

Д. М. БАЛАШОВ

И
ИСТОРИЯ
РАЗВИТИЯ
ЖАНРА
РУССКОЙ
БАЛЛАДЫ

КАРЕЛЬСКОЕ КНИЖНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ПЕТРОЗАВОДСК — 1966

Русская народная баллада в последние годы привлекает все большее внимание исследователей.

Если раньше народная баллада определялась только как повествовательная песня, не имеющая специфических признаков былины, исторической песни и духовного стиха и не прикреплялась к определенной исторической эпохе¹, то теперь уже можно дать более развернутую характеристику балладного жанра и при этом связать народную балладу с определенной эпохой, показав ее закономерное развитие и угасание в определенных временных границах.

Термин «баллада» имеет международный характер и применялся к явлениям разного порядка², в частности к жанрам русских народных эпических песен эпохи средневековья (XIV—XVII вв.) и новейших повествовательных песен полулитературного характера XIX — начала XX веков. Наибольшего внимания по своему историческому значению и эстетической ценности заслуживает жанр старинной, или классической, русской народной баллады. Этот жанр по характеру соответствует народным балладам европейского средневековья: англо-шотландским, скандинавским, немец-

¹ См.: «Русская баллада». Предисл., ред. и примеч. В. И. Чернышева. Вступит. ст. Н. П. Андреева. М., «Сов. писатель», 1936 (далее: Чернышев).

² См.: «Краткая литературная энциклопедия». Т. I. М., 1962, стр. 422.

В районах русского севера в народной среде баллады назывались «стихами», реже «старинами», «старинками» (как былины), зачастую попросту песнями. Единого народного названия для жанра баллады не существовало.

ким, испанским, балладам южных и западных славян и другим, которые вот уже почти два столетия привлекают пристальное внимание ученых.

К настоящему времени западная (особенно англо-шотландская) баллада изучена достаточно подробно. Установлено время ее появления — XIII—XIV века и выяснены ее жанровые особенности. Существуют многочисленные исследования о балладах славянских.

Русская народная баллада, напротив, изучалась мало. Первый опыт создания свода старинных русских баллад был предпринят лишь в 1895 году А. И. Соболевским, который посвятил им весь первый том своего песенного собрания¹. А. И. Соболевский пользовался термином «низшие эпические песни»². Время подтвердило правильность отбора, произведенного А. И. Соболевским. Однако в собрании А. И. Соболевского была представлена целиком только одна, хотя и важнейшая группа баллад — баллады семейно-бытовые. Социально-бытовые баллады у А. И. Соболевского представлены частично (без баллад с христианской сюжетикой). Баллад исторических А. И. Соболевский не приводит.

Следующим опытом создания свода русских баллад явился сборник 1936 г. «Русская баллада» В. И. Чернышева со вступительной статьей Н. П. Андреева. Авторы попытались охватить весь материал. Вследствие неточных критериев отбора и распылчатого определения жанра в сборник пошло много лирических протяжных и хороводных песен. Составители этого сборника впервые выдвинули мысль о том, что к балладному жанру должны быть отнесены многие так называемые духовные стихи (впрочем, в сборник соответствующие сюжеты не пошл). Среди недавних публикаций необходимо указать также на двухтомное издание былии, в котором старинные баллады были помещены в осо-

¹ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни. Т. I. СПб., 1895 (далее: Соболевский).

² Термин «баллада» укрепился у нас поздно возможно еще и потому, что исследователей смущала форма старинных русских баллад; русские баллады сложены тоническим стихом, не имеют рифм, строф и рефрена, свойственных западноевропейской балладе.

бый раздел, предварявшийся рядом важных теоретических высказываний¹.

Исследователи все чаще приходят к той мысли, что старинная русская баллада возникла позже былинного эпоса. Все яснее очерчивается круг несомненно балладных сюжетов. Помимо баллад семейно-бытового характера, таких как «Василий и Софья», «Дмитрий и Домна», «Князь Михайло», «Князь и старицы», «Дети вдовы», «Князь Роман жену терял» и многие другие, наметилась группа исторических баллад, подобных балладам «Татарский полон» (мать встречает дочь в татарском плену), «Красная девушка из полону бежит», «Соловей кукушку подговаривал», а также группа социально-бытовых баллад: «Горе», «Молодец и река Смородина», «Аника-воин», «Два Лазаря» и проч. Первая из названных групп наиболее бесспорна по своему составу. Относительно ряда сюжетов второй и третьей группы в настоящее время ведутся споры, баллады ли это или исторические песни (как например, «Авдотья-рязаночка»), баллады или духовные стихи (например, «Аника-воин», стих о двух Лазарях).

1

В центре внимания данной работы будут стоять эволюция жанра старинной, или классической, русской баллады, время ее возникновения, жанровые особенности, развитие и угасание, а также возникновение, характер и общие закономерности эволюции жанра новой баллады.

Старинная баллада — эпическая (повествовательная) песня драматического характера. Эпичность баллады сказывается в том, что в ней, как и в эпосе, рассказ ведется от автора, в тоне объективного и последовательного повествования о событиях. В балладе нет лирических отступлений, эмоциональных пояснений, морализации, словом, никакого активного авторского вмешательства в сюжет. Баллада в этом отношении

¹ «Былины». Подгот. текста, вступит. ст. и коммент. В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова. М., Гослитиздат, 1958.

даже объективнее эпоса, в котором симпатии и антипатии слагателей обыкновенно очень ясны.

Но от былины баллада резко отлична своим драматизмом. События передаются в ней в их самых напряженных, самых действенных моментах, в ней нет ничего, что не относилось бы к действию. Диалог в балладах также весь посвящен непосредственно действиям, в нем нет описаний и отвлеченных рассуждений. Диалог усиливает драматизм балладного рассказа. В ткань баллады диалог вводится, как правило, без вводных слов, зачастую отсутствуют вводные слова и при сменах речи собеседников (как в драматических произведениях).

Композиция баллады характеризуется сосредоточенностью и динамизмом. Былинный текст тяготеет к развитию, к монументальности эпопеи и составляется из ряда последовательных эпизодов, каждый из которых может представлять собою в известной мере законченное целое. Баллада этого не терпит. Действие ее сведено к одному конфликту, к одному сюжетному узлу, часто к одному эпизоду, сосредоточено вокруг него, сжато до предела¹. События, предваряющие центральный конфликт, передаются очень кратко, опускаются даже причины события, и рассказ начинается сразу с действия:

А князь Роман жену терял,
Жену терял, он тело терзал,
Тело терзал, во реку бросал,
Во ту ли реку, во Смородину².

Рассказ ведется с минимумом объяснений, что отличает стиль балладного повествования от более обстоятельного стиля былинного эпоса. Обычно в балладе нет свойственных эпосу подробных описаний широк, седлания коня, сборов в дорогу, выезда, внешности действующих лиц и т. д. О выездах героев сообщается предельно кратко: «На четвертый год князь гулять

¹ Средние размеры баллад поэтому значительно меньше размеров былин и колеблются от 30 до 80 стихов (северные тексты, впрочем, бывают длиннее).

² «Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». Изд. подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.—Л., изд. АН СССР, 1958, стр. 248 (далее: К и р ш а Д а н и л о в).

пошел...» или: «Как поехал князь Михайло на войну воевать...» Этому лаконизму балладный рассказ изменяет только в особых случаях, там, где действие достигает высочайших кульминационных моментов.

Замечательным примером балладной краткости может служить текст очень популярной старинной баллады «Братья разбойники и сестра»¹. Изложение событий здесь почти конспективно: воспитание героини, замужество, уход братьев в разбойники, как и последующие события, путешествие «морянки» домой, почлег и трагическое нападение братьев разбойников переданы едва ли не короче, чем это можно изложить прозой. Всякие описания деталей быта, внешности и характеров действующих лиц отсутствуют совершенно. Сюжет намеренно обнажен, освобожден от каких-либо украшений. Сделано это с необыкновенным искусством, и простота рассказа не воспринимается как схематизм. Наоборот, само изложение фактов достигает подчас особой тонкой трогательности, например, когда перед самым нападением путники «становилися кашу варить, дитю кормить». И как раз здесь появляется красочная деталь, которая на фоне сжатого, «графического» повествования горит особенно ярко:

Нарубили дров малешенько,
Распустили дым тонешенько²,

что сразу вызывает перед глазами картину маленького семейства, одиноко затерянного в ночной темноте.

Благодаря подобным художественно-композиционным приемам баллада, гораздо менее красочная, чем былина, в описаниях и детализации, производит более эмоциональное впечатление на слушателя.

Самой характерной особенностью композиционного строя старинных баллад являются «повторения с нарастанием». Былина знает похожий вид повторения и употребляет его как в описаниях, так и в изображении действия. В первом случае происходит обычно

¹ Ср., например: М. Д. Чулков. Собрание разных песен. Ч. 1, № 135. СПб., 1913 (далее: Чулков).

² Записано автором в с. Умба Терского р-на Мурманской обл. от Д. З. Березиной в 1957 г.

наращивание характеризующих признаков для более полной обрисовки образа. Таково известное описание стрел из былины о Дюке, с повтором — «еще не тем стрелы были дороги...» Во втором случае применение приема повторения сообщает сюжету былины добавочное напряжение, но вместе с тем, как правило, замедляет действие. Таковы тоекратные повторы в обращениях богатыря к врагу, предваряющие поединок, тоекратные схватки в бою и проч. Только преодолев преграду, действие передвигается дальше. Повторение в балладе каждый раз передвигает действие на новую ступень, сгущая драматическое напряжение и усиливая стремительность повествования.

Чаще всего это повторение тоекратное, в котором к повторяющимся частям фразы прибавляется с каждым разом новая подробность, подводящая к раскрытию драматического конфликта. Так построен диалог князя Романа с дочерью (баллада «Князь Роман жену терял»), в конце которого дочь узнает об убийстве матери отцом; вопросы князя Михайлы и ответы матери, убившей его жену и старающейся скрыть преступление (баллада «Князь Михайло»); вопросы деверя к снохе, убийце своего мужа, с повтором «Слоха наша, белая лебедушка, куда девала брата Гаврилушку?», в результате которых жепщина сознается в преступлении (баллада «Жена мужа зарезала»); диалог матери с дочерью, старающейся оттянуть момент пострижения в монастырь (баллада «Насильный постриг») и т. д. — примеры бесчисленны. Это основной тип «повторения с нарастанием», свойственный балладам всех народов и наиболее распространенный. И обычно этот тип повторения встречается в диалоге или же сопровождается диалогом. Изредка, впрочем, он наличествует и в чисто повествовательных частях баллады.

«Повторение с нарастанием» употребляется также для изображения параллельно развивающихся событий. Наконец, в русских народных балладах довольно распространен и такой вид «повторения с нарастанием», когда это — дословное повторение части текста, но повтор появляется в иной, драматически-сгущенной ситуации. При этом обычно первая часть — рассказ от автора, а повторение — прямая речь героя. На таком ком-

позиционном принципе целиком построена популярнейшая из русских баллад «Братья разбойники и сестра». Рассказывая братьям о своем происхождении, героиня буквально повторяет начальную часть баллады.

Драматизм баллады достигается еще одной важной особенностью ее композиции. Баллада не только избегает описания событий, предваряющих драматическое событие или вытекающих из него зачастую все обстоятельства и, главное, причины конфликта так и не раскрываются до конца, что придает балладам своеобразную загадочность или недосказанность. Почему, например, в балладе «Насильный постриг» мать с такой яростью добивается ухода дочери в монастырь? Лишь в двух вариантах есть туманный намек на какой-то грех матушки, который девушка не смогла в свое время «отмолить». Но подобное объяснение лишь порождает еще одну загадку. Исследователи прошлого века, не понимая этой особенности балладной поэтики, склонны были видеть в балладной недосказанности попросту следствие забвения каких-то элементов сюжета¹.

«Загадочность» баллады дополняется почти обязательным использованием в балладах чудесного, вещего, символики и аллегории. Вещие сны, приметы, поверья, чудеса, предчувствия, символические образы, аллегорические уподобления, символика языческая и христианская — буквально прошивают художественную ткань баллады и определяют судьбы ее героев. Если эпический герой не верит «ни в сон, ни в чох» и смело спорит с судьбой, если эпосу вообще чужда аллегория, то для баллады аллегория — краеугольный камень ее поэтики. Заметим тут же, что в описании чудесного, вещего, символического баллада изменяет своему обычному лаконизму. Описания подобных явлений подробны, стремительное и сжатое повествование как бы замирает, задерживается на них. Символика и аллего-

¹ Характерны попытки И. Н. Жданова найти «утраченные» звенья сюжета баллады «Князь Роман жену терял» (см.: И. Н. Жданов. Русский былевой эпос. СПб., 1895, стр. 425—525), меж тем как сюжет этот вполне завершен и полон, с точки зрения законов балладной поэтики, и ни в каких дополнениях не нуждается.

рия способствуют более широкому и разнообразному истолкованию сюжета, поскольку символический образ допускает не одно, а целый ряд истолкований. Символика, подменяя реальные мотивировки событий, увеличивает неожиданность, остроту, трагическую выразительность. «знаменательность» событий, усиливает балладный драматизм.

Но ярче всего контраст балладной и былинной поэтики сказывается на способах изображения героев, на характере типизации в том и другом жанре. Баллада ставит в центр внимания индивидуальную человеческую судьбу. События общенародного значения, этические, социальные, философские проблемы получают отражение в балладах в виде конкретных судеб отдельных лиц и частно-семейных человеческих отношений. Например, общенародная трагедия татарского разорения отражена в событиях из жизни одной семьи («Татарский полон» — мать встречает дочь в татарском плену). Столкновение человека с гнетом феодальной системы, приводящей его к гибели, персонафицировано в балладе как столкновение какого-то определенного лица (молодца, крестьянина, девушки и т. д.) с фантастически очеловеченным «Горем», которое неотступно преследует героя и загоняет его в могилу. Гибельность разбоя как социального зла отражается в балладах в виде трагедии одной семьи, семьи самого разбойника (см. баллады «Братья разбойники и сестра», «Жена разбойника»). Но при этом, что особенно важно, в балладах нет обобщающих выводов, перекидывающих мостик от частной судьбы к судьбам человечества, и, главное, нет общенародного фона, который обрамлял подвиги эпических героев в былинах.

В былинке образ эпически преувеличен, приподнят над окружающей средой, укрупнен. Герои живут в особом идеализированном «эпическом мире», как бы вне сословных перегородок общества, совершают необычайные подвиги. Подробно описываются вооружение, одежда, кони, внешний вид богатырей. Герой баллады типизирован как обычный, средний представитель среды. Целиком отсутствует эпическая подчеркнутая масштабность, преувеличенность образа (гиперболизация). Мало того, герой баллады, как правило, вообще не

описывается от автора, о чувствах героя, его внутреннем психологическом строе также не говорится. Поэтому до развертывания действия мы не можем сказать о герое баллады решительно ничего: ни каков он, ни как он может поступить, ни даже порою — положительный или отрицательный персонаж перед нами. Характер балладного героя раскрывается исключительно в действии, в поступке, подчас неожиданным для слушателя в силу названных особенностей и потому драматически очень выразительном, да еще в прямой речи героя, опять же непосредственно связанной с действием. Подобный принцип изображения ближе всего к искусству драмы. Драматическое раскрытие образа посредством развития ситуации, действия, чрезвычайно выпячивает значение самой сюжетной коллизии. Сюжет, а не герой, в первую очередь становится объектом типизации в балладном жанре.

Масштабный образ богатыря кочует из былины в быльну, из сюжета в сюжет со своими специфическими свойствами. Балладный герой не воспринимается вне и помимо своего сюжета. В рамках же определенного сюжета балладный герой может легко менять и возраст, и имя, и социальную принадлежность. Так, в балладе об оклеветанной жене герой то безымянный князь девяноста, девятнадцати или двенадцати лет, то князь Василий, Андрей, Иван, то казак, донец, солдат, ямщик, купец и т. д. Клеветают на его жену в том же сюжете то мать, то старицы, то два товарища, то змея лютая, крапивная. Ситуация баллады таким образом оказывается устойчивее образа героя. Закономерно поэтому появление в балладах безымянных персонажей. Безыменность героя как бы подчеркивает типичность данной ситуации для целого ряда людей.

Вместе с тем ситуация баллады не фантастична, не исключительна, как ситуация былины, а берется из обычной для средневековья окружающей жизни. Баллада значительно приближеннее к действительности, чем быльна. Герой баллады, например, лишен эпического презрения к сословным и иным перегородкам общества. Он — конкретный представитель какого-либо сословия и подвержен всем условностям

сознания своей социальной группы. Так, молодец в балладе «Молодец и королева» хвастается связью с королевой как свидетельством своего жизненного успеха. Для него, в отличие от эпических героев, восхождение по социальной лестнице — предмет гордости и тщеславия.

По-иному, чем в эпосе, выглядит в балладах и соотношение героя и действительности, героя и окружения. За героем былины стоит народ, обычно вся Русь, родина, даже в таких «личных делах», как сватовство богатыря. Герой баллады замкнут рамками своего «я» или мира своей семьи, он сам по себе. Мир баллады — это мир лиц и семей, разрозненных, распадающихся во враждебном или безразличном окружении. Даже подвиг балладного героя индивидуален, за ним, как правило, не стоит уже единая воля и интересы всего народа. Стоит сравнить подвиг Казарина, освобождающего сестру от трех татар, с подвигами богатырей на заставе. Родина воспринимается в балладах в целом лишь в отдалении от нее, в плену, на чужбине. Тогда это далекая «Святая Русь».

Все это накладывает на балладного героя и на балладу в целом печать трагизма, трагического ощущения действительности. Мироощущение эпоса, как правило, оптимистично. Баллада в целом, в отличие от былины, — образец искусства трагического, отразившего противоречивость и неразрешимость жизненных конфликтов своего времени.

Изображая гибель, жизненное поражение героя, зачастую слабого физически и бесправного социально, балладная поэтика вместе с тем приносит такое важное эстетическое открытие, как принцип духовной победы, победы в поражении и более того — в смерти. Балладная поэтика открыла, что смерть героя может эстетически зазвучать как конечное обличение и ниспровержение сил зла и утверждение неизбежности победы добра и справедливости. Возведя это открытие в эстетический принцип, баллада чаще всего изображает намеренно «бессильного» героя, — обычно это женщина, наиболее бесправный член феодального общества, — а иногда заставляет героев гибнуть, отказываясь от прямой «физической» борьбы за свои права, даже

в тех сюжетных комбинациях, когда такая борьба возможна. В украинской версии сюжета «Василий и Софья» сын, видя, что мать хочет отравить его молодую жену, сам предлагает новобрачной выпить яд с нею пополам. Здесь именно смерть подтверждает невозможность разлучить любящих, их моральную победу над силами зла¹.

По характеру исполнения баллада от былины отличается большей интимностью и большей эмоциональностью воздействия на слушателя. Если эпос был в основном все-таки «мужским» искусством, то баллады поют одинаково и мужчины и женщины. Характерно, насколько органически в балладу «Татарский полон» включается женская колыбельная песня. Сильное эмоциональное воздействие исполнения баллад как на слушателей, так и на самих исполнителей уже отмечалось собирателями. Можно сослаться на наблюдения А. Савельева на Дону² и Ф. Студитского в Вологодской области³. Автору самому пришлось слышать на Белом море характерный отзыв женщин об исполнении баллады «Князь и старицы»: «Мы как слушали этот-то красивый стих, так наплакались».

Можно заметить также, что баллада формально зачастую употребляет те же самые поэтические приемы, что и былины, но в рамках балладной поэтики они обращаются своей противоположностью. Например, вера в колдовство в эпосе дает возможность показать особое бесстрашие героя (Потык опускается в могилу Марьи Белой Лебеди), в балладе — подчеркивает беззащитность героя перед силами зла. Чудесное в былине служит для оттенения превосходства героя над потусторонними силами, чудесное в балладе говорит о превосходстве над человеком потусторонних сил. В былине и в балладе герой характеризуется через поступки, но, благодаря исчезновению эпических преувеличений, этот

¹ «Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским». Т. 5. (Труды этногр.-статистич. экспедиции в западно-русский край. Юго-западный отдел.) СПб., 1874, стр. 711.

² «Сборник донских народных песен». Сост. А. Савельев. СПб., 1866, стр. 5.

³ См.: «Отечественные записки», 1841, т. 16, библиография, стр. 56.

прием в балладе приобретает особое художественное значение. В былине и в балладе действие развивается от события к событию, там и там имеются повторения. Но в былине это движение замедленно, в балладе — стремительно, и характер повторений совершенно иной.

Перед нами типичная картина диалектического процесса смены явлений, в данном случае — явлений фольклора. «Отрицание» поэтики предшествующего жанра заходит и еще дальше. Так, характерную для былины гиперболизацию баллада нередко использует в сатирическом аспекте. В балладе «Стрельцы и крестьянин», в балладах из сборника Кириши Данилова — «Гость Терентьице», «Старец Игренице», «Чурилья-пгуменья и Снафида Давыдовна» — приемы эпического преувеличения употреблены для создания чисто комического эффекта¹.

Сопоставление баллад с былинным эпосом убеждает в том, что жанр баллады возникает после былинного эпоса, в борьбе с ним, вследствие решительного изменения художественного сознания народных масс, сопровождавшегося обновлением художественных форм устного песенно-эпического творчества.

В науке прошлого века долго дискутировался вопрос о времени и характере происхождения баллад (на материале западноевропейской и славянской народной баллады). Балладу считали произошедшей от лирических (обрядовых) хороводных песен с хоровым припевом, еще в доисторическую эпоху. Сходную точку зрения высказывал А. Н. Веселовский, считавший, что баллада образовалась в нору разложения первобытного синкретизма, раньше эпоса, первоначально была

¹ Ср., например, зачин баллады «Чурилья-пгуменья» с зачинами былины о нашествии Калина-царя на Киев:

Как бы русая лиса голову клонила,
Пошла-та Чурилья к заутрени:
Будто галицы летят, за ней старицы идут,
По правую руку идут сорок девиц,
Да по левую руку друга сорок,
Позади ее девиц и сметы нет.

(Кириша Данилов, стр. 257.)

лирическим жанром, позднее же насыщалась эпическим содержанием, становясь лиро-эпической балладой¹. В настоящее время, однако, эта теория уже отвергнута. Можно сослаться на авторитетное мнение В. М. Жирмунского: хотя в балладах и есть черты, которые можно возвести к первобытной синкретической песне-пляске, «но к балладам реальным, дошедшим до нас, эта теория не относится». В своей конкретной форме они «не претендуют на такую древность»².

Применительно к русским балладам, однако, это положение еще не доказывалось³. А Андреев Н. П. в предисловии к сборнику «Русская баллада» попытался наметить пласт русских баллад, восходящих к дофеодальной эпохе. Выделив группу подходящих сюжетов, Н. П. Андреев, по сути, оставляет вопрос открытым. Мотивы, их образующие, восходят к доисторической эпохе. Следовательно, можно предполагать, что в то время существовали и песни, подобные балладным, говорит он. Но допустимо ли такое предположение? Особенности балладного жанра заставляют сказать, что нет. Обратимся тем не менее к сюжетам, отобранным Н. П. Андреевым.

Так, Н. П. Андреев возводит к «первобытному укладу жизни» балладу об угрозах девушки молодцу, помещая ее под рубрикой «Каннибальское угощение»⁴. Между тем, в этой балладе никак нельзя видеть отражения первобытных бытовых форм. «Каннибальские» мотивы, представленные в балладе, совершенно фантастичны. Зато «уклад жизни», отраженный в балладе (терем, кровать, свечи, чаша и чарки с вином, собрание девушек — «беседа») живо напоминает развитое средневековье, но никак не архаические времена. «Страшная» картина баллады, может быть, была даже

¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 200 и след.

² В. М. Жирмунский. Английская народная баллада. «Северные записки», 1916, октябрь, стр. 91 и след.

³ Исследователи конца прошлого — начала нынешнего века, говоря о «низших эпических песнях», принимали как аксиому, что эти песни появились позже былии. Однако с теорией происхождения общеевропейского жанра баллады это положение никак не связывалось.

⁴ Чернышев, № 255.

заимствована из былинного эпоса, на что намекает отрывок былины «Добрыня и Маринка», записанный в Русском Устье, в низовьях Индигирки, со сходными угрозами Маринки по адресу Добрыни¹. В целом же баллада может быть отнесена к циклу сюжетов о трудных задачах или загадках, которые надо отгадать, циклу, широко распространенному в балладном творчестве разных народов. Мрачная же картина «убийства» есть лишь угроза-загадка, ответ девушки на угрозы молодца.

Сходные возражения вызывают указание на следы мифологических представлений в варианте баллады о трудных загадках, где девушка называет себя дочерью солнца и месяца². Перед нами обычный образ-угодобление, имеющий чисто поэтический, но не мифологический смысл. Нельзя относить к доисторическому периоду и балладу «Змей Горынич и княгиня»³ по той простой причине, что перед нами переработанный осколок былины о Волхе, то есть осколок произведения совершенно иной жанровой принадлежности. Образы «Горя» и «Реки Смородины»⁴, которые Н. П. Андреев относит также к дофеодалному периоду, в одноименных балладах, в которых они встречаются, накрепко слиты с действительностью позднего средневековья и являются скорей образцами средневековой аллегории. Если даже какие-то элементы этих баллад (например, образ Горя) и можно возводить к мифологическому сознанию, то сами названные баллады появились в период русского средневековья Московской поры⁵.

Сложнее стоит вопрос о мотивах «перевоза через реку», «кровосмещения» и «обращения женщины в дерево», традиционно связываемых с первобытно-мифологическим сознанием. Но следует сказать, что само по себе наличие определенного мотива еще не говорит

¹ См.: «Русский фольклор». Материалы и исследования. Вып. 3. М.—Л., изд. АН СССР, 1958, стр. 358.

² Чернышев, № 254.

³ Там же, № 246.

⁴ Там же, № 264—268.

⁵ См.: Б. Н. Путилов. Песня «Добрый молодец и река Смородина» и «Повесть о Горе-Злочестии». Труды ОДРЛ, т. 12. М.—Л., 1956.

о времени происхождения балладного сюжета и тем более — жанра. Мотив мог легко возникнуть вторично, мог существовать в виде поверья, предания, элемента сказочного сюжета или попросту мертвой поэтической схемы, лишенной конкретного (старого) содержания. Необходимо выяснить все обстоятельства и закономерности проникновения древнего мотива в каждый данный сюжет и анализировать его заодно с сюжетом. Если рассматривать сюжеты с этой стороны, то оказывается, что перевоз через реку в наших балладах связан не с загробными представлениями и не с замужеством, а исключительно с бегством от татар. Река тут просто непреодолимая (или трудно преодолимая) преграда на пути беглянки. Возводить эти сюжеты к дофеодалным временам вряд ли нужно.

Кровосмесительные мотивы в отдельных случаях искусственно приписываются исследователями балладам (ср., например, у Н. П. Андреева трактовку баллады «Дочь тысячника»).

Но и те сюжеты, где кровосмешение действительно изображается, мы не вправе относить к доисторическому периоду. В русском фольклоре это баллады: «Братья-разбойники и сестра», сюжет, отразивший развитые социальные контрасты и бытовые отношения средневековья; «Царь Давыд и Олена», сюжет, созданный целиком на христианско-религиозной основе; «Охотник и сестра» — редкая баллада позднего сочинения; «Брат женился на сестре», также поздняя средневековая баллада по характеру сюжета и бытовым реалиям. Анализ этих сюжетов, а также ряда европейских баллад на ту же тему показывает, что все подобные конфликты, имеющие обычно трагический конец (неизбежные позор и смерть согрепивших), подаются в очень ясном средневековом оформлении¹.

Что касается мотива обращения в дерево, действительно очень древнего, то опять-таки следует рассматривать его в органической связи с сюжетами баллад. Обращение в дерево встречается у нас в балладе «Ря-

¹ См., например: F. I. Child. The English and Scottish Popular Ballads. Boston and New-York, 1882—1898. Т. 1, N 14, 16. Т. 2. N 50, 51, 52. Т. 3. N 57 (далее: Child).

Синка», где свекровь-колдунья обращает сноху в рябину, и в балладе «Василий и Софья», где на могилах глублинных, убитых жестокой матерью, вырастают чудесные деревья, сплетающиеся вершинами, что символизирует победу любви над силами зла. Сюжет баллады «Василий и Софья» является одним из древнейших и популярнейших балладных сюжетов в мировом фольклоре. Он известен во всех странах Европы (можно сослаться на библиографию, составленную Ф. Дж. Чайлдом в вышеназванном его собрании баллад).

Некоторые из символических деревьев (кустов, цветов) на могилах влюбленных в европейской традиции сюжета соответствуют культовым деревьям в доисторических верованиях европейских народов. Однако в целом сюжет этой баллады никак не может быть отнесен к доисторическому периоду. Баллада эта повествует о неодолимости любовного стремления. Победу влюбленным приносит не борьба, не сила их сопротивления среде, а сила их чувств, так что убитые физически влюбленные достигают друг друга в виде чудесных растений, сплетающихся ветвями. То, что герои побеждают без борьбы и что сама смерть бессильна помешать их соединению друг с другом, невозможно было бы для поэтики героического эпоса. Во всех европейских балладах на эту тему зло исходит от матери или родителей, то есть из недр патриархальной семьи. Всюду между могилами оказывается церковь (алтарь, церковная стена, ограда церкви), как бы подтверждающая своим молчаливым авторитетом волю матери-убийцы. Следовательно, этот древнейший балладный сюжет не мог появиться раньше утверждения и развития феодальных отношений, феодальной патриархальной семьи, опирающейся на авторитет церкви, раньше начавшегося выделения малых семей из большой и раньше наступившего разочарования в эпических идеалах, крушения поэтики героического эпоса.

Баллада исторически возникает позже былинного эпоса, в порядке антитезы былинной поэтике, после того как обнаружилась неприменимость былинной поэтики для отражения новых закономерностей окружающей жизни и художественного сознания масс. Однако кризис системы эпического мирозерцания, начавшийся

в послемонгольскую эпоху, был очень длительным процессом, неравномерно происходившим в разных областях страны и у разных социальных групп населения. К тому же, и это главное, исследователи русского былинного эпоса до сих пор расходятся относительно времени его создания и границ эпохи «эпического мышления» на несколько веков. Поэтому для решения вопроса о том, когда же складывается жанр баллады, необходимо сопоставить балладу с другими явлениями искусства, хронология которых хорошо известна.

Если среди специфических примет балладного вида выделить то основное общепозитическое, что может быть присуще другим видам искусства, то это будут: динамика, драматизм, обобщенный психологизм, повышенная эмоциональность образов, внимание к «маленькому человеку» и ощущение одиночества личности во враждебном социальном окружении, а вместе с тем, напряженная «духовность» героя.

Когда же в русской истории произошел тот перелом в общественной жизни и искусстве, который обнажил язвы феодализма, разорвал старые эстетические нормы и вызвал к жизни тему драмы личности, а с нею вместе и все названные особенности поэтического стиля? Временем этим явился XIV век. О сдвигах, происшедших в общественной жизни и в искусстве, убедительно свидетельствуют факты древнерусской литературы и древнерусской живописи, проанализированные новейшими исследованиями¹.

Естественно предположить, что перелом в искусстве господствующего класса в XIV веке должен был в значительной мере поддерживаться изменениями в народном художественном творчестве.

«Экспрессивно-эмоциональный стиль» конца XIV—XV вв. находит известное соответствие в балладах: в них тот же драматизм, «психологические состояния» без характеров, резкая смена эмоций, экспрессивность поступков, обилие драматического диалога, что и в произведениях литературы, та же подчеркнутая рез-

¹ См., например: Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., изд. АН СССР, 1958.

кость, динамичность, что и во фресковой живописи XIV столетия.

Д. С. Лихачев указывает на причины, породившие появление нового стиля в искусстве: «Для конца XIV—XV веков характерен идейный кризис феодальной иерархии. Самостоятельность и устойчивость каждой из ступеней иерархии были поколеблены...»¹ Если мы вспомним появление ересей, развитие народных движений, связанное с этим кризисом и вызвавшее этот кризис, нам ясно станет, что изменения в искусстве феодального класса сопровождалось и репительной ломкой, репительным изменением народных художественных представлений, изменением, возможно, в чем-то даже обогнавшим литературный процесс и стимулировавшим общий переворот в искусстве XIV века.

Для предположительного отнесения жанра баллады к XIV столетию (или даже к концу XIII — началу XIV) некоторое значение могут иметь сопоставления баллад с историческими песнями и наблюдения над группой исторических баллад. Показательно, что самые ранние из них связаны с татарским нашествием, у истоков исторической баллады стоит «Авдотья-рязаночка»². Анализ показывает, что перед нами явление переходное между былинной и балладой. От «канонических» баллад ее отличают известная многоступенчатость композиции, близкая к былинной, протяженность, прямая, как в эпосе, связь подвига героини с общенародной судьбой. Авдотья спасает всех жителей и населяет Рязань «по-старому, по-прежнему». Характерно, что в поздней, уже чисто балладной интерпретации сюжета («Омелфа Тимофеевна выручает родных») ³, как раз то и другое исчезло. Омелфа спасает от «царя Белого» лишь близких родственников, свою семью, и композиция песни приобрела типичную балладную сосредото-

¹ См., например: Д. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., изд. АН СССР, 1958, стр. 102.

² Исторические песни XIII—XVI вв. Изд. подгот. Б. П. Путилов, Б. М. Добровольский. М.—Л., изд. АН СССР, 1960, № 1—3 (далее: Исторические песни).

³ Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг. Т. I. № 94. М., 1904 (далее: Григорьев).

ченность. Однако в «Авдотье-рязаночке» мы видим уже и то новое, что характерно именно для баллад: показан героизм характера, героизм чувства, а не силы. Героиня не богатырь, не «ноляница удалая», не волшебница, но она одерживает моральную победу над грозным царем, заставив его понять свое горе. Соответственно появляются «повторения с нарастанием», балладный способ показа героев (минуя описание внешности). Впрочем, «Авдотья-рязаночка» — это еще картина идеальная, с установкой на известную редкость, необычность сюжета.

Но вот уже песня «Татарский полон» (мать встречает дочь в татарском плену) по всем особенностям поэтики является типичным образцом баллады. Вместе с тем, принадлежность этого сюжета XIV столетию не вызывает сомнений¹. Исторические баллады вряд ли могли родиться до появления балладного вида в целом, отразившего раньше всего внутренние изменения жизни русского общества.

2

Центральную и самую характерную группу составляют баллады семейно-бытового характера. Хронологическое приурочение сюжетов этой группы к определенным векам, в силу устойчивости и относительной неизменности семейных отношений в период феодализма, чрезвычайно трудно. На что можно опираться, устанавливая время появления того или иного сюжета?

В целом ряде случаев самым точным показателем оказывается такой внешне неопределенный признак, как стилистика. По хронология стилистических изменений в фольклоре еще совсем не разработана. В настоящее время стилистика позволяет установить для старинных баллад только два рубежа: конец XIII—XIV вв. (по сопоставлению с поэтикой былины).

¹ Вслед за Б. Н. Путиловым считаем, что мнение В. И. Чичерова, относившего песни о татарском полоне к XVI—XVII векам, неосновательно. Ср.: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.—Л., 1960, стр. 75—77; его же. Російсько-українські фольклорні взаємозв'язки. «Народна творчість та етнографія», 1960, кн. 1.

и конец XVII — начало XVIII века, поскольку петровские реформы привели к такому решительному изменению всех сфер народной жизни, что оно отразилось и на образном строе, и на бытовых реалиях, и на языке песен (новые формы быта, одежды, новые слова и понятия, новая военная терминология и проч.).

Как же, однако, установить время появления сюжетов бытовых баллад между XIV и XVII столетиями? Здесь может помочь следующее: закономерности распространения сюжетов по Северу; сопоставление с украинскими и белорусскими вариантами тех же сюжетов; сопоставление с репертуаром изолированных групп русских, сохранивших старинный фольклор; международные параллели (для сюжетов общеввропейского характера).

Популярные на Севере старинные русские баллады («Дмитрий и Домна», «Князь Михайло», «Князь Роман», «Василий и Софья» и проч.), позволяют по сопоставлению вариантов проследить пути их географического распространения и последовательность исторических изменений за несколько столетий. Распространение балладных сюжетов по Северу подчинено определенным закономерностям. Баллады располагаются в порядке колонизации Севера или новгородской колонизации XIII—XV веков (через Прионежье к Белому морю), или более поздней, «низовской», московской XVI—XVII веков (через Придвинье)¹. Варианты баллад как бы отмечают движение населения. В местах же столкновения колонизационных потоков образовались характерные контаминации сюжетов, позволяющие восстановить не только картину проникновения баллад на Север, но и характер их позднейшей эволюции. Как правило, древний сюжет не обретает «второй жизни» и не распространяется с той быстротой, какая обычна для недавнего времени. Старинные баллады не попадали в песенники, они передавались от одного к другому в той же деревне и продолжали сохраняться

¹ О заселении севера см.: С. Ф. Платонов. Прошлое русского севера. Пг., 1923. С. Ф. Платонов не пользуется материалом фольклора, тем показательнее, что картина распространения баллад полностью совпадает с картиной исторического заселения края.

в местах, куда занесла их волна колонизации XIV—XVII веков; при этом сохранялись и особенности данной местной «редакции». Сняв неизбежные позднейшие наслоения, можно обнаружить, когда баллада проникла на Север (в XIV—XV вв. или в XVI—XVII вв.) и какова была старейшая форма сюжета баллады.

Хорошим подспорьем для выяснения создания баллад являются сведения о распространенности сюжета на Украине и в Белоруссии. Когда под особенностями местных редакций баллады обнаруживается общая сюжетная первооснова, можно предположить, что такая баллада возникла и распространилась на территории России, Украины и Белоруссии еще до окончательного образования трех восточнославянских наций, т. е. не позднее XIV—XV веков.

В ряде случаев помогают выяснению хронологии наблюдения за репертуаром изолированных групп русских: русско-устьянцев, высланных морем в низовья Индигирки в конце XVI века, и, в меньшей мере, казаков-некрасовцев.

Наконец, можно с достаточной долей уверенности говорить о древности балладных сюжетов международного характера, традиционно прикреплёемых к раннему периоду развития балладного жанра, как самостоятельно возникавших у разных народов в силу сходства быта и общественного сознания, так и заимствованных. Ошибка в этом последнем случае возможна такая: сюжет древен, но возник за рубежом, а в Россию попал поздно. Однако случаи явных и недавних заимствований вскрываются довольно легко.

Названные принципы позволяют, не настаивая на точной датировке каждого из сюжетов, с известной долей вероятности отделить круг баллад, созданных в XIV—XV веках, от сюжетов XVI и XVII веков.

Одним из древнейших семейно-бытовых сюжетов является баллада «Василий и Софья»¹. Она известна у всех трех восточнославянских народов. Вполне веро-

¹ См.: Д. М. Балашов. «Василий и Софья» (Баллада о гибели влюбленных). «Труды Карельского филиала Академии наук СССР». Вопросы литературы и народного творчества. Вып. 35, 1962.

ятно, что заключительный образ этой баллады (символические деревья, сплетающиеся между собой) повлиял на финал повести XV в. о Петре и Февронии Муромских. Проблематика и пафос этой баллады, направленной против средневекового семейного деспотизма, типичны для всей группы старинных семейно-бытовых баллад. Во взглядах на любовь и семейное право старинная семейно-бытовая баллада ведет постоянный спор с идеями былинного эпоса и бытовой практикой своего времени. Так, в балладе «Дмитрий и Домна»¹ с особенной остротой поднят вопрос о праве женщины на свободу выбора. Это великодушная баллада, сжатая, напряженно-стремительная, с драматическими контрастами, когда ожидание свадьбы сменяется гибелью героини. Особенности балладной поэтики выражены в ней с исключительной прямоотой. Здесь и характерная «сосредоточенная» композиция, с «повторениями с нарастанием», и вещей сон, и символические «три платья» — венчалное, опальное, умершее, и специфическая манера описания героев через их поступки: мы не знаем, например, любит ли Дмитрий Домну? Любит ли она его? И чем, собственно, вызваны ее насмешки над князем? И как поступит князь? Тем более, что Дмитрий сперва ласково встречает Домну, а затем учиняет неожиданную и жестокую расправу над ней.

Встречает ю Митрий Васильевич,
Опускает ю с добра коня,
Берет за ручки за белья,
Целовал во уста во сахарныя,
Вел ю за столы за дубовые.
Отрушил он от себя свой шелков пояс,
И учал он Домну по белу телу.
И шелковый пояс расплетается,
Домнино тело разбивается.
Пала она на кирпичный пол:
Схватились же Домны,— живой нету².

Содержание баллады и смысл конфликта раскрываются при анализе всей совокупности вариантов. Мир

¹ См. об этой балладе: «Русский фольклор». Материалы и исследования, вып. 4. М.—Л., изд. АН СССР, 1959, стр. 80—99.

² Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 2. Т. 1. М., 1909. № 92 (далее: Рыбников).

героини сужен условиями теремной замкнутой жизни, в которой важными становятся платья, сны, предчувствия. Она вздорна, подчас груба, когда отвечает матери: «Про себя спала, про себя сон видела», своенравна и капризна в поступках. Осмеяв Дмитрия (запись П. Н. Рыбникова, цитированная выше), она вдруг заявляет матери: «Уйду я замуж за Митрия Васильевича». Но при всем том именно в рыбниковской записи, отразившей старейшую редакцию сюжета, особенно ярко проявляется обаятельность ее своенравного характера — такая сила и стремительность вдруг раскрываются в этой теремной затворнице, когда она восклицает: «Ай, же ты, родная моя матушка! Если спустишь — пойду, и не спустишь — пойду»¹. Симпатии певцов при всех колебаниях склоняются на сторону Домны. Дмитрий, убивая ее, выступает против свободы чувства, свободы выбора героини. Характерно, что вторая версия баллады², сложившаяся, вероятно, в XVI столетии, делает эту борьбу героини за свободу чувства еще более яркой, так как там девушка отказывается от брака с князем и накладывает руки на себя сама, отстаивая свободу. В этом направлении идет и вся дальнейшая обработка сюжета.

Таким образом, перед нами начало крушения раннего феодального мировоззрения в вопросах семейного права. Внимание безыменных творцов баллады начинают привлекать трагические, теневые стороны семейного права, то есть само это право перестает ощущаться как безусловно полезное и справедливое.

Проследивая пути и характер исторических изменений баллады «Дмитрий и Домна», легко увидеть ведущую роль сюжета в создании типического обобщения (одно из коренных свойств балладного жанра). Так, в процессе эволюции названного сюжета создается

¹ Характерно, что так обычно отвечает своей матери былинный богатырь. Василий Буслаев или Добрыня. В устах молодой девушки эта фраза необычна.

² Вторая версия, как показывает распределение вариантов, сложилась на нижней Двине, в результате столкновения новгородского и московского колонизационных потоков, под воздействием московской быliny «Данило Ловчанин», и позднее вытеснила древнюю версию, сложенную в XIV—XV вв.

новая баллада, где действуют Иван Грозный и Домна Перфильевна — племянница-игуменья. Грозный сватается к девушке и убивает ее (казнит) в ответ на ее решительный, многократно повторенный отказ стать его женой. Портрет Грозного в балладе («носастый и глазастый») отвечает известному облику царя. Перед нами, следовательно, не случайная замена имен, а сознательная творческая переработка старого произведения. Тем показательнее поэтому стойкость сюжетной схемы баллады, отразившей трагическую коллизию насильных замужеств, ставших обычаем в средневековых патриархальных крестьянских семьях, как и в семьях всех других сословий общества. В редких случаях борьба героини против насильственного замужества могла изображаться и в религиозном аспекте. Таковы баллады «Царь Давыд и его дочь Олена» (Давыд хочет насильно выдать дочь Олену за родного брата девушки, героиня предпочитает смерть) и «Дочь тысячника». Оба сюжета известны каждый лишь в одном варианте¹. Впрочем, подобная трактовка не была ни распространена, ни характерна. В подавляющем большинстве случаев героиня не уходит от жизни, а борется за свои жизненные права (самоубийство в балладной поэтике не «уход», а высочайшее выражение протеста и нежелания идти на компромиссы).

Очень древняя группа сюжетов международного характера изображает превосходство девушки над молодым человеком в предбрачных отношениях (обычно это состязание в мудрости, отгадывание загадок, игра в шахматы и проч., из которых героиня выходит победительницей). Баллады с подобной тематикой были связаны с поэзией свадебного обрядового цикла или сливались с ней в процессе бытования. Так, казачья баллада «Девушка поборола молодца»² (поборола, перед этим побившись с ним об заклад) находит параллель в распространенной хороводно-игровой песне, где девушка, поборов молодца, потом поднимает и привечает его, что

¹ П. Бессонов. Калики переходные. М., 1861, № 171, 172 (далее: Бессонов).

² А. М. Листопадов. Песни донских казаков. Т. 1. Ч. 1. М., Музгиз, 1949, № 50 (далее: Листопадов).

намекает на брачные отношения с ним¹. С другой стороны, эта баллада является известной антитезой к эпическим поединкам богатыря с поляницей удалой, кончавшимся как правило, победой мужчины. Баллада «Игра тавлейная»² находит параллель в известной свадебной песне, где девушка играет в шахматы с женихом, проигрывая волю девичью. Баллада построена как антитеза к сюжету свадебной песни. Девушка, находясь одна среди тридцати человек «холостыбы», обыгрывает молодца и заставляет его жениться на себе, то есть пойти к ней в подчинение. Баллада оканчивается взаимным загадыванием загадок, в котором опять же верх берет героиня.

Баллады, где девушка отгадывает загадки и в награду становится женой молодца или же спасается от гибели благодаря своей мудрости, известны в фольклоре многих народов. По-видимому, эти сюжеты пережиточно связаны с обрядом инициации, при котором девушкам предлагают загадки для проверки зрелости их ума. В балладах, поскольку загадки предлагает молодец, эта проверка приобретает характер состязания, в котором героиня всегда оказывается победительницей. Песня, где молодец загадывает девушке, стирающей белье, семь загадок, известна у нас чаще всего как обрядовая песня. «Переработка» ее в балладу, по-видимому, не была доведена до конца³. Второй сюжет такого же характера — «неразрешимые задачи»: молодец задает девушке невыполнимые задачи; она предлагает такие же контр-задачи, и в конце концов молодец признает свое поражение⁴. Своеобразно эта же тема разрабатывается в упоминавшейся выше балладе «Угрозы девушки молодцу» (где девушка угрожает погубить молодца, сделать из его костей терем и т. д.)⁵.

¹ Соболевский, VI, № 592—599.

² Чулков. Ч. 3, № 57. См. также: Соболевский, I, № 326, 327.

³ Соболевский, I, № 459—468.

⁴ Там же, № 449—458. Сходный мотив имеется в сказках о мудрой девице, а также в повести о князе Петре и де-
ве Февронии.

⁵ Там же, № 154—163; Чернышев, № 255.

Все названные сюжеты объединяет одна идея — показ превосходства героини над своим возлюбленным или женихом (вообще — соперником в споре). Превосходство героини доказывает ее право на равенство с мужчиной в супружеских отношениях. Следовательно, баллады этой группы также направлены против средневековой семейной практики, как и баллады типа «Дмитрия и Домны».

Большой цикл баллад, восходящих к древности (уже не связанных с обрядовым циклом) и повествующих о борьбе девушки за свою свободу, представляют баллады об отравлении¹. Они относятся к группе старейших международных балладных сюжетов и известны у всех трех восточнославянских народов. Девушка отравляет молодца, причем в характерной для баллад сгущенно-загадочной манере о причине отравления не говорится ничего; излагаются только наиболее напряженные моменты драмы: изготовление яда, отравление и драматический диалог с молодым, который просит похоронить его «меж трех дорог», поставить крест, привязать коня и положить рядом его лук со стрелами... Иной поворот темы — отравление не состоялось: молодец проливает чашу с ядом, от которого загорается трава (по средневековым поверьям, яд жжет, как пламя). В другом круге сюжетов девушка отравляет родного брата. Иногда он узнает об этом и казнит сестру, сжигая ее тело «до пепела». Часто баллады содержат намеки на какое-то «горе» сестры, провинность девушки перед братом, и, наконец, в небольшом числе сюжетов эта вина раскрыта: девушка боится братнего наказания за незаконную любовь. В одном из сюжетов три действующих лица: брат, сестра и любовник. Сестра отравляет брата и зовет милого друга ходить к ней не таясь, на что тот отвечает, что, погубив брата, она изведет и его, и покидает свою возлюбленную². Балладная объективность, отсутствие морализации не дают порой понять, на чьей стороне симпатии певцов. Порою же это довольно ясно — преступление есть всегда преступ-

¹ Соболевский, I, № 134—153.

² Чернышев, № 15.

ление, и убийство не есть метод борьбы за женское равноправие.

Чем же был вызван пристальный интерес творцов средневековых баллад к этой теме? Если мы привлечем для сравнения другие баллады, где говорится о наказаниях, которым подвергались девушки за «грех», если вспомним бытовые обычаи московской Руси, мы увидим, что в борьбе женщины за свою честь яд был ее оружием. Молодец мог опозорить девушку, похвастать связью с ней, и сам не нес за это ответственности («быль молодцу не укор»), если не принадлежал, разумеется, к значительно более низкой социальной категории. Брату же передавалась законом родительская власть над сестрой. Он мог просто не допустить ее замужества, чтобы не выделять имущества в приданое, мог выдать по своему произволу, мог, как говорят баллады, казнить за грех. Отравление оставалось, таким образом, крайней, наиболее резкой формой протеста женщины и поэтому привлекало такое пристальное внимание певцов.

На примере баллад об отравлении можно заметить особую зловещую роль брата в трагических обстоятельствах конфликта. Этому способствовал процесс выделения малых семей из большой, при котором сестре приходилось и батрачить на брата, и ссориться с ним из-за наследства. Так или иначе, но баллада упорнейшим образом возвращается к теме неблагополучия отношений брата и сестры, сделав из них своеобразную художественную норму, типичную для старинных баллад. Очень редко брат является спасителем сестры (как в балладе «Козарин»). Но наиболее обнаженно роль брата и сестры представлена в балладах о «незаконной» любви, классическим образцом которых является сюжет «Алеша и сестра Петровичей», возникновение которого можно отнести к XVI столетию. Имя балладного богатыря появилось здесь в порядке позднейшей обработки безыменного сюжета, как и «былинный» характер некоторых северных текстов¹. Вообще же это типичная баллада с трагическим заключением --

¹ А. М. Астахова. Былины Севера. I, М.—Л., 1938, стр. 34, 552—553. (далее: Астахова).

убийством героини. Это один из классических по законченности и совершенству композиции балладных сюжетов. В краткой, динамичной форме излагаются тут узловые моменты конфликта: похвальба Алеша на шире своей связью с девушкой; «проверка», которую устраивают братья героини, роковая для девушки, опозоренной своим легкомысленным любовником; казнь. Особенности балладной поэтики как нельзя более подходят для изложения этой типично средневековой любовной драмы. В редкой северной балладе «Иван Дудорович и Софья Волховична»¹ та же тема повернута иначе. Братья героини решают казнить ее возлюбленного, Ивана Дудоровича, по-видимому, из-за его низкого социального положения. Только открытый «бунт» героини приводит и ее на казнь. Редкость этого сюжета и распространенность предыдущего приблизительно отвечают мере типичности того и другого жизненных конфликтов. Ясно, что наказание девушки и безнаказанность молодца являлись обычным правилом. Разновидностью, объединяющей оба названных сюжета, является баллада, записанная в Русском Устье (низовья реки Индигирки), — «Федор Кольчатый»². Герой хвастается на шире, как Алеша в балладе «Алеша и сестра Петровичей», а финал баллады (казнь героя и героини) совпадает с сюжетом баллады «Иван Дудорович и Софья Волховична». В этом сюжете прекрасно выражена архаическая прямота и цельность характеров, присущая старинным балладам. Баллада лишена «полутонов», поступки героев решительны и доводятся до конца, без налета лирической мягкости. Образ героини выглядит особенно цельным.

По существу, той же проблеме отношения брата и сестры посвящены и сюжеты с темой кровосмешения. Как уже говорилось выше, сюжетов этих отнюдь не так много, как представлялось старым исследователям.

¹ «Известия об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии». Т. 114, М., 1911, стр. 85, 86. Баллада сюжетно и по именам героев перекликается с записями из Русского Устья, где сохранялся фольклор XVI столетия.

² Этнографическое обозрение. М., 1913, № 1—2, стр. 220; «Русский фольклор». Материалы и исследования. Т. 1, М.—Л., изд. АН СССР, 1956, стр. 233.

Если исключить редкую балладу «Давыд и его дочь Олена» с сюжетом христианской апокрифической легенды, то во всех прочих балладах кровосмесительная связь брата и сестры почти всегда происходит исключительно по незнанию родства (см. баллады «Козарин», «Вдова и ее дети-корабельщики», «Братья разбойники и сестра», «Охотник и сестра», «На горе, горе, стоит новый кабачок»). Проанализировав эти сюжеты, можно без труда обнаружить, что кровосмесительный мотив в них чаще всего служит добавочным трагическим элементом к конфликту (например, усугубляет трагедию разбоя, как социального зла, разрушающего семью).

Особую группу сюжетов в балладном творчестве всех народов составляют баллады о матери «незаконных» детей, стремящейся избавиться от них. К рождению внебрачного ребенка относились снисходительно еще в Киевскую пору. Сам князь Владимир «незаконный» сын, однако новгородцы пригласили его на княжение, нимало не смущаясь этим. Лишь с развитием и укреплением христианской морали и «домостроевских» семейных начал (то есть приблизительно с XIII—XIV веков) внебрачный ребенок стал рассматриваться как нечто чрезвычайно позорное. Популярная русская баллада, посвященная этой проблеме, «Вдова и ее дети-корабельщики» является одной из лучших в мировом репертуаре. Краткая, прекрасно построенная и строго «объективная» по изложению, баллада производит очень сильное впечатление и является одним из классических образцов старинных русских баллад¹.

Еще более трагичной, чем любовь, оказывалась в балладном изображении семейная жизнь женщины (и шире — вообще семейная жизнь). В старинных балладах мы не найдем, естественно, социального анализа семейных конфликтов. «Злые силы» выступают в них в лице членов той же семьи, наделенных правом абсолютной власти: братьев или родителей девушки (сына).

¹ Соболевский, VII, № 732; А. В. Марков. Беломорские былины. № 28. М., 1901 (далее: Марков); Григорьев, I, № 6; Чернышев, № 260 (там же библиография сюжетов).

а если речь идет о жизни замужней женщины, то ее мужа и родных мужа, чаще всего свекрови. «Злоба» свекрови, изображаемая как естественное психологическое состояние без всяких объяснений, равно как и безответность невестки предстают в балладах как устойчивая норма. На такое противопоставление наталкивала творцов баллад сама конструкция средневековой семьи, получившая стройное и законченное выражение в «Домострое», памятнике, оформленном в XVI, но складывавшемся еще в XIV—XV веках на основе бытовой практики семейных отношений. Система, зафиксированная в «Домострое», ставила хозяйку, подчиненную главе дома — мужу, в свою очередь, в господствующее положение ко всем прочим членам семьи. Так, свекровь была госпожой над невестками. Мужчина в женское хозяйство не вмешивался. В этом замкнутом семейном мире бушевали свои страсти. Большие патриархальные семьи постепенно делились на более мелкие, и каждое такое выделение было болезненно для экономического благосостояния семьи, сопровождалось целым рядом семейных драм и неурядиц. Кроме того, свекровь, достигнув к старости господствующего положения в доме, постоянно чувствовала в невестке невольную соперницу своему с таким трудом добытому положению. В результате трагическое противопоставление свекровь — невестка стало нормой балладной поэтики. «Злоба» свекрови связывалась с рядом средневековых представлений о колдовстве. В соединении с балладной темой семейного неблагополучия эти представления и породили устойчивый образ свекрови-колдуньи, изводящей невестку колдовскими чарами. При этом свекровь может губить невестку не сама, а руками сына, это второй тематический круг сюжетов о свекрови-погубительнице. В первую очередь тут надо назвать «Рябишку», балладу, в которой свекровь-колдунья оборачивает сноху рябиной, а сыну, которого женщина-рябина пыталась остановить, велит срубить дерево¹. Еще прямее та же тема выражена

¹ Соболевский, I, № 79—81.

в популярном международном сюжете баллады об оклеветанной жене¹.

Русская баллада о гибели оклеветанной жены известна на всем пространстве, заселенном восточными славянами, вплоть до Закарпатья. Древние бытовые реалии (конь, казна, меды-вина, мечи-кладенцы, сабли, кольчужный двор, соколиная охота) и упорно повторяющееся указание в старейших вариантах, что герой (не простого звания) уезжает на войну («у Русь на войну», «за три войны» и т. д.), а также специфика распространения вариантов позволяют считать, что баллада описывает жизнь служилого дворянина московской Руси на западных границах страны. Это баллада о клевете, перед которой героиня в силу правовых норм средневековой семьи совершенно беззащитна. Герой (а в северной традиции, где балладные персонажи из высшего сословия получали обычно обобщенное прозвище («князей» — князь) уезжает из дому, чаще всего на войну. Мать пишет ему письма, обвиняя жену в разорении хозяйства: деток «пораскидывала», «слуги верные да все разосланы», «кони добрые по колен в назъме», «цветны платица позанашивала», «золота казна да испридержана», «вина, пива» или «мяды солодкие пораспанвала» или «новыпила». Сын, возвратившись, в гневе убивает жену у порога и идет осматривать хозяйство. Повторяется перечисление якобы растраченного добра, но с обратным значением: все сохранено «слуги его золотом шпють», «цветно платье по стопочкам», или «по грядочкам», или «в новой скрыне», «золота казна по шкатулочкам, замком заперта... запечатана», меды «не починены» или «через край бегут», «добры кони по колен в шелку», «едят траву, да все шелковую, пьют воду, да все клюцевую» и, наконец, его милое дитя «лежит укачано» (в северных вариантах, где героиню обвиняют в супружеской измене, наоборот — вместо колыбели «все няла висят», княгиня вышивала, ожидая мужа). Герой проклинает мать, иногда кончает самоубийством. Любопытно, что

¹ Астахова, II, № 173, 226, 228; стр. 767—768, библиография. См. также: Соболевский, I, № 70—78; Чернышев, № 225.

описание хозяйства и, следовательно, хозяйственных добродетелей жены в балладе перекликается, иногда почти дословно, с соответствующими статьями «Домостроя», предписывающими хозяйке заботиться о слугах, держать платье и драгоценности убранными, «по грядкам» или «в сундуках и в коробьях», «за замком и за печатью», не пить хмельного, ни вина, ни меда, следить за состоянием хозяйства и конюшни, в отсутствие мужа или в гостях заниматься рукоделием. Причем в балладе звучит невысказанная, но настойчивая мысль: как бы хороша ни была хозяйка дома, как бы образцово, «установно» ни велось ею хозяйство, правовые отношения этого уклада обесценят все ее положительные качества и разрушат любую семейную идиллию.

К семейно-бытовым балладам с традиционной тематикой относится очень популярная баллада «Князь Михайло» (сюжет международного характера, но в своей специфической русской форме неизвестен на Украине и попал на Север с низовской колонизацией XVI—XVII вв.).

Целый ряд сюжетов сосредоточивает внимание на разрушительной сущности мужского деспотизма в семье. Среди ряда балладных и полубалладных сюжетов, описывающих стремление мужа освободиться от жены («Спасибо синему кувшину», «Жена некорыстная», «Неотвязная жена» и пр.), выделяется своей выразительностью и законченностью художественного строя баллада «Князь Роман жену терял»¹ (время создания которой можно отнести к XVI, самое позднее — к началу XVII века). Баллада эта — великодушный пример найденности конфликтного узла. Муж убивает жену. Причины неизвестны, о них невозможно догадаться, разве можно лишь думать, что убитая, по всей видимости, ни в чем не виновата. И тут отец-убийца сталкивается со своей дочерью. Ребенок ищет мать. Ищет упорно, возвращаясь раз за разом к отцу, дающему ложные указания. Эти повторы сгущают драматическое напряжение до предела, и тут появляются орел с рукой матери или вещие волки, у которых

¹ Астахова, II, № 189, 193, 196, 205, 207, 211, 223; стр. 790—792, библиография. См. также: Соболевский, I, № 89—95.

«рыла в крови», и сообщают дочери страшную правду. С течением времени заключительная сцена баллады была дополнена обещанием отца купить подарки дочери и привести новую мать и отказом дочери от подарков и от мачехи, при которой ей придется «по подстольницу собачкой мелки крошечки собирать». Сдержанность балладного рассказа нигде не нарушается. Сюжет монолитен и ярок, к нему нельзя добавить ни одной новой сюжетной черты.

В балладном творчестве конца XVI—XVII веков заметно усиливается протест против женского бесправия. Борьба героинь за свою свободу становится активнее — в этом направлении, как уже говорилось, перерабатывалась и баллада «Дмитрий и Домна». Если в сюжетах «отравления» трагическая картина дается в объективном звучании и симпатии певцов зачастую очень ясно оборачиваются против преступницы, то в это время появляется сюжет, в котором такая крайняя степень протеста девушки, как убийство, полностью оправдана. Это — «Цена чести»¹, баллада о том, как мачеха послала падчерицу «стелить постелю» гостям (т. е. провести ночь с ними) и девушка, возвращаясь утром, сообщает, что она убила насильников. Баллада построена с чрезвычайным искусством. О самом убийстве мы узнаем лишь из слов девушки, жалеющей женатого гостя («у женатого молода жена, малы детушки»), и таким образом с баллады снята та грубость, которая была бы неизбежна при описании сцены расправы девушки с гостями. Сюжет редок и не слишком древен, но стилю баллада сближается с поздними лирическими балладами, возникшими в XVII—XVIII веках, но он сохраняет все особенности балладной композиции в соединении с лирической мягкостью, недосказанностью и удивительной скупостью, «отбранностью» слова, что делает эту песню одной из лучших в русском репертуаре.

Усиливается в балладах конца XVI—XVII веков и социальное звучание. Характерна в этом отношении эволюция древнего сюжета «Василий и Софья» на Се-

¹ Соболевский, I, № 164; II, № 7; Чернышев, № 18.

гере, в котором все более подчеркивалась антицерковная направленность. Сперва церковь являлась только молчаливой преградой между могилами влюбленных. Зло исходило от матери. Но вот на Пинеге в XVII столетии создается особая редакция сюжета, — «Цюрилье-игумень»¹, где действие перенесено целиком в монастырскую среду, а убийцей является игуменья монастыря Чурилья, которой помогают «сорок стариц». В заключительном «видении» Чурилья видит себя и стариц в аду, а убитых ею Василия со Снафидой — в раю. По-видимому, и тема борьбы девушки за свободу выбора в древности звучала как преимущественно семейная, впоследствии же насыщалась социальным содержанием, начинали подчеркиваться мотивы социального принуждения. В этом плане построена баллада «Доня»². Сравнительная редкость и узость распространения сюжета (сюжет известен только в России), а также стилистические приметы позднего характера заставляют отнести время его создания к XVII, а самое раннее — к XVI веку. Впрочем, неясно, не потеряли ли древние баллады «Домна» и «Василий и Софья» это социальное содержание в процессе позднейшей северной обработки? В каких-то вариантах названных сюжетов проскальзывают намеки на социальное неравенство Василия (богатого) и Софьи (бедной), Дмитрия (князя) и Домны (простой девушки), но намеки эти очень неопределенны и редки. Сюжет баллады «Доня» очень испорчен, смыт. Смысл предложения героя (воеводского сына): «поиграй, Донюшка, поиграй, белая, я тебя замуж возьму» и испуг, а потом смерть героини не совсем ясны. По одному из вариантов можно судить, что воеводский, боярский или купеческий сын собирается взять Доню «жить к себе», то есть в наложницы, и тогда сюжет перекликается с аналогичным сюжетом знаменитой украинской баллады «Бондаривна». Очень ярко гордость героини, предпочитающей смерть постыдному предложению стать наложницей, показана в поздней балладе «Моло-

¹ Григорьев, I, № 61, 65, 68, 98.

² Соболевский, I, № 274—278; Чернышев, № 26.

дец, слуга и девица»¹, привлекая внимание А. С. Пушкина.

Социальные моменты усиливаются также в тех «любовных» балладах, которые сосредоточивают внимание на трагической судьбе молодца, а не девушки, что естественно, поскольку жизнь женщины в средние века была далека от политической и общественной борьбы. Таким своеобразным переходным звеном от семейной к социальной тематике является сюжет классической, очень популярной в свое время баллады «Молодец и королева», давший начало целому сюжетному циклу. Интересна эта баллада еще и тем, что на ней можно хорошо проследить изменение классической баллады за последние три-четыре столетия². Тематически к этому сюжету примыкает (о непосредственных сюжетных связях говорить было бы неосторожно) баллада о королеве, впускающей молодца в город³. «Молодец и королева» показывает драму классово неравноправной любви в Московской Руси. Краткий зачин повествует о том, как молодец попал к королю в Литву и поднялся по служебной лестнице вплоть до должности постельника королевы. Тут он вступает в опасную связь с королевской дочерью. Затем наступает кульминация: молодец в кабаке (или на ипру) хвастает своей связью с королевой, его хватают и ведут на казнь. Очень ярко проявляется в балладе истинно героический характер королевы, кончающей с собою после казни своего легкомысленного любовника. Ее «незаконная» любовь вознесена на высоту идеала, как это специфично для балладной поэтики. Баллада о молодце и королеве была очень популярна в свое время, ее зачин повлиял на зачин литературной повести XVIII века «О некоем молодце и де-

¹ Чулков, I, № 129. Бытовые реалии («Три роты прошли») и наличие лирического запева заставляют отнести возникновение этого сюжета уже к XVIII веку.

² Соболевский, I, № 11—16, 21—23. Исследование сюжета см.: «Русский фольклор». Материалы и исследования. VI. М.—Л., изд. АН СССР, 1961, стр. 270—286. Баллада неизвестна на Украине, но по сопоставлению вариантов можно думать, что в XVII в. она уже была широко распространена.

³ Соболевский, I, № 17—20; Чернышев, № 9.

вице». Уже в XVII столетии (как устанавливается по сличению вариантов) имелась вторая (благополучная) версия, которая попала на север (или сложилась на севере?) и здесь повлияла на балладу «Дунай и Настасья». В благополучном заключении можно видеть закономерный процесс переработок старинных баллад на севере в позднее время: как правило, при этом смягчались трагические развязки. «Благополучная» редакция в Заонежье контаминируется с балладой о худой жене — умной¹. Сюжет как бы получает рамку, окружающую центральный эпизод похождения молодца в Литве. При этом, поскольку поэтика баллады не терпит соединения двух конфликтных узлов в одном сюжете, похвальба молодца на пиру и угроза казни исчезают из баллады. Молодец возвращается к жене и робко останавливается у крыльца богатого терема. Верная жена встречает мужа с радостью. Морализация, вытекающая из такой трактовки сюжета, сродни общему духу московских повестей XVII столетия, в которых герой, рвущий с «заветами отцов», в конце концов терпит поражение в жизненной борьбе и возвращается назад, к тому, от чего бежал когда-то. На этом переработка не останавливается, там же на Севере складывается другая редакция сюжета. Жена стала бедной, покинутой крестьянкой, она надрывается на работе. Появляются реалистические подробности в описании бытовых условий и зачатки «психологического анализа» в описании переживаний молодца, увидевшего покосившуюся хижину и брошенных им детей:

Приезжает на родимую сторонушку,
 Как стоит-то хатенка немудрая,
 Немудрая хатенка, безуглая.
 Уж как бегают два малых вьюношей.

.....
 Как закипело ретивое сердечушко у добра молодца,
 Полились слезы рекой из ясных очей:
 Ведь это мои родимыя малы детушки!

.....
 Как сожидает удалый добрый молодец,
 Сожидает до позднего вечера,

¹ Астахова, II, № 114, 138, 162; стр. 782—783, библиография. См. также: Соболевский, I, № 1—10.

Как поздно по вечеру идет его худая жена,
Со крестьянской идет со работушки,
На правой руке несет косу вострую,
Во левой руке часты грабли,
На плечах несет дрова печи топить¹.

Наконец, на юге, в казачьей среде, та же баллада превращается в протяжную лирическую песню, в которой от старого сюжета остался только зачин вступление². В конце XVII или в начале XVIII столетия появляется другая баллада, в которой сходная тема получила классово-заостренное выражение, — «Князь Волхонский и Ванюша-ключник»³. В живом бытовании она стала вытеснять «Молодца и королевну», кое-где вступая в контаминации со старым сюжетом. В этом сюжете уже нет возможности примирения сторон, как это было в предыдущем, так как Ванюша-ключник любит не дочь, а жену князя. По-другому выглядит и столкновение дерзкого холопа со своим господином, над которым он решил потешиться в последний раз перед казнью. В описании пыток, в отчаянно хвастливой речи ключника уже проглядывают те черты натурализма, которые будут свойственны новой (мещанской) балладе. Непримиримый классовый антагонизм, изображаемый здесь, также есть явление и знак новой эпохи, новых течений общественной мысли.

В конце XVI — в XVII столетиях претерпевают сходную эволюцию сюжеты многих старинных баллад, сложенных в предшествующие века. Характер и последовательность этих изменений поддаются изучению, так как сюжеты менялись далеко не одинаково, по местам сохранялись древнейшие редакции, и сопоставление вариантов позволяет увидеть историческое изменение баллад более или менее отчетливо.

Показательна, например, эволюция популярной старинной баллады о гибели оклеветанной жены. В старейших редакциях конфликт разрешается в рамках семьи. Мать-клеветница наговаривала сыну на его

¹ Рыбников, I, № 101.

² «Известия общества любителей естествознания, антропологии и этнографии». Т. 113. М., 1906, стр. 201—202.

³ Соболевский, I, № 24—48; Чернышев, № 41.

жену. Позднее тема клеветы получила обобщенное толкование. Клеветницей оказывается уже не мать, а «змея лютая», «два товарища», собутыльники на пиру, наконец, на Севере, куда баллада попадает с низовской колонизацией XVI—XVII вв., две или три старицы — бродячие монахини. Изменение образов клеветников вносило в балладу новое веяние: клеветники, вмешивающиеся в чужую жизнь, — вот главные носители зла. В такой трактовке темы отражался уже не только кризис патриархальных семейных отношений, но и прогрессирующий распад патриархального деревенского быта в целом. Позднее, в лирических песнях XVIII—XIX вв., на этой основе появится обобщенный образ «людей добрых» — враждебной и чуждой среды, разрушающей счастье влюбленных, вносящей раздоры в семьи и проч. Так представления о неблагополучии феодальных семейных отношений перерастали еще в рамках баллады в представления о кризисе общественной морали феодализма в целом. Характерна с этой точки зрения редкая, и видимо поздняя, баллада о преследовании и убийстве молодых людей «мужиками деревенскими» в репертуаре А. М. Крюковой: «Иван Дородорович и Софья-царевна»¹ (героев обвинили в преступной кровосмесительной связи друг с другом).

Происходит смягчение трагических развязок старинных баллад. Так, в балладе «Василий и Софья» мать-отравительница первоначально срезала чудесные деревья, впоследствии появилось заключение с раскаяньем матери. Типично также появление благополучных исходов. В балладе «Князь и старицы» одна из стариц, под угрозой смерти, оживляет княгиню. В балладе «Алена и сестра Петровицей» герой похищает девушку, увозимую братьями на казнь, и женится на ней. Характерные изменения заключений имеются и в других сюжетах.

Наблюдается также «снижение социального уровня» героев старинных баллад. Персонажами старинных баллад часто становились представители правящего класса, на западе — рыцари, а в русских балладах

¹ Марков, № 32.

обобщенно «князья», что давало повод некоторым историкам фольклора говорить об аристократическом происхождении баллад. Нетрудно увидеть, однако, что это лишь средство сделать конфликт более значительным, придать остроту ситуации, слишком обычной для слушателя, воспитанного на репертуаре героического эпоса (убийство жены мужем или снохи свекровью). «Князья» баллад отнюдь не идеализируются и поступают по логике «обычного» человеческого поведения. Но в поздних вариантах старинных сюжетов певцы перестают подчеркивать «княжеское» достоинство своих героев. Развивается представление о тишичности самого драматического конфликта и его значительности, независимо от социальной значимости персонажей. «Князья» старинных баллад при этом становятся крестьянами. Например, в позднейшей северной традиции баллады «Князь Роман жену терял» князь Роман кое-где превращается в крестьянина, черты тишичного крестьянского быта проглядывают в описании убийства («Роман жену убил, да в чисто поле схоронил, бороною прикрыл») ¹, и в перечислении хозяйственных занятий матери (так, она уходит коров доить, или сливать иuvo в погреб, или стирать белье на речку, или в церковь, или в лес за грибами). В известной мере этот процесс знаменует уже начинающееся разложение балладного жанра.

В XVI—XVII веках, вместе с тем, происходит заметное расширение круга сюжетов семейно-бытовой баллады. Целый ряд новых конфликтов попадает в сферу балладного жанра именно в это время, как можно судить по характеру соответствующих баллад, довольно редких, незнакомых, как правило, украинскому и белорусскому фольклору, тяготеющих по формальным особенностям к поздней лирической балладе и песне.

Поскольку баллада очень редко обнаруживала социальные корни семейных неурядиц, показывая уродство семейных отношений как нечто само собою существующее, то в балладном творчестве естественно должна была найти себе место эстетика «прямого случая».

¹ Астахова, II, № 207.

Такова баллада «Король-королевич»¹, любимую жену которого уносят в могилу тяжелые роды (в дальнейшей переработке герой становится простым казаком). Такова же редкая баллада «Жена князя Михайлы сошла с ума и утонула»². Гибель любимой жены в этих балладах осмысливается как рок, как невозможность счастья для героя, беззащитного в этом мире зла перед любой случайностью.

Баллада показывает также трагические последствия родительской власти над детьми. Таковы баллады об изгнании сына отцом³, лирический характер обработки которых заставляет отнести их к поздней эпохе; о насильственной отдаче замуж («Три зятя»)⁴ и, наконец, о насильственном пострижении дочери матерью — баллада «Насильный постриг»⁵. Эта напряженная, величественно скомпонованная баллада направлена одновременно и против тирании родителей и против института монашества. Баллада сохраняет старинный эпический склад, но, поскольку она неизвестна на Украине и в Белоруссии, время создания ее скорее можно отнести к XVI веку. Первоначально эта баллада отражала твердую веру в необратимость обряда пострижения. Позже, на Севере, появляется другая редакция, в которой мать, видя возвращающегося отца с женихом и не успев совершить обряда пострижения, убивает дочь, чтобы не допустить брака. По-видимому, певцы перестали воспринимать пострижение как необратимый обряд. Вера в обряд была уже подточена, а протест против монашеского аскетизма и самодурства матери усилился, и вот мать превратилась в убийцу своей дочери.

Старинная баллада касается еще целого ряда семейно-бытовых конфликтов (см., например, баллады о похищении девушки)⁶, упорно возвращаясь к теме неблагополучия патриархальной семьи. Очень вырази-

¹ Соболевский, I, № 263—273; Чернышев, № 243.

² Рыбников, II, № 222.

³ Соболевский, I, № 254—260.

⁴ Там же, III, № 1—5; Григорьев, I, № 74.

⁵ Астахова, II, № 121, 128, 147, 156; стр. 785—786, библиография. См. также: Соболевский, I, № 294—299.

⁶ Соболевский, I, № 244—246.

тельна баллада «Жена мужа зарезала»¹, характер бытовых подробностей которой заставляет отнести ее возникновение также к позднему времени, скорее всего к XVII столетию.

Характерно для старинной русской баллады, что в ней, в отличие от старинной западной баллады, не нашла места тема женской ревности. Есть лишь одна редкая баллада на эту тему «Соперницы» (вдова сживает со свету колдовством свою соперницу — девунку)². Видимо, строгие условия и замкнутость семейной жизни Московской Руси не давали поводов к развитию этой темы.

Старинные баллады семейно-бытового характера отражали кризис феодального семейного права преимущественно в драматическом и трагическом аспекте. По-видимому, уже в XVI—XVII веках складывается, однако, параллельно с развитием демократической сатиры, и ряд сатирических баллад, посвященных той же общей теме неблагополучия феодальной семьи. В них осмеивается суженный умственный горизонт женщины, ограниченный мирком мелких интересов — такова баллада «Исправление жены»³, где незадачливая модница оказывается в роли рабочей лошади, в «ушлату» за купленный ей в обмен на лошадь дорогой наряд. Превосходное изображение тупой, спесивой и самодовольной посадской жены из зажиточного сословия, «заевшей» своего робкого мужа, дано в балладе «Недвига»⁴. Супружеские измены осмеиваются в великоленных, полных озорного юмора сатирических балладах «Сергей хорош»⁵ и «Терентий-гость»⁶. Последний сюжет повторяет схему известной сатирической сказки о незадачливом муже, которого жена посылает за лекарством от мнимой болезни, а сама веселится с любовником. Каждую из названных баллад характеризует «снятие трагизма» с темы семейного неблагополучия. Особенно характерна в этом плане неожиданная кон-

¹ Соболевский, I, № 126—132; Чернышев, № 210.

² Там же, № 165; Листопадов, III, № 172, 173.

³ Там же, VII, № 150—155.

⁴ Чернышев, № 42.

⁵ Кирша Данилов, стр. 44.

⁶ Соболевский, VI, № 541—543; Григорьев, I, № 41.

повка баллады «Сергей хорош», в которой обману-
тый муж жалеет застигнутого врасплох любовника.

Наблюдения за эволюцией поэтического строя старинных баллад в XVII—XVIII веках или в начале XIX века (а этот период жизни балладного жанра по сопоставлению вариантов восстанавливается с достаточной полнотой) позволяют проследить одну очень важную закономерность. Ее можно назвать законом сохранения художественной формы. Так, в сюжете «Гибель оклеветанной жены», при всех его изменениях, при полной смене героев и прочем, все время сохраняются характер изображения героев, система «повторений с нарастанием» и троичность этих повторений. Например, в южных вариантах героя встречают мать, сестра и жена. Сестра «лишняя», она не участвует в действии и прибавлена исключительно для законченности композиционного построения. Мало того, специфические особенности сюжета начинают подчеркиваться, разрастаться. В одном из северных вариантов князя встречают трижды по три старицы, происходит два оживления и проч. Иногда князь уходит «гулять» на три года, три месяца и три дня. Разрастается система повторов в перечислениях. Появляются новые символические детали: отрубленная голова убитой улетает на небо и проч. Но почти не появляется каких-либо черт поэтики других жанров, например, лирической песни. Такое же развитие специфических балладных особенностей можно обнаружить и в поздних переработках баллады «Василий и Софья»: увеличивается число дочерей вдовы — до тридцати трех, появляются новые символические образы — например, два говорящих голубка на могилах. В иинезской балладе «Чурилье-пгуменье» сверх отравления и развернутой картины добывания яда у «змеи сероногой» появляется чудесное пророческое видения рая и ада. Очень показательна в этом отношении эволюция сюжета старинной баллады «Князь Михайло». Мать, в отсутствие сына, губит в бане его беременную жену, раскаленным камнем выжигая ребенка (первоначально, по-видимому, свекровь убивала невестку под видом помощи при родах, позднее все более подчеркивается жестокий характер убийства: «В трои рученьки сноху

держали, во четвертые грудь цоролн»). Вещее предчувствие останавливает Михайлу в пути в тот момент, когда раздаются предсмертные стоны его жены. Он возвращается и после серии драматических вопросов к матери и слугам находит убитую и кончает с собой, проклиная мать. На Севере, позднее, был прибавлен иной более «символический» конец: мать кладет убитую в колоду, закликает и кидает в море, но Михайло сетями достает колоду и, увидя убитую, кидается в море сам. В беломорской традиции певцы, подчеркивая эту деталь, заставляют мать сделать надпись на колоде о своем преступлении. Зловеще-символический характер приобретает в поздних вариантах и описание бани — места убийства:

Що во жаркой парной байны
Да нет ни пару, да нет ни жару,
Да нет ни тейлой-то водици,
Да нет холодной холодници,
Да только есь сер едни горящей камень¹.

Перед нами явный отказ от реалистических подробностей сюжета ради символических балладных. Развивается система утробений и «повторения с нарастанием». Усиливается стремительность действия: князь в поисках княгини не пошел, а «бросился», «кинулся» к соседям, к рыболовам. И, наоборот, для воспроизведения внешности князя, его матери, жены не находится ни одного слова. Нет также никаких попыток психологизировать поступки героев. В этой эволюции в целом нельзя не увидеть следующей закономерности: пока баллада живет, пока она не начинает разрушаться, развиваются, подчеркиваются специфические особенности ее поэтики (символика, повторения с нарастанием и проч.).

Разрушение жанровой специфики старинной баллады прослеживается на семейно-бытовых балладах в отдельных случаях уже в XVII, но главным образом в XVIII столетии. Первым признаком начинающегося угасания жанра явилось насыщение эпической ткани баллады лирическими элементами и появлением лиро-эпических баллад.

¹ Григорьев, I, стр. 229.

Ярким образцом лирической баллады XVIII века может служить песня «Казак жену губил»¹. Краткий основной сюжетный стержень баллады (драматическая просьба жены убить ее после того, как уснут дети) предваряется лирическим зачином, сюжетно не связанным с основным текстом баллады. В разных областях страны эти зачины меняются. Баллада о казаке, убивающем жену, по теме перекликается с эпической балладой о «Князе Романе». В XIX столетии она вытесняла последнюю и кое-где контаминировалась с ней, как можно судить по обилию записей и их особенностям, что подало повод прежним исследователям говорить о генетической связи названных сюжетов. Подробный анализ, однако, заставляет отвергнуть это предположение. Сравнение этих двух баллад лучше всего может показать характер происшедших поэтических изменений. В «Князе Романе» дано изложение трагических фактов, но не переживаний, не «психологии», внимание сконцентрировано на описании действия, убийства и его последствий. Эпитеты здесь преимущественно изобразительного характера: «летит млад сизой орел, в когтях несет руку белую с золотым перстнем»; «бегут волки серые, хвосты белые» и т. д. Перечисления, «повторения с нарастанием», всяческие утробения в балладе разрастаются, приобретают эпический характер. В балладе «Казак жену губил» о самом действии, убийстве, не рассказано ничего. Зато просьба жены: «не губи меня рано с вечера, погуби меня во глухую ночь...», раскрывающая жертвенно-героический характер матери, находится в центре баллады, т. е. внимание перенесено на внутренний психологический мир героев. Повторы и утробения в этой балладе имеют вторичный характер, часто отсутствуют и могут сокращаться без всякого вреда для содержания.

Лирическая баллада вытесняла эпическую по мере того, как вообще развивалась и приобретала главенствующее значение в фольклоре внеобрядовая лирическая протяжная песня.

¹ Соболевский, I. № 97—122; Чернышев, № 224.

В поздних вариантах старинных баллад в XVIII—XIX веках (особенно в южной и центральной России) появляются также лирические запевы, например, в балладе «Насильный постриг» — запев о конопле. Зачины баллад переоформляются в рассказ от первого лица, от лица героя. С течением времени сокращается либо исчезает изложение конфликта и баллада превращается в лирическую песню, что и произошло в казачьей среде с балладой «Молодец и королевна».

В поздних семейно-бытовых балладах старинного склада, возникавших еще в XVIII—XIX веках, заметно сужение тематики, огрубление, появление «мещанского» пошиба. Так, сюжетная схема «Дмитрия и Домны» еще раз в «сниженном» виде воскресает в балладе «Устинья» (конец XVIII века), где «вор Ялька, барская жилка» (барский прихвостень) безуспешно сватается к дочери вдовы и, не добившись согласия на брак, убивает девушку². В поздних балладах на тему убийства жены мужем, смыкающихся с новой «мещанской» балладой, такое убийство начинает трактоваться уже как неперемное следствие желания убийцы жениться на другой. Подобное сужение темы, наряду с чертами излишнего натурализма в описаниях, снижает художественную выразительность таких поздних баллад, как «Абрам жену губил»³, «Федор и Марфа»⁴ хотя последний из названных сюжетов выразителен и не лишен известной мрачной красоты. Появляется в поздних балладах и налет известного мелодраматизма⁵.

3

Историческая баллада, как уже говорилось, появляется, вероятно, наряду с исторической песней, в период татарского нашествия. Останавливаться на раз-

¹ Соболевский, I, № 298.

² Там же, № 171.

³ Там же, № 123.

⁴ Там же, № 124, 125.

⁵ См. балладу «Монашенка — мать ребенка» (Соболевский, I, № 177; Чернышев, № 240).

боре группы старинных исторических баллад подробно нет необходимости, так как новейший анализ их имеется в исследованиях последнего времени¹. Здесь хочется сделать только несколько замечаний относительно границ сюжетного фонда исторической баллады и общей эволюции этой группы баллад.

Можно не принимать целиком интересной, но спорной реконструкции Б. Н. Путиловым песен Рязанского цикла (песен-то все-таки не сохранилось!), но и на основе анализа одной лишь известной нам песни об «Авдотье, жене Рязаночке» видно, как складывалась поэтика исторической баллады, поначалу заимствуя элементы былинной поэтики (обстоятельность рассказа, общенародное значение подвига Авдотьи), впоследствии освобождаясь от этого смещения стилей. По-видимому, этот процесс, как и в целом процесс складывания балладного жанра, начинается в XIII столетии. Во всяком случае можно утверждать, что в XIV веке историческая баллада существует как вполне сложившееся поэтическое явление.

Военный разгром страны татарами совпал с теми тенденциями в развитии общественной жизни, которые рождали новое стилевое направление в эпической поэзии. Беззащитность человека в феодальном обществе, его «неприкаянность», столь ярко описанная Даниилом Заточником, сопоставлялась с беззащитностью нации перед чуждым народом более низкой культуры, но захватившим и разграбившим страну. Так родился основной образ баллад «татарского» цикла — женщина, угнанная в плен, лишенная мужской обороны, пленянка вдали от родины — «святой Руси». Вокруг этого образа рождается целый куст сюжетов: увод пленных (девушки или женщины), дележ добычи,

¹ См.: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.—Л., изд. АН СССР, 1960; его же. Типологическая общность и исторические связи в славянских песнях-балладах о борьбе с татарским и турецким игом. «История, фольклор, искусство славянских народов. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов». М., изд. АН СССР, 1963; его же. Русская историческая баллада в ее славянских отношениях. «Русский фольклор». VIII. Народная поэзия славян. М.—Л., изд. АН СССР, 1963.

частью которой является полонянка, а также неожиданное освобождение пленницы молодцом — братом полонянки; продажа пленницы, бегство полонянки из плена (часто несчастливое, с трагической гибелью героини у реки» и т. д.¹ Центральным и, без сомнения, лучшим сюжетом этой группы является «Татарский полон»² (встреча матери с дочерью в татарском плену). Художественные особенности нового жанра выражены здесь с классической законченностью. Общепризнанная трагедия отражена в истории драмы одной семьи. Герои лишены внешних описаний и примет былинной исключительности, это обычные, «средние», даже безыменные люди. Повествование драматично и сжато. Баллада начинается непосредственно с действия. Предыдущие события убраны в колыбельную песню матери. Рассказ организован системой повторения с нарастанием. Если проследить эволюцию этой баллады в последующие века, то ясно видно, что основой произведения, объектом типизации тут является сюжетная коллизия, а не образы героев. Социальное происхождение героинь может быть каким угодно, характеры, о которых можно судить по диалогам, легко варьируются. В XVII—XVIII столетиях татары превращались в турок, позже, в среде уральского казачества, — в киргизов. Найденные стилистические приемы, особенности композиции и проч. повторяются и варьируются во всех балладах о полонянках.

В ранних исторических балладах татарского цикла уже полностью проявляется и особая балладная манера изображения чудесного, резко отличная от эпической, непохожая на сказочную и наиболее близкая к чудесному легенды. Лучше всего это видно на примерах таких баллад татарского цикла, как «Князь Роман и Марья Юрьевна» и «Чудесное обращение девушки в церковь». В балладе «Князь Роман и Марья Юрьевна» героиня спасается из плена с помощью чудесной колоды белодубовой, к которой она обращается с просьбой о спасении:

¹ Исторические песни, № 4—23.

² Там же, № 24—38.

Ой же ты, колода белодубова!
Перевези меня через быстру реку,
А выйду на святую Русь,
Вырежу тебя на мелки кресты,
На чудны образы
И вызолочу червонным красным золотом¹.

Во втором из названных сюжетов героиня, спасаясь от татар (в песне назван царь Крымский, но это позднейшая замена татарского царя), ударяется о белый камень и умирает, сливаясь с родиной, подобно тому, как ушел на дно озера от татар град Китеж. Так можно истолковать символическую картину чудесного обращения девушки:

Иде Аннушка палá,
Там церкоў посталá,
Иде ручки да ножки,
Там елки-сосенки,
Где буйная голоўка,
Там крутыя горки,
Где русая кóса,
Там темныя лэсы,
Иде цветныя платья,
Там зеленый лес;
Иде кроў проливала,
Там синія мóря².

Это не сказочное превращение, после которого расколдованный герой вновь становится человеком. Это смерть, гибель, обратного превращения нет. Но гибелью, по законам новой балладной поэтики, утверждается духовная победа героини. Теперь, когда она целиком сливается с родной землей, ее невозможно увести в плен.

Бросается в глаза, что чудесное в этих балладах так или иначе связано с христианской символикой (нельзя не вспомнить в этой связи звона колоколов Китежских церквей). Обращение народа к религии в эпоху татарского ига было закономерным. Религия оставалась ясной (враг был иной веры) духовной опорой, символом единства страны, реально раздробленной на части и покоренной. Поэтому-то появляется

¹ П. И. Якушкин. Сочинения. СПб., 1884, стр. 521.

² Исторические песни, стр. 53.

в балладах татарского цикла постоянный эпитет «Святая Русь», потому и полонянка на чужбине прежде всего вспоминает колокольный звон, плывущий над русскими лесами. Даже мечту о грядущей победе над врагом народные певцы выразили в форме христианской легенды о святом Егорни. Былина, но особенностям своей поэтики (богатырь должен победить врага), не позволяла отразить поражение страны. Баллады типа «Татарского полона» не показывали торжества над захватчиками. Композиция стиха о Егории («Егорий и Кудриянице»)¹ очень напоминает песню об Авдотье-рязаночке. Поэтическое родство этих произведений позволяет предположить, что они появились в одну и ту же эпоху, до фактической победы над татарами. Повторяется картина обезлюженной, «заставленной» стадами зверей и шайками разбойников, заросшей дремучими лесами страны. Вместе с тем баллада о Егории насквозь символична. Его «непstreбимость» ассоциируется с бессмертием народного духа. Проезжая по стране, Егорий всюду утверждает «веру христианскую». Это — собирание земель, заселение опустошенных татарами областей. Егорий, как и подобает балладным героям, побеждает врага главным образом силой духа. В данном случае эстетика христианской житийной литературы слилась с народной балладной эстетикой. С течением времени, по мере эволюции сюжета, тема борьбы с врагом Руси в «Егории» подчеркивалась все более, а элементы христианской легенды отступали на второй план. Вместе с тем и текст «Егория» сокращался, приобретал большую балладную сосредоточенность.

От эпохи борьбы с татарами начинается цикл поэтических произведений о поединках с врагом («Козарин»², «На Литовском рубеже»³, «Молодец и три татарина»⁴, «Иван Левшинов»⁵ и т. д.). Подобные сюжеты

¹ В. Варенцов. Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860, стр. 95, 100 (далее: Варенцов); Бессонов, № 98—116.

² Астахова, II, № 202, 221; стр. 770, библиография.

³ Кирша Данилов, стр. 253.

⁴ Исторические песни, № 23.

⁵ Листопадов, I, ч. 2, № 16.

заставляют вспомнить многочисленные пограничные баллады (border ballads) горной Шотландии, посвященные затяжным пограничным войнам с Англией. По традиции нашей фольклористики баллады этого типа относятся к жанру исторических песен (а баллада о Козарине — к былинам), однако, если подходить к ним с учетом их поэтики, правильнее считать подобные песни балладами.

Балладный способ видения исторических событий с точки зрения обстоятельств индивидуальной человеческой судьбы переносится и на изображение событий позднейшей Московской истории. Историческая баллада XVI—XVII веков тематически значительно богаче и разнообразнее исторической баллады предшествующего времени. Заметим здесь только (положение это требует ряда специальных исследований), что некоторые историко-песенные сюжеты XVI—XVII столетий, традиционно относимые к жанру исторической песни, по особенностям их поэтики можно считать историческими балладами. Так, в балладном аспекте, с элементами символично-чудесного, со строгой системой «повторений с нарастающим», изложена история бесславного правления и гибели Григория Отрепьева¹. Балладный характер имеют многие песни о Скопине². Последний сюжет в живом бытовании постепенно потерял свою историческую часть и превратился в балладу семейно-бытового характера. Вообще трудно сказать, каких событий Московской истории XVI—XVII веков не касалась баллада, от событий «смутного времени» и вплоть до известного стрелецкого бунта.

4

Баллады социально-бытового характера возникают, по-видимому, параллельно с семейно-бытовыми и историческими. Многочисленные свидетельства летописей говорят о том, что сознательная критика феодальных общественных отношений началась достаточно рано.

¹ Астахова, II, № 108, 143; стр. 715—716, библиография.

² Там же, I, № 51, 63, 74, 91; стр. 627—628, библиография.

В XIV—XV веках могли возникнуть многие балладные сюжеты с христианско-религиозной тематикой, которые по установившейся традиции относили к старшим духовным стихам. Например, «Два Лазаря», баллада на международный сюжет евангельского происхождения, известная в России, Белоруссии и на Украине; «Вознесение Христово» — сюжет, аналогичный предыдущему¹. К древнейшему слою социально-бытовых баллад предположительно может быть отнесен «Аника-воин». Одной из древнейших является баллада «Братья разбойники и сестра». Она известна у всех трех восточнославянских народов от Сибири до Закарпатья и могла проникнуть на Север еще с древней новгородской колонизацией XIV—XV веков.

Но большинство сюжетов старинной социально-бытовой баллады приходится на XVI—XVII века, то есть на время, когда внутренние противоречия Московского государства начинают приобретать доминирующее значение в жизни страны.

В содержании социально-бытовых баллад бросается в глаза следующее: в балладах и в трагическом, и в комическом аспектах упорно изображаются такие явления и такие конфликты, в которых отражено какое-то нарушение социального порядка, или нечто выпадающее из сословно-иерархической системы. Это далеко не случайно. Такой угол зрения помогает обнаружить порочность существующей общественной системы. Для феодального общества наиболее характерными и массовыми примерами «выпадения из системы» являлись нищенство, или крайняя, вопиющая степень бедности, и разбой.

¹ Для поэтики духовных стихов, как нам представляется, более всего характерно наличие развернутой поучительной морализации, а рассказ о событии служит лишь иллюстрацией к моральной проповеди. В названных сюжетах этого нет. По всем же особенностям поэтики они являются классическими образцами старинной баллады. В них полностью отсутствует авторская морализация, изложение объективно и стремительно, сведено к одному конфликтному узлу. Начинаются оба сюжета сразу с действия, без пояснительных вступлений. Драматизм их подчеркнут диалогами и усилен системой «повторений с нарастанием», внешние описания персонажей отсутствуют, и о характерах героев мы можем судить исключительно по их поступкам.

Религиозное мышление, образы и сюжетика христианской агиографии повлияли на характер трактовки патриотической темы в балладе. Тем более должны были они отразиться в балладах, показывающих социальные противоречия общества. Поскольку даже социальные движения средневековья приобретали религиозную окраску, то неудивительно, что религиозная сюжетика легла в основу наиболее ранних социально-бытовых баллад, поднявших с небывалой до того остротой вопрос о богатстве и бедности, о социальных несправедливостях сложившегося феодального общества. Таковы замечательные баллады «Два Лазаря»¹ и «Вознесение Христово»². Хотя оба сюжета говорят о невозможности достижения справедливости на этом свете, в условиях феодального бесправия одних и произвола других, духовного гнета церкви, полной потери «эпических возможностей» личности, идея моральной победы гибнущих героев, возведенная в художественный принцип, приобретала значение почти бунтарское. Названные баллады с замечательной силой отражают демократические, христианско-уравнительные идеалы народных масс средневековья.

Если мы, для сравнения, обратимся к источникам сюжета баллады о двух Лазарях, то характер народной переработки христианской легенды станет особенно ясен. В евангельской притче о Лазаре, равно как и в толкованиях на нее Иоанна Златоуста (писателя, широко известного в древней Руси) нет указаний на родство богача и бедняка, нет и драматического диалога братьев, в котором богач отказывается от родства с бедняком («отойди, смрадный, прочь от меня... есть у меня братья почище тебя, князя да бояре... то братья мои»), нет, наконец, и суровой отповеди бедняка богачу в загробном мире («когда жили мы с тобой, братец, на вольном свету, друг друга братцем не называли...» и т. д.). Все это плод народного творчества. Отказ бедняка, попавшего в рай, освежить влажным перстом уста богачу, горящему в геенне огненной, являлся выражением непримиримой ненависти к богатству,

¹ Варенцов, стр. 66, 71, 73; Бессонов, № 19—27.

² Там же, стр. 59, 61, 62, 65; Бессонов, № 1—3.

к «власть имущим». Показательно, что среди своих друзей-братьев богач Лазарь перечисляет (в вариантах баллады) не только бояр, кунцов, князей, но и попов, то есть все группы угнетателей, существовавших в феодальном обществе.

Сходная картина представлена в балладе «Вознесение Христово». Удаляясь на небо, Христос хочет оставить нищей братии гору золотую, реку медовую, сады-виноградья, то есть попросту уничтожить бедность на земле. Но желание это оказывается невыполнимым, и вот почему:

Как над этой горой будёт им кроволитьё,
Как над этою рекой будёт убийсьво,
Как надъедут купчы, гости торговья,
(в вариантах: Как наедут князи да бояре)
Отоймут у их реку-ту мёдовую,
Отоймут у их гору-ту золотую,
Отоймут у их сады все виноградня.
Они будут ведь холодны и голодны,
Не обугы будут, не одены,
От тёмной-то ночи не обогреть...¹

Нищим остается только «имя Христово», то есть милость. Было бы слишком близоручко рассматривать эту балладу только как своеобразное самооправдание «калик переходящих», хотя баллада имела впоследствии и это значение. Смысл сюжета шире. Нищенство в феодальной системе являлось той общественной язвой, которой в капиталистической системе стала безработица. Феодальная система, выбрасывая за край общества нищих, тем самым постоянно обнаруживала порочность своей конструкции. Человеку средневековья, особенно крестьянину, у которого еще были живы воспоминания о родовых отношениях, когда нищенства не было и не могло быть, каждый нищий служил наглядным значением беды, висящей над ним, и несправедливости господствующего строя. Легко понять поэтому скрытый гнев баллады о «Вознесении Христовом», выраженный в признании того, что даже бог бессилен облегчить участь бедняков и удержать господствующие классы от грабежа народного достояния.

¹ «Известия об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии». Т. 114. М., 1911, стр. 25.

Баллад на религиозные сюжеты имеется немало. Особенное распространение они получили в Белоруссии, о чем можно судить по публикациям. Балладный характер имеет и стих-поэма об Алексее — божьем человеке. В форме баллад обрабатывался и ряд апокрифических соломоновых сказаний, а также предания о жизни святых. В большей или меньшей мере в этих сюжетах отражались социально-утопические и этические идеалы крестьянских масс.

Религиозный склад мышления человека средневековья сказался и на балладе «Аника-воин»¹, посвященной извечным темам наказания за «гордыню» и крушения всех человеческих надежд перед лицом смерти.

В русской научной литературе не было недостатка в исследованиях, посвященных анализу разбойничьей темы как темы социального протеста. При этом оказывалась в тени народная критика разбоя как социального зла. Между тем как раз древнейшие баллады о разбойниках отразили резко отрицательное отношение народных масс к разбою. Осуждение разбоя получило специфическое балладное решение как в балладе «Братья разбойники и сестра»², так и в более поздней по времени сложенной балладе «Жена разбойника»³. Обе баллады чрезвычайно популярны, а первая из них вообще является самой популярной и шире всего распространенной в русском фольклоре. Разбой осуждается здесь сквозь призму лично-семейных отношений. Разбойник (или разбойники), в силу характера и законов своего ужасного ремесла, губит родных и близких, разрушает свою же семью. В «Братьях разбойниках» братья убивают зятя и ребенка горячо любимой сестры, бесчестят ее самое. В «Жене разбойника» муж-разбойник, в силу необходимости убить «первую встречу» (старинное разбойничье поверье), губит брата жены и привозит жене его кровавую рубашку. Классовые контрасты в этих балладах еще только намечены,

¹ Варенцов, стр. 110, 118, 120; П. В. Киреевский. Песни. Вып. 4. М., 1872, стр. 115, 119, 125, 129, 136.

² Астахова, I, № 8—10, 77; II, № 117, 119, 126, 139, 145, 174, 177; стр. 700—702, библиография. См. также: Соболевский, I, № 178—193; Чернышев, № 31.

³ Соболевский, I, № 196—213.

конфликты имеют строго «семейный» характер. Но в этих семейных драмах раскрывается, по существу, общенародная трагедия — выброшенный из общества гнетом социальной системы разбойник обращается к грабежу своих же братьев по классу, своих родных.

В XVI—XVII веках баллады с социально-бытовой проблематикой получают чрезвычайное распространение. Увеличивается круг тем, обостряется критика феодальной действительности.

Наиболее важная группа сюжетов, основанная на традиции народно-поэтической образности, это — цикл баллад о «Горе»¹. Баллады о «Горе» очень явственно связаны с бытом и духовной культурой Московской Руси. Композиционно эти баллады представляют собою почти сплошной рассказ-диалог, построенный как «повторение с нарастанием», с жалобами героя и перечислением его попыток — все более отчаянных и фантастических (герой оборачивается зверем, птицей, рыбой) — уйти от Гора. Но Горе каждый раз настигает героя баллады, загоняя в конце концов в могилу. Удивителен по силе выразительности образ Гора — переменчивого видом, неотвязного, упорного, очень редко предстающего в своем настоящем облике, который представляет собою, в сущности, страшный облик конечной, отчаянной, дошедшей до бесстыдства нищеты:

Оно тонко, жидко, да пережмисто,
Лыком-де Горе подшоясалось².

В видоизменениях баллады Горе выступает как горе крестьянина, молодца, женщины, к которой оно привязывается сразу после замужества и следует за ней вплоть до могилы. Имеется интересный контаминированный сюжет, где молодец сам преследует Горе, стараясь его настигнуть и убить, но Горе все время ускользает от молодца, «нереди его идет, насмехается» и, в конце концов, губит своего преследователя.

Баллады о «Горе» послужили основой замечательной русской стихотворной повести конца XVII столе-

¹ Соболевский. I, № 440—448; Чернышев, № 266, 268.

² Н. Ончуков. Печорские былины. СПб., 1904, стр. 328.

тия -- собственно первой поэмы в русской литературе — «Повести о Горе-Злочастии». В повести, с одной стороны, краткая схема баллады развита с замечательным художественным мастерством в широкую картину жизни XVII века, с другой же стороны, повесть, именно в силу этой детализации, ограничила значение сюжета рамками определенной эпохи и определенной социальной среды, со всеми ее предрассудками и условностями. Баллады, по сравнению с повестью, шире по своему значению, но и гораздо схематичнее. Сравнение баллад с «Повестью о Горе-Злочастии» может дать материал как для анализа закономерностей влияния фольклора на литературу, так и для ответа на вопрос о том, каким образом на основе баллад рождаются поэмы. Последнее очень характерно для эволюции балладного жанра в целом и неоднократно отмечалось применительно к фольклору западноевропейских стран, но совершенно не изучено у нас.

Жемчужиной балладного творчества XVII столетия является редкая баллада «Молодец и река Смородина», внутренне близкая и к балладам о «Горе», и к «Повести о Горе-Злочастии», и к литературе XVII века, описывающей конфликты героя со средой и его попытки противостать привычному укладу жизни. Герой этой баллады потерял свое место в жизни, почести, славу, покровительство царя; от него отшатнулись друзья и родные. О причинах «падения» молодца баллада, в силу своей поэтической специфики, не сообщает. Герой решает порвать со средой и пускается в путь. Устоит ли он в жизненной борьбе? Чудесная река Смородина проверяет человеческую ценность молодца, но молодец не выдерживает испытания и гибнет. Он оказался тщеславен, легковесен, как близкий ему по духу герой баллады «Молодец и королева»¹.

Социальная баллада XVI—XVII столетий сумела подняться и до сатирического изображения всего феодального общества в целом. Это сюжет «Птицы на мо-

¹ См. подробнее: Б. Н. Путилов, Песня «Добрый молодец и река Смородина» и «Повесть о Горе-Злочастии»; Кириша Данилов, стр. 202.

ре»¹. Возможно потому, что источник сюжета книжный, композиционные особенности балладного жанра здесь существенно нарушены. Баллада длинна, статична, порою приближается к стихотворной повести. Вся она состоит как бы из двух частей — антитез. Идеальной (с ортодоксальной точки зрения) картине русского государства, в котором мужикам жить «весело и прохладно», противостоит картина того же русского государства, преобразенного в сказочное царство птиц. Здесь царит произвол сверху донизу, нужда, разврат, грабеж и проч. Вместе с тем баллада полна озорного юмора, метко подмеченные бытовые комические зарисовки чрезвычайно оживляют и украшают действие. В позднейшей северной традиции сатирическая картина баллады разрослась за счет включения образов «зверей».

XVII век, как можно судить по дошедшим до нас образцам, породил немало сатирических баллад, большая часть которых, вероятно, не дошла до нас, как вследствие цензуры (в широком смысле), так и потому, что сатирический смысл многих из них становился неинтересен или непонятен с исчезновением самого объекта сатиры. Поэтому превосходные сатирические баллады из сборника Кириши Данилова сохранились в единственном варианте. В одной лишь записи дошла и замечательная сатирическая баллада, направленная против постоянных грабежей народа армией, — «Стрельцы и крестьянин»². В балладе осмеяны стрельцы — незадачливые грабители, вознамерившиеся отобрать лошадь у крестьянина и позорно побитые им. Много сатирико-бытовых сюжетов появилось в XVII столетии и в связи с литературным влиянием (а также влиянием сказок). Таковы «Фома и Ерема»³, «Петух

¹ Астахова, II, № 155; стр. 788, библиография. См. также: Соболевский, I, № 497—500. Сюжет баллады восходит к старинной повести, получившей известность на Руси с XIV века (см. Астахова, II, стр. 788), но действительность, изображенная в балладе, отвечает характеру жизни Московского государства уже в XVI—XVII вв.

² Песни, собранные П. В. Киреевским. Вып. 9. М., 1872, дополнения, стр. III.

³ Соболевский, VII, № 1—15.

и лиса»¹, идущие от сатирических повестей XVII века, «Дурень»² — переложенный в балладу сказочный сюжет.

В том же XVII столетии зарождается и тот регрессирующий тип баллады, в котором начинается рассредоточивание драматического конфликта. Таковы баллады «Травник»³, «Зуек»⁴, «Мизгирь»⁵. Это еще баллады, но в них уже намечается зародыш позднейшей сатирической, часто натуралистической, песни-рассказа, песни-хроники, излагающей цепь событий без осязательной кульминации и драматического единства композиции.

Усиливается в XVI—XVII веках и критика института церкви, отразившаяся в балладах «Чурилья-игуменя и Снафида Давыдовна»⁶, «Старец Игренище»⁷. Идея этих баллад заключается не только и не столько в осмеянии монахов, сколько в осмеянии самой идеи монашества. Идея аскетизма, отречения от мирских благ и особенно — от продолжения жизни, воплощенная в институте монашества, встречала органическое неприятие народной массы и вызывала в ней наибольший протест. Поэтому развлечения послушницы Снафиды описаны с явной симпатией к поведению героини, равно как и греховный поступок старца Игренища, утянувшего к себе в келью во время поста девушку. Жизнь в ее озорной и подчеркнута плотской форме должна смести монашеское «воздержание», и смельчаки, пренебрегающие заветами церкви, встречают поэтому дружеское одобрение певцов — создателей баллад.

К XVI—XVII векам относятся и новые баллады на разбойничью тематику, в которых разбой, в сущности, оказывается наиболее доступной формой протеста от-

¹ Чернышев, № 241 (там же исслед. и библиография). См. также: В. П. Андрианова-Перетц и В. Ф. Покровская. Древнерусская повесть. М.—Л., 1940, стр. 276.

² Кирша Данилов, стр. 261.

³ Там же, стр. 282.

⁴ Соболевский, VII, № 779.

⁵ Рыбников, III, стр. 159.

⁶ Кирша Данилов, стр. 257.

⁷ Там же, стр. 226.

дельной личности против феодального ярма. Самые значительные балладные сюжеты о разбое связаны с эпохой и именем Грозного. Это, во-первых, «Правеж» и «Казна монастырская»¹, где разбойник встречается с царем и народ заставляет царя оправдать молодца, отдавшего казну ограбленного монастыря беднякам и голи кабацкой «на пропой». То, что казну эту молодец отбил у разбойников, а не сам ограбил монастырь, в значительной степени есть лишь сюжетный ход, уловка, делающая возможным проявление царской милости (Грозный, естественно, не мог бы оправдать «прямого» грабителя). Такую же картину бесстрашия, мужества разбойника представляет баллада о встрече царя с молодцем в избушке. Откровенное восхищение удалью разбойников выражает высоко оцененная Белинским баллада «Усы»², где описывается, как разбойники грабят «богатого мужика», который «хлеба несеет, завсегда рожь продает» — по-видимому, хлебного торговца или ростовщика. Это восхищение, впрочем, легко может переходить и в осмеяние неудачливых грабителей — такова баллада XVI—XVII вв. «Старина о большом быке»³. Разбойничья тематика в балладах может перешлетаться с татарской (см. баллады «Разбойничий дуван»⁴, «Вор Гаврюшка»⁵, где среди «погонь», преследующих разбойников, названы киргизы и кайсаки), а также с «разинской» тематикой. Баллады отражали деятельность московских разбойников («Девушка — атаман разбойников»⁶) и волжских «Разбойничья лодка»⁷, «Шокинутый разбойник»⁸. Как правило, наибольшее сочувствие вызывает разбой в тех случаях, когда он непосредственно связан с социальными движениями и сливается с ними.

С XVIII столетия, параллельно с ростом организо-

¹ Исторические песни, № 295—302.

² Соболевский, VI, № 454—457; Чернышев, № 109.

³ Онежские былины, зап. А. Ф. Гильфердингом. Изд. 4. Т. 3, № 297, 303. М.—Л., 1950.

⁴ Соболевский, VI, № 372—378.

⁵ Чернышев, № 126.

⁶ Чулков, III, № 59.

⁷ Соболевский, VI, № 404—418; Чернышев, № 104.

⁸ Чулков, III, № 78.

ванных общественных движений, «разбойничья» баллада мельчает, начинает воспроизводить мелкие факты уголовной хроники и в XIX столетии окончательно отступает на задний план, сливаясь с новой мещанской балладой, теряя и былую широту тематики и силу художественного выражения.

В XVII—XVIII столетиях баллады с разбойничьей темой очень ясно показывают начавшуюся смену стилей. Все чаще появляются сюжеты с рассказом от первого лица (например, «Девушка — атаман разбойников»), поэтика старинной баллады все более уступает место поэтике протяжной лирической песни. Баллада «Разбойничья лодка» только в варианте из Русского Устья сохранила старинный склад¹, все же варианты, записанные в центральной России, утратили драматический конец (осталось описание лодки и сон девушки) и стали лирическими песнями. Песни разинского цикла большей частью и складывались как песни лирические. Процесс этот, очень ясный на примере «разбойничьих» песен, касался, естественно, всей группы социально-бытовых баллад в целом. Так, баллады о «Горе» переоформлялись в лирические песни с темой «Горя»².

В позднем периоде развития старинной баллады в сферу ее внимания включается такое новое социальное зло, как рекрутчина и солдатчина. Здесь следует назвать два сюжета, возникших в XVIII — начале XIX столетия. Это «Три жеребья»³, баллада, посвященная рекрутчине, и «Муж-солдат в гостях у жены»⁴ — популярная баллада, по-видимому связанная с событиями 1812 года, о драматической встрече на ночлеге во время похода солдата с женой, считавшей его убитым. В основном, однако, темы солдатчины и рекрутчины отражались уже в произведениях иной стилиевой манеры, в рекрутских и солдатских песнях, а не в балладах. В XIX столетии социально-бытовые баллады старинного склада продолжали создаваться изредка лишь

¹ «Русский фольклор». Материалы и исследования. Т. 3. М.—Л., 1958, стр. 361.

² Соболевский, VI, № 498.

³ Там же, № 82—88; Чернышев, № 79.

⁴ Там же, I, № 330—340; Чернышев, № 322.

на окраинах страны. Но и в них уже заметно разрушение строгой балладной формы — потеря единства действия, многословие и проч.

5

Выше уже говорилось о закономерности появления символики и аллегории в балладах. Художественное и идеологическое значение символично-аллегорических элементов балладной поэтики можно понять, убрав, например, мысленно из баллады «Василий и Софья» образ чудесных сплетающихся деревьев. Ясно, что сюжет потеряет и всю свою обобщающую силу и всякое поэтическое значение. Именно аллегория является способом создания типического обобщения в балладах о «Горе», в балладе «Хмель»¹ и других. От включения в балладу сна, предчувствия, загадки, символической картины или образа недолог был переход к балладам, в которых символично-аллегорические иносказательные элементы заполнили весь или почти весь текст (см., например, «Птицы на море», «Травник», «Мизгирь» и др.). Так рождается тип аллегорической баллады.

Символично-аллегорический характер зачастую приобретают отрывки эпоса, ассимилировавшиеся балладой, начиная приблизительно с XVI—XVII столетия. Переработка части эпических сюжетов в балладные происходила во всех странах Европы, — это закономерный исторический процесс. В русском казачьем фольклоре этот процесс сказался особенно сильно. Даже и самые былины у казаков по сути превращаются в воинские баллады, сохраняя от эпоса одни имена богатырей. Еще в большей мере перерабатываются отрывки былины, приобретающие с течением времени все свойства баллады. В таком новом качестве, например, был использован зачин былины о нашествии Батия на Киев — «Туры златорогие»². Зачин, оторвавшись от былины, приобрел значение неопределенной загадочной угрозы, угрозы-видения. В северном вари-

¹ Соболевский, I, № 501—503.

² Там же, № 484; Григорьев, I, № 33, 36.

анте эта угроза переосмыслилась уже в предвестие падения «старой веры» после реформ патриарха Никона¹. По тому же принципу перерабатываются и другие отрывки эпоса, приобретающие балладную недосказанность, и создаются самостоятельные сочинения, использующие литературную, художественную и геральдическую символику: таковы баллады о чудесных зверях Индрике, Скимене, Устимане². Эти яркие, фантастические образы уже лишены непосредственного переносного смысла, их нельзя «прочитать» как аллерию, они изображают чудесное, загадочное в обобщенно-символическом плане, как бы раздвигают границы обычного, буднично возможного, заставляя задуматься над чудесами далеких земель. С этой стороны очень характерен зачин одного из вариантов баллады об Индрике:

А и где-то бы слышно глуному жить,
Да глутому жить, неразумному?
А и где слышно, есть Индей-земля,
Индей-земля, все богатая?³

Аллегорические баллады получили наибольшее развитие (или попросту лучше сохранились?) на юге, в казачьей среде. Известен целый ряд подобных сюжетов: «Старый орел», «Гнездо орла», «Конь и сокол», «Сокол и вороны», «Царский сокол», «Сокол и лебедушка», «Сокол и соколка»⁴. В них порою смысл аллегорической картины истолковывается во второй половине баллады (Сокол и вороны — молодец в неволе или Краснощек в плену), порою — только подразумевается, оставляя простор для толкований (царский сокол, улетевший из клетки, — беглец из тюрьмы; воин, покинувший службу, а может быть и полководец, уходящий от неблагодарного царя; старый орел — состарившийся казак или разбойник. Баллады «Гнездо орла», «Сокол и лебедушка» — намек на какие-то стихийные военные невзгоды, разрушившие семьи героев

¹ Марков, № 13.

² Соболевский, I, № 481—483.

³ Листопадов, № 52.

⁴ Соболевский, I, № 485—495; VI, № 479—480; Чернышев, № 278, 281; Листопадов, I, ч. I, № 30, 56—61, 63, 64; ч. 2, № 99, 103.

и т. д.). Аллегория может не вызывать каких-либо прямых аналогий с конкретной человеческой судьбой, когда в балладе подняты вопросы общего этико-проблемного характера (см. балладу «Конь и сокол», где сталкиваются идеи служения долгу и погони за корыстным интересом. Конь олицетворяет тут верность и честь, сокол — корыстность и тщеславие).

Казачья аллегорическая баллада в конце XVII—XVIII столетий также стремится к переоформлению в лирическую песню. Явлением переходного характера оказывается, например, песня «Янк и его берега»¹, в которой сочетались особенности балладной поэтики с особенностями поэтики лирической песни.

6

Старинная баллада как значительный песенно-эпический жанр русского фольклора принадлежит в основном XIV—XVII векам.

В последующие века старинные баллады удерживают свои стилевые особенности благодаря закону сохранения формы. Однако баллад, созданных в старой классической манере в XVIII—XIX веках, мы знаем очень мало, да и то это главным образом творчество окраинных областей страны. Вместе с тем происходит смягчение трагических развязок старинных баллад, «снижение» социального уровня героев (перевод героев из условной «княжеской» в крестьянскую среду). Паряду с этим уже в XVII столетии начинается разрушение балладной формы, выразившееся в первую очередь в том, что отдельные старинные баллады трансформируются в соответствии с законами поэтики лирической песни. Появляются лирические запевы, меняется характер изложения действия, эпический несенный рассказ переоформляется в рассказ от первого лица (от лица героя), наконец пропадает (забывается) драматическая развязка сюжета. Баллада получает протяжный хоровой распев и переоформляется в протяжную лирическую песню.

¹ Соболевский, VI, № 5—8.

Угасание старинной баллады шло несколько разными путями на юге и на севере страны, поскольку на юге, особенно в казачьей среде, пышным цветом расцвела лирическая протяжная песня, на севере же долгое время стойко сохранялись эпические традиции. Баллады продолжали сохраняться здесь вплоть до XX столетия и даже распространялись в тех местах, где забывался былинный эпос, как явствует из наблюдений А. М. Астаховой и других советских исследователей. Однако неизбежные процессы художественной эволюции настигали балладу и на Севере. Угасание балладного творчества сказывалось здесь во-первых в том, что новые сюжеты если и создавались, то уже не столько как отражение конфликтов окружающей действительности, сколько на основе переложения сказок, повестей, притч. Изменившаяся жизнь переставала уместаться в старые поэтические каноны. Многие сюжеты этих поздних баллад, по природе своей нестойкие, забылись и лишь по отдельным записям собирателей да по отрывочным воспоминаниям певцов можно судить, что такие баллады некогда существовали в значительно большем количестве. Родственным этой поздней балладе явлением можно считать творчество М. С. Крюковой. Своеобразное «удаление в сказку» заметно и на ряде переработок старинных сюжетов. Балладный рассказ перенасыщается деталями, теряет краткость (см., например, балладу «Илья — кум темный» в репертуаре А. М. Крюковой¹). В конце концов балладная форма ломается. Происходит переоформление рассказа от автора в рассказ от первого лица, от лица героя, что является первой ступенью к превращению баллады в лирическую песню. Впрочем, полная перестройка старинных баллад на Севере происходит редко, обычно такое изменение касается только зачинов баллады: «Гулял я, молодец, из орды в орду...», «Я сижу-сичу под оконечком, я гляжу-гляжу на Дунай-реку, по Дунай-реке бежит два волка...» Далее начинается рассказ вновь от лица «автора».

В центральной и южной России чаще и скорее происходило переоформление эпических баллад в ли-

¹ Марков, № 54.

рические баллады или лирические песни. При этом сам конфликт обычно получает условный, подразумеваемый характер. Драматическое событие, изображаемое в балладе непосредственно, теперь переключается в форму лирического раздумья или вещего сна героя. Именно в этом отличие лирической песни «Не шуми, мати, зеленая дубровушка» от балады «Правеж», лирической редакции «Разбойничьей лодки» от эпической.

В целом надо заметить, однако, что переработка старых баллад в произведения новых жанров была скорее исключением, чем правилом. Как правило, баллады попросту забывались, до самого конца почти не меняя своей поэтики. Этот процесс в последние десятилетия можно было проследить на Севере по результатам экспедиций. Баллады по-прежнему оказывались устойчивее былин, как выяснилось, например, в результате многократного экспедиционного обследования районов Прионежья¹. Однако даже здесь, в местах наиболее устойчивой эпической традиции, жанр старинной баллады близится к забвению. На Белом море это забвение происходит еще скорее. То, что можно еще записать — даже в Прионежье, это считанное число наиболее популярных некогда сюжетов: «Князь и старицы», «Князь Михайло», «Дмитрий и Домна», «Три жеребья», «Братья разбойники и сестра», «Василий и Софья», «Князь Роман» и некоторые другие.

Старинная баллада становилась редким, повсеместно исчезающим явлением уже в конце прошлого века. Многие сюжеты, известные по записям XVIII и начала XIX столетий, во второй половине XIX века, в пору широчайшего развития собирательской деятельности, уже не попадались фольклористам.

Однако в XIX веке возникает жанр новой баллады. Это баллада литературного происхождения (в известной же своей части мещанская). Теснее всего она смы-

¹ См. отчеты о фольклорных экспедициях МГУ: «Вестник Московского университета». Историко-филологическая серия, 1957, № 1; 1958, № 1; 1959, № 3.

кается с другим песенным жанром также полулитературного происхождения — романсом. Новая баллада, как и романс, знаменует начавшийся с конца XVIII столетия процесс распространения в народной среде художественных форм профессионального искусства. Особенности новой баллады, сильные и слабые ее стороны очень вышукло отражали диалектическую противоречивость процессов, происходивших в России с конца первой четверти XIX столетия до Октября. По своим особенностям новая баллада ближе к литературным формам, чем к классической народной балладе. Она имеет силлабо-тоническое сложение, перекрестную рифму и строфы-четверостишия. Сплошная рифмовка в нашей народной поэзии появляется очень поздно, и прежде всего в хороводных и плясовых песнях (парная рифма). Это обстоятельство способствовало появлению в XVIII — начале XIX столетия некоторых баллад с парной рифмовкой, исполнявшихся на плясовой мотив: «Убийство дочери купца» («У Пенькова, у Пенькова, у Пенькова у купца...»), «Параня» («Как пошла наша Параня с горы на гору гулять...»). Однако в основной части новых баллад рифма имеет литературное происхождение, поскольку и весь жанр новой баллады основывается на литературных романтических образах, получивших «вторую жизнь» в народной среде.

Романтическая баллада получила развитие в русской поэзии в начале XIX века. Наши поэты частично перенесли в русскую поэзию средневековые атрибуты западной романтической баллады: замки, рыцарей, прекрасных дам, крестовые походы и проч., частично обратились к своей истории, создавая в той же форме баллады на сюжеты летописных преданий и даже русского эпоса; частично, наконец, открыли свою «романтическую страну» — Кавказ. Вот эта-то литературная романтическая баллада и была воспринята народом, вновь получила расцвет и положила начало жапру новой баллады.

Характерно, что все особенности русской романтической баллады были сохранены народной средой, и почти все темы были приняты ею. В литературных

балладах, распетых и получивших популярность в народе, мы найдем и психологический лиризм («Кончен, кончен дальний путь»), и жестокие любовные драмы («Черная шаль», «Под вечер осени ненастной» Пушкина, «Сидел рыбак веселый на берегу реки» Лермонтова, «Хуторок» Кольцова, «Один из казаков, наездник лихой» Аксакова), и загробную любовь («Три спутника» Жуковского), и рыцарскую тематику («Мальвина»), и Кавказ («Хас-Булат» Амосова, «Тамара» Лермонтова), и исторические темы («Ермак» Рылеева, «Из-за острова на стрежень» Садовникова). Характерны сочинения неизвестных или мало известных поэтов и безыменные народные сочинения, где романтической страной, удаленной от привычной, обыденной действительности, является море, жизнь рыбаков и матросов («Морячка» — известная баллада, начинающаяся со слов: «На берегу сидит девица, она шелками шьет платок...»¹ и другая, менее знакомая собирателям баллада с тем же названием «Морячка» — рассказ про девушку, ушедшую с матросом вопреки воле матери; «Сказки морские» — баллада о несчастной любви дочери рыбака; «Я с рыбацкою верной душою...» — о гибели рыбака, возлюбленного девушки)². Можно указать и на случай усвоения западной народной баллады, помимо романтической литературной переработки (английская баллада «Сестры-соперницы» — «Жил некогда в Англии царь молодой...»).

Романтическая литературная баллада сочинялась для чтения. Для пения в литературной традиции создавались романсы. В народной среде баллады, частично по этой причине, получили распевы, очень близкие к романсам. (Например, баллада «Рыбак и жена охот-

¹ Н. П. Беляев. Полный песенник. М., 1916, стр. 25.

² Названные сюжеты автору по печатным публикациям неизвестны. Балладу «Морячка» с приведенным заключением нам пришлось слышать в Сибири (Кемеровская область). В других сюжетных версиях, без самоубийства, она известна на Украине и на юге СССР (зап. Н. П. Колпаковой в Башкирской АССР в 1938 г.; сообщ. Н. П. Колпаковой). Второй и третий сюжеты были записаны в 1961 г. в нескольких вариантах экспедицией Карельского филиала АН СССР. Архив Карел. филиала АН СССР. Р. III, опись I, колл. 39; копии находятся в архиве ИРЛИ (Пушкинск, дома АН СССР).

ника» — рассказ о тройном убийстве на почве ревности¹ — поется на мотив известного мещанского романса «На Муромской дорожке стояло три сосны...»). Переплетение новой баллады с романсом было очень сильным и вследствие лиризма, присущего новой балладе. Иногда грань между балладой и романсом трудно установить. В целом надо сказать, что романс не только сосуществовал с новой балладой, но и решительно превалировал над нею и по числу сюжетов, и по своему удельному весу в быту.

Нельзя не признать также, что новая баллада, несмотря на наличие в ее репертуаре отдельных произведений Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Кольцова, значительно уступает старинной классической балладе не только по значению, но и по абсолютному художественному совершенству, вследствие постоянного в ней мещанского сознания, мещанских взглядов и вкусов.

Новышенные романтические страсти схематизируются народной средой. Силовь и рядом сказывается неумение пользоваться навыками большой поэзии. Отсюда пронтекают те подчас смешные искажения смысла и те наивные сюжетные решения, которые встречаются в новых балладах (см., например, балладу «Как отец сыну не верил, что на свете есть любовь»²).

Если присмотреться к тематике новой баллады, то обнаруживается следующее: в небольшом числе сюжетов, впрочем очень популярных: «Ермак», «Из-за острова на стрежень», «Кочегар», «Бродяга», мы найдем яркие гражданские мотивы. Но в целом новая революционная поэзия конца XIX — начала XX века создается уже в иных, не балладных, стилистических формах. Баллада же продолжает развиваться под знаком позднего романтизма, а сюжетика ее в основном характеризуется обостренным интересом к жестоким драмам на почве любви и ревности, а также ко всему исключи-

¹ Этот сюжет, очень популярный в разных областях страны, нам также не довелось встречать в песенниках. Тексты баллады записаны во время названной выше экспедиции.

² Б. П. Путилов. Песни гребенских казаков. Грозный, 1946, № 199.

тельному в судьбах людей, причем зачастую эта исключительность — мещанского пошиба, почерпнутая из дешевой литературы прошлого века (короли и принцы в качестве неожиданных женихов и проч.). Даже конфликты, по внешнему характеру чрезвычайно близкие к конфликтам старых баллад, получают в новой балладе значительно более поверхностное художественное истолкование. Драматизм переходит в мелодраматизм, лиризм в пасторальность. Стоит сравнить баллады «Князь Роман жену терял» или «Казак жену губил» с новой балладой (сочинение Аксакова) «Один из казаков, наездник лихой», где большая трагедия патриархальных семейных отношений подменена мелкой драмой ревности; или сопоставить балладу «Дмитрий и Домна» с «Параней»¹; или сравнить новый вариант «Ваньки-ключника», идущий от стихотворения Крестовского, со старым, чтобы увидеть, насколько одни и те же конфликты серьезнее, глубже, острее изображаются в старинных балладах по сравнению с новыми.

Поздние мещанские баллады, впрочем, есть лишь крайнее выражение тех тенденций, которые пронизывают новую балладу в целом. Мысль в ней как бы идет по замкнутому кругу, разорвать который способны были лишь события общенародного значения. Эти события — Революция, Великая Отечественная война действительно привели к временному возрождению песни-баллады с высоким гражданственным пафосом: «Там вдали за рекой», «Партизан Железняк» и проч., но в целом события и гражданской и Великой Отечественной войны отражались в новых формах песенной поэзии, преимущественно — лирических, не вмещающихся уже в старое понятие баллады.

Все сказанное не должно закрыть от нас прогрессивной стороны этого сложного и противоречивого художественного процесса. Новая баллада, наряду с романсом, явилась для народа одним из путей к овладению навыками профессиональной поэтической культуры и нового художественно-поэтического мышления. Тексты новых баллад встречаются в многочисленных песенниках конца XIX — начала XX века, по-

¹ Соболевский, I, № 166—170.

пали они и в научные издания, включающие новую народную песню.

Непривычная поэтическая форма осваивается массами довольно быстро, характерное для народной песенной лирики невнимание к рифме успешно преодолевается. Тонический старый стих позволял свободно варьировать и строки и части строк. Применение этого принципа к строфической поэзии и приводило, на первых порах, к ряду несуразниц. Но постепенно несуразницы сходят на нет, переправление строк и отдельных слов становятся все грамотнее и искуснее. Сам принцип обработки песни существенно меняется. Из песни выкидываются отдельные четверостишия, но оставшиеся строфы не теряют своей метрической конструкции, как это было раньше. Новая поэтика становится все более и более подвластной народному исполнителю. Как правило, уже в начале XX столетия песни, сочиненные средними поэтами и полупрофессионалами, попадают в песенники в улучшенных, а не в ухудшенных народом вариантах. Стоит сравнить ранний, излишне многословный текст «Кочегара»¹ с поздним, который поют сейчас, или стихотворение «Ванька-ключник» Крестовского² с его народным вариантом³, чтобы убедиться в этом.

Образ, эпитет, сравнение в профессиональной поэзии более индивидуализированы, чем в старой народной. Сохранение такого образа в памяти без искажений значительно более трудно, чем сохранение устойчивых эпитетов и традиционных образов старой баллады. Вместе с развитием грамотности была преодолена и эта трудность. Распространение песен и баллад с конца XIX века происходит смешанным путем. Устно схватывается мотив песни, текст же берется из песенника или переписывается в альбомы.

Новая баллада как творчески-продуктивный жанр, по-видимому, клонится к упадку, почва для творчества в формах балладной поэтики естественно должна исчезнуть.

¹ Песенник. Изд. В. Горбачева. Вып. 2. Тифлис, 1911, стр. 9.

² В. В. Крестовский. Сочинения. Ч. 1. СПб., 1862, стр. 71.

³ Русские народные песни. Вступит. ст., сост. и примеч. А. М. Новиковой. М., 1957, стр. 403.