о Нелединском, которого песни в совершенно другом роде, и в сравнение идти не могут) хотя одну песню, которая по *духу своему и простоте* была бы столь *народною*?» [Там же: 214]. Стилистическая цельность, герметичность Дельвига становится залогом близости к тому «общему характеру народных русских песен», который предлагает О. Сомов, под те же ключевые понятия подводятся иные мотивировки и иные тексты. Сомов заканчивает рецензию как победитель, с

легкостью обобщения: «Напрасно некоторые из наших критиков стараются отнять у барона Дельвига пальму первенства: здравый суд знатоков и ухо поселянина русского давно уже утвердили за ним сие первенство» [Там же]. Замечательна здесь двойная апелляция - к «суду знатоков» (читателей) и к «уху поселянина» (песенному фольклорному бытованию).

В целом три статьи О. Сомова (в «Северной пчеле» 1829 г., в «Северных цветах на 1830 г.» и, наконец, в «Литературной газете» 1832 г.) представляют собой развернутую «защиту» Дельвига. Мы видим, как происходит первоначальное оформление корпуса «русских песен» и трансформация Дельвига в автора преимущественно песенного. Если первая заметка Сомова трактует поэзию Дельвига как разнообразную, без противопоставлений одних текстов другим, то в «Северных цветах» Сомову приходится защищать условное равновесие «антологической» и «песенной» частей, а в последней рецензии на сборник Мерзлякова Сомов уже развернуто противопоставляет две исключительно песенные традиции. Так проблема поиска «народности» в профессиональной литературе перераспределяет поэтические тексты в соответствии с собственными критериями и формирует на этой основе транслируемый далее образ поэта. В «защите Дельвига» у Сомова нет единой стратегии, он вынужден каждый раз концентрировать внимание на основном раздражителе, тем самым только укрепляя оппозицию «Мерзляков - Дельвиг».

Сомов задал достаточно сильную инерцию описания Дельвига, которая могла бы оказаться продуктивной в плане решения проблемы «Мерзляков или Дельвиг», но сама эта параллель уже к 1840-м гг. теряет свой изначальный потенциал бинарной оппозиции, как нам кажется, по двум причинам: во-первых, это формирование более четкого исторического представления о «поэтах-песенниках» и о самом жанре «русской песни», а во-вторых, явление «литературной песни» нового порядка: с 1830-х гг. в печати появляются стихотворения Цыганова и Кольцова, потребовавшие осмысления и противопоставления предыдущей традиции. (Ср. также замечание Р. Иезуитовой о динамике критических взглядов на литературную интерпретацию фольклорной песни: «самая параллель Дельвиг - Мерзляков представлялась в значительной мере искусственной» [Иезуитова, 1976: 112]). Однако имена Мерзлякова и Дельвига всегда будут находиться в непосредственной близости, а созданная в 1829-1831 г. модель будет применяться и дальше для описаний жанра

литературной песни.

2.3. Оппозиция «Мерзляков - Дельвиг» у Белинского

В рецензии «Северной пчелы» на посмертное собрание песен Цыганова 1834 г. (которое сначала пройдет почти незамеченным для литературной среды) автор уже вписывается в ряд поэтов, не требующий решения вопросов о превосходстве: «Многие из первостепенных литераторов: Мерзляков, Дмитриев, Нелединский-Мелецкий, Дельвиг старались, сколько возможно, удержать в своих песнях народность... они имеют свое неотъемлемое достоинство... но все-таки в них нет... того настоящего русского духа, который проявляется в старинных песнях. К сему разряду песен принадлежат и "Русские песни Н. Цыганова"» [Турунов¹, 1834: 750].

Вопрос о превосходстве «русских песен» однозначно решается Белинским в пользу Мерзлякова - в «Литературных мечтаниях» и ряде статей о Кольцове. Характерно, что для Белинского в «докольцовской» традиции «русских песен» существенными оказываются только Дельвиг и Мерзляков. О существовании песен Цыганова, крестьян-самоучек (Ф. Слепушкина, Е. Алипанова, М. Суханова), некоторых опытов Кукольника и Полежаева (оба поэта, конечно, не могли восприниматься как «песенники») и др. Белинский знает, но в противопоставлении «Дельвиг - Мерзляков» все они не участвуют, для критика это отдельная проблема, отдельная традиция, устойчиво связанная с двумя именами. Такое распределение авторов сближает его риторику с описанными поисками критики начала 1830-х гг. Одним из немногих, кто выступил в защиту «русских песен» Дельвига был барон Розен, в 1840-х гг. сопротивлявшийся «натуральной школе» и положению Гоголя в литературе. Но, как писал Вацуро, его выпады прошли незамеченными – у Розена не хватало сил одновременно бороться против Гоголя и Белинского [Вацуро, 1998: 23].

В статьях Белинского нет особенных свидетельств, позволяющих точно объяснить, почему критик так сильно не любил Дельвига. Сам он ни разу не выписывает ни одного текста поэта, но всегда отзывается о его песнях довольно резко. Только в обзоре русской

¹ Возможно, рецензия под подписью «Михаил Турунов» принадлежит Михаилу Николаевичу Турунову (1814-1890), в 1834 г. - студенту Моск. университета. В 1860-х гг. Турунов участвует в Совете по делам книгопечатания, с 1868 г. - сенатор [Гринченко, Патрушева, Фут, 2004].

литературы на 1844 г. Белинский более развернуто говорит о Дельвиге, когда его имя в тексте не оказывается в автоматическом противопоставлении Мерзлякову: «Дельвиг любил и понимал поэзию не в одних стихотворениях, но и в жизни, и это-то ошибочно увлекло его к занятию поэзией, как своим призванием, он был поэтическая натура, но не поэт» [Белинский, VIII: 447].

Можно предположить, что противопоставление «Мерзляков – Дельвиг» для Белинского может быть маркировано еще и социальными смыслами. Тогда поэзия А.Ф. Мерзлякова, разночинца по сути, московского профессора, будет более близка критику, чем салонные песни барона А. Дельвига. Кроме того, на представления критика о Дельвиге влияет и традиционная репутация «литературного аристократа», идущая со времен полемики Булгарина – Греча - Полевого с «Литературной газетой». В этом отношении, Белинский, конечно, ориентируется на комплекс мнений Н. Полевого и его неприятие «подражаний» народному 1830-х гг. - от него же, вероятно, Белинский заимствует и театральные метафоры «переодевания в народ».

Разница в происхождении поэтов получает дополнительное значение в связи с бытованием песенной продукции, ведь оппозиция «Мерзляков - Дельвиг» оказывается мотивированной для Белинского последовательным противопоставлением демократической «песни» дворянскому «романсу». «Русские песни» Дельвига называются «песенками», «подделками под народный такт» [Белинский, I: 63-64], «песнями *барина* <курсив Белинского - А.Ш.>, который только в стихах носил шапку, заломленную набекрень» [VIII: 454]; в предисловии к сборнику Кольцова 1846 г.: «решительные романсы, в которых русского - одни слова», «чистая подделка» [IX: 531]. Романсы здесь - атрибут не просто дворянского общества, а «салонности» бытования и исполнения песен. Вероятно, основа резко негативного отношения Белинского к Дельвигу заключается в том, что народная поэзия начинает использоваться в развлекательных, обслуживающих салон целях, из-за общей моды в светском обществе на подражательную «русскую песню» [Трубицын, 1912: 41-49]. Ведь и сама песенная поэзия Дельвига зарождается в условном «салоне», дружеском кругу (ср. его неизменные песни на лицейские годовщины). Изначально появляясь в «Союзе друзей просвещения» [Вацура, 1989: 231-232] «русская песня» активно развивается на литературных вечерах самого Дельвига, поддержанная участием композиторов (которые одновременно часто бывали и исполнителями) М. И.

Глинки и М.Л. Яковлева [Левашева, 1956: 338-343, 357-360].

Некоторые особенности отзывов Белинского - отсутствие выписок из стихотворений и последовательное, не мотивированное эксплицитно однозначное отрицание песен Дельвига - могут сигнализировать о том, что Белинский помнит «русские песни» поэта как «слышанные», а не как «прочитанные». Впечатления от текста возникают в связи с инерцией его ритмико-музыкального строя, об этом косвенно свидетельствует его оговорка в «Жизни и сочинениях Кольцова»; в песнях Дельвига: «роль русского крестьянина играл даже и не совсем русский, а скорее *немецкий* или, еще ближе к делу, *итальянский барин*» [Белинский, IX: 532].

Если номинация Дельвига *немецким* барином еще может быть частично мотивирована его формальным баронством лифляндского происхождения, то определение его как *итальянского* требует более развернутого комментария. Кажется, речь здесь идет не о национальности как таковой, и не о риторическом приеме отказа Дельвигу в «русскости» (который вполне исчерпывается и «немцем»), а, скорее, об особенностях мелодических. Возможно, Белинский ориентируется прежде всего на музыкальное исполнение одной из самых популярных песен Дельвига - «Соловья» на музыку Алябьева. Специфика работы Алябьева с материалом «русских песен» отмечалась исследователями, так, О.Е. Левашева в статье о музыке в дельвиговском кругу пишет, что Глинка в подходе к «русским песням» отличался «классической стройностью, предельной простотой и сдержанностью» [Левашева, 1956: 341], в отличие от более драматичных и изощренных Даргомыжского и Алябьева, связанных с традициями итальянской оперы. Специфика вокала, стиль пения - *bel canto*, редуцирующий значение литературного текста при исполнении популярного «Соловья» (уже в XX в. пропеваются только первые 2-4 стиха из 28-ми оригинального стихотворения) и могла так сильно раздражать Белинского. Заметим, что распев «русских песен», по утверждениям историков музыки, часто итальянизировался и формировал т.н. «русское бельканто» [Левашева, 1986: 211]

В качестве аналогии можно вспомнить один знаменитый эпизод в русской литературе связанный с номинацией «итальянский» - пометку Пушкина «звуки италиянские!» напротив стихов Батюшкова «Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус, / Любви и очи и ланиты». Исследователи, в частности, Б.А. Кац, считают, что восклицание Пушкина связано с кругом музыкальных ассоциаций именно от итальянской оперы и

господствующем в ней *bel canto* с обилием «вокализаций» - длительных распевов гласных [Кац, 1985: 169-170]. Хиазмы Батюшкова «и-и-о / и-и» таким образом воспринимаются как вокализация в стихах.

Прямая реконструкция точки зрения Белинского на Дельвига и возведение его взглядов к впечатлениям от конкретного текста, конечно, лежит в области спекулятивной. Для нас важнее, что это исключение Дельвига из традиции «русской песни», вероятно, развивается у Белинского, во-первых из-за специфики бытования песни в «салоне» (функционально трансформирующей ее в романс), а во-вторых, из-за особых музыкальных ассоциаций, которые, видимо, и послужили причиной для того, чтобы назвать Дельвига «итальянским барином».

Белинский, конечно, сильно повлиял на историческую традицию восприятия Дельвига, утверждение о романсном характере «русских песен» какое-то время будет продуктивно и для научного изучения жанра, на фоне более отчетливого определения разницы между самими жанрами романса и песни. Показательна, например, статья Сергея Шервинского (1915), полностью посвященная «русской песне» Дельвига, которая, по словам автора, «напоминает иногда наивный романс александровского времени» [Шервинский, 1915: 151] (ср. там же: «лирическая форма отдаляет песни Дельвига от народной песни, но роднит их с искусственным романсом»). Даже А.М. Новикова в книге «Русская поэзия XVIII - первой половины XIX в. и народная песня» сочувственно цитирует Белинского и рядом с Мерзляковым имя Дельвига в работе не появляется [Новикова, 1982: 124].

2.4. «Русская песня» после Кольцова

Мы подходим к вопросу о восприятии линии Мерзлякова и Дельвига в критике новой эпохи: времени после выдвижения Белинским Кольцова и противопоставления его творчества «подражательной» традиции поэтов-песенников начала века. Сборник Кольцова 1846 г. для осмысления «русской песни» критикой является, по всей видимости, рубежным. Кольцов усилиями Белинского входит в традицию описания не в ряду «Мерзляков - Дельвиг» а над ним, как новое и беспрецедентное явление. «Русская песня» 20-30-х гг. окончательно становится частью истории литературы, а сам жанр или традиция

начинает переходить в полупрофессиональную, городскую среду, в которой формы существования «русской песни» неочевидны и плохо поддаются описанию [Неклюдов, 2010: 317].

Вряд ли можно назвать более неактуальную проблему для демократической критики 1850-1860-х гг., чем «русская песня» пушкинской эпохи. Если имена Дельвига и Мерзлякова возникают в публицистике «Современника», то, как правило, на фоне упоминания Кольцова. Так происходит в статье Салтыкова-Щедрина о переиздании кольцовского сборника, где критик пишет о несамостоятельных стихотворениях поэта, которые «даже фактурой своей напоминают фактуру сентиментальных романсов времен Дельвига и Мерзлякова» [Салтыков, V: 30]. Характерны здесь и «сентиментальные романсы» и «времена Дельвига и Мерзлякова» - иконичность представления, контаминирующая чуть ли не 30 лет поэзии. Чернышевский мельком упоминает Дельвига, который не выдерживает сравнения с Кольцовым, и больше не возвращается к его песням. [Чернышевский, 1984: 156].

Чуть более подробно на проблеме литературной песни останавливается Добролюбов, опять же, в контексте повторного издания сочинений Кольцова в 1856 г. У Добролюбова в ряд Мерзлякова и Дельвига добавляется Цыганов (сборник которого выйдет в 1857 г. - впервые после 1834 г.) и все авторы песен уже описываются как объединенные одной традицией: «у них встречаются места, близко подходящие по духу своему к нашим народным песням... Но у них еще мало чисто русского, народного. Чувства, выражаемые в их песнях, принадлежат не простым людям, живущим близко к природе, говорящим просто и естественно, а таким людям, которые нарочно стараются быть дальше от естественных» [Добролюбов, 1964: 127]. Добролюбов даже разбирает стихотворения Дельвига «Пела, пела пташечка» - чтобы доказать его несоответствие народной образности, литературную формальность его приемов. Практически те же приемы О. Сомов когда-то применял при разборе песен Мерзлякова.

Появление имени Цыганова у Добролюбова неслучайно. Песни Цыганова не получают в 1830-х гг. такого же места в критических сочинениях, какое получили сочинения Дельвига и Мерзлякова. Существенным в этом отношении, как нам кажется, является время издания собрания: его песни могут публиковаться в журналах с конца 20-х гг., входить в песенники, нотные собрания [Гусев, 1988: 620-621], но до посмертного

издания «Русских песен» 1834 г. Цыганов не осознается ни как литературное явление, ни как «песенник». В комментариях В. Гусева к текстам Цыганова видно, как многие песни, впервые появившиеся в его сборнике входят в песенники только с 50-х гг. XIX в. и, таким образом, занимают позицию в отношении песен Дельвига как «новые», накладываясь уже на «время Кольцова», которое также не ограничено биографией поэта. На примере Мерзлякова, Дельвига и Цыганова можно наблюдать как песенные тексты, написанные в пределах одной эпохи, существуют асинхронно: при биографической близости авторов, они, кодифицируясь в критической традиции, проходят неочевидный ряд временных наложений, расподоблений и задержанных актуализаций.

С 1830-х гг. Цыганов устойчиво упоминается как «забытый» и «безвестный» в литературных кругах поэт, его сборник 1834 г. быстро становится труднодоступным [*Булгарин*, 1846: 241; *Русские песни*, 1884: 35]. В рецензии «Молвы» на сборник 1834 г. Цыганов определяется как «известный немногим» [Без подписи, 1834: 352], М. Турунов в «Северной пчеле» пишет: «Имя Цыганова почти неизвестно в литературном мире» [Турунов, 1834: 750], Булгарин в 1846 г.: «Немногие знают его и весьма немногие даже слышали о нем» [*Булгарин*, 1846: 241]. Биографическая справка о Цыганове в издании «Дешевой библиотеки» 1884 г. открывается предположением: «Вероятно, многие читатели даже имени этого не знают» [*Русские песни...*: 33]. Такая риторика позволяет критике каждый раз преподносить Цыганова как «открытие» и использовать его имя как некоторый противовес «известным» Мерзлякову и Дельвигу¹. Однако вхождение его песен в лубок, нотные издания народных песен и устойчивая популярность некоторых текстов [Трубицын, 1912, 264; Гусев, 1988: 621-622] говорит о самостоятельном, скорее всего, деавторизованном бытовании его в песенной традиции по крайней мере городской (о полной фольклоризации литературной песни всегда стоит говорить осторожно) культуры.

Однако пути актуализации Цыганова в литературе и литературной критике не совсем очевидны. Вероятно, его как актера хорошо помнят в театральной среде: в «Пантеоне» 1840 г. появляется публикация под заглавием «Последняя русская песня Н. Цыганова», снабженная комментарием Ф. Кони. Кроме того, Цыганов внезапно становится

¹Ф. Кони: «в поэтическом отношении, по созданию песен, Цыганов стоял гораздо выше Барона Дельвига» [*Кони*, 1840: 130]. В сборнике «Русские песни Мерзлякова и Цыганова»: «у Мерзлякова более искусственности, у Цыганова более знакомства с народной песней»; и «Цыганов бесспорно ближе к поэтическому чувству народа, чем Дельвиг [*Русская песня...*, 1884: 35]

очень важен для «Северной пчелы» в 1846 г. параллельно с выходом сборника Кольцова. На этом эпизоде стоит остановиться подробнее, т. к. Кольцову противопоставляется «забытый» Цыганов и «Северная пчела» за счет него пытается противостоять Белинскому, «натуральной школе» и их «фабрикации талантов». Чтобы разобраться, какую роль играл Цыганов в откликах на «Стихотворения Кольцова» и какое место по отношению к этим авторам занимала «русская песня» и линия «Мерзляков - Дельвиг», нужно рассмотреть статью Белинского о Кольцове и те методы, которыми критик определяет место поэта в русской литературе.

Предисловие Белинского к сборнику - «О жизни и сочинениях Кольцова» - последовательно отделяет Кольцова от всей предшествующей литературной традиции, фиксирует его уникальность как «гениального таланта», основное содержание этого изобретенного Белинским термина - единство личности человека и его поэзии. На основании этого Белинский развивает широкий ряд со- и противопоставлений:

- 1) Кольцов - не имеет ничего общего с «поэтами-самоучками» (Слепушкин, Суханов, Алипанов), противоположный метод.
- 2) Кольцов - это не песенная линия «Дельвига - Мерзлякова», популярные песни которых назывались «народными»: «до Кольцова у нас *не было художественных народных песен*» [Белинский, IX: 531]
- 3) Кольцов - это даже не Пушкин, который «не был и не мог быть русским человеком», «несмотря на объективность своего гения не мог бы написать ни одной песни вроде Кольцова» [Там же: 532]
- 4) Даже народная поэзия не производит тексты такого уровня, как Кольцов.
- 5) По оригинальности изобретения Кольцова можно сравнивать с Крыловым¹.

Характерным является то смещение в соотношении Дельвига и Мерзлякова, которое происходит у Белинского в этом предисловии. Впервые Белинский выстраивает иерархию трех авторов в третьей статье о Пушкине, говоря о песнях Мерзлякова: «вообще они не без достоинств и выше песен Дельвига, хотя и далеко ниже Кольцова» [Белинский, VII: 261]. Развивая метафоры подражания и переодевания (еще у Н.А. Полевого: «крестьяне в

¹ В 1840-х гг. сравнение с Крыловым было общим местом для похвалы произведений, ориентирующихся на национальную специфику.

маскараде»), на основании противопоставления «песня/романс», Белинский в обзорной статье называет Дельвига «барином», «который только в стихах носил шапку, заломленную набекрень, а в самом деле одевался, как одеваются все порядочные люди его сословия» [Там же: 454]. В статье о Кольцове происходит перераспределение; на фоне Кольцова ощущение искусственности происхождения «русской песни» усиливается - уже нельзя не назвать самого Мерзлякова *барином*, ретушируя его действительное происхождение, следовательно, Дельвиг должен получить еще более далекое положение в социальных координатах: если в песнях Мерзлякова виден *русский барин*, то у Дельвига «роль крестьянина играет скорее немецкий, или, еще ближе к делу, итальянский» [Белинский, IX: 532] дворянин. Впрочем, Мерзляков еще занимает важное место (со всеми оговорками) в представлении Белинского о литературе даже на фоне Кольцова: «из поэтов *один только Мерзляков, и то в одной только песне, и то не вполне*, умел приблизиться к языку народному без изысканности, народному не внешним только образом, но и внутренно» [Там же: 540]. По восприятию поэзии Кольцова уже видно как корректируется историческое представление о «русских песнях» 20-30-х гг. По сути те же требования «простоты», «естественности», «истинной народности», которые формулировались на материале песен Дельвига и Мерзлякова, теперь находят в поэзии Кольцова более подходящий, оправданный материал.

Проект Белинского по утверждению Кольцова в литературе почти не оставлял «белых пятен» в традиции: Пушкин, «русская песня», «поэты-самоучки», даже фольклор – Кольцов выдерживал сравнение со всем. Введение Кольцова в «гениальные таланты» было тотальным. Отчасти именно поэтому «забытый» и не упомянутый Белинским Цыганов мог оказаться на какое-то время востребованным для сотрудников «Северной пчелы»: Кольцов был частично легитимирован Белинским, потому что он «не Дельвиг» и «не Мерзляков», но Цыганов был вовсе проигнорирован критиком.

В связи с полемикой вокруг Кольцова нас интересуют три текста, появляющиеся в «Северной пчеле» на протяжении весны-лета 1846 г.: фельетон Ф. Булгарина в выпуске № 61 16-го марта, «Городской вестник» в № 133 (15-го июня) за подписью X.Z. и рецензия Л.В. Бранта на сборник Кольцова: № 165 (25-го июля). Нам не известна точная дата выхода «Стихотворений А. Кольцова»: цензурное разрешение дано 5 февраля 1846 г. [Белинский, IX: 771], но объявления «Северной пчелы» о наличии сборника в книжных магазинах

начинают появляться только с конца апреля (и с разной периодичностью продолжают до конца июля). Рецензии в «Библиотеке для чтения» и «Отечественных записках» появляются в майских библиографиях. В «Северной пчеле» отдельно обозначенная рецензия в рубрике «Русская литература» выходит только 25-го июля, что для ежедневной газеты с возможностями быстрой реакции - несколько странная задержка. Характерно, что «Стихотворения Кольцова» не попадают в один из августовских выпусков газеты, в котором «Городской вестник» был посвящен обзору литературы, вышедшей летом, ведь, фактически, сборник Кольцова - это весенняя книга. Такие небольшие временные несоответствия могут быть связаны, как нам кажется, с двумя факторами: во-первых, с отъездом Булгарина в Дерпт¹, из-за чего могли замедлиться полемические реакции газеты, во-вторых, с двойственной установкой «Северной пчелы» в полемике: сказать о Кольцове последнее слово и, в то же время, лишний раз не актуализировать его в печати. Летние публикации как раз и могли бы быть таким «последним словом», появившимся уже после всех основных откликов.

Безусловно, сотрудников «Северной пчелы» не мог не раздражать тот уровень пафоса Белинского, его сентенциозность, которая поднимала Кольцова выше всей существующей поэтической традиции (хоть и обусловленной узкой тематикой «русской песни»). Публикация в «Городском вестнике» в № 133 и рецензия Бранта в № 164 являются взаимосвязанными выступлениями против, в первую очередь, риторики Белинского по выдвижению Кольцова в «гениальные таланты». Кольцов в глазах «Северной пчелы» прочно связывается со случаями «присвоения» Белинским и «натуральной школой» Гоголя и Достоевского, поэтому и тактика рецензентов строится соответствующим образом: происходит не прямое отрицание писателей, а нейтрализация критического пафоса Белинского, его литературной иерархии и текстуального канона. Весь отзыв «Городского вестника», с одной стороны пытается дискредитировать новый термин «гениального таланта», применяющегося к Кольцову, а с другой, противодействует тому набору «главных» текстов поэта, который формирует критик: «Белинский восхищается в Кольцове именно тем, чем вовсе не следует восхищаться»; «разделение стихотворений Кольцова по

¹В № 110, 18-го мая после фельетона, Булгарин помещает объявление: «покорнейше прошу всех и каждого, все статьи для напечатания в Северной Пчеле посылать от сего числа в Редакцию газеты, на Мойке, близ цепного переходного мостика, в дом Н.И. Греча, а частные письма адресовать в Дерпт, на мое имя». После этого в газете пропадает «Журнальная всякая всячина», главный транслятор полемики, и начинают печататься «Письма из Ливонии» Булгарина. См. также [Видок Фиглярин..., 1998: 516-518].

степени их достоинства весьма произвольно и неверно». Впрочем, рецензент не выдвигает собственного набора текстов (как и «своего» автора, противостоящего Кольцову) отрицание риторики Белинского - его главная задача, а общее отношение к Кольцову в заметке скорее благожелательное.

Л.В. Брант начинает рецензию с резкого неприятия шума, который вызван появлением сборника Кольцова: «Какая хлопотня и сколько хлопотунов о бессмертии скромного продавца баранов, который, гоняя их... слагал надосуге народные песенки!» [<Брант>, 1846: 658]. Рецензент противодействует «фабрикации талантов» Белинского и последовательно дистанцирует Кольцова от того уровня, на который он был поставлен критиком и от ключевых имен Пушкина и Крылова, на появление которых Брант остро реагирует. Важно, что Брант выстраивает эволюцию Кольцова так, будто влияние лагеря Белинского и философии Гегеля на него оказалось деструктивным для его поэтики (картина полностью противоположная той, что предлагал Белинский): «он удалился от своей простонародной поэзии и вдался в неведомые, туманные стремления... стал ни барин, ни крестьянин, ни поэт, ни философ» [Там же: 659]. Именно в этом контексте появляется Цыганов: «Кольцов был несравненно выше Слепушкина, Алипанова, но значительно уступал Цыганову, превосходные песни которого донныне остаются без соперничества» [Там же]. Стихотворения Кольцова в рецензии, таким образом, остаются привязанными к традиции песенной поэзии (а точнее - к традиции подражаний фольклорной песне), в которой Брант уже может назвать автора, превосходящего Кольцова.

Цыганов в рецензии Бранта появляется без особых сопроводительных комментариев. Вероятно, это имя было более или менее известно читателю «Северной пчелы». Мы знаем о том, что Цыганову посвящена развернутая апология Булгарина в мартовском выпуске газеты. Причины такого повышенного внимания к Цыганову именно в это время (начало 1846 г.) и контекст его появления в фельетоне¹ не вполне ясны. Судя по всему, Цыганов периодически появлялся на страницах «Северной пчелы» и до этого: «я несколько раз, говоря в Северной Пчеле о трудности иметь здесь книги, выходящие в

¹Цыганов попадает в «Журнальную всякую всячину» на фоне рассуждений Булгарина о языке как главном вместителе народности, о просторечии и его связи с национальной литературой, что требует отдельного комментария, далеко выходящего за рамки нашей темы. На данном этапе можно предположить, что это рефлексы полемики 1845-1846 гг. о некоторых лингвистических трудах, характере русского языка, его «чистоте» и «правильности» в журналистике. См. рецензии Белинского на «Грамматические разыскания» В.А. Васильева (1845), «Упрощение русской грамматики» К.М. Кодинского (1845) и комментарии к ним [Белинский, IX].

Москве и Одессе, приводил в пример "Песни Цыганова"» [<Булгарин>: 242]. «Забытый» Цыганов может оказаться для «Северной пчелы» тем автором, на котором в журнальной полемике можно делать «ставку». Потенциал для этого уже содержится в мартовском фельетоне Булгарина, ср. ряд контекстов, в которых оказывается его имя: «он...не искал известности и славы, *не усиливался приобрести покровительство литературных партий...* пел, потому что ему хотелось» ; «мишурная поэзия, какой изобилуют наши журналы и какой наполнился "Петербургский сборник"...мне опротивели...поэзия и скука стали для меня синонимами. Цыганов освежил душу мою своим... пением, согрел сердце истинной Русской народностью и заставил призадуматься *о ложном направлении нынешней нашей литературы*»¹ [Там же: 241]. Общий сюжет о том, как «случайно» московские книгопродавцы прислали книжку Булгарину, позволяет представить поэта как своего рода магическое открытие, на фоне которого становятся явными ложные основания современной литературы.

Если говорить об этом эпизоде полемики в целом, то нельзя не отметить характерную для «Северной пчелы» стратегию в отношении Кольцова. Безусловно, Цыганов не мог бы противостоять Кольцову в условиях возвышающей риторики Белинского, на его поле. Поэтому «Северная пчела» вместо того, чтобы искусственно наделять почти никому неизвестного Цыганова статусом, напротив, нейтрализует пафос Белинского и изменяет место самого Кольцова в литературе. Кольцов оказывается не возвышающимся над русской литературой и традицией «русской песни», а внутри нее, где его уже можно вписать в ряд таких авторов как Цыганов, еще и поставив вопрос о превосходстве. Таким образом невозможным оказывается и соседство имен Пушкина и Крылова: стоит ли о них говорить, если даже неизвестный Цыганов может быть лучше Кольцова.

К 1840-м гг. Цыганов - удобный «забытый» поэт, которого можно использовать в своих целях. Однако это удобство, конечно, было относительным - его единственный сборник вышедший двенадцать лет назад практически недоступен для читателя, в литературных кругах его имя держится на периферии, а переиздание не ожидается. Мы

¹ Открытым остается вопрос о том, был ли в какой-нибудь степени Булгарин знаком со сборником Кольцова и основными положениями статьи Белинского до появления книги на прилавках (ценз. разрешение - 5 февраля, фельетон - 16-го марта). Ряд текстуальных совпадений и полемических положений Булгарина оставляет сомнение в случайности появления Цыганова на страницах «Северной пчелы» именно в 1846 г.

видим, как во-многом искусственное адаптирование текстов Цыганова к 40-м гг. отдаляет его от первоначального контекста «русской песни» 20-30-х гг., и от модели «Мерзляков - Дельвиг». Попытки «Северной пчелы» 1846 г. противодействовать Кольцову как проекту оппозиционного литературного лагеря показывают нам, как имя Цыганова превращается лишь в знак полемики, а непосредственно его тексты, как и жанр «русской песни», становятся вторичными в новых литературных условиях 1840-х гг.

Разрозненные сюжеты существования «русской песни» в критической традиции рассмотренные в этой главе помогают нам сделать несколько, как кажется, важных выводов. Тексты «русских песен» могут становиться материалом литературного процесса, актуализироваться в связи с «запросом» эпохи, и в таком случае получать высокий статус в критической рецепции. Это значит, что их восприятие происходит вне их мелодического строя и некоторое время «русские песни» функционируют как печатные тексты, соотносимые с именами определенных авторов. Конец 20-х гг. XIX в. видится нам точкой максимальной профессионализации «русской песни» и началом формирования представлений о «поэте-песеннике», часто связанным с игнорированием «не-песенных» текстов поэта. Критическая традиция создает продуктивную модель восприятия «русской песни», связывающуюся с именами конкретных авторов - так появляется пара «Мерзляков-Дельвиг». Использование этой модели часто приводит к ретушированию историко-литературной реальности: авторы РП соотносятся друг с другом как современники. Разная судьба авторских сборников и песенная традиция, наоборот, создают условия уже для несинхронной актуализации «русской песни»; с течением времени картина начинает выстраиваться как эволюционная: Мерзляков - Дельвиг - Цыганов. В 40-х гг. с резкими переменами в направлении литературы, с появлением Кольцова, «русская песня» воспринимается как преодоленная и непродуктивная традиция, основанная, в первую очередь, на подражании. Имена Мерзлякова, Дельвига, Цыганова попадают в контекст новых литературных проблем, запросов и полемики, но уже как пассивные знаки традиции. В случае Цыганова эта «пассивность» могла использоваться в насущных целях литературной борьбы.

В заключении главы необходимо добавить несколько замечаний, децентрализирующих наше описание, ориентированное на литературную критику и «книжное» бытование песенной продукции. Наша задача заключалась не в том, чтобы показать, как «русская

песня» перестает исполняться, интегрируясь в литературный процесс, а в том, чтобы зарегистрировать те смещения, которые происходят с ее статусом в критических описаниях. Эти смещения не отменяют традиций бытовой культуры, а накладываются на них. Н. Трубицын в начале XX в. собрал обширнейший материал, чтобы доказать: « в публике же песня скорее пелась, чем читалась, но - куда дольше, чем принято думать обыкновенно» [Трубицын, 1912: 38]. На типовой характер существования музыки в кружке Дельвига указывали В.А. Васина-Гроссман [Васина-Гроссман, 1956: 13-14] и О.Е. Левашева [Левашева, 1956: 360], наконец многочисленные песенники и нотные собрания, распространенное создание текстов «на голос» свидетельствуют о том, что невозможно говорить о каком-то действительно существенном отрыве песенной лирики от ее ритмико-музыкальных матриц.

В этом же отношении стоит воспринимать и наше положение о «повышении статуса» литературной песни. Этот процесс не является привилегией исключительно конца 1820-х гг. и не возникает внезапно. Ю.М. Лотман писал о том, как повышается в культурном ранге «русская песня» начала XIX в., функционально сближаясь с элегией: именно в песенном жанре начинает синтезироваться национальная форма и средства выражения индивидуального чувства [Лотман, 1971: 9-10]. Говоря о 1820-х гг., мы говорим прежде всего об итоге профессионализации песенного творчества, когда в дворянской среде может возникнуть представление о «поэте-песеннике», в котором перерабатывается традиционная метафора «поэт-певец».

III. «Русская песня» как элемент жанровой системы А. Дельвига

3.1. О жанровых особенностях «русской песни» А. Дельвига

Прежде чем рассматривать место «русской песни» (далее в главе - РП) внутри жанровой системы лирики Дельвига, необходимо описать опорные жанровые признаки самой РП.

Таким образом, мы сначала выделим те критерии, которые кодифицируют РП Дельвига как единство, и только после этого рассмотрим актуализацию этих критериев для самоопределения РП внутри поэтической системы Дельвига. Опираясь на традиционную дефиницию жанра, мы постараемся показать специфику РП Дельвига и сконцентрировать внимание на индивидуальных и устойчивых ее признаках, используя для этого ближайший контекст фольклорных имитаций (в первую очередь Мерзлякова и Цыганова).

Любая дефиниция РП так или иначе оперирует двумя положениями, это некоторый жанровый минимум:

1. РП руководствуется установкой на фольклорную имитацию. Это проблема обращения со стилем и языком, с фольклорным заимствованием вообще, которое выражается в т.ч. и в формальных признаках стиха.
2. РП - лирическое произведение. В этом контексте необходимо говорить о структуре лирического сюжета, лирическом субъекте и построении лирической фразы.

«Музыкальность» РП мы в контексте проблематики нашей работы оставляем за скобками и имеем ее в виду как мелодическую установку текста (по Эйхенбауму [Эйхенбаум, 1969: 331-333]).

3.1.1.Специфика «фольклорного» стиля Дельвига

Критика не раз упрекала Дельвига в «литературности» и «правильности» его русских песен. Эти впечатления проясняются в научной рефлексии: так С. Шервинский, а за ним Н. Андреев отмечают, что Дельвиг в РП стремится к стилистической унификации: в его текстах отсутствуют в явной форме сентиментальное словоупотребление и формулы, утвержденные в песенной поэзии сентиментальным романсом XVIII в. [Шервинский, 1915: 150-151; Андреев, 1930:82-83]. На стилистическую однородность РП Дельвига указывал еще О. Сомов в 1832 г., разбирая песни Мерзлякова и находя в них примеры смешения разных стилей и традиций. Вацуро писал о «сдержанности чувства» в дельвиговских РП [Вацуро, 1986: 13]. Можно вспомнить высказывание Пушкина, относящееся к идиллиям, но хорошо характеризующее работу Дельвига в области стиля.

Пушкин называет идиллии Дельвига лишенными, с одной стороны «новейшего остроумия», а с другой - «игривой неправильности романтизма» для сохранения «полноты и равновесия чувств» [Пушкин, VII: 433].

Действительно, фольклорный материал, который использует Дельвиг, превращается у него в стилистически законченную систему, куда последовательно не допускаются инородные элементы, но инородные не для фольклора, а для этой стилистики в представлении Дельвига.

Дельвиг вообще в РП избегает лексики, которая могла бы прямо осложнять стиль ассоциациями с какими-то другими поэтическими традициями. Так, для него невозможно употребление субстантивированного местоимения «там», которое встречается в одной из песен Н. Цыганова, не просто сигнализирующее о романтической элегии, но и прямо - о Жуковском.

Но долго ль, долго ль реченьке
Катиться по цветам?
Ждут бездны моря светлую
В дали туманной *там*.
[Песни и романсы..., 1988: 405]

Невозможны в РП Дельвига и такие элегические вставки, как «но все переменяется, / проходит все как сон» [Там же]. Дельвиг вообще старается не решать фольклорным языком специфически-литературных проблем, как это будет свойственно ряду т.н. поэтов-самоучек: Слепушкину, Суханову, Алипанову а также Цыганову и раннему Кольцову, для которых будет важным статусное маркирование своего языка как «литературного». В песнях Дельвига все элегические темы - утраченной молодости, скоротечности времени, медитативности о прошлом и будущем и т.д. - если и возможны из-за близости тональности, то не выражаются слишком откровенно. Те песни, где эти мотивы проявляются отчетливее (например, «Не осенний частый дождичек»), уже прямо не относятся автором к жанру «русской песни».

Вероятно, здесь играет роль позиция Дельвига по отношению к фольклорному языку и общая установка РП на подражание. Дельвиг складывается в тех поэтических условиях, когда стиль и тема были максимально соотнесены: для его позиции внутри развитой поэтической традиции фольклорный язык является внешним материалом,

воспринятым как стилистическое целое, закрытое для внешних влияний. Поэтому не случайно, что начало распад жанра связывают с окончательной профессионализацией литературной песни у Дельвига и с появлением Н. Цыганова, а после и Кольцова, для которых поэтика фольклорной песни была основным содержанием их литературного сознания, а не дополнительным «языком».

3.1.2. Интегральная тональность

Дельвиг пишет литературные имитации лирических народных песен, предполагающие, по интересам эпохи, в основном любовное содержание; а в традиции самого жанра - это любовное содержание еще и связано общей интонацией «грусти» и «тоски». Когда мы говорим об интонации в РП - то мы говорим не о вторичном признаке, а одном из основных. Интонация настолько важна, что сам «любовный» сюжет может упраздниться, оставляя одно «несчастье». Представление о «тоскливости», как основной характеристике русских фольклорных песен транслируется с самого начала XIX в. в многочисленных описаниях народной песни у Шишкова, Мерзлякова, Востокова, Цертелева и пр. [Трубицын, 1912: 358-359; Иезуитова, 1976: 96-99]. Это эмоциональное содержание конституирует жанр РП и является сюжетной основой для него еще со времен Мерзлякова (о чем писал Лотман [Лотман, 1958: 33-34]). У Пушкина в «Домике в Коломне» эта характеристика народных песен свяжется с центральной элегической эмоцией в литературе и найдет выражение в формуле:

От ямщика до первого поэта,
Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская. Известная примета!
<...>
...Печалию согрета
Гармония и наших муз, и дев.
[Пушкин, IV: 237]

Элегия здесь встает в один ряд с РП, что в дальнейшем для нас будет немаловажно. Дельвиг в основном придерживается грустной тональности в своих песнях, т.е. импульса, заданного Мерзляковым. Однако нужно учитывать, что, по всей видимости, Дельвиг в пределах традиции пытался варьировать эту интонацию: рядом с очевидной элегической

тональностью «Ах ты ночь ли, ноченька» и «Голова ль моя, головушка», встречаются более неопределенные построения вроде «Что, красотка молодая» и «Сиротинушка, девушка», в императивах которых заключен призыв преодолеть тоску: «перелей тоску-кручину / сладким поцелуем» и «полюби меня, молодца» [Дельвиг, 1959: 206]. Интонация смещается, но в пределах того же лирического сюжета, расширения тематики не происходит.

Характерно, что О. Сомов, защищая РП Дельвига в статье о Мерзлякове, возражал против однозначного описания интонации в народной песне: «немногие только из Русских песен носят на себе печать унылости, но главный, господствующий их характер есть живость ощущения, беглого, скоролетного, выраженного прямодушно и верно» [<Сомов>, 1831: 212]. «Беглое», выраженное «верно» ощущение - это уже не характеристика интонации народной песни, а описание приемов и каких-то стилистических констант. Чтобы подчеркнуть преимущество Дельвига на поле фольклорных имитаций, Сомову важно сместить точку зрения с интонации на образность: вероятно, как раз «тоскливость» не исчерпывала в его представлении всей проблематики фольклорной песни. Эта позиция Сомова может сближаться с мнением самого Дельвига: Сомов, близкий поэту, выступает после смерти Дельвига как бы транслятором его воззрений. Такое предположение косвенно подтверждается тем, что еще молодой Дельвиг, пересказывая в «письме к издателю» (1815) не дошедшую до нас книгу Кюхельбекера, пишет: «сочинитель говорит о веселом характере малороссов, притом *смешанном* [выделено автором] с какою-то заунывностью...Оттого-то, продолжает он, дознано, что ни один из европейских народов не способнее русского к элегическим сочинениям» [Дельвиг, 1986: 214-215]. Вне зависимости от солидаризации Дельвига с пересказываемой точкой зрения Кюхельбекера, мы видим, что представление о русской народной песне формировалось у него под воздействием элегической теории о «смещении» чувств (об этом см. [Вацууро, 1994: 15-19]), которая не подразумевала монотонности интонации¹.

Однако ко времени «Домика в Коломне» формула о тональности литературы будет

¹Отдельная проблема - насколько эта теоретическая установка была актуальна даже для русской элегии середины 1810-х гг. Вероятно, в таком виде эта формулировка тесно связана с теорией литературы в том виде, в котором она преподавалась в лицее.

однозначна¹. При некоторой вариативности, РП Дельвига продолжают соответствовать лирической традиции в имитациях Мерзлякова, именно по этой линии происходит формирование представлений о жанре РП. Стоит сравнить тексты С.Н. Глинки, которые названы автором «русской песней», чтобы понять всю неканоничность их для жанра (и не только из-за неудач версификации): Глинка в рамки фольклорной имитации пропускает надстройку из собственных этических построений, вследствие чего «тоскливость» перебивается благонамеренными и человеколюбивыми директивами типа «сам я в горе, а душою / рад всем радостей желать / хоть бы век мне горевать» [Глинка, 1832: 18]. Появляются счастливые концовки, отчетливые призывы преодолеть тоску («не мрачи очей слезой»), традиционный сюжет о голубочке (всегда подразумевающий несчастье) разрешается счастливо: никто не погибает и голубок находит голубку («Три дня и три ночи»). Ни стилистически (неудачные имитации), ни интонационно (прививка эклектичной морали) сборник Глинки 1832 г. не мог оказаться значимым для традиции.

3.1.3. Интонация и редуцированный сюжет

Связанный магистральной тональностью РП, любовный сюжет имитаций превращается в сюжет преимущественно о несчастной любви. Этим определяется известное однообразие РП 1820-1830-х гг. Таким образом РП находится в смежности не только с условно-фольклорной песней, но и с любовной песенной лирикой вообще. Мы видим по песенникам того времени, что тематическая вариация текстов в разделах «любовных и нежных песен» и «простонародных» в 1820-х гг. очень мала. А.А. Веселовский описывал постоянный обмен между фольклорной песней и любовной лирикой XVIII в. [Веселовский, 1909: 55-59]. В этом смешении тематики уменьшается возможность выделить некоторый специфически фольклорный сюжет, отдельный от фольклорной фразеологии.

Таким образом совсем не удивительно, что имитации фольклорных песен могут строиться с учетом типизованных любовных сценариев и устойчивых мотивов,

¹ Впрочем Пушкин подчеркивает функцию этой тональности контрастно: «печалию согрета». Эта фраза отсылает к «душегрейке новейшего уныния» Киреевского и многократному иронизированию над этой формулой. Н. Полевой основывает на ней свои выпады против условной «народности» Пушкина и маскарадного характера, который приобретает народная песня в литературных подражаниях, Дельвига в частности (см. об этом [Кошелев, 2001]). В «ДвК» все это, вероятно актуально для Пушкина, а вопрос о тональности т.о. подключается к вопросу о магистральных литературных тенденциях.

поддержанных любовной лирикой и песенной традицией. Так, у Мерзлякова в РП мы встречаем отождествление двух ручейков, сливающихся в один, и двух влюбленных («Под березой, где прозрачный ключ шумит»), в песне «Чувства в разлуке» можно обнаружить усложненный образ: разлука влюбленных в пространстве может преодолеваться тем, что оба смотрят на один и тот же месяц. Мерзляков обращается и к сюжету о голубочке, потерявшем свою возлюбленную, который не только широко тиражируется в песенниках, но всем известен и по главному тексту на эту тему - «Стонет сизый голубочек» И.И. Дмитриева. Устойчивые сюжетные решения находим и у Н.Г. Цыганова, более близкого Дельвигу хронологически. Песня «Что ты рано, травушка, пожелтела» - представляет собой четырехчастную диалогическую конструкцию, которая является переработанным в развернуто-ретардированном виде сюжетом, также встречающемся у Дмитриева в «Что с тобою, ангел стало?»

Всего этого в РП Дельвига нет - он не пользуется теми устойчивыми конструкциями и мотивами, которые предлагает ему песенная традиция. Дельвиг делает и без того узкое содержание РП еще более узким и неопределенным. Любовный сценарий у него сворачивается, а главная динамика заключается в развитии образности, передающей и варьирующей чувство лирического субъекта. Обратимся к тексту песни «Голова ль моя, головушка».

Голова ль моя, головушка,
Голова ли молодецкая,
Что болишь ты, что ты клонишься
Ко груди, к плечу могучему?
Ты не то была, удалая,
В прежни годы, в дни разгульные,
В русых кудрях, в красоте твоей,
В той ли шапке, шапке бархатной,
Соболями отороченной.
Днем ли в те поры я выведу,
В очи солнце - ты не хмуришься;
В темном лесе в ночь ненастную
Ты найдешь тропу заглохшую;
Красна ль девица приглянется -
И без слов ей все повыскажешь;
Повстречаются ль недобрые -
Только взглянут и успокоются.
Что ж теперь ты думу думаешь,
Думу крепкую, тяжелую?
Иль ты с сердцем перемолвилась,
Иль одно вы с ним задумали?
Иль прилука молодецкая

Ни из сердца, ни с ума нейдет?
Уж не вырваться из клеточки
Певчей птичке конопляночке:
Знать, и вам не видеть более
Прежней воли с прежней радостью.

Единственное, что мы знаем о состоянии лирического героя, это то, что раньше были «дни разгульные» со всей атрибутикой, а теперь «дума тяжелая». «Влюбленность» как причина этой перемены выражается только суггестивно: через затемненную «прилуку молодецкую» и ассоциативный план «утраченной свободы». На примере использования образа прилуки хорошо заметен суггестивный характер элементов РП, маркированных как «фольклорные». «Прилука» - это редкое заимствование в язык литературы (причем, как показывает беглое сравнение по НКРЯ, это заимствование более в язык поэзии, нежели прозы). Оно появляется у М.И. Попова в «Ты несчастный добрый молодец» (1792): «ты зазноба, ты зазнобушка / ты прилука молодецкая». А.С. Шишков пытаясь в «Прибавлении» к «Разговорам о словесности» корректировать современное словоупотребление, пишет, что выражение «прилука молодецкая», связанное с глаголом «прилучить», «заключает в себе точно такую же мысль, как бы кто любезной своей сказал: *ты все, что в мужеском поле есть юного, влечешь к себе*» [Шишков, 1824: 141]. Замечательно здесь, что Шишков не пытается сформулировать словарного определения слова, а выражает семантику контекстуально, описывая ситуацию употребления. «Прилука» используется в литературных имитациях, таким образом, без необходимости формирования строгой семантики, оно способно выступать в ряде контекстов и определяет себя через ассоциативные ряды: ср. у Дельвига в другой РП: «я с прилукой-красотою» (автохарактеристика героини, а не номинация объекта любовного чувства).

Более заметно сюжетное свертывание к ведущей жанровой интонации «грусти» в песне «Ах ты ночь ли, ноченька». Центральное и единственное событие заключается в том, что с героем «грусть-злодейка сведалась», здесь даже нет намека на мотивированность состояния героя любовной драмой. При этом значимым оказывается сама перфективность глагола «сведалась»: в мире героя происходит некоторое событие, отменяющее радостное, идентифицированное как «нормальное» прошлое героя. Почему событие произошло? Этого РП, как лирическое произведение, не сообщает. Потому что должно произойти по стилистической логике фольклорных заимствований: сначала «было

радостно», а потом «стало грустно». Это воссозданный фольклорной фразеологией, переданный через «простоту» сознания лирического субъекта элегический контраст «тогда» и «теперь» (ср. пушкинское «начав за здравие, за упокой / Сведем как раз...»)

В «Пела, пела пташечка» (1824) находим эксплицированную схему этого сюжета:

Пела, пела пташечка
И затихла;
Знало сердце радости
И забыло.
[Дельвиг, 1959: 177]

«Знало радости - забыло радости» - основной конфликт песни, все остальное, в том числе суггестирующая мотивировка «злыми толками», является реализацией этого конфликта в череде условно-фольклорных образов.

В контексте этих рассуждений можно вспомнить «Тройку» Ф. Глинки, в которой звучит фрагмент ямщицкой песни. Показательно, до какого стержня песня во фрагменте сокращается:

Ах, очи, очи голубые!
Вы сокрушили молодца;
Зачем, о люди, люди злые,
Вы их разрознили сердца?
Теперь я бедный сиротина!..
[Песни русских поэтов, 1988: 312]

Показательны тут перфективность ситуации и малая связанность образности: очи - сокрушили, люди - разрознили, а теперь герой - «бедный сиротина». Двойная мотивировка – целых два перфекта «сокрушили», «разрознили» - уже выглядит громоздкой для сюжета РП. Песня ямщика, у Глинки представленная в виде фрагмента, на самом деле не фрагментарна, а даже избыточна – схема РП воплощается концентрированно.

Необходимо сделать замечание, что Дельвиг избегает прямой схематизации сюжета, по крайней мере, грамматически, конструкция «раньше было так, а сейчас стало так» в РП Дельвига стремится к тому, чтобы ограничиваться лирическим «сейчас». Еще для Мерзлякова была важна перфективность в построении мира песен: «Я не думала ни о чем

в свете тужить, / Пришло время - начало сердце крушить» [Мерзляков, 1958: 58], «Тебя любил, я счастлив был / Забыт тобой, умру с тоской!» [Там же: 67], «Ах, прежде красавица / Всех нас веселила, / А ныне красавица / Вдруг стала уныла» [Там же: 61] . Отметим подчеркнутую перфектность глаголов наречиями с семантикой фазовости: «теперь, ныне, вдруг».

Сюжет в РП Дельвига во многом определяется логикой фольклорных заимствований, принципами естественного развития фольклорных образов. Эта логика может быть основана на «считывающихся» параллелизмах, которые эксплуатировала традиция фольклорных имитаций - они узнаются читателем и подсказывают ему дальнейшее развитие образности. Если в песне появляется «колечко» (как в «Соловье» или «Я вечер в саду, младшенька, гуляла»), то оно обязательно распяется или потеряется, и, следуя традиционному ходу событий в мире фольклорных песен, приведет к потере возлюбленного. Образ двух дорог у Дельвига обернется двумя смертями («Как за реченькой слободушка стоит»). Похоже функционирует образ «злых толков»: в мире РП они всегда будут опознаваться как несущие очевидное зло, какая-то дополнительная, усложненная мотивировка этого образа не требуется. Дельвиг пользуется суггестивным потенциалом такой сложившейся образной системы.

РП «Соловей мой, соловей» является хорошим примером того, как развитие темы подчинено узнаваемости устойчивой образности. Состояние героини («бедная»), вынесено в начало текста, а формальное объяснение этого состояния задержано до самой последней фразы: «разлюбил меня милой». Однако механизмы фольклорных заимствований заранее определяют логику развития событий: трехступенчатая параллель «жемчуг - кольцо - милый» подготавливает единственно возможный исход. Стихотворение строится как загадка, но загадка, которая не требует разгадывания, в ключевых местах давно понятная читателю. В «Соловье» заметно, как сюжетное напряжение заменяется интонационным, восходящим к концу - это уже принцип романсного каданса.

Свертывание и невыраженность традиционных любовных конфликтов: разлуки, измены, безответной любви, невозможности любви и т.д. - вообще естественный процесс для любовной лирики уже XVIII в. [Веселовский, 1909: 87-88; 109], он становится очевидным на материале элегии Сумарокова [Гуковский, 2001: 78-79]. Любое описание «лирического» в поэзии так или иначе будет опираться на представление о второстепенном

значении фабулы. Для Дельвига пример свертывания сюжетных мотивировок был более актуален в «унылой» элегии¹, к которой РП, вероятно, наиболее близка. Однако нельзя не заметить, что свертывание сюжета происходит у Дельвига и через дистанцирование от уже типичных конструкций любовной и песенной лирики. Вместо сюжета, нагрузка в РП переносится, как упоминал Вацуро, на суггестивность стиля [Вацуро, 1986: 12]. Это попытка выделить из всей песенной традиции «фольклорный» сюжет и сохранить иллюзию гомогенности «фольклорного» стиля.

3.1.4. Форма лирического высказывания

В условиях редуцированного сюжета, особенное значение приобретает та форма, в которой тема РП развертывается. Очень часто песни Дельвига полностью выстраиваются на обращении героя к чему-либо или кому-либо. Ср. зачины: «Ах ты, ночь ли, ноченька», «Что, красотка молодая, / Что ты, светик, плачешь», «Голова ль моя, головушка...что болишь ты?», «Скучно, девушки, весною жить одной», «Соловей мой, соловей», «Сиротинушка, девушка, полюби меня, молодца». Имея в виду сокращенную фабулу РП, эти тексты Дельвига можно описать как развернутую риторическую фигуру, которая в ряде образов варьирует центральную тему. И эта фраза никогда не становится диалогом, РП - это монолог, ориентированный на одноголосое исполнение; даже в тех случаях, когда появляется речь второго лица, она передается со слов лирического субъекта («Я вечер в саду, младшенька, гуляла» и «И я выйду ль на крылечко»).

Особенно заметна функциональность обращения в песнях «Что, красотка молодая» (1823) и «Сиротинушка, девушка» (1828), которые представляют собой длинную фразу лирического субъекта, но совсем не предполагают диалога. В «Что, красотка молодая» герой задает ряд вопросов своей расстроенной возлюбленной, в которых делаются предположения о причинах такого состояния. Но, вопросы, хоть и не риторические в прямом смысле, не требуют ответа, и песня не разрабатывается Дельвигом в диалогической конструкции, заканчиваясь императивом «открой причину». Сами же предполагаемые причины горя девушки - 1) вина самого героя; 2) злые люди узнали об их

1 «Унылая» элегия по отношению к «кладбищенской» описывается Вацуро как избавленная от сюжетного окружения [Вацуро, 1994: 124]

любви - в целом суггестивны, мотивированы стилем, ведь прямая связь между горем девушки и знанием злых людей о чувствах не выражена.

Текст песни «Сиротинушка, девушка» развивает не вопросительную конструкцию, а повелительную: «Полюби меня, молодца, / Полюбя, приголубливай» [Дельвиг, 1959: 206]. Как мы говорили, в нем происходит смещение основной тональности РП. Герой обещает возлюбленной защитить ее от всех тех неприятностей, которые обычно на самом деле происходят с персонажами в мире РП: от беды, непогоды, разлуки.

Характерно, что та часть РП Дельвига, которая развивается не от обращений, а от повествовательных зачинов типа: «Как за реченькой слободушка стоит», «Пела, пела пташечка», «Я вечер в саду, младшенька, гуляла», «По небу тучи громовые ходят», отчасти «Как у нас ли на кровельке» - намного более компактна по объему и оперирует более выраженными сюжетными схемами. Эти песни вообще больше тяготеют к выражению сюжетной мотивировки и более предрасположены к использованию глаголов действия, повествование в них намного более объективировано в отличие от развернутых ламентаций зачинов-обращений.

В РП «Как за реченькой слободушка стоит» (1828) ламентации минимализированы, а психология героини дистанцирована от читателя: ничего, кроме «грустно» и «с плачем» читатель о ней не узнает, зато развернуто описание потери двух возлюбленных.

3.1.5. «Женский» голос

Нам кажется что для имитационной лирики одним из условий «фольклорности» может становиться повествование от женского лица. Вообще РП дает эту возможность поэту - выстраивать женскую лирическую речь. Такой метод повествования, безусловно, является общим местом для песенной традиции, однако данные песенников могут несколько скорректировать это представление. Если в разделе «любовные и нежные песни» примерно треть (это тоже много) песен предназначена для женского исполнения, то в «простонародных песнях», даже без учета сложных случаев специфически фольклорных повествовательных конструкций, от женского лица ведется по крайней мере в два раза больше лирических песен, чем от мужского.

Для РП женский персонаж обязателен, он встречается в фольклорных имитациях от

Нелединского-Мелецкого до Кольцова. Половина РП Дельвига (6 из 12) - написана от женского лица. Вероятно, женское «я» можно рассматривать как определенный маркер фольклоризации произведения, который, введя дополнительные критерии, можно проследить и в последующей традиции (например, в «романсной» лирике Фета).

На правах предположения отметим некоторые тенденции у Дельвига, связанные с конструированием в РП женской речи. Установка на условно-ролевую модель поведения в таком типе лирики сильнее отдаляет позицию эмпирического автора от позиции лирического героя, по сравнению с той дистанцией, которая существует между автором и грамматически совпадающим с ним лирическим героем. Мы видим, что тексты, построенные на женском лирическом высказывании, тяготеют более к повествовательным зачинам, т.е. к большей сюжетной отчетливости и психологической сдержанности. В РП, написанные от женского лица проникает большее количество элементов из песенной традиции, в целом же они создают ощущение более спроектированных. Психология подменяется сюжетом и оказывается подчинена традиционной фольклорной образности: в «Соловье» ситуация разлуки передается через ряд параллелизмов, привязанных к символическому значению «колечка», в «Я вечер в саду, младшенька, гуляла» диалог героини с матерью выстроен так, чтобы подвести песню к сентенции «любовь милого дорожке изумруда» [Дельвиг, 1959: 221]. Эти тексты оказываются более зависящими от типовых ходов песенной лирики.

3.1.6 Формальные показатели фольклорной имитации

РП Дельвига предполагают использование ритмических и мелодических ходов, сигнализирующих об их связи с традицией фольклорной песни. Самой распространенной формой заимствования ритмико-мелодической матрицы для нового текста подражания было создание песен «на голос» уже популярных в песенной среде текстов. Трубицын приводит достаточно большой список часто встречающихся «голосов» - это одно из главных свидетельств широкой известности той или иной песни [Трубицын, 1912: 48-51]. Мы видим, что традиция сохраняла довольно ограниченный (и устойчивый) набор популярных мелодий, на которые могло накладываться потенциально неограниченное количество новых текстов.

Наряду с написанием песен «на голос», особенно распространенным в конце XVIII

в. [Гусев, 1988: 17], литературные и авторизованные подражания склонны к заимствованию ритмико-мелодического импульса из зачинов уже существующих текстов. Повторяя зачин и комплекс связанных с ним ритмических и образных потенциалов, подражания создают себе инерцию, в которой реализуется уже новый, собственно авторский текст.

Дельвиг для многих своих РП заимствует зачины уже существующих текстов. Мы просмотрели песенники 1819 г. и 1820 г., т.е. те, которые вышли до написания Дельвигом первого текста, относимого к корпусу РП - «Ах ты ночь ли, ноченька» (<1821>). Следы заимствования можно наблюдать, по крайней мере, в пяти РП: «Голова ль моя, головушка» (полное повторение), «Скучно, девушки, весною жить одной» (в песенниках: «Скучно, матушка, весною жить одной»), «Как за реченькой слободушка стоит» (полное повторение), частично в «Я вечер в саду, младшенька, гуляла» (рефлексы зачина «Вечер я младшенька»). В песне «Пела, пела пташечка» использован не зачин, но синтактико-ритмическая модель песни «Цвели, цвели цветики / Да поблекли» [Томашевский, 1959: 320]. «Соловей мой, соловей» имеет близкие аналоги из нотного собрания Львова-Прача - «Соловей мой, соловеюшка» и в обработке Д.Н. Кашина 1815 г. песни «Соловей мой, соловей» [Штейнпресс, 1968: 13-14].

Сложно сказать, насколько написание песни на зачин соотносится с написанием песни «на голос». Вероятно, что при использовании «сильного» зачина связанность текста с конкретной ритмико-мелодической матрицей слабее, по крайней мере, в контексте РП Дельвига мы видим относительную свободу автора в обращении с материалом. Дельвиг на основе зачина строит силлабо-тонические стихи, сильно отходящие от претекстов. Нет и текстуальных, мотивных совпадений, никакого переноса формул из текстов, зачин которых Дельвиг заимствует, пожалуй, самая близкая к претексту РП - это «Пела, пела пташечка», повторяющая ввиду ритма даже грамматические конструкции. С другой стороны, вероятно, что память о мелодической конструкции этих песен была для Дельвига актуальна. РП «Скучно, матушка, весною жить одной» и «Как за реченькой слободушка стоит» сохраняют смежную мужскую рифмовку претекстов.

Томашевский писал, что Дельвиг «не преодолел структуру слогового литературно-книжного стихосложения» [Томашевский, 1959: 56]. Однако, он и не преодолевал ее: ритмическая имитация фольклорных песен целиком складывается у него в системе

силлабо-тонического стихосложения, которая уже разработала в себе сигналы фольклорности [Лотман, 1958: 36]. Основными были: хореический ритм, безрифменность и тяготение к дактилической клаузуле. В.С. Совалин замечает, что Дельвиг в хореических имитациях улавливает одну из возможных ритмических форм народного стиха с ударениями на 3-7-(11) слогах, описанную еще Востоковым [Совалин, 1979: 32]. Но Дельвиг воплощает условную тонику в урегулированной системе силлабо-тоники: «он повторил ритмический строй народной песни и упорядочил его» [Там же: 33]. О.А. Орлова замечала, что дельвиговский хорей в песнях достаточно строго противостоит ямбу романса [Орлова, 1996: 106], что позволяет его выделить в жанрообразующий признак.

Заданный в зачинах размер Дельвиг строго выдерживает на протяжении всей РП, («правильность» имитаций Дельвига) его силлабо-тонический потенциал определяет ритмическое строение всего текста. Помимо традиционного четырехстопного хороя, Дельвиг использует шестистопный и пробует дробить стихотворную строку. Так появляется «Ах ты, ночь ли / Ноченька!», формально описываемая как сочетание двухстопного хороя со стихом в одну стопу дактиля, но являющаяся, по сути цезурированным трехстопным хореем с дактилической клаузулой.

Дактилической клаузуле как маркеру фольклорности Дельвиг уделяет много внимания и придерживается ее во многих РП. В тех случаях, когда она пропадает, то акцент делается на двудольную анакрузу, выдержанную во всем тексте («И я выйду ль на крылечко», «Соловей мой, соловей»). У Дельвига есть пример использования двусложного анапеста («Сиротинушка, девушка»), который в ритмическом плане позволяет применять и двудольную анакрузу, и дактилическую клаузулу одновременно. Есть и другой пример использование трехсложника: дактиль «По небу / Тучи громовые ходят», который тоже представляет собой разбитую на две строку.

Дельвиг, в целом, дистанцируется от рифмы в фольклорных стилизациях, однако во всем корпусе РП рифма выглядит как несигнальный, достаточно свободный элемент. Она может появляться, причем упорядоченная, если поддержана претекстом, ее может совсем не быть, наконец, она может выступать как спорадическая, стилизуя фольклорное созвучие. Скорее всего, те случаи, когда рифмы нет, так же, как и те случаи, когда она появляется, функционально выступают одинаково: как признаки «простого» и «наивного» стиха (и появляющаяся в таком случае рифма также задается как «наивная»).

В заключение раздела имеет смысл собрать все характеристики РП, которые определяют ее восприятие как единства, чтобы получить сеть критериев, по которым будет определяться положение жанра внутри остального корпуса стихотворений Дельвига:

- 1) Герметичная и однородная фольклорная стилистика, избавляющаяся от очевидных знаков «литературности».
- 2) Интегральная «грустная» тональность, поддержанная традицией.
- 3) Свернутый лирический сюжет, избегающий схематизации и основанный на суггестивном характере фольклорных заимствований. «Фольклорность» сюжета определяется через максимально возможное удаление от типовых, считаваемых сюжетных решений.
- 4) Высказывание лирического героя всегда строится как монолог.
- 5) «Женский» голос в качестве ролевого элемента, который способен ретушировать лирическое высказывание..
- 6) Сигналы «простонародности» на формальном уровне стиха: хореический размер, дактилическая клаузула, имитация необязательной рифмы, вероятная ориентация на существующие музыкальные модели.

3.2. Жанровый герметизм «русской песни» Дельвига

Томашевский указывал на то, что Дельвиг не видел резкой жанровой границы между своими песнями и романсами, объединив их в сборнике 1829 г. в один раздел [Томашевский, 1959: 50]. Однако этот факт скорее всего свидетельствует о том, что вся эпоха была более или менее равнодушна к разделению песенных жанров. Внутри же самой песенной лирики отношения между жанрами были сложными и нестатичными, а для самого Дельвига в определенное время выделение РП на фоне остальной лирики стало принципиальным.

Известно, что Дельвиг при подготовке сборника собирался посвятить «русские песни» Прасковье Александровне Осиповой, об этом он писал ей в письме еще в 1826 г. [Дельвиг, 1986: 319]. В сборнике посвящения не было, это может быть обусловлено

разными причинами, в т.ч. и композиционными особенностями книги. Тексты «русских песен» в сборнике не сгруппированы, и, вероятно, корпус их показался слишком маленьким, чтобы создавать отдельный раздел. Важнее здесь то, что Дельви́г выделяет свои «русские песни» как единый корпус. Первые тексты, которые появляются в печати под заголовками «Русская песня», в т.н. «тетрадку 20 г.» вносятся Дельви́гом под названиями «мелодия №...» или «русская мелодия №...» - т.е. Дельви́г продолжает какое-то время, по крайней мере, с 1823 по 1825 год, еще и следить за нумерацией этих текстов. Ни его романсы, ни произведения, обозначенные как «песня», ни другие произведения варьирующие фольклорную стилистику («Сон», «Одинок месяц плыл», «Русская идиллия») не могут получить этой шапки.

Есть некоторые основания полагать, что традиционная двухчастная система «романс - песня» у Дельви́га с середины 20-х гг. осложняется третьим элементом, которым и является «русская песня». Это происходит, когда сама эта номинация наделяется Дельви́гом различительными функциями: так, стихотворение «Ах ты ночь ли, ноченька», написанное в 1820 или 1821 г. публикуется под заголовком «Песня», а хронологически близкое к нему «Дедушка! девицы», косвенно использующее фольклорные мотивы, названо в печати «романсом». В сборнике же 1829 г. эти отношения перестраиваются и система сдвигается на один шаг: «Ах ты ночь ли, ноченька» получает название «Русская песня», а «Дедушка! девицы» уже оказывается «Песней» (см. комментарии: Томашевский, 1959: 301, 304). На эту перегруппировку текстов влияет и усиливающееся различие «песни» и «романса» в творчестве Дельви́га 1820-х гг., когда приблизительно в одно и то же время пишется ряд текстов, жанр которых обозначен как романс - «Вчера вакхических друзей», «Не говори: любовь пройдет», «Прекрасный день, счастливый день», «Только я узнал тебя» (все тексты датируются 1823 г.).

Дельви́г, называя какое-то произведение «русской песней», знал, почему он это делает, как знал и обратное - почему другие произведения это название получить не могут. РП. Дельви́га, как мы видим даже по условиям называния текстов, оказывается отделенной в его поэзии, в первую очередь от произведений, к которым она генетически наиболее близка: песенной, мелодической поэзии, «песен» и «романсов». Чтобы понять, какие критерии текстов оказываются актуальными для их различения, необходимо рассмотреть комплекс РП в контексте всей линии «песен и романсов» у Дельви́га.

Самым очевидным, на первый взгляд, водоразделом для песенных текстов является их отношение к фольклорной стилистике. В таком случае РП оказывается однозначно противопоставленной песням и романсам, как произведение, не просто использующее фольклорное заимствование, но ориентированное преимущественно на него, базирующееся на фольклорной поэтике, а в пределе являющееся имитацией и стилизацией.

Однако интуитивно понятное различие «имитации» и «заимствования» не может дать достаточно оснований для категоричного определения природы идиожанра. Как «романсы», так и «песни» по-разному обходятся с фольклорным заимствованием и по-разному расположены относительно него в традиции. В ситуации достаточно обширного проникновения фольклорного слова в песенную поэзию, показательным оказывается не само наличие / отсутствие заимствования,¹ а организация остального текста по отношению к этому заимствованию: соединение мотивов, повествование, строфика и ритм.

В первую очередь нужно разграничить два типа текстов, получающих у Дельвига название «романс». Во-первых, это лиро-эпические произведения, функционально близкие к балладе (в этом значении термин, отсылающий к испанской традиции, использовался, вслед за Гердером, русскими поэтами еще в конце XVIII в.), а во-вторых, это лирические тексты преимущественно любовного содержания (это более традиционное для нашего восприятия использование жанрового названия). Оба типа текстов руководствуются некоторой установкой на музыкальность и исполнение, а ощутимая разница в содержании произведений объясняется нестабильностью жанровой семантики. Первое «балладное» значение более раннее и относится к времени заимствования самого термина, второе уже отражает развитие песенного «романса» в русской традиции. Когда Дельвиг называет такие стихотворения, как «— Проснися, рыцарь, путь далек», «Одинок месяц плыл, зыбляся в тумане», «Сегодня я с вами пирую, друзья» «романсами», то придерживается балладной традиции восприятия названия, выраженной у Державина в «Рассуждении о лирической поэзии»: «Романс любит волшебное, чудесное, удивительное, ужасное,

1 По крайней мере, появление фольклорного заимствования («просторечия») в песенных жанрах не настолько сигнально для эпохи, как появление его в оде, балладе, поэме или элегии, например. Для поющей литературной песни некоторая смежность с традицией фольклорной песни достаточно естественна.

мечтательное, любовное, нежное, страстное и всякие издевочные повести обоих полов и особенно о каком-либо древнем богатыре, странном рыцаре, Царь-Девине, волшебнике, волшебнице, отшельнике, старинном служивом и пр.» [Державин, 1986: 259]¹. Заметим, как в перечислении Державина смешиваются знаки европейской и русской фольклорной традиции - богатырь, Царь-Девина vs. рыцарь, волшебница - так же, как они сложно взаимодействуют в становлении баллады на русской почве. Поэтому не случайно, что в романсах Дельвига первого типа, особенно в «Одинок месяц плыл», имеет место ориентация на некоторый русский топос, поддержанный даже не столько использованием нейтральной народной лексики («витязь», «милая», «милый край»)², сколько фольклоризованной ситуацией: обращение витязя к коню и сопутствующий ряд императивов. На близость этих «романсов» к балладной традиции указывает и выбор стихотворного размера: «— Проснися, рыцарь, путь далек» написан размером «Громобоя» Жуковского [Томашевский, 1959: 300].

Однако РП Дельвига никак не может быть балладой не столько из-за обращения с фольклорностью. Баллада находится в достаточно свободной позиции по отношению к фольклорному слову, русский топос, как мы видели по «Одинок месяц плыл», намного более условен, чем в РП. Главное разделение, вероятно, стоит усматривать по линии лиричность/повествовательность - в РП мы не встретим никакого эпоса. По этому принципу сам Дельвиг не может отнести к РП такие тексты, как «Две звездочки» и «Сон», которые ориентированы на фольклорную образность намного отчетливее, чем «Одинок месяц плыл», но при этом насыщены балладными рефлексамми - это таинственные рассказы о таинственных событиях. Романсы-баллады, тексты типа «Сна» и РП представляют собой генетически близкие образования - В. Гусев писал о том, что «баллада не противостояла "русской песне", а представляла собою лишь другой, подчеркнута романтический вариант

1 Ссылаемся на «Продолжение о лирической поэзии» в последней авторской редакции в публикации В.А. Западова в сборнике «XVIII век».

2 Заметим, что в ходе редактирования «Романса» Дельвиг изменяет в стихе «Одинок воздыхал в поле витязь бранный» высокое «бранный» на «на кургане», меняя рифменную пару, добавляя в начало сигнальное пространство «кладбища». Таким образом, в стихотворении образуется кольцо: в начале текста курган как «старая могила» предсказывает «новую могилу» из концовки. В ранней редакции сюжет более эксплицирован, : витязя настиг «рок суровый», а в поздней намеренно затемнен и превращен в подобие загадки.

русского бытового романса» [Гусев, 1988: 28]. Экспансия фольклоризма в балладу и позволяла Дельвигу прийти к таким текстам, как «Сон» или «Две звездочки», где балладный сюжет освобождался от балладных ритмов и воплощался исключительно фольклорной фразеологией. По выдержанности фольклорного стиля эти произведения восходят к имитационным принципам РП, а сюжет, хоть и погружен в фольклорную образность, реализует балладную суггестию.

Заметим, что у Дельвига нет текста, прямо названного балладой. Единственное исключение - это баллада «Поляк», раннее произведение лицейского периода, которое не публикуется при жизни автора. «Поляк» отличается развернутой фабулой (это достаточно объемный текст - 95 стихов), возможностью исторических проекций и отсутствием загадочности и таинственности происходящего, - близких аналогов такого текста у Дельвига мы не встретим. Очевидно, что в «романсах» и текстах, ориентированных на балладную традицию мы имеем дело с жанровыми рефлексам, разрушением жанрового единства - они оказываются свернутыми балладами малого объема, ориентированными на «песенность». Если Дельвиг предпочитает называть балладные тексты «романсами», то в этом можно усмотреть, во-первых, дистанцирование от канонических жанровых образцов, а, во-вторых, подчеркнутое значение «поющей» баллады.

Что касается романсов второго типа, они являются тем, что Гусев называет «романсом-элегией» [Гусев, 1988: 29-30]: им свойственны лирическая монологичность, ориентация на повышенный психологизм и медитативность. Это указанные нами четыре стихотворения 1823 г., названные Дельвигом «романсами»: «Вчера вакхических друзей», «Не говори: любовь пройдет», «Прекрасный день, счастливый день», «Только я узнал тебя». Линии от такого типа текстов можно провести как к любовной песенной поэзии, так и к русской медитативной элегии. Кроме названия, эти произведения имеют мало общего с описанными «романсами» балладного типа, однако объединены, видимо, общей установкой на музыкальность текстов. Не случайно в сборнике 1829 г. романсы обоих видов включены в один раздел, а «Сон» и «Две звездочки» помещены в «Разные стихотворения» (хотя на «Сон» Алябьевым был написан романс, а в сборнике текст следует сразу за «Одинок месяц плыл», поддерживая их связь). Таким образом, генетическая разнородность двух видов романса преодолевается их ориентацией на мелодичность и исполнение. С точки зрения Дельвига - романсы двух видов, песни и РП

могут быть объединены на основании того, что все принадлежат к песенной традиции. Но этот актуальный для объединения критерий не служит доказательством какой-либо однородности стихотворений раздела: внутри песенной традиции жанровое разделение и небезразличность текстов к жанровой атрибуции слишком заметна.

Стилистически романс второго вида у Дельвига - это противоположный полюс РП. Так же, как фольклорный стиль РП претендует на гомогенность и не допускает откровенных сигналов «литературности», «романсы» не используют фольклорных заимствований и вообще не обращаются к этому стилевому регистру. Именно такой «романс-элегия» исторически оказывается заключен в противопоставлении жанров «песни» и «романса» как «народной» и «дворянской» песенной лирики.

Вероятно, здесь дело в устойчивых коннотациях названий: «песня» - русская лексема, в XVIII в. противопоставляющаяся канту или кантате, позже - романсу. «Романс» же - заимствованное название, сохраняющее в себе комплекс представлений о европейском контексте. Мы не будем подробно останавливаться на проблеме противопоставления жанров, укажем только на наиболее важные для нас тенденции.

В начале XIX в., когда Мерзляков пишет свои песни, ориентированные на фольклор (которые он не обозначает как РП), это обращение Мерзлякова к народному слову, как замечал Ю.М. Лотман, определяет его позицию в современной литературе [Лотман, 1958: 27-29]. Мерзляков противопоставляет свои «песни» литературной продукции карамзинизма (в т.ч. и песенной), ориентированной на западные образцы. В его рассуждении о народной поэзии ясно обозначается ценность народных песен по сравнению с «безделками западных трубадуров» [Мерзляков, 1808: 14]. Однако, по мысли автора, народные песни с течением времени «портятся», испытывая внешние влияния и уступают западным примерам - в этом контексте реставрационный характер методов Мерзлякова при написании РП приобретает особое значение литературной борьбы. Именно как «народные» и «салонные» будут разделяться песни и романсы Мерзлякова в сборнике 1830 г.

Оппозиция песни и романса уже очевидна для Белинского, который отказывал песням Дельвига собственно в «песенности», называя их «романсами». Такое переименование было концептуальным, отказ в «песенности» был отказом и в «народности»: для критика разделение песенных жанров было нагружено социальными

смыслами.

Отметим определенную тенденцию, которую можно наблюдать, вероятно, на длительном отрезке времени. Произведения под названием «песня», при всей неоднозначности этой жанровой номинации (песней, в принципе, может быть названо что угодно), будут аккумулировать фольклорные заимствования намного более естественно, нежели «романсы». У Жуковского можно назвать такие тексты как «Тоска по милом (песня)» (1807) («Дубрава шумит / Собираются тучи») и «Песня» (1816) («Кольцо души-девицы»)¹. По раннему Кольцову заметно, как концентрация мотивов фольклорной лирики будет повышаться в стихотворениях, получающих название «песня».

Все это важно в связи с разговором об использовании фольклорного материала. Если у Дельвига есть номинация «русская песня» для прямого сигнала о фольклорности произведения, то какие тексты автор относит под заглавие «песня»? Можно предположить, что для Дельвига фольклорные коннотации вокруг названия «песня» были существенны - на примере переназывания «Ах ты ночь ли, ноченька» мы видели как РП могла бы быть «песней» в условиях двухчленной системы «песня - романс». Однако с появлением третьего члена, именно «песня» оказывается самым слабым, менее маркированным элементом цепи между «романсом» и РП. Корпус «песен» у Дельвига маленький и неопределенный: мы знаем всего три странных текста, получающих это название: «Как ни больно сердца муки» (<1819>), «Дедушка! - девицы» (1820) и «Наяву и в сладком сне» (1824). Только последний текст написан в период, когда РП уже печатаются под своим названием, а к 1821 г., когда «Дедушка! - девицы» выходит под заголовком «романс» у Дельвига вообще не существует каких-то сложившихся отношений между песенными жанрами.

Не опубликованный при жизни автора текст «Как ни больно...», вероятно, стоит рассматривать как один из первых опытов Дельвига в обращении к традиции городской песни, вернее того его среза, который как-то отражен в песенниках. Его центральный мотив - одиночество и невозможность разделить любовь, выражающийся в стихах «сердце ищет разделиться, / Но кого и где найти?» [Дельвиг, 1959: 127]. Это очень распространенный в песенной лирике мотив, «некому ж сказать "люблю"» - популярная

1 Особенно интересно, что обе «песни» ориентируются на немецкую традицию. Первая - вольный перевод из Шиллера, а вторая - переложение немецкого народного стиха.

ламентация, от которой отталкивался и Мерзляков в «Среди долины ровныя», в песенной продукции может трансформироваться, например, в такие формулы:

Не уж ли из всех ни единой,
Красавице я не по нраву?
Отраду подай хоть одна,
Иль с горести умру. [Новый, полный..., 1820: 837]

Формульность центрального мотива, сентенциозность стихов («как ни больно... но больнее»), тавтологичность («понять понятный взгляд»), усложненный порядок слов («больно сердца муки», «вместо всех себе наград»), рифменные пары типа «терплю» / «люблю», наивность лирического субъекта в сочетании с четырехстопным хореем создает ощущение не просто архаичности этой песни, но некоторой стилизации (или пародирования) типичного текста песенников, которые, как известно, консервативно сохраняли тексты многие десятилетия. Автограф этого текста перечеркнут и рукой Пушкина выведено: «Сохранить оборот и сделать прелесть», т.е. переписать [Томашевский, 1959: 294].

Неизвестно, хотел ли Дельвиг переделывать это стихотворение и брался ли за это. Однако в одной из РП - «Скучно, девушки, весною жить одной» (1824) - можно увидеть определенные корреляции с «Как ни больно сердца муки», в новый текст интегрирован мотив одиночества в той же вариации «есть любовь, но нет любимого человека»: «не с кем сладко побеседовать младой» [Дельвиг, 1959. 176]. Это тем необычнее, что, как правило, РП Дельвига дистанцированы от считываемых традиционных для песенной поэзии мотивов, а в данном тексте, помимо использования устойчивого мотива, мы наблюдаем смежную мужскую рифму, соблюдаемую во всем тексте и некоторые обороты, которые отдаляют «Скучно, девушки» от стилистической цельности РП. Что касается рифмы, то она, конечно, может быть ориентирована на фольклорную простоту, но уже явно далеко отстоит в силу своей упорядоченности и постоянности от окказионального фольклорного созвучия, которое имитирует Дельвиг, например, в РП «Что, красotka молодая» (1823), в последних стихах которой в рифменную позицию три раза попадает одно и то же слово «(причину) – кручину – кручину – кручину» [Дельвиг, 1959: 176].

Стилистическая герметичность в этой РП нарушается. Стихи: «хочешь с кем-то этим запахом дышать / И другим устам его передавать» напоминают об усложненном образном строе «легкой поэзии». В тексте РП развивается сложная игра с дефиницией

любовного чувства («то веселье - не веселье, а любовь»), опирающаяся на смешение ряда «весны», «веселья», «неги», «солнца» с рядом «скучно», «не веселье», «подгорюнившись», «замирает кровь», «больно», «не светло». «Любовь», таким образом, занимает неопределенное положение на скрещении этих рядов: «и мне душу то *веселие томит*». Дельвиг усложняет традиционный (еще для элегии) контраст жизнеутверждающего весеннего пейзажа с печалью лирического субъекта, не делает его структурно отчетливым. Смешение и «неправильность» делают эту РП похожей не на реставрируемый образец «идеального» фольклора, а как раз на его современный вариант, представленный в песенниках¹. Смешение книжного и фольклорного в этом тексте определяет, в первую очередь, речь и сознание героини, конструируемое Дельвигом как современное «наивное».

Вне зависимости от того, как соотносятся «Скучно, девушки...» и «Как ни больно...» с точки зрения прямой пересадки мотива, ситуация с этими текстами важна для нас, поскольку указывает на их родственные источники. Оба текста не далеки друг от друга по генезису, опираясь на одну неоднородную текстовую среду песенников и на традиции массовой песенной лирики в целом.

Остальные две песни - «Дедушка! - девицы» и «Наяву и в сладком сне» - отдалены от РП дальше, чем «Как ни больно...». Их хорей (в первой - ХЗ, во второй - Х4) противостоит ямбу дельвиговских романсов, но и не сближается с хореем РП - он избавлен от сигнальных для фольклорных имитаций дактилических клаузул и/или двудольных анакруз. «Наяву и в сладком сне» интуитивно можно было бы отнести к романсу, но тут как раз тот случай, когда, как пишет Орлова, нельзя определять жанровую принадлежность песенной поэзии, ориентируясь только на лексические показатели [Орлова, 1996: 105] - на

1 «Простонародная» песня, зачин которой использует Дельвиг («Скучно, матушка, весною жить одной») - в тексте песенника также использует смежную мужскую рифму и определенный ритмический рисунок, который Дельвиг передает шестистопным хореем. Тем же размером написана РП «Как за реченькой слободушка стоит», обе песни, вероятно, ориентируются на сумароковскую имитацию, написанную шестистопным хореем «Не грусти, мой свет! Мне грустно и самой...» (1770) с той же смежной мужской рифмой. Отметим попутно, что сумароковский текст по использованию центральных мотивов близок тексту из песенников, зачин которого повторяет Дельвиг - «Как за реченькой слободушка стоит». Ср. «Старый муж не пускает никуда? / А хоть пустит, сам за мною вслед идет» [Новый, полный..., 1820:84] и сумароковское «Муж ревнивый не пускает никуда / Отвернусь лишь, так и он идет туда» [Сумароков, 1957: 271]. Эти замечания указывают на определенную традицию шестистопного хороя со смежной мужской рифмой как фольклорной имитации, которая опирается на некоторые сигнальные тексты песенников. (отметим переложение Д.П. Глебова «Скучно, матушка, весною жить одной» (<1817>) и песню Остолопова на этот же голос: «Солнце красное! оставь ты небеса» (<1816>).

основе хореического ритма и связанных с ним музыкальных ассоциаций Дельвиг относит это стихотворение к «песням». К тому же, отметим, повышенную для романсов структурность этого текста, каждая строфа открывается анафорой, но соотнесенной каждый раз с новым временем суток: «и я в ранюю зарю» - «и я утром золотым» - «я твержу по вечерам» - «ночью сплю ли я, не сплю» [Дельвиг, 1959: 178]. Временной цикл обречен повторяться, реализуя зачинную формулу «наяву иль в сладком сне».

В «песне» «Дедушка! - девицы» хорей задает общую ироническую интонацию, в которой мотивы старости, давно прошедшей любви реализуются в игровом ключе «легкой поэзии». Трехстопный хорей, не самый популярный размер, хоть и употреблялся в конце XVIII в. для любовной лирики (что создает дополнительный контраст), но для нашего случая важнее, что им написана, во-первых, радостная «Застольная песня» Дельвига лицейского периода, а, во-вторых, типологически близкий анакреонтический черновой отрывок Пушкина «Милый мой, сегодня» (1819):

Милый мой, сегодня
Бешеных повес
Ожидает сводня,
Вакх и Геркулес.
[Пушкин, I: 349]

Все это определяет мажорную аранжировку песни: несмотря на проникновение в нее фольклорной фразеологии - она более веселая, чем грустная. Кроме того, в песне очевидна диалогическая конструкция, хоть и реализованная через прямую речь героя. Центральные мотивы песни - более чем распространенные и Дельвигом не маскируются. Т.Н. Степанищева замечала, что сюжетно эта песня напоминает идиллию «Дамон» [Степанищева, 1993: 66]. В обоих текстах повторена общая ситуация общения молодых (многих) и старца (одного), и для обоих важна установка на рассказ (песню в случае идиллии) старца об утраченной молодости. Мотив состарившегося любовника, традиционно комический и шуточный (ср. ранний текст Дельвига «Хлоя») в «песне» решается в игровом, легком, принципиально «веселом» регистре¹, а в идиллии

1 В «песне» есть еще одна существенная черта, которая поддерживает ироническое ее прочтение: девушки просят героя рассказать «небылицу» или «старинную быль», т.е. эпическое произведение (сказку / былинку), но повествование старца-рассказчика - исключительно лирическое, в котором он рассказывает сам про себя.

приобретает торжественное звучание «мудрой старости», но на основе тех же любовных мотивов. Однако песня Дамона тоже должна оставаться «веселой»: «все хвалили веселую песню Дамона» [Дельвиг, 1959: 154]. Ситуация в РП Дельвига противоположна той, которая отражена в «Дедушка! - девицы» и в «Дамоне» и не пропускает в себя их мотивов. Персонаж РП - всегда молодец или девица, для сознания которых нерелеванты сентенции об ушедшей любви и принятие старости, любовный конфликт, если он есть, то всегда актуален для них в настоящем.

За пределами четко обозначенной линии «песня - романс» остаются несколько текстов, явно следующие музыкальной установке - это две «застольные песни», стихотворение «Не осенний частый дождичек» и «Малороссийская мелодия». Так как «застольные песни» косвенно связаны с текстом «Не осенний частый дождичек», мы сначала рассмотрим «Малороссийскую мелодию».

По принципам обращения с фольклорностью «Малороссийская мелодия» (1829) максимально приближена к РП и целиком ориентирована на фольклорную имитацию. Существенной здесь является смена этнонима «русский» на «малороссийский» (на самом деле сменяется только этноним, потому что «мелодия» - это вариант «песни», ср. «русская мелодия №...» в тетрадках Дельвига). Дельвиг словно повторяет традиционное распределение песенной лирики в современных ему песенниках, которые выносят «малороссийские» песни из корпуса «простонародных»¹. В этом разделении отражаются представления о характере и общей интонации фольклора Малороссии, который принципиально более жизнерадостен, чем русский: соответственно в «малороссийской» песне главная тональность РП сменяется на противоположную. Мотивы заговоров («все о воле чаровала»), побега от старого мужа, требования свободы (в т.ч. и в любви: «скоро ль буду я вдовою?») не свойственны корпусу РП.

У Дельвига есть прецедентный текст описания Малороссии (выполненный в композиционной рамке «мечты о стране») - это послание к Пушкину 1817 г. Общая тональность этого описания очевидна: «...взоры мне их обещают / одну счастливую

1 Возможно, что это имитация появляется под некоторым влиянием О. Сомова, в 1829 г. близкого Дельвигу. На страницах «Северных цветов» Сомов много писал об украинской истории, пропагандировал украинскую культуру и фольклор, строил свои произведения на украинской национальной основе [Вацуру, 1978: 209], [Греков, 1996: 260].

любовь», «беспечных мотыльков свобода», «все манит здесь к изменам, неге»¹ [Дельвиг, 1959: 119]. Главное, что такая концепция любви принадлежит «девам, воспитанным в простоте». В тексте послания они противопоставляются столичным дамам, становясь, т. о., носителями наивного сознания, «человеком естественным» (неслучайно и указание на «счастливый климат») - украинским вариантом идиллической пастушки. Описание Малороссии в послании к Пушкину намного более подчинено «литературности», чем «мелодия», но эти два текста представляют собой реализацию приблизительно одного и того же образа. В первом случае это внешнее описание и «мечта», допускающая даже иронию (неприятно мечтать в «тряской, скачущей телеге»), во втором - перволичное повествование, очищенное от литературных влияний и представленное Дельвигом как «непосредственное».

С корпусом «застольных песен» не возникает особенных проблем - они достаточно далеко удалены от главных признаков РП. «Застольные песни» кругом анакреонтических мотивов дружбы, любви и чаши более близки романтическому посланию, дельвиговским «дифирамбам» и т.н. «лицейским песням» и, конечно, сами по себе не нуждаются в фольклорных заимствованиях. Однако «Не осенний частый дождичек», как нам кажется, косвенно опирается на мотив «пира друзей», и рассмотрение его в контексте «застольных песен» может пролить свет на вопрос о том, является ли это стихотворение «русской песней».

«Не осенний частый дождичек» - поздний текст 1829 г., одно из последних обращений Дельвига к народной стилистике. Дельвиг не успевает его опубликовать (поэтому мы ничего не знаем о его жанровой номинации), однако Глинка пишет на это стихотворение романс, который сразу становится сверхпопулярным² [Томашевский, 1959: 332]. Пожалуй, это единственный случай в поэзии Дельвига, когда его текст транслировался исключительно музыкальным исполнением и при этом автограф оказался утерян. Следствием этого является сравнительно маленькая степень авторизованности его: даже текст, воспроизводимый в современных изданиях, реконструируется по наиболее

1 Ср. с батюшковским «все здесь, друзья! изменой дышит / теперь нет верности нигде!» [Батюшков, 1964: 147] из «Разлуки» с похожим решением любовной драмы в ироническом контексте «легкой поэзии».

2 В своих «Записках», Глинка называет стихотворение именно «романсом» [Глинка, 1988: 36]

распространенному песенному варианту [Гусев, 1988: 603-604]. В канонических изданиях Томашевского и Вацура стихотворение воспроизводится по сборнику Розанова «Песни русских поэтов» 1950 г., в котором отмечено, что авторского текста не сохранилось [Розанов, 1950: 493]. Однако Гусев при публикации текста опирается на автограф романса Глинки, в котором выписана первая строфа (куплет) и строфа-рефрен (припев) - редакция Гусева достаточно сильно отличается от канонической. Глинка был наиболее близок к первоисточнику, ведь именно ему Дельвиг послал песню, однако нельзя не учитывать и того, что литературный текст у Глинки мог сильно трансформироваться под влиянием музыкального мотива (если мы сравним гусевскую и каноническую редакцию, то последняя будет намного «литературнее»: более читаемый ритмический рисунок припева и большая упорядоченность синтаксических связей). В глинковском автографе представлен важный мотив, утраченный в розановском варианте: «что от любви не чай! / Ведь ты не девица» [Гусев, 1988: 272], ср. с «Полно, брат молодец! / ты ведь не девица» [Томашевский, 1959: 216].

В контексте этой слабой авторизованности о цельности текста «Не осенний частый дождичек» и его отношении к мотивам «застольных песен» мы будем говорить с известной долей условности и неизбежной реконструктивности.

С одной стороны, стихотворение рядом характеристик напоминает нам РП: ориентация на фольклор, общая тональность грусти, свернутый лирический сюжет, выраженный перфективно: «дни веселия, дни радости / отлетели далеко», хореический размер с чередованием дактилической и мужской клаузулы. Однако катренная форма, рифма в куплетных строфах и строфа-рефрен - совершенно не свойственны РП Дельвига, которая устойчиво монологична. РП - это всегда песня для одного голоса, и «Не осенний частый дождичек» резко противопоставлен ей по своей куплетно-припевной структуре. Романс Глинки предназначен для трех голосов: два тенора (хор в припевах) и бас (куплетное соло) [Гусев, 1988: 604]. Кроме того, в нем появляется мотив «воспоминания о прошедших счастливых днях», который не актуален для РП в таком виде. В РП мы не встретим даже лексем, связанных с мнемонической активностью героев (вспоминать/помнить), вероятно для Дельвига они были слишком нагружены элегической семантикой и связаны с «литературностью», которой он в РП старался избежать. Единственное употребление такой лексики встречается в ранней редакции «И я выйду ль

на крылечко»: «выйду <...> О бывалом вспомянуть» [Дельвиг, 1986: 369]. В более позднем тексте (который Дельвиг оставляет незаконченным) стих меняется: «о любезном горевать». Более объективированное описание воспоминания сменяется на приближенное к лирическому «я» название чувства: именно эмоцию Дельвиг делает импульсом к последующему воспоминанию, в обеих редакциях заданному одинаковой конструкцией на «как»: «как у этого ль колечка / он впоследствии стоял».

Припев в «Не осенний...» призывает молодца пить, чтобы избавиться от тоски (появление которой, как мы видим по автографу Глинки, может быть мотивировано любовными переживаниями). Именно этой припевной тональностью «Не осенний частый дождичек» сближается с рядом стихотворений Дельвига, использующих «застольные» мотивы. Динамику развития этих мотивов в целом можно наблюдать по двум «Застольным песням»: от лицейского «Други, други! Радость» к «Ничто не бессмертно, не прочно» (1822). Гедонизм первой песни (и связанных с ней жизнерадостных лицейских «дифирамбов»), топос «*carpe diem!*», мотивы радости, любви и безопасности разрушаются во второй введением временной перспективы: все преходяще, пиры друзей были «и прежде», будут «и после нас» [Дельвиг, 1959: 162]. Ощущение, выраженное в «Ничто не бессмертно, не прочно», будет переходить в разные стихотворения Дельвига 20-х гг., часто сохраняя мотив пира (романсы «Сегодня я с вами пирую, друзья», «Друзья, друзья, я Нестор между вами», «Вчера вакхических друзей»).

Нас интересует тот извод этих мотивов, когда любовь, дружба и чаша перестают выступать в одном комплексе. Любовь становится причиной страданий, от которых дружеский круг пира призван избавить. Впервые «запивание горя» у Дельвига появляется в шуточном «Дифирамбе» (1816), тесно связанном с анакреонтической лицейской поэзией. В совершенно другой, драматической тональности этот мотив повторится в романсе «Вчера вакхических друзей» (1823): «вопли сердца заглушить / напевом радости застольной» [Дельвиг, 1959: 172] (мотив, вероятно, связанный с автобиографическим контекстом, как и все «романсы» 1823 г. [Вацура, 1989: 222-224; 232]). Контраст между весельем пира и состоянием героя усилен и его отказом пить:

Не пить, беспечные друзья,
Пришел к вам друг ваш одичалый:
Хочу на миг забыться я,
От жизни и любви усталый.

В романс вводится и мотив воспоминаний, к которым герою нужно вернуться: «мне помогите освежить / Воспоминанья жизни вольной» [Там же].

Круг этих мотивов - любовного томления на пиру, соединенного с воспоминаниями о «жизни вольной» - в «Не осенний частый дождичек» исполнен в фольклорной огласовке. Безусловно, интегральная интонация РП в нем сохранена¹, но она уже встроена в комплекс мотивов невеселой «застольной песни» 20-х гг. «Не осенний частый дождичек» в этом случае можно считать одним из ретроспективных ответов на беззаботность ранней анакреонтической лирики и на ту поэтическую формулу, которой Дельви́г завершал лицейский период поэзии в мае 1817 г.: «Я редко пел, но весело, друзья!».

Нам осталось отделить от корпуса РП последний текст, который носит такое же жанровое название, но не является РП в конфигурации, складывающейся у Дельви́га в 1820-х гг. Это «русская песня» - «Как разнесся слух по Петрополю» 1812 г., самое раннее из известных стихотворений Дельви́га. Томашевский отмечает ультрапатриотический характер этого произведения и связь его с официальной агитационной фразеологией 1812 г. [Томашевский, 1959: 266]. В работе Н. Трубицына находим выписку ряда патриотических произведений, имитирующих фольклорные песни времен войны с Наполеоном, которым авторы сообщили название «русская песня» [Трубицын, 1912: 255-256]. Мы сталкиваемся с иной традицией называния, складывающейся вокруг патриотического подъема 1812 г., когда «русской песней» преимущественно звались фольклорные имитации эпического характера, ориентированные на былинку как на русский героический стих. На этом примере мы видим, как в традиции фольклорных имитаций уже в 1820-х гг. побеждает линия лирическая, соответствующая магистральной литературной линии эпохи. Сам Дельви́г 1820-х гг. во многом создает и фиксирует жанровую семантику названия, прочно связывая ее с народными лирическими песнями, и в этом, конечно, он ориентируется на опыты Мерзлякова, а не на патриотическую традицию, связанную с народным эпосом, и не на

1 В реплике хора, призывающей героя пить и не тосковать - «ты же не девица» можно прочитать некую автохарактеристику самой РП. Тоскующая из-за любви девушка - основной персонаж РП, в хоре т.о. противопоставляется некоторая «женская» интонация «мужской». Ср. ответ хора у в песне А.Я. Римского-Корсакова: «Добра молодца / не уймешь никак / песней жалобной» [Розанов, 1950: 165] Это косвенно может свидетельствовать в пользу нашего предположения о том, что одним из важных маркеров РП как единства является лирическое высказывание от женского лица.

другие линии литературного фольклоризма: например, не на реставрацию немецкой баллады на русской национальной почве (к опытам вроде раннего «Поляка» Дельви́г не вернется).

Молодой Дельви́г в 1812 г. имитирует эпический, былинный стих пятисложником, к тому времени уже открытым под видом «сугубого амфибрахия» [Штокмар, 1952: 22]. Вполне вероятно, что Дельви́г мог знать о русской былине из сборника Кирши Данилова, изданного в 1804 г., а с другой стороны это вовсе не обязательно: его «песня» погружена в контекст фольклорных имитаций и песенную традицию, о чем свидетельствует указание, что текст написан «на голос» популярной «Как на матушке, на Неве-реке». В отличие от других авторов, обращающихся к этому жанру в 1812 г., Дельви́г в этом раннем произведении не конструирует фольклоризованным стихом условное героическое прошлое, связанное с настоящим аллюзионно (что характерно для литературы вокруг патриотического подъема 1812 г. [Гуковский, 1965: 181-186]), а интегрирует в фольклорный язык настоящее с его исторической действительностью.

С первого взгляда кажется, что эти черты текста совершенно не свойственны РП Дельви́га 1820-х гг. Действительно, Дельви́г ни разу в фольклорных имитациях не будет обращаться к пятисложникам (как размеру, связывающемуся с эпосом) и вообще не будет имитировать в РП народный размер вне литературной силлабо-тоники. Однако ориентация фольклорного языка на современность будет для Дельви́га актуальна - наибольшее выражение она найдет в русской идиллии «Отставной солдат». Даже в РП, кажущейся условной и, как идиллия, не локализованной в историческом времени, к некоторым текстам возможен исторический комментарий. В произведениях 1828 г. «Как за реченькой слободушка стоит» и в незаконченном «И я выйду ль на крылечко», не опубликованных при жизни автора, как отмечают комментаторы, есть указания на Персидскую кампанию (1826-1828) и Турецкую войну 1828-1829 г. («закавказские молодцы» и «За турецкой за границей / В басурманской стороне») [Томашевский, 1959: 327]. То, как историческая реальность маскируется под традиционную фольклорную образность, позволяет предположить, что позиция Дельви́га в «русских песнях» более подчинена современности, чем принято считать. «Русская антология» может оказаться актуализированной в настоящем, в т.ч. и с точки зрения биографической. Очень аккуратно об этом пишет Вацу́ро в монографии «С.Д.П.», где появление «тоскливых» русских песен в творчестве

Дельвига 1823-1824 г. на фоне жизнерадостных романсов и сонетов связывается с переломом в его отношениях с С.Д. Пономаревой. Вацуро в контексте появления у Дельвига новой, элегической интонации цитирует строфу из «Голова ль моя, головушка»:

Уж не вырваться из клеточки
Певчей птичке конопляночке,
Знать, и вам не видеть более
Прежней воли с прежней радостью.

Вероятно, что исследователь неслучайно выбирает именно эту строфу для того, чтобы проиллюстрировать смену интонации, в этой главе Вацуро описывает, помимо прочего, эпизод, связанный с праздником Благовещенья, ритуалом выпуска птицы из клетки и стихами Дельвига, написанными по этому поводу. Стихи вместо окказиональных, на самом деле оказываются мадригалом с очевидным адресатом - С.Д. Пономаревой [Вацуро, 1989: 220-222]. Это «К птичке, выпущенной на волю». Нам кажется, что если сопоставить выписки из двух стихотворений, то вероятная связь автобиографических мотивов с «Голова ль моя, головушка» будет более отчетливой:

Тебе, летунье сладкогласной,
Дарю свободу я. — Лети!
<...>
Как ей обязана ты волей,
Так я неволею своей

Стихотворение «Как разнесся слух по Петрополю» опубликовано только в 1934 г. Вероятно, если бы Дельвиг помнил об этом стихотворении и решился на публикацию, жанрового названия за ним он бы уже не сохранил: для РП Дельвига середины 1820-х гг. эта «русская песня» - чуждый текст.

Можно заметить, рассмотрев РП Дельвига в контексте его песенной лирики, что у нас нет необходимости ставить под сомнение авторское определение жанра собственных текстов: РП представляют собой достаточно закрытый и стилистически определенный комплекс, по ряду критериев противопоставленный как песенной лирике, так и текстам на фольклорной основе. От 13 произведений под заглавием РП отделяется только один ранний - «Как разнесся слух по Петрополю». В этот корпус из 12 РП также невозможно

внести другие тексты автора - даже самые близкие фольклорные имитации вроде «Не осенний частый дождичек», «Сон», «Две звездочки» по своим структурным и мотивным особенностям отдаляются от инерции, задаваемой РП. С другой стороны, только по отношению к этому комплексу песенной лирики РП и определяет себя: ее дистанцирование от целого ряда литературных явлений - и есть одна из ее особенностей. В РП Дельви́г руководствуется стремлением освободить фольклорную имитацию от внешних влияний, выделить фольклорный стиль из общей, эклектичной песенной продукции. Такой очищенной, сконцентрированной на лирическом высказывании РП внезапно оказывается близка (как бы через голову песенной традиции и фольклорного заимствования вообще) элегии и романсу - именно по принципам реализации лирического высказывания.

В этом разделе нам осталось сделать последнее замечание о РП, основываясь на том как, устроена жанровая система лирики у Дельви́га. Нетрудно заметить, что Дельви́г избегает таких названий, которые будут прямо связывать его тексты с главными жанрами предыдущей эпохи, с их каноном: в его прижизненных, актуальных для современников стихотворениях нет ни одной «баллады» и всего одна «элегия»¹. Дельви́г переназывает их на основе песенной лирики - разобранный по мотивам, свернутый в концентрированные тексты, этот жанровый осадок у Дельви́га выступает под названиями, ориентированными на музыкальность: во всевозможных «песнях» и «романсах» нескольких типов. Дельви́г предпочитает песенные жанры традиционным, и это, конечно, является отголоском его эстетической позиции. В этом устойчивом использовании песенных названий сказывается ориентация Дельви́га, часто на уровне редуцирующих поэтических деклараций («так певал без принужденья / как на ветке соловей»), на «малый жанр», безделицу, раскрытие метафоры поэт-певец, поэт-соловей, утверждение сиюминутности своих песен, на общую музыкальную установку. Дельви́г формирует свой образ так, чтобы оказаться второстепенным поэтом («У нас, у небольших певцов» [Дельви́г, 1959: 160]), идентифицировать свою поэзию как камерную. Во многом, эта программа срабатывает, Дельви́г остается в памяти ближайших поколений и в сознании современников - легковесным «поэтом-песенником». Для старших современников такой тип поэта почти нелегитимен, ср. характерное свидетельство А.И. Дельви́га о впечатлениях своего дяди в

1 И какое значение в этом контексте приобретает то, что в сборнике 1829 г. Дельви́г создает отдельный раздел только для четырех сонетов.

1826 г.: «дядя рассказывал, что Дельвиг не живет дома, уходит в леса, скрывается там в ветвях деревьев, поет разные неприличные вещи и сам еще об этом пишет» [Дельвиг А.И., 1912: 37]. В очередной раз личное совмещалось с тем, что конструировалось поэзией и поддерживало этот образ. Поэтическая условность переставала быть условностью, так же происходило и с «ленью» Дельвига: образ был укоренен в поэтической традиции, но приобретал особенную силу легенды, накладываясь на особенности личности (см. об этом [Грачева, 1990]).

В контексте «песенной» линии в творчестве Дельвига РП выступает как особенное образование. Дельвиг настойчиво продолжает давать фольклорным имитациям это название, фиксируя и организуя жанровую семантику. «Русская песня» - это самая распространенная жанровая номинация во всей поэзии Дельвига (РП - 12, романсов (генетически неоднородных) - 7, песен - 2). В свете того, что Дельвиг избегает жанровой определенности, вся его настойчивость и продолжительность работы с РП приобретает характер сознательного конструирования некоторого единства.

3.3. «Русская песня» в качестве «русской антологии»: идиллия и элегия

Устойчивое соседство в лирике Дельвига двух пластов - национального и античного - ставит вопрос об их соотношении. Томашевский для времени Дельвига выделял определенную традицию такого тематического соединения в пределах поэтики одного автора, находя похожие явления у Львова, Мерзлякова, Востокова [Томашевский, 1959: 47]. Античное и народное в поэзии начала XIX в. было реализацией одной литературной программы, одной установки на преодоление французского классицизма, «легкой поэзии», ответом на требования национального: в античных переводах и переложениях современники читали народные и фольклорные смыслы [Лотман, 1960: 15-17]. Русская народность в литературе конструировалась на пересечении с античным миром, понятым как «народный» или «простонародный». Все это было следствиями более глобальных процессов восприятия немецких влияний и немецкого же учения о национальном. Не случайно, что проникновение русского топоса в античные жанры, конструирование «русской идиллии» было определено поворотом от традиций французской школы к немецким «демократическим» авторам - Фоссу, Гебелю, Боннеру [Вацуро, 2000: 521-523].

Проблема соотношения РП с антологической лирикой Дельвига была поставлена в статье Вацура, который называл РП «антологией, но на русском национальном материале» [Вацура, 1986: 13], исходя из тезиса о восприятии национальной русской культуры как аналога античной.

Мы замечали в предыдущих разделах, что национальное в РП создавалось Дельвигом как явление современной реальности. Герой РП, носитель «простого» сознания, т. о. не переносился в прошлое, а был «естественным человеком» понятым как современный: этот факт отчетливо определяет, что РП Дельвига не носили реставрационный характер по отношению к фольклору. «Русская песня» не принимала характер «древней», а фольклор опознавался как современный язык русского народа, не требующий восстановления его идеальных образцов, гипотетически потерянных, испорченных в ходе истории. Барон Розен даже воспринимал «русские песни» Дельвига проспективно, они относились не к прошлому, не настоящему, а понимались как «*maximum* русской национальности», как то, «чем будет со временем народность русская, возводимая путем чисто русского просвещения» [Розен, 1998: 308-309]. Для Розена был важен «идеальный» элемент поэзии Дельвига, который он сообщал РП, конечно, через восприятие дельвиговских идиллий и антологической лирики.

По принципу временной локализации «русская антология» если и существует, то как антология современная - для Дельвига очевидна невозможность реконструкции на национальном материале «мира александрийских поэтов, интерпретированного как царство наслаждения, радости и полноты чувственной жизни» [Вацура, 2000: 533].

Историчность представлений Дельвига об антологических жанрах определилась, в первую очередь, в идиллиях. Как замечает Т.Н. Степанищева, рамочный сюжет сборника 1829 г. - это сюжет о конце золотого века, воплощенный также и как распад жанра идиллии (от раннего «Дамона» к «Концу золотого века») [Степанищева, 1993: 58-59]. При этом в «Конце золотого века» трагедия как эксцесс оказывается исторической закономерностью: разрушение идиллии предопределено течением времени [Вацура, 2000: 536].

Русская идиллия Дельвига «Отставной солдат» в контексте сюжета о «конце золотого века» является воплощением «идиллии после идиллии». Ее события точно локализованы - это весна-лето 1814 г. (офицер оповещает солдата об окончании войны с Наполеоном, русских войсках в Париже). На сельский, пасторальный пейзаж

накладывается контекст войны, солдат рассказывает пастухам о замерзших трупах французов, смерть интегрируется в идиллическую схему. Как отмечает Вацуро, в «Отставном солдате» можно наблюдать разрушение констант идиллического жанра: Дельви́г отказывается от «золотого века», смешивает город и природу и, что самое главное, противопоставляет традиционного «естественного человека», носителя «наивного сознания» герою нового, исторического времени, носителю новой, современной «наивности» [Там же: 535]. Когда пастухи спрашивают солдата о чудесах, руководствуясь мифологизированными представлениями о мире («Я чай, везде бывал ты, все видал! / И домовых, и водяных, и леших» [Дельви́г, 1959: 209]), солдат грубо отвечает им: «Вздор мелешь, малый! Уши вянут! Полно! / Старухи врут вам, греясь на печи». Новое время, новые условия идиллии накладываются на сохраняющийся Дельви́гом патриархальный быт («Ах, братцы! Что за рай земной у вас»), реорганизуя привычные акценты - солдат говорит: «Да ныне ж человек лукавей беса!». В конце «Отставного солдата» именно история должна заменить мифологию традиционной идиллии (чудо истории вместо чуда сказки) - на известие о победе солдат восклицает: «Молитесь, братцы, божьи чудеса / Не совершаются ль пред нами явно!» [Там же: 211].

Дельви́г, по всей видимости, противопоставляет «Отставного солдата» опыту Гнедича в «Рыбаках» [Томашевский, 1959: 49; Вацуро, 2000: 535]. «Отставной солдат» написан белым пятистопным ямбом, и в этом случае отказ от имитации античного размера сигнален. Гнедич пишет «Рыбаков» дериватом гекзаметра, дактилическими и амфибрахическими стопами, национальная специфика у него погружена в гомеровский контекст героического стиха. А.М. Кукулевич писал, что русская форма в «Рыбаках» «не равна сама себе» [Кукулевич, 1939: 299], в результате чего русский топос внутри идиллии деформируется в неоднозначное образование, соотнесенное с эпическим гомеровским стилем - античная форма поглощает народный сюжет, описанный в «Рыбаках» Петербург превращается в образ гомеровского эпоса.

«Рыбаки» ориентированы на феокритовскую идиллию, они основаны на буколических элементах (рыбаки - вариант пастухов), национальная специфика, осознаваемая Гнедичем как соотнесенная с современностью¹, заключена в пространство

1 Гнедич сохраняет аллюзии на ближайший исторический контекст (терем, описанный в идиллии, считают комментаторы, можно соотнести с дачей А.С. Строганова, покровительствовавшего музыкантам,

«золотого века» (которому подчиняется и смежное для героев идиллии пространство города). Во внеисторическом «золотом веке» современность в «Рыбаках» оказывается трансформированной системой античного стиля и теряет связь с исторической действительностью. Дельвиг не хочет так писать «русскую идиллию» - для него «золотой век» и вообще античный топос не может быть выведен из современного национального материала и полностью соотнесен с ним - отсюда отказ от имитации античных метров и повышенный акцент на «простонародном» языке. Дельвиг не пытался опровергнуть «Отставным солдатом» возможность «русской идиллии» вообще, а наоборот, он писал, казалось бы, невозможное: идиллию «железного века». Поэтому вряд ли стоит воспринимать «Отставного солдата» в контексте кризиса жанра идиллии, скорее это попытка продолжить традицию после потери в современном историческом времени «золотого века». По отношению к «Концу золотого века» «Отставной солдат» - не дериват сюжета, а его продолжение.

«Отставной солдат» ориентирован на просторечие, которое организует стилистику как неоднородную, с заметными переборами [Вацуру, 2000: 535]. Такой принцип обращения с «народным» словом действительно далеко отстоит от стилистической цельности и аккуратности РП. Интеграция просторечия в идиллическую систему Дельвига намного более заметна для поэтической традиции, чем воспроизведение «народного» слова внутри стилистического целого РП¹. Это связано, как нам кажется, с феноменом проникновения в поэзию прозаизма в описании Л. Гинзбург. В отличие от прозаизма, нестилевого слова без предзаданного традицией эстетического значения, «поэзия, ориентирующаяся на фольклор, широко пользуется бытовыми словами, но слова эти воспринимаются в определенной стилистической связи. Традиция народной поэзии сообщила им заранее свою поэтичность» [Гинзбург, 1997: 205]. Поэтому построение народного языка в «Отставном солдате» связано с оформлением нового стиля национальной идиллии и не может опираться на язык РП, уже заданный поэтической традицией. Вацуру справедливо

художникам и поэтам [Гнедич, 1956: 816]), однако общая стилистика делает исторические ссылки условными и необязательными .

1 Просторечие, также встречающееся в «русской идиллии» Гнедича, выступает внутри античного стиля и работает как двусторонний знак: с одной стороны, он транслирует национальные смыслы, с другой - принадлежит гомеровской «народности». Куклевич писал о том, что просторечие в «Рыбаках» «героизируется» [Кукулевич, 1939: 302].

замечал, что «Отставной солдат» отходит от принципов идиллии («картинки») и напоминает драматическую сценку [Вацура, 2000:535], принципу драматизации подчиняется и конструируемый язык.

У Дельвига нет ни другого текста, обозначенного «русской идиллией», ни других стихотворений, откровенно ориентирующихся на просторечие, чтобы мы могли наблюдать на их примере конструирование русского топоса, отличного от РП. В этой связи внимание привлекает одно из ранних стихотворений - «Хата» (<1815>). Произведение строится на маркированной простонародными смыслами лексеме, которая вынесена в сильную позицию названия и распространяет свои семантические свойства на все стихотворение. Эта лексема - сигнальна, она встречается в тексте всего один раз, кроме него стихотворение не оперирует другими словами этого стилистического ряда. Вся лексика, формирующая условно античное пространство стихотворения, оказывается под семантическим влиянием центрального слова, резко противостоящего ему стилистически.

Необходимо сделать отступление, что «хата» к 1815 г. вряд ли может считаться полноценным прозаизмом и, вероятно, ее простонародные коннотации сглажены - поэтому Дельвигу нужно реактуализировать семантику слова, поместив его в название. «Хата» попадает в поэтический язык, судя по данным НКРЯ, с начала XIX в. и встраивается в парадигму «убежища»: «хата-терем-дом-домик-хижина-шалаш». Этот ряд функционально близких образов участвует в формировании мотива «убежища поэта», ср. послание Гнедича Батюшкову: «Когда придешь в мою ты хату, / Где бедность в простоте живет» [Гнедич, 1956: 80]. Изначально, этот мотив будет очень настойчиво появляться в жанре послания, соединяясь с мотивами пира и дружбы. Дельвиг использует образ «убежища поэта» в «Домике» (1821) и в «Моей хижине» (1818):

Когда я в хижине моей
Согрет под стеганым халатом,
Не только графов и князей -
Султана не признаю братом!
[Дельвиг, 1959: 122]

Так как топография «убежища» мыслится как преимущественно сельская, противопоставленная городу и свету, то этот мотив нередко будет сцеплен с пасторалью и будет участвовать в формировании идиллического, патриархального пространства

(вероятно, с ориентацией на «Жизнь Званскую» Державина). У Дельвига: «Вот мой ручей, мои посевы, / Из гроздий брызжет тут вино» [Там же]. Ср. откровенную замену ценностей города ценностями «естественного человека», живущего вдали от цивилизации в послании Н.Ф. Остолопова (1810):

А я в моей укромной хате
Приятно, хорошо живу,
Как в царской будто бы палате,
И счастья больше не зову:
[Поэты-радищевцы, 1979]

Это уже прямые рефлексии из пасторальной поэзии XVIII в. Если обратиться к ранней редакции «Хаты» Дельвига, то будет очевидно, что изначально стихотворение строится именно как пастораль, с традиционным контрастом материальных и нематериальных ценностей. «Убежище» из ранней редакции «Хаты» - это, в первую очередь, «убежище любви»:

Пусть унывает богач, не зная с прелестными счастья:
Мы не в палатах златых, но в хате, соломой укрытой,
Будем счастливей его.
[Дельвиг, 1959: 284]

В том же 1815 г. Н. Ибрагимов пишет свою известную «русскую песню», в которой этот образ получит отчетливую формульность и надолго станет proverbiallyм:

Не ищи меня богатый:
Ты постыл моей душе.
Что мне, что твои палаты?
С милым рай и в шалаше!
[Песни и романсы..., 1988:]

«Хата» Дельвига в ранней редакции стихотворения - это вариант «шалаша» Ибрагимова, она условна, как и ее подразумевающийся народный колорит, и связана с обобщенной пасторальной моделью мира (у Дельвига переданной имитацией античной строфы). Однако все меняется в поздней редакции стихотворения - «Хата» попадает в сборник 1829 г., как нам кажется, в совершенно ином качестве.

Дельвиг меняет осенний пейзаж на зимний (в ранней редакции: «Ветер осенний,

бушуй вокруг хаты...»). Это подчеркивает тематическую близость «Хаты» к двум другим стихотворениями лицейского периода «К Лилете» (1814) и «К Лилете (зимой)» (1816). Во всех трех стихотворениях, имитирующих античные размеры и ориентированных на античный топос, героиня названа условно-поэтическим именем «Лилета», и все три развертываются на фоне зимнего пейзажа и опираются на схожие мотивы, схожие контрасты: «и в бурю мы можем любить!» [Дельвиг, 1959: 69]. Однако нетрудно заметить, что зимний пейзаж двух обращений «К Лилете» - скорее метафорический и условный, конструируемый по аналогии с элегическим. Для текста 1814 г. важен контраст чувства героев и окружающего их пространства, «зима» в этом стихотворении не является собственно «зимой», это «непогода» вообще, описанная, чтобы ей противопоставить «весну» любви:

Бушуйте, о чада зимы, осыпайтесь, желтые листья!
Но мы еще только цветом, но мы еще жить начинаем
В объятиях нежной любви.
[Там же]

Заметим пейзажную контаминацию в этих стихах: «чада зимы» и «желтые листья» (из зачина: «пусть ветер свистит и кверху метелица вьется»), поддерживающую обобщенное представление о «непогоде» и «буре», которая не может помешать любви.

Во втором обращении «К Лилете (зимой)» зимнее пространство - это субъективированный пейзаж, пропущенный через психологию героя, это «зима чувств» (этим он сближается с принципами построения элегических пейзажей): «Так, все исчезло с тобой! Брожу по колено в сугробах» [Там же: 85]. Зимний пейзаж реализуется как следствие «потери» Лилеты, а наступление весны связывается с возвращением возлюбленной: «наша любовь оживит все радости юной природы» [Там же: 86].

В поздней редакции «Хаты» видны черты более свободного поэтического слова: «зима» в стихотворении более реальна чем в других обращениях к Лилете и принадлежит объективному описанию: «Скрой меня, бурная ночь! Заметай следы мои, вьюга» [Там же: 101], зимний пейзаж обрамляет путь героя к дому Лилеты. Заметим, что на объективацию зимнего пространства влияет не столько лексико-повествовательный план стихотворения, сколько отказ Дельвига от формул контраста и сентенций ранних редакций, именно они поддерживают условность поэтического пейзажа. В позднем тексте нет ни прямого

противопоставления чувства (внутри) и стихии (снаружи) («...громы любви не ужасны: / Взоры Лилеты мой щит»), ни идиллических формул «убежища любви»: Дельвиг полностью изменяет финальную строфу, избавляясь от комплекса мотивов, связанных с «мы не в палатах златых, но в хате, соломой укрытой».

Этот отказ от идиллических и элегических условностей начинает реакцию освобождения словарного значения слов: не только зимний экстерьер теряет черты умозрительного, но и лексема «хата» освобождается от инерции восприятия, заданной поэтическими мотивами «убежища». Стихотворение приобретает черты закодированной в античной образности достаточно конкретной любовной истории (герой-Лилета-Аргус)¹.

Однако сочетание усиленной «простонародной» семантики «хаты» с зимним пейзажем² в поздней редакции стихотворения позволяет предположить сильное смещение в сторону русского топоса, заключенного в античные строфы и идиллическую образность. Вероятно, по измененной «Хате» мы можем наблюдать вариации «русской антологии» внутри поэтической системы Дельвига. Она не сближается с РП (экстерьер в которых скорее «летний», чем «зимний») ни стилистически, ни интонационно и далеко отстоит от принципов «Отставного солдата», но, как нам кажется, является образованием того же ряда, что «Роза» и «Первая встреча» (сближение «Розы» и «Хаты» замечал Вс. Успенский [Успенский, 1929: 142]), в которых реализация национальных образов подчиняется пасторальной модели - не продуктивной для той «русской антологии» Дельвига, которая выражается «Отставным солдатом».

Возникает вопрос, в каком отношении находились РП к «русской антологии», которая, как мы видели, определялась сюжетным движением от «золотого века» к «железному» и осмыслялась как антология современная. Связующим звеном в этой

1 Этим имплицитным мотивом «обманутого мужа», «Хата» сближается с «легкой поэзией», ср. дельвиговское послание Баратынскому («Евгению»): «Помнишь, Евгений, ту шумную ночь... / Когда мы с Амуром и Вакхом / Тихо, но смело прокрались в терем Лилеты» [Дельвиг, 1959: 138], с тем же образом условного пасторального «убежища» и с той же условной героиней.

2 Зимний пейзаж в антологической лирике, видимо, не был столь необычным, как это кажется на первый взгляд. Он появляется в идиллиях Панаева («Идиллия XV. Палемон»), также конструируемый как условная «непогода». Кроме того, сочетание зимнего экстерьера с античным пространством, вероятно, ассоциировалось с комплексом овидиевских мотивов (римлянина в Скифии). Ср. у Пушкина в «К Овидию»: «Когда ты в первый раз вверял с недоуменьем / Шаги свои волнам, окованным зимой» [Пушкин, II: 64]

проблеме будет вторая часть жанровой номинации РП - это «песня».

В «Конце золотого века» ряд противопоставлений (город/сельская местность, цивилизация/природа, идиллия/трагедия) будет определен оппозицией веселой/грустной песни. Именно проникновение грустной песни из городского пространства разрушает идиллию, неизменным атрибутом которой являются только веселые песни: «Где же и как ты, аркадский пастух, воспевать научился / песню, противную вашим богам, посылающим радость?» [Дельвиг, 1959: 198]. Переход «золотого века» в «железный» определяется изменениями в тональности песен, и т.о. за веселыми песнями закрепляется «прошлое», а грустные становятся принадлежностью нового исторического века, современной действительности.

Характерно, что в «Конец золотого века» не включена сама песня, которую пела Амарилла-Офелия, есть только рассказ о песне и ее тональности. Какую песню имеет в виду Дельвиг в идиллии? Это восстанавливается достаточно точно - магистральная элегическая тональность современной Дельвигову эпохи, «новейшее уныние» не позволяет определить эту «грустную песню из города» как-то иначе, чем элегия. Дельвиг подчеркивает это в сборнике: сразу перед «Концом золотого века» стоит «Элегия» (<1821/1822>) - единственное стихотворение во всей поэзии Дельвига с таким названием. Дельвиг определяет жанр в этом тексте в виде исключения, метонимически обозначая через это стихотворение всю элегическую традицию. Вероятно, что название «Элегия» в сборнике всплывает специально для обрамления «Конца золотого века» - при первой публикации стихотворение было названо «Романсом». В «Элегии» уже воплощен мотив «песен прошлых дней», к которым обращается лирический герой: «Не возвратите счастья мне / Хоть дышит в вас оно!» [Там же: 159].

Оппозиция *веселые/грустные песни* приобретает в контексте всего творчества Дельвига и создаваемого образа поэта-певца характер программной. Идиллия настаивает на песне веселой (из «Дамона»: «нам песню ты спой, веселую песню - кричали» [Там же]), романс - на невозможности веселья, утраты его в прошлом (см. «Сегодня я с вами пирую, друзья»). «Элегия», написанная в начале 1820-х гг., не только в очередной раз варьирует мотивы ушедшей молодости, но накладывает их на поэтическую систему Дельвига; «песни прошлых дней» соотносятся с лицейскими стихотворениями и уже высказанной формулой: «я мало пел, но весело, друзья». Оппозиция, таким образом, определяет не только

прошлое/настоящее, счастье/несчастье, идиллию/трагедию, но и является автохарактеристикой, задающей восприятие творчества самого поэта в исторической перспективе: от веселья к тоске. Мы видим, что элегический сценарий, сугубо психологический (в прошлом человека - радость, в настоящем - грусть) имплицитно в ряд явлений: он повторяется на уровне жанрового сюжета о конце золотого века, соотносится с личностью поэта и эволюцией его поэтики. Разговор о «песнях» в стихотворениях Дельвига - это чуть менее метафора, чем у поэтов-современников, т.к. он действительно - о песнях (основное жанровое пространство Дельвига).

С. Шервинский не был полностью прав, когда писал, что «тоска» РП искусственна и не в характере Дельвига, подтверждая это зачином из лицейского стихотворения «К друзьям» [Шервинский, 1915: 148-149]. Внутри общего сюжета о смене веселых песен грустными, создаваемого самим Дельвигом, «тоска» РП легитимна - это, в первую очередь, песни грустные. Именно так они опознаются эпохой и так конструирует их Дельвиг по отношению к собственной оппозиции грустных/веселых песен. Функционально РП становятся аналогом элегии (романса, в случае Дельвига, как «поющей элегии»), в контексте «конца идиллии» - это песни наступившего «железного века».

Мы говорили о том, что «романс-элегия» и РП - это два стилистически противоположных полюса дельвиговской поэзии, непроницаемых друг для друга, но по обращению с лирическим высказыванием, построению лирического монолога оказывающихся смежными. РП развивается у Дельвига как параллельная литература - народная, наивная элегия, создающаяся как «простая», порожденная «естественным» сознанием. Смежность тональности фольклорных песен и современной «книжной» литературы, вероятно, хорошо ощущалась эпохой. В 1815 г. Дельвиг пересказывает мысли Кюхельбекера «дознано, что ни один из европейских народов не способнее русского к элегическим сочинениям», а в 1830 г. Пушкин пишет «от ямщика до первого поэта / мы все поем уныло».

Таким образом РП занимает по отношению к «русской антологии» то же место, какое занимает элегия по отношению к идиллии. РП - это песни из художественного мира «Отставного солдата», существующие как «сельские» и «естественные» в современном историческом времени, после утраты и идиллической пасторальной модели, и «золотого века».

Заключение

Мы рассмотрели «русские песни» А.А. Дельвига в контексте жанровой системы его поэзии. Конечно, «систему» стоит понимать в данном случае как термин условный - это «система», подразумевающая романтическую установку на свободу от жанра. Относительно лирики Дельвига, можно говорить о нескольких актуализированных жанровых тенденциях, которые поддержаны на уровне поэтических метаописаний. Традиционно здесь выделяются «антологическая» и «песенная» линии. В некоторых случаях эти тенденции могут стабилизироваться и оформляться в более четкое единство - так происходит у Дельвига с сонетами, выделение которых в отдельный раздел в сборнике 1829 г. (при отсутствии традиционного раздела «элегий») носит отчетливо программный характер.

«Русские песни» являются достаточно обособленным образованием внутри «песенной» лирики А. Дельвига, по сравнению с ними «романсы» и «песни» выглядят как элементы несвязанные, более свободные как стилистически, так и тематически. В лирике Дельвига нет ни одной другой жанровой номинации, которая бы сохранялась столь же последовательно, как «русская песня», со столь же фиксированной жанровой семантикой. Даже идиллии Дельвиг предпочитает называть на основе сюжета («Купальницы», «Изобретение ваяния»), вынося жанровую номинацию в скобки подзаголовка.

Чтобы установить принципы, по которым у Дельвига происходило формирование единства «русских песен», мы выделили ряд интегральных признаков этих текстов и на их основании рассмотрели «русские песни» в контексте всей лирической системы поэта. Для того, чтобы определить ту дистанцию, которую занимают «русские песни» по отношению к остальным жанрам Дельвига, мы сконцентрировали наше описание на том, чем «русская песня» не является - таким образом, признаками идиожанра мы считали не только наличие определенных элементов, но и их отсутствие, часто не менее значимое. Как лирические произведения, ориентированные на поэтику фольклорной песни, «русские песни»

оказываются последовательно отделены, во-первых, от всей «песенной поэзии», а во-вторых - от других произведений, построенных на фольклорных заимствованиях и конструирующих «русский» топос (в первую очередь это «Сон», «Две звездочки», «Отставной солдат»).

Эта обособленность «русских песен» внутри всего корпуса дельвиговских текстов во многом зависит от особенностей их обращения с лирическим сюжетом и стилистической замкнутости. Мы рассмотрели, как Дельвиг выстраивал в «русских песнях» сигнальную систему «фольклорности» - она не столько ориентировалась на воспроизведение фольклорного стиха, сколько не допускала в себя внешних, по отношению к фольклорному стилю Дельвига, знаков литературных традиций. На основании похожих принципов в «русских песнях» реализовывался лирический сюжет: он свертывался до лирического высказывания героя, мотивировался суггестивно и избегал устойчивых мотивов, композиционных и сюжетных структур, которые предлагала современная Дельвигу песенная лирика. Попытка сконструировать специфический «фольклорный» сюжет основывалась у Дельвига, таким образом, на лирическом высказывании, заданном фольклорной фразеологией, но удаленном от типовых сюжетных форм любовной песенной поэзии. Сюжет задавался не положительно, через концентрацию фольклорных образов, а отрицательно - как отказ от дополнительных осложнений, которые могли восприниматься как «неестественные». Такой сокращенный лирический сюжет функционально сближал «русские песни» с элегией: они были стилистически полярным выражением индивидуализированного лирического высказывания.

Корпус «русских песен», стилистически противопоставленный всей жанровой системе Дельвига, тем не менее, не был столь отдельным от нее, как считали современники, прямо разделяя «антологическую» и «народную» лирику поэта. Учитывая контекст «Отставного солдата», специфику конструирования национального пространства, понятного как локализованный в современности аналог античного, мы можем предполагать схожие принципы в «русских песнях». С этой точки зрения «русские песни» существуют в контексте поэтических установок Дельвига как тексты «современной антологии» - песни «железного века», но созданные «естественным сознанием».

В нашей работе мы сознательно концентрировались на текстуальных особенностях «песенных» текстов, их жанровых и исторических связях с остальным корпусом лирики

Дельвига. Такой взгляд оставляет в стороне «инобытие» (Б.А. Кац) стиха как музыкального произведения, существующего в обычно трактуемой как периферийная бытовой и музыкальной культуре эпохи. Однако в 1820-1830-х гг. в русской литературе формируются условия, в которых «русская песня», ориентированная на фольклор, может попасть в фокус современной критики, занятой вопросами народности литературы. Чтобы проследить эти изменения в прагматике «русских песен», мы остановились на нескольких разрозненных сюжетах в критике, которые, как нам кажется, хорошо иллюстрировали новый статус этих текстов. К 1830 г. при выходе сборников Дельвига и Мерзлякова тексты «русских песен» отдаляются от своей ритмико-мелодической матрицы и интегрируются в литературный процесс как «читающиеся» тексты. Традиция фольклорных песенных имитаций начинает восприниматься через оппозицию Дельвига и Мерзлякова, формируется представление о «поэте-песеннике», часто предполагающее выбор из всего корпуса стихотворений поэта в пользу «песенных» текстов. Факт «читающегося» текста песни провоцирует и первые критические разборы «русских песен». Именно на возможности «прочтения» песни мы основываем нашу работу.

С другой стороны, в контексте лирики Дельвига оппозиция «читающейся»/«поющей» песни на самом деле оказывается не столь важна. Если учитывать конструируемый им образ «поэта-певца», противопоставления поэзии «сиюминутной» стихотворениям «для вечности», то сам акцент в его лирике на «песенных» жанрах приобретает характер программного заявления. При сознательном обращении к литературной периферии, Дельвиг, продолжая карамзинистскую линию, утверждает статус «незначительной» лирики как факта «большой литературы». Он не только публикует песенные тексты по мере написания, но в отдельных случаях вводит в литературу песню как «поющуюся»: в 1829 г. в «Подснежнике» выходит его «Песня» («Дедушка! Девицы») с нотами М.И. Глинки.

Выбранный нами метод описания, ориентированный на поэтику одного автора, не позволяет расширить исторический контекст, и, в рамках нашей темы, может быть применен разве что к лирике Мерзлякова. Поэзия Цыганова и Кольцова в основном построена на фольклорном заимствовании, и говорить о «системе жанров» как таковой по отношению к этим авторам не приходится. С другой стороны, представляется продуктивным дальнейший анализ устройства лирического сюжета и особенностей

реализации фольклорного заимствования у ряда авторов «русских песен», в том числе тех, которые являлись второстепенными для традиции. Таким образом, можно будет установить более четкие различия между методами конструирования «русских песен» у разных авторов и выявить, как нам кажется, различные пути воспроизведения «фольклорной» стилистики. Если при этом ориентироваться на расширенный контекст песенников и массовой песенной продукции эпохи, то, вероятно, с большей отчетливостью можно будет говорить об источниках «русских песен» вообще - и не ограничиваться простым указанием на «неопределенность» песенной среды и места фольклорной песни в ней.

Также в дальнейшем исследовании необходимо дистанцироваться от авторских определений жанра и воспринимать «русские песни» как поле литературных стилизаций фольклорной песни вне зависимости от наличия/отсутствия жанрового подзаголовка. «Русские песни» будут опознаваться читателем как «русские песни», даже если не будут названы или отнесены в соответствующий раздел. Дельвиг в этом отношении – только пример последовательной фиксации жанровой номинации за соответствующим ей корпусом текстов.

Принятые сокращения

РБЛ – Русский биографический словарь. В 25-ти томах. СПб., 1896-1918.

РЛиФ – Русская литература и фольклор (XI - XVIII вв.). Л., 1970.

РП – «русская песня»

Список использованной литературы

Тексты

1. *Батюшков К. Н.* Полное собрание стихотворений. М.-Л., 1964.
2. *Гнедич, Н.И.* Стихотворения. Л., 1956.
3. *Глинка, С.Н.* Русские песни и романсы. СПб., 1832.
4. *Дельвиг, А.А.* Сочинения. Л., 1986.
5. *Дельвиг, А.А.* Стихотворения. Л., 1959.
6. *Дельвиг, А.И.* Мои воспоминания. Т.1. М., 1912.
7. *Дмитриев, И.И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1967.
8. *Дмитриев, М.А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869.
9. Новейший всеобщий полный песенник, или Собрание всех употребительных, доселе известных новых и старых отборных песен. СПб., 1819.
10. Новый, полный всеобщий песенник. СПб., 1820.
11. *Мерзляков, А.Ф.* Стихотворения. Л., 1958.
12. Песни русских поэтов: В 2 т. Т.1. Л., 1988.
13. Песни русских поэтов. Л., 1950.
14. Поэты 1820-1830-х гг.: В 2 т. Л., 1972.
15. Поэты-радищевцы. Л., 1979.
16. *Пушкин, А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977-1979.
17. *Русские песни Мерзлякова и Цыганова.* СПб., 1884.
18. *Сумароков, А.П.* Избранные произведения. Л., 1957.
19. *Шишков, А.С.* Собрание сочинений и переводов: В 17 ч. Ч. 4. СПб., 1824.

Критическая литература

20. *Без подписи.* Русские песни Н. Цыганова // Молва. 1834. № 23. С. 352-354.
21. *Белинский, В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953-1959.
22. <*Брант, Л.В.*>. Стихотворения Кольцова // Северная пчела. 25-е июля. № 165. Л. 658-659.
23. <*Булгарин, Ф.В.*> Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1846. 16-го марта. № 61. Л. 529-531.
24. *В.* Стихотворения барона Дельвига // Московский вестник. 1829. Ч.6. С. 7-17.
25. *Державин, Г.Р.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я. // XVIII век. Сб. 15. Л., 1986. С. 246-282.
26. *Добролюбов, Н.А.* Собрание сочинений: В 9 т. Т.1. М.-Л., 1964.
27. <*Кони, А.Ф.*>. Примечание к публикации стихотворения Н. Цыганова // Пантеон. 1840. Ч. 1. С. 130.
28. <*Лихонин*>. Замечания на статью о стихотворениях барона Дельвига // Московский телеграф. 1829. Ч. 28. № 14. С. 183-194.
29. *Мерзляков, А.Ф.* О духе, отличительных свойствах поэзии первобытной и о влиянии,

- которая имела она на нравы, на благоденствие народов. М., 1808.
30. *Надеждин, Н.И.* Песни и романсы А. Мерзлякова // Телескоп. 1831. Ч.2. № 5. С. 86-93.
31. *Полевой, К.А.* Стихотворения барона Дельвига // Московский телеграф. 1829. № 11. С. 359-374.
32. *Полевой, Н.А.* Песни и романсы А. Мерзлякова // Московский телеграф. 1831. Ч. 37. С. 379-386
33. *Розен, Е.Ф.* Из статьи «Ссылка на мертвых» // Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т.2. С. 305-322.
34. *Савельев, П.* Песни и романсы Мерзлякова // Северная пчела. 1831. 24 марта. № 66.
35. *Салтыков-Щедрин, М.Е.* Собрание сочинений: В 20 т. М., 1965-1977.
36. <*Сомов, О.М.*>. Песни и романсы Мерзлякова // Литературная газета. 1831. 6-ое мая. № 26.
37. <*Сомов, О.М.*>. Стихотворения барона Дельвига // Северная пчела. 1829. 13-е апреля. № 45.
38. *Сомов, О.М.* Обзорение российской словесности за первую половину 1829 г. // Северные цветы на 1830 г. СПб., 1829. С. 3-90.
39. *Турунов, М.* Русские песни Н. Цыганова // Северная пчела. 22-ое августа. № 188. Л. 749-751.
40. *Чернышевский, Н.Г.* Очерки литературы гоголевского периода. М., 1984.
41. *X.Z.* Городской вестник // Северная пчела. 1846. 15-е июня. № 133. Л. 529-531.

Исследования

42. 400 лет русского книгопечатания. Русское книгопечатание до 1917 г. М., 1964.
43. *Азадовский, М.К.* История русской фольклористики. Т. 1. М., 1958.
44. *Акимова Т.М.* «Русская песня» и романс первой трети XIX века // Русская литература. 1980. № 2. С. 36-46.
45. *Андреев, Н.П.* Фольклор и литература // Литературная учеба. 1936. № 2. С. 75-99.
46. *Архипова, А.В.* Проблема национальной самобытности в русской литературе первой четверти XIX в. // Русская литература и фольклор. Первая половина XIX в. Л., 1976. С. 30-85.
47. *Богатырев, П.Г., Якобсон, Р.О.* Фольклор как особая форма творчества // Богатырев, П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 369-384.
48. *Васина-Гроссман, В.А.* Русский классический романс XIX в. М., 1956.
49. *Вацууро, В.Э.* Антон Дельвиг - литератор // А.А. Дельвиг. Сочинения. Л., 1986. 3-22.
50. *Вацууро, В.Э.* Дельвиг // Русские писатели. 1800-1917: Биограф. словарь. Т.2. М., 1992. С. 99-104.
51. *Вацууро, В.Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа. СПб., 1994.
52. *Вацууро, В.Э.* Пушкин в сознании современников // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т.1. С. 5-29.
53. *Вацууро, В.Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацууро, В.Э. Пушкинская пора:

- Сб. статей. СПб., 2000. С. 517-540.
54. *Вацуро, В.Э. С.Д.П.* Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989.
 55. *Вацуро, В.Э.* «Северные цветы». История альманаха Дельвига-Пушкина. М., 1978.
 56. *Веселовский, А.А.* Любовная лирика XVIII в. СПб., 1909.
 57. Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф.В. Булгарина в III отделение. М., 1998.
 58. *Гаевский, В.П.* Дельвиг // Современник. 1853. Т.39. № 5. Отд. III.
 59. *Гинзбург, Л.Я.* О лирике. М., 1997.
 60. *Грачева, Е.Н.* О лени Дельвига // Труды по русской и славянской филологии: пути развития русской литературы. Тарту, 1990. С. 37-47.
 61. *Греков, В.Н. Сомов* // Русские писатели. XIX век. Биобиблиогр. слов: В 2 ч. Ч.2.. М., 1966. С. 258-260.
 62. *Гринченко, Н., Патрушева, Н., Фут, И.* Цензоры Санкт-Петербурга: (1804-1917) // Журнальный зал. (Новое литературное обозрение. М., 2004. № 69.)
<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/grin37.html> (15.05.2013)
 63. *Гришанова, Н.А.* Романс и песня в поэзии и музыке // Историко-теоретические аспекты художественной литературы и образования. Вып. 2. Мурманск, 2001. С. 28-36.
 64. *Гудошников, Я.И.* Очерки истории русской литературной песни XVIII-XIX вв. Воронеж, 1972.
 65. *Гуковский, Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965.
 66. *Гуковский, Г.А.* Элегия в XVIII веке // Гуковский, Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 72-117.
 67. *Гусев, В.Е.* Песни, романсы, баллады русских поэтов // Песни русских поэтов. В 2-х т. Т.1. Л., 1988. С. 5-54.
 68. *Гусев, В.Е.* Примечания // Песни русских поэтов. В 2-х т. Т.1. Л., 1988. С. 559-644..
 69. *Жаткин, Д.Н.* Осмысление А.А. Дельвигом славянской мифологической и оссианической традиций // Филологические науки. М., 2005. № 4. С. 3-11.
 70. *Жаткин, Д.Н.* Песня А.А. Дельвига «Не осенний частый дождичек» в контексте фольклорных и историко-культурных традиций // Русское литературоведение на современном этапе. М., 2006. Т.1. С. 116-118.
 71. *Иванова, Т.Г.* Литература по русскому фольклору в 1800-1855 гг. // Русский фольклор. Библиографический указатель (1800-1855). СПб., 1996. С. 7-20.
 72. *Иезуитова, Р.В.* Литература второй половины 1820-х - 1830-х годов и фольклор // Русская литература и фольклор. Первая половина XIX в. Л., 1976. С. 85-143.
 73. *Кац, Б.А.* «Звуки италианские!» // Временник Пушкинской комиссии, 1981. Л., 1985. С. 168-173.
 74. *Кац, Б.А.* Стань музыкаю, слово! Л., 1983.
 75. *Киреева, Е.В.* Песни и романсы русских поэтов в народном бытовании // Вопросы русской и зарубежной литературы. Саратов, 1988. С. 2-21.
 76. *Кошелев, В.А.* «Предложение выпить». «Зимний вечер» Пушкина // Электронная версия журнала «Литература» Издательского дома «Первое сентября».

<http://lit.1september.ru/article.php?ID=200300505> (15.05.2013)

77. *Кукулевич, А.М.* Русская идиллия Гнедича «Рыбаки» // Уч. зап. Ленинградского гос. университета. Серия филолог. наук. Вып. 3. Л., 1939. С. 284-321.
78. *Левашева, О.Е.* Музыка в кружке А.А. Дельвига (из истории музыкально-общественной жизни пушкинской эпохи) // Вопросы музыкознания. Т. 2. 1956.
79. *Левашева, О.Е.* Вокальная камерная музыка // История русской музыки. В 10-ти томах. Т. 4. С. 209-236.
80. *Левинтон, Г.А.* Замечания к проблеме «Фольклор и литература» // Труды по знаковым системам VII. Тарту, 1975. С. 76-88.
81. *Ливанова, Т.М.* . Русская музыкальная культура XVIII в. в её связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы: В 2-х т. Т.2. М., 1953.
82. *Лотман, Ю.М.* Мерзляков как поэт // Мерзляков, А.Ф. Стихотворения. Л., 1958. С. 5-57.
83. *Лотман, Ю.М.* Поэзия 1790-1810-х годов // Поэты 1790-1810-х годов. Л., 1971.
84. *Лотман, Ю.М.* Проблема народности и пути развития литературы преддекабристского периода. // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.-Л., 1960.
85. *Магидсон, С.М.* Поэт и песня // Приложение к факсимильному изданию «Песни и романсы А. Мерзлякова» (1830). М., 1988.
86. *Мизко, Н.Д.* А.Ф. Мерзляков. Биографически-критический очерк // Русская старина. СПб., 1879. № 1. С. 113-140.
87. *Недзвецкий, В.А.* Русская литературная критика XVIII - XIX веков. М., 1994.
88. *Неклюдов, С.Ю.* Литература как традиция // Россия/Русистика/Россиеведение. Кн. 1. М., 2010. С. 312-360.
89. *Новикова, А.М.* Русская поэзия XVIII - первой половины XIX в. и народная песня. М., 1982.
90. *Новикова, А.М.* «Русские песни» 20-40 гг. XIX в. и народные песни // Проблемы взаимовлияния фольклора и литературы. М., 1986. С. 25-44.
91. *Овчинников, М.А.* Творцы русского романа. М., 1988.
92. *Орлова, О.А.* Интонационный строй песенно-романсной лирики В.А. Жуковского и А.А. Дельвига // Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика. М., 1996. С. 104-109.
93. *Патроева, Н.В.* К проблеме литературного фольклоризма: поэтика "русских песен" А.А.Дельвига // Язык и поэтика фольклора. Петрозаводск, 2001. С.236-244.
94. *Розанов, И.Н.* О поэзии безличной к исповеди сердца. М., 1914.
95. *Розанов, И.Н.* Стихи русских поэтов, ставшие песнями // Песни русских поэтов. Л., 1950. С. 5-44.
96. Русская литература и фольклор (XI - XVIII вв.). Л., 1970.
97. *Совалин, В.С.* О связях ритмики с жанровыми признаками в стихотворениях Дельвига // Преемственность в развитии жанров русской литературы: сборник трудов. М., 1979.

98. *Степанищева, Т.Н.* «Стихотворения барона Дельвига»: композиция сборника. Курсовая работа. Тарту, 1993.
99. *Томашевский, Б.В.* А.А. Дельвиг // А.А. Дельвиг. Стихотворения. Л., 1959.
100. *Томашевский, Б.В.* Примечания // А.А. Дельвиг. Стихотворения. Л., 1959. С. 257-341.
101. *Тынянов, Ю.Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 23-121.
102. *Трубицын, Н. И.* О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX в. СПб., 1912.
103. *Успенский, Вс.* О Дельвиге // Русская поэзия XIX в. Л., 1929.
104. *Финдейзен, Н.Ф.* Русская художественная песня (романс). Исторический очерк ее развития. СПб., 1905.
105. *Шервинский, С.* Барон Дельвиг и русская народная песня // Русский архив. 1915. № 6. С. 139-165.
106. *Штокмар, М.П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.
107. *Штейнпресс, Б.С.* Биография «Соловья». М. 1968.
108. *Эйхенбаум, Б.М.* Мелодика русского лирического стиха // Б.М. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969.

Справочная литература

109. *Блинова, Е.М.* «Литературная газета» А.А. Дельвига и А.С. Пушкина, 1830-1831: Указатель содержания. М., 1966.
110. История русской литературы XIX - начала XX века: библиографический указатель. М.-Л., 1962.
111. Книговедение: энциклопедический словарь. М., 1982.
112. *Масанов, И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4-х т. М., 1956-1960.
113. *Межов В.И.* Систематический каталог русским книгам, продающимся в книжном магазине А.Ф.Базунова. (с 1825-1869 г.). СПб., 1869.
114. Русский биографический словарь: В 25-ти томах. СПб., 1896-1918.
115. Русский фольклор. Библиографический указатель (1800-1855). СПб., 1996.
116. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона: В 86-ти томах. СПб., 1890-1907.

"Vene laulud" A. Delvigi žanrisüsteemi kontekstis

Resüme

Antud töö eesmärgiks oli uurida A. Delvigi „vene laule“, kui konstrueeritud ühtsust, tema lüürika žanrisüsteemis. Uurimustöö koosneb sissejuhatusest, kolmest peatükist ja kokkuvõttest. Sissejuhatuses määratakse „vene laulude“, kui uurimisobjekti problemaatika ja formuleeritakse peamised meetodid, millega lähenetakse tekstidele. „Vene laulu“, mis on orienteeritud laenudele rahvaluulest, vaadeldakse töös seoses „kirjandusliku folklorismiga“ ja eriti rõhutatakse selle kirjanduslikku iseloomu ja integreeritust kirjanduslikku protsessi. Soovitatakse kirjeldada „vene laulu“ kui kirjandusteaduslikku objekti, mis on aga distantseeritud tema „rahvaluule“ ja „muusikalisuse“ kontekstidest.

Esimeses peatükis on toodud üldine uurimiskirjanduse ülevaade, milles vaadeldakse „vene laulude“ žanriühtsuse moodustamise printsiipe uurimistraditsioonis. Samuti on toodud peamised „vene laulude“ kirjeldamise tendentsid, sealhulgas ka nendes uurimustöödes, mis on pühendatud A. Delvigi loomingule.

Teises peatükis vaadeldakse mõningaid süžeesid, mis on seotud „vene laulu“ vastuvõtuga kriitikas. Kriitika traditsiooni alusel, mis on seotud Delvigi ja Merzljakovi nimedega, tehakse järeldusi „vene laulu“ staatuse paranemisest epohhi kirjanduses ja tähtsa „laulude lugemise“ tendentsi tekkest.

Viimases peatükis eristatakse traditsiooniliste žanridefinitioonide alusel A. Delvigi „vene laulude“ integraalsed tunnused. Nende tunnuste alusel võrreldakse laulude tekste peamiste luuletaja lüüriliste žanritega.

Tekib „vene laulude“ stiili suletus ja žanri nimetuse püsivus, mille kujundab autor ise. Idiožanri eraldatus teistest Delvigi „lauluteostest“, mis piirnevad nendega ja on orienteeritud rahvaluulele, võimaldab rääkida „vene lauludest“ kui temaatilis-stiililisest ühtsusest. Järgnev žanrikonteksti analüüs võimaldab võrrelda seda ühtsust Delvigi poetilise programmiga ja peamiste „vene“ kohanimede konstrueerimise meetoditega, mis olid vastu võetud kui analoogsed „antiiksetele“.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Artjoms Šela, isikukood: 38908030020,
annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
„«Vene laulud» A. Delvigi žanrisüsteemi kontekstis“, mille juhendaja on R. Leibov.

Reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni; üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

Olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 27. 05. 2013

(*allkiri*)