

АРТЕМ ШЕЛЯ

«Русская песня»
в литературе 1800–1840-х гг.



АРТЕМ ШЕЛЯ

«Русская песня»
в литературе 1800–1840-х гг.



Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 26 января 2018 г. решением совета по защите докторских диссертаций по программам германо-романской филологии и русской и славянской филологии Тартуского университета

Научный руководитель: PhD, доцент Роман Лейбов

Оппоненты: Андрей Зорин, доктор филологических наук, профессор факультета средневековых и современных языков Оксфордского университета

Наталья Мазур, кандидат филологических наук, профессор факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге

Защита состоится 2 апреля 2018 г. в 12.00 в зале Сената Тартуского университета (ул. Юликооли 18–204)

Научная работа, связанная с темой диссертации, проводилась на отделении славистики колледжа иностранных языков и культур Тартуского университета и выполнена в рамках проекта IUT34-30 Tõlkeideoloogia ja ideoloogia tõlkimine: kultuuridünaamika mehhanismid Eestis vene ja nõukogude võimu tingimustes 19.–20. sajandil / Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries.

ISSN 1406-0809

ISBN 978-9949-77-696-2 (print)

ISBN 978-9949-77-697-9 (pdf)

Copyright: Artjoms Šela, 2018

University of Tartu Press

www.tyk.ut.ee

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
§ 1. Литературные стилизации фольклора и романтический национализм	12
§ 2. Корпус «русской песни» и принципы его составления	15
§ 3. Структура работы	19
Глава 1. Национальные «безделки» и солдатские «оды»: «русская песня» 1800–1810-х гг.	22
1.1. Песни А. Ф. Мерзлякова между концертом и литературой	22
1.2. Литературная песня как «простонародная»: о месте подражаний в книжной культуре	38
1.3. Журнальная популяция песенных жанров	44
1.4. Народный голос патриотизма: «русская песня» эпохи Наполеоновских войн	49
Глава 2. Истоки и формирование «русской песни» 1820-х гг.	61
2.1. Фольклорный язык и лирическая песня в салоне С. Д. Пономаревой	62
2.2. Как складывалась «русская песня»: о жанровом заглавии в 1820-х гг.	75
2.3. «Литературные аристократы» пишут «народные песни»: социальный контекст стилизаций	88
Глава 3. Поэты-самоучки 1820-х гг. как «английский» литературный проект	94
3.1. Пастораль и патронаж: Ф. Н. Слепушкин в роли «русского Блумфилда»	97
3.2. От английской описательной поэмы к «русской песне»: литературная карьера М. Д. Суханова и Н. Г. Цыганова	111
Глава 4. А. В. Кольцов и становление «народного поэта»	118
4.1. О позиции «поэта-прасола» в литературном поле	118
4.2. Отбор текстов и путь Кольцова к фольклорному языку	123
4.3. «Гениальный талант» и «русский человек»: о создании кольцовского мифа	132
Глава 5. Корпус «русской песни»: количественные данные, лексические частоты и трансформации языка	139
5.1. Метрический репертуар «русской песни» 1800–1840-х гг.	139
5.2. Ритмико-мелодические источники и «голоса»	156

5.3. Замечание о ритме четырехстопного хорея	162
5.4. «Воображаемый фольклор» в «русской песне»: стилометрический анализ	170
5.4.1. Описание корпусов	171
5.4.2. Метод и подготовка корпусов	172
5.4.3. Результаты	175
5.4.4. Частоты слов	177
5.5. «Подражание» vs «стилизация»: изменения фольклорного сигнала во времени	181
5.6. Плотность фольклорных элементов. Формульность и диминутивы	184
5.7. Копии, подделки и «русские песни». Несколько замечаний о механизмах стилизации	188
Заключение	195
Список использованной литературы	206
Приложение	226
Kokkuvõte	257
Abstract	262
Curriculum vitae	264
Elulookirjeldus	265
Публикации по теме диссертации	266

ВВЕДЕНИЕ

14 декабря 1819 г. П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу по поводу московских концертов знаменитой певицы Анджелики Каталани: «Странное дело! Никогда хорошие стихи не делаются народными, исключая Италии, где чернь поет битвы Танкреда и прельщения Армиды. Жуковского не пели в Двенадцатом году, а пели Корсакова» [ОА: 373]. Вяземский выразил мнение, широко распространившееся со временем — популярные песни¹ чем-то существенно отличаются от хорошей поэзии. Отчасти оно объясняется тем, что поле культурного производства песен в европейских литературах перестало совпадать с пространством поэзии, несмотря на длительную синонимичность «поэзии» и «песни», «поэта» и «певца» в поэтическом языке.

Популярная песня XVIII–XIX вв. далеко не всегда появлялась там же, где возникали «хорошие стихи». Современная нам культура служит хорошим напоминанием о различии этих сфер — создание сверхуспешных песен превратилось в отдельную сложную индустрию со своей инфраструктурой отбора и агрессивного распространения текстов, которая практически никак (по крайней мере, экономически) не пересекается с небольшой территорией создания и потребления поэзии².

С этой точки зрения нет ничего удивительного в том, что большой лиро-эпический текст «Певца во стане русских воинов», написанный Жуковским в действующей армии и печатавшийся отдельными изданиями в походной типографии не стал популярной песней³, а куплеты П. А. Корсакова, служившего в Дирекции императорских театров, поставщика переводных драматургических произведений для петербургской сцены, распевались в 1812 г.: для этого они и были предназначены.

Песня не существует без мелодии и поэтому прямо зависит от музыки и каналов ее распространения. Это включало песенную поэзию в многообразные культурные пространства — от частной сферы домашнего музицирования, дружеских кружков и светских салонов до публичных пространств театра, оперы и концерта. Создание песни оказывалось в руках композиторов-дилетантов, театральных капельмейстеров, драматургов, либреттистов: тех, кто писал для сцены (императорской, домашней или крепостной), и тех, кто выходил на нее выступать. Эти сообщества были очень разными в социальном и экономическом отношении — по крайней мере, намного пестрее, чем то высокообразованное, преимущественно

¹ Словоупотребление «популярная песня» не носит в работе терминологического значения (ср. «*chanson populaire*» и «*popular song*», которые иногда обозначают в литературе о XVIII–XIX в. «народную песню») и не указывает ни на источник, ни на литературный жанр. «Популярной песней» мы называем широкое распространение любого текста с мелодией.

² Об устройстве индустрии американской поп-музыки, в частности, см.: [Rossman 2012; Сибрук 2016].

³ Несмотря на скорое появление музыки Д. С. Бортнянского.

дворянское общество обеих русских столиц, где обычно локализуется литература первой половины XIX в.

Песня возникала из разных видов взаимодействия внутри культурного поля и распространялась на многочисленных, неоднородных исполнительских площадках, существовала на нескольких языках⁴. При этом наиболее публичное пространство обитания песни — город начала XIX в. с музыкальными практиками трактиров и кофеен, ремесленных районов, слобод и массовых праздников, — остается наименее доступным для изучения и известно нам по отрывочным свидетельствам (см., например: [Трубицын 1912]).

Создание песни часто представляется как результат сотрудничества поэта и композитора (А. Ф. Мерзляков и Д. Н. Кашин, А. А. Дельвиг и М. Л. Яковлев, Н. В. Кукольник и М. И. Глинка)⁵ — однако такое сотрудничество складывалось случайным образом и полагалось не на профессиональные, а на дружеские, личные связи. В свою очередь, понятие «поэта-песенника», в котором совмещается высокий статус литератора и высокая популярность его произведений в качестве песен, зачастую также только затемняет общую картину возникновения песенной продукции из-за акцента на авторской фигуре. Поэты конца XVIII в., получившие этот титул — Ю. А. Нелединский-Мелецкий и И. И. Дмитриев — создали сравнительно небольшое количество песен, однако у каждого появилось широко известное в образованных кругах произведение: «Выду ль я на реченьку» и «Голубочек». Знание об их авторстве сохранялось среди столичных литераторов за счет механизмов литературного канона, но литературный канон плохо справлялся с популярной песней, которая возникала в разнообразных культурных нишах.

Повсеместная неизвестность авторов и обстоятельств возникновения широко известных песен стала очевидна позже⁶. В 1920–1930-х гг. советские фольклористы, занимавшиеся городской песней, обнаружили, что множество песен, существующих в песенной традиции города и деревни восходят к литературным источникам XIX в. Многие авторы этих текстов были плохо известны истории литературы, а некоторые совершенно забыты. При этом часть песен, для которых устанавливалось литературное происхождение, в начале XX в. иногда принималась за аутентичные тексты устной народной традиции. Эти произведения восходили к традиции

⁴ Социальная и культурная история песен в России XVIII–XIX в. не написана, но многие сведения можно найти в сводных работах о музыкальной культуре и вокальной музыке: [Ливанова 1953; Васина-Гроссман 1956; Долгушина 2014]. О социальном аспекте культурного производства в России до освобождения крестьян см.: [Stites 2005]. Попытку социальной дифференциации песен на материале русской культуры модернизма см.: [Петровский 2005].

⁵ Такого рода взаимодействия полей музыки и поэзии подробно рассмотрены в: [Hodge 2000].

⁶ См. главы, которые И. Н. Розанов посвящает феномену «анонимности» авторов литературных песен: [Розанов 1936; Розанов 1990].

«русских песен» первой половины XIX в. — виду литературных песен «в народном духе», поэтика которых была ориентирована на подражание фольклорной лирике. Именно этим текстам дворянской поэтической культуры, которые эксплуатировали язык и форму народной песни, посвящено наше исследование.

При всех различиях в тех пространствах, где появлялась книжная поэзия и популярная песня, нужно учитывать, что именно конец XVIII – первая половина XIX в. стали временем чрезвычайно высокого статуса песни как литературного жанра. Вместе с переходом поэзии от большой формы к мелким жанрам лирики песня оказалась ближе к ядру национальной литературы, а песенная синтаксическая и композиционная форма, по предположению формалистов, лежала в основе меняющейся «мелодики», и речевой установки русского стиха [Тынянов 1977⁷; Эйхенбаум 1922]. «Романсы» и «песни», наряду с элегией, стали частым спутником «романтика» в литературных полемиках 1820-х гг., а дань песенным жанрам отдали, пожалуй, все ключевые поэты эпохи. Это определяет фокус нашей работы — среди всех культурных контекстов, в которые может входить «песня», в первую очередь мы будем руководствоваться литературным контекстом «русских песен», их положением в книжной культуре.

В целом рассматривать «русскую песню» отдельно от других видов литературной песни не было бы смысла, если бы не особая роль этой формы в истории русской литературы. Как поэтический жанр она оказалась ключевой для становления А. В. Кольцова и его канонизации — в первой половине XIX в. не было другого вида песен, который так много определил в поэтике одного автора и был непосредственно связан с образом и репутацией поэта. Творчество Державина, Жуковского, Пушкина, Баратынского и Лермонтова — даже Дельвига и Мерзлякова, Дмитриева и Нелединского-Мелецкого — легко себе представить без песен и романсов. Без «русской песни» Кольцов невозможен как литературная фигура. Поэтому основная часть работы посвящена вопросам исторического становления и формирования «русской песни» именно в изводе книжной лирики и попытке ответить на вопрос, как эта форма пришла к Кольцову и почему оказалась ключевой для его успеха, известности и долговременного присутствия в русском поэтическом каноне.

Эти соображения обусловили хронологические рамки нашего исследования, достаточно традиционные. Верхняя граница может быть отмечена годом смерти Кольцова (1842), а еще точнее — годом выхода «Стихотворений Кольцова» (1846) со вступительной статьей Белинского, положившей начало канонизации воронежского поэта. Нижняя граница связана с именем Мерзлякова, в самом начале XIX в. обратившегося к последовательным опытам по переложению фольклорных песен. Эта граница легко может быть сдвинута в XVIII в. — к стилизациям Н. П. Николева, Неле-

⁷ Тынянов повторял эти идеи в работах: «Архаисты и Пушкин» [Тынянов 1969], «Ода как ораторский жанр» [Тынянов 1977].

динского-Мелецкого, М. И. Попова, и, наконец, Сумарокова. Однако именно Мерзляков, благодаря многочисленности своих песен и позднему изданию их в 1830 г., был воспринят и современниками, и исследовательской традицией как предшественник Дельвига, Н. Г. Цыганова и Кольцова и встроен в один ряд с ключевыми авторами «русской песни». Поэтому мы начинаем разговор об этих песнях именно с него, отдавая себе отчет в том, что и до Мерзлякова, и после Кольцова литературное использование фольклорной песни не прерывалось.

«Русской песне» первой половины XIX в. в литературоведении не было посвящено ни одного монографического исследования⁸. Несмотря на обилие литературы об отдельных песнях и авторах (Мерзляков⁹, Дельвиг¹⁰, Цыганов¹¹, Кольцов¹² и др.), исследователи в основном затрагивали отдельные историко-литературные сюжеты, поэтику стилизаций (передача фольклорных элементов в литературе) и область стиховедения — формы имитации народного стиха в книжной поэзии¹³. Попытки описать «русскую песню» в качестве жанра литературной лирики и провести разделение между другими видами песен были малоуспешными из-за неисторического отношения к жанровым образованиям и поиска их универсальных характеристик (см.: [Акимова 2001: 108–118]). В целом исследованность песенных жанров в литературоведении в какой-то степени отражает статус самой этой формы в литературе первой половины XIX в. Попыток исторической и литературной контекстуализации песенного жанра было сделано сравнительно немного, здесь можно указать на диссертацию Е. В. Саркисян [Саркисян 1995] о песне в контексте лирических жанров второй половины XVIII в. и монографию С. С. Яницкой, посвященную вопросам генезиса и эстетической рецепции «романса» в русской литературе [Яницкая 2013].

Значительные обобщения относительно «русских песен» были сделаны в фольклористике, занимавшейся историей городских песен. Эта форма трактовалась как отдельный этап непрерывной песенной традиции, идущей от кантов XVIII в. до песен городской среды XX в. («городской романс», «жестокий романс», и проч.)¹⁴. При таком подходе значение «русских песен» для периода преувеличивалось, а сами песенные жанры могли

⁸ В качестве близкой работы о литературных стилизациях фольклорных песен может быть названа книга В. В. Головина [Головин 2000]. Подробное исследование мотивной структуры и функциональности фольклорных колыбельных песен здесь используется, чтобы проследить черты, организующие жанр литературных колыбельных XIX–XX вв.

⁹ [Лотман 1958; Канн-Новикова 1963; Домалевская 1977].

¹⁰ [Шервинский 1915; Успенский 1929; Штейнпресс 1968; Вацуру 1986; Орлова 1996; Патроева 2001].

¹¹ [Сидельникова 1971; Совалин 1977; Сидельникова 1979].

¹² [Тонков 1940; Стенник 1976; Акимова 2001: 118–127].

¹³ [Штокмар 1941; Бонди 1978; Гаспаров 1997; Бейли 2004].

¹⁴ [Гудошников 1972; Гусев 1988; Гудошников 1990]. См. краткий очерк истории песенного жанра в: [Неклюдов 2008: 574–577].

рассматриваться изолированно от литературы в качестве самостоятельной традиции, для описания которой использовались как музыкальные, так и текстовые критерии. Иногда такая линейная схема изменений литературных песен приводила исследователей к созданию альтернативных систем описания поэтического языка. Так, Я. И. Гудошников предлагал описывать эволюцию литературных песен XVIII–XIX вв. в терминах «номинативной», «пиктуральной» и «сюжетно-конструктивной» поэтик, смена которых отражала представления исследователя о движении лирических песен к нарративным формам городского романса [Гудошников 1972].

Форме «русских песен» значительное внимание было уделено в рамках большой проблемы «литература и фольклор», которая могла описываться в историко-литературном [Трубицын 1912; Азадовский 1938; Азадовский 2013]¹⁵ и структурно-типологическом ключе [Богатырев, Якобсон 1970; Левинтон 1975; Медриш 1980; Неклюдов 2010]. В первом случае образование национальной литературы рассматривалось как планомерное движение в сторону народной поэзии и «русские песни» оказывались типичным проявлением литературного фольклоризма первой половины XIX в. — комплекса идей, сопутствующих в культуре фольклору, которые определяли художественные и собирательские практики обращения с народной песней. Романтические черты этой концепции развития литературы в советском литературоведении зачастую усиливались — так, А. М. Новикова в монографии, посвященной народным вариантам литературных песен, оценивала стилизации по тому, насколько успешным было их проникновение в народную традицию [Новикова 1982]. Во втором случае изучались базовые различия книжных и устных традиций, зоны их пересечения и законы трансформации текстов при перемещении из фольклора в литературу и наоборот.

Таким образом, исторический подход к жанру «русской песни», который возникает в литературной системе и подчиняется ее правилам, задает главную перспективу в этой работе. Она необходима, чтобы учесть высокую степень путаницы и омонимии в песенных жанрах как в начале XIX в., так и в последующей научной традиции, пытающейся каким-то образом разграничить виды песен.

Литературная песня складывалась в нескольких перекрывающихся друг друга жанровых системах: литературные песенные заглавия зависели от жанрового членения внутри вокальной музыки. При этом музыкальные жанровые координаты существовали как минимум на двух языках: «новая» французская традиция водевилей, песен (*chansons*) и романсов (*romances*) взаимодействовала с русской традицией кантов, песен и «русских песен» XVIII в., заглавия калькировались и при публикации нот русских композиторов часто переводились обратно на французский. Так, собственно «русская песня» в начале XIX в. могла быть всего лишь переводом

¹⁵ См. также коллективные монографии 1970-х гг. «Русская литература и фольклор» (1976, 1978).

«chanson russe» — заголовком, который обозначал использование текста на русском языке в музыкальном произведении — тут она пересекалась с «русской песней» конца XVIII в. [Долгушина 2014: 169–170]. Поэты, писавшие песни, при выборе жанрового определения могли ориентироваться как на русскую литературную традицию (условно считающуюся от Сумарокова), так и на музыкальные характеристики современных им вокальных жанров. Без учета высокой степени подвижности этой системы заглавий и нескольких уровней ее дублирования в культуре (межъязыковой, литературный, музыкальный) решать вопрос о составе песенных жанров нельзя. В этом отношении показательно, что в русской культуре на долгое время продуктивным стало разделение стихотворений для пения на «песни» и «романсы», которое, возможно, было поддержано музыкальным рынком. Условно можно говорить о том, что «песни» как поэтические тексты тяготели к четырехстопному хорею и области национальных значений и эмоций, а «романсы» — к четырехстопному ямбу и интимной любовной элегии. Вопрос, который стоило бы задать в исторической перспективе песенным жанрам, заключается именно в том, как происходила стабилизация этой преимущественно бинарной системы внутри вариативного и запутанного песенного поля дворянской культуры XVIII–XIX вв. История «русских песен» является только небольшой частью этих процессов.

§ 1. Литературные стилизации фольклора и романтический национализм

При желании традицию «русских песен» можно начать с XVII в., от которого у нас остались свидетельства авторского использования народных песен: песни П. А. Квашнина-Самарина, записанные на обороте документов (т. н. столбцах), и песни, известные по записям Ричарда Джемса, которые, как считается, восходили к городским военным и купеческим кругам. Однако здесь мы столкнемся уже с совершенно иным типом культуры, где область фольклора, устных традиций для различных социальных слоев была естественной формой участия в поэтической/песенной культуре своего времени [Панченко 1973: 17] (см. также классическую культурологическую работу о «народной культуре» Европы и ее взаимодействия с книжной культурой элит [Burke 1978: 28–29]).

Это положение радикально изменилось в послепетровской России XVIII в., с разрастанием областей секуляризованной книжной культуры и интенсивным культурным импортом. Дело не только в том, что образованные элиты перестали участвовать в устной культуре города и деревни (вероятно, до конца этого не произошло, особенно в среде среднего и мелкопоместного дворянства, жившего в поместьях и возлагавшего на дворовых крестьян начальное воспитание детей). Важнее то, что фольклорная традиция превратилась в объект культурной рефлексии в XVIII в. Ключевую роль здесь сыграл И. Г. Гердер, под влиянием которого народ-

ная песня была положена в основу национальной культуры и фольклор стал важной частью романтических национальных движений (см.: [Коккьяра 1960: 182–199; Wilson 1973; Азадовский 2013: 138–145]). Новые немецкие термины *Volks poesie* («народная поэзия») и *Volkslied* («народная песня») заполнили литературу в 1760–1780-х гг. и активно адаптировались в центральной и восточной Европе. Гердер, идеи которого формировались под влиянием концепции исторического развития народов Дж. Вико, считал, что любая национальная литература должна воплощаться в собственной «народной поэзии», широко понимаемом природном языке человечества, который мог включать как устный эпос и произведения средневековой «древности», так и гений Шекспира. Современная немецкая литература, ориентированная на французские образцы и идеалы Просвещения, по мнению Гердера, сохранила народную поэзию лишь в фольклоре — на основе последнего и требовалось основать новую немецкую словесность. «Открытие» или «изобретение» фольклора в конце XVIII в. дало возможность противостоять французской культурной гегемонии — множество законных литературных традиций оказалось там, где раньше, с точки зрения просвещенной республики словесности, их не было вовсе [Казанова 2003: 90–94; Leerssen 2007: 97–101].

Важным фоном и источником ранней европейской фольклористики была интеллектуальная традиция «антикварианизма» («*antiquarianism*» [Montigliano 1950]), «любви к древностям», сочетавшей коллекционирование и описание материальных (в первую очередь) артефактов прошлого с концептуальными поисками исторического знания и эмоциональным вовлечением непрофессионалов в отечественные «древности». Эта традиция стояла за многими ранними собирателями фольклора в XVIII в. и способствовала как дальнейшей институционализации фольклористики в XIX в. [Dorson 1968: 1–43], так и сентиментальному осмыслению народа и его традиций [Abrahams 1993: 10–13]. Национально-патриотическая сторона «любви к древностям», увязывающая народную балладу с руинами замков, а сельское население с древней историей, значительно повлияло на эмоциональную сторону «культурных возрождений»¹⁶.

Редкий проект европейского культурного национализма XIX в. — от чешского «возрождения» до «балтийских» и «северных» национальных строительств — обошелся без напряженного поиска фольклорных основ литературы и культуры (см.: [Dorson 1966; Wilson 1973: 829–833]). Эти движения не исчерпывались возникновением фольклористики как научной дисциплины и собраниями народных песен (Гердер, Львов-Прач, Вук Караджич, П. Шафарик и Я. Коллар, П. В. Киреевский). Многочисленные усилия интеллектуалов были сосредоточены на составлении или изобрете-

¹⁶ Так, в Англии во время «возрождения» баллады в XVIII в., сентименты, сформулированные образованными коллекционерами по поводу древних песен, были подхвачены лубочными издательствами и составителями массовых песенников [Dugaw 1987].

нии национального эпоса, от поддельных Краледворской и Зеленогорской рукописей в Чехии до финской «Калевалы», эстонского «Калевипозэга», латышского «Лачплесиса». За всеми этими текстами стояли фигуры писателей, собирателей и издателей, непосредственно участвовавших в создании формы для эпической традиции.

Национальные движения Восточной и Северной Европы были во многом подготовлены «кельтским возрождением» и оссианизмом, оказавшим значительное влияние на Гердера. Поиски национальной культуры в «провинциях» Британской империи — Шотландии, Ирландии и Уэльса — в XVIII–XIX вв. вращались вокруг фигуры барда, носителя древних устных традиций, которые гарантировали историческую преемственность с героическим прошлым и выживание национальных культур [Trumper 1997]. Эти идеи были манифестированы Макферсоном в «Песнях Оссиана», которые предлагали читателю неизвестную традицию эпических сказаний в качестве аутентичной, тысячелетиями сохранявшейся благодаря устной передаче в труднодоступных регионах Шотландии. Фольклор в Европе становился залогом исторической «достоверности» национальных культур и лежал в основе культурного релятивизма. Этим объясняется ряд особенностей романтической фольклористики первой половины XIX в. [Abrahams 1993] — поиск наиболее древних форм народной поэзии, представления об утрате и «порче» современных фольклорных текстов, являющихся слабым отголоском былого богатства устной традиции.

Фольклор, однако, обеспечивал не только прошлое, но и настоящее европейских литератур. Новые литературные формы возникали на основе фольклора, следуя общему запросу на создание национальной словесности, сообщения ей характера *Volkspoesie*. Стилизации и адаптации фольклорных песен были повсеместным явлением. Появилась литературная немецкая баллада и песня (*Lied*); «Ирландские мелодии» Т. Мура писались на голоса старых ирландских песен; в Чехии Вацлав Ганка стал основателем поэтического жанра «отголосков» («*ohlas*») — лирических стихотворений, «восстанавливавших» чешский фольклор (при активном включении русских и сербских источников народных песен) [Cooper 2010: 100]. Поэтические опыты Ганки служат ближайшей параллелью к «русским песням» и могут рассматриваться как определенный вид перевода, адаптации текстов устной традиции для новой национальной литературы. В этом смысле «русские песни» можно рассматривать как репрезентации фольклора, создающиеся интеллектуалами — одновременно и знак народной поэзии, и ее реконструкция по правилам высокой поэтической культуры.

§ 2. Корпус «русской песни» и принципы его составления

Существенная часть нашей работы отведена рассмотрению поэтики «русской песни». В этих текстах, переписывавших фольклорную песню внутри литературной системы, мы сталкиваемся с долговременной традицией эксплуатации фольклорного языка, т. е. с потоком стилизаций, ориентированных на язык фольклорной песни, более или менее отделенный от магистральных стилей и языковых регистров русской поэзии. Как писал Г. А. Левинтон, литературная «цитация» фольклора (в широком смысле мы можем трактовать литературную «русскую песню» как такое заимствование) отсылает не к фольклору как таковому, а к концепции фольклора, существующей в данной культуре [Левинтон 1975: 80]. В работе мы пытаемся рассмотреть «русскую песню» как литературную модель фольклорной лирики, народную песню, воображавшуюся тем образованным меньшинством, которое было вовлечено в строительство национальной культуры. К проблеме стилизации мы хотим подойти с позиций количественного анализа, тем самым заново поставив вопрос о соотношении «фольклорного» и «литературного» в «русских песнях» — избегая инвентарного учета приемов песенного стиля в литературе, с помощью которого «русские песни» часто описывались.

Задачи исторического обзора становления жанра в литературе и количественных исследований привели нас к составлению корпуса «русских песен» 1800–1840-х гг. Имеющиеся авторитетные издания литературных песен XVIII–XIX вв. (под редакцией И. Н. Розанова [Песни 1936] и В. Е. Гусева [Песни 1988]) ориентировались на популярные тексты, многие из которых действительно бытовали в качестве песни и переходили в устную традицию. Для нашей работы вопрос о музыкальной и фольклорной стороне существования песни является второстепенным относительно бытования «русской песни» в литературе как печатного текста — поэтому и корпус был составлен на иных основаниях. В его основу положен материал сборников Розанова и Гусева, а также «русские песни» хорошо известных авторов: Мерзлякова, Дельвига, Цыганова, А. В. Тимофеева, А. И. Полежаева и Кольцова. Корпус ориентирован на возможную полноту, а не на репрезентативность выборки (основания «репрезентативности» для историко-литературных целей весьма неясны) — поэтому мы пользовались указаниями исследователей песен и рядом справочных изданий для пополнения корпуса¹⁷. Поиск текстов также проводился при помощи сплошного просмотра основной периодики 1820–1840-х гг. (полный список просмотренных изданий см. в Приложении). Авторские тексты песен в нотных изданиях, в песенниках, в составе драматургических и про-

¹⁷ *Смиронов-Сокольский Н. П.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв. М., 1965; *Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь.* М., 1994–...; *Русский фольклор. Библиографический указатель / Сост. Т. Г. Иванова.* СПб., 1996; *Сводный каталог сериальных изданий России, 1801–1825.* Т. 1–4. СПб., 1997–...

заических произведений специально не собирались — их присутствие в корпусе спорадическое. Несмотря на то, что эти издания отражают важнейшие области существования песен, наше внимание было сосредоточено на «русской песне» как независимой литературной форме, печатавшейся в поэтических сборниках, альманахах, газетах и журналах.

Корпус представляет собой попытку «жанрового» собрания текстов. Понятием поэтического жанра мы пользуемся как рабочей категорией и не стремимся углубляться в этот запутанный вопрос. Нестрогое единство «русской песне» обеспечивают ее воспроизводимые формальные характеристики — в первую очередь метрические (имитация народного стиха), лексические и композиционные (язык и приемы народной песни). В основе корпуса лежит стихотворение, ориентированное на воспроизведение фольклорной лирики. Это определение содержит в себе множество трудностей и требует развернутого комментария. Во-первых, «традиционный» фольклор не знает чистых «лирических» жанров — то, что называется «необрядовой лирикой» является сравнительно поздним образованием, составленным из распадающейся народной баллады и ритуальных текстов (включая и свадебные песни) — это тексты, которые не знают стабильного первого лица (строятся на свободных переходах между местоимениями третьего и первого лица) и сохраняют свою лиро-эпическую основу¹⁸. Во-вторых, автономность песен от аграрно-календарного цикла и ритуала находится под большим сомнением — лирические песни легко могут выступать в обрядовой функции¹⁹. В-третьих, что вообще означает «фольклор» применительно к первой половине XIX в., если сам термин был изобретен только в 1846 г. в Англии?

Всеми этими понятиями мы можем пользоваться только после исторической корректировки. Так, под фольклорной лирикой мы понимаем тексты, противопоставленные в первую очередь фольклорному эпосу — былинам и историческим песням. Более детальное тематическое членение для нас безразлично. Вне зависимости от происхождения и функции тех или иных фольклорных источников (исторические песни, обрядовые тексты и проч.), нас будет интересовать литературная песня, которая моделируется как лирическая.

На протяжении всей работы, когда речь идет о «фольклоре» и «народных песнях», мы игнорируем вопрос об аутентичности народной традиции. Это лишнее понятие, отчасти созданное самой эпохой романтической фольклористики в поисках неиспорченных образцов древней народной

¹⁸ О поэтике фольклорной лирики см. основополагающую работу: [Еремина 1978]. Генезис необрядовых песен в общих чертах намечен в: [Аникин 1971]. О специфике «формульной» композиции народной лирики см.: [Мальцев 1989: 105–166]. Смещение местоимений описано, в частности, в: [Медриш 1980: 186–193].

¹⁹ Функциональная связь лирических песен с обрядом в традициях советской и современной деревни северо-запада России рассматривается в: [Королькова 2010: 23–39]. Относительно этого извода устной традиции, однако, остается возможность того, что «ритуализация» лирики является поздним явлением.

поэзии. Для поэтов начала XIX в. между устной традицией деревни и их представлениями о фольклорной песне лежало множество медиаторов в виде печатных источников: ключевых песенников конца XVIII в. (собрание Чулкова), нотных изданий (влиятельный сборник Львова-Прача), к которым впоследствии присоединились публикации фольклористов и большие сводные собрания (Сахаров). Контакты с фольклорными текстами часто происходили в городском пространстве, где деревенская песня деформировалась и вступала во взаимодействие с литературными образцами и песенными практиками разнородных социальных групп. Этот пласт городских песен игнорировался фольклористами вплоть до 1860-х гг., но между тем именно он мог выступать источником высоко популярных и стабильных (благодаря песенникам) текстов, воспринимавшихся как народные. Для книжной поэзии источники фольклорного стиля были рассеяны и распределены — чтобы повторить структуру зачина с отрицательным параллелизмом, не нужно быть знакомым со сложной традицией, например, северо-западного песенного фольклора. Поэтому и в нашей работе мы рассматриваем фольклорную песню как распределенное, неомогенное пространство текстов устной традиции, но доступное нам только через печатные источники.

Наконец, вопрос о том, что значит ориентация литературной песни на «воспроизведение поэтики» фольклорной песни, нельзя решить однозначно, и мы вынуждены трактовать это воспроизведение широко. Мы пользуемся общими представлениями о «стилизации» и «подражании»²⁰ как эксплицитной зависимости текста от некоторого источника языковых и формальных характеристик (им может быть одно произведение, один автор, жанр или комплекс характерных языковых черт, составляющий «стиль»). В данном случае источником является широко понимаемое пространство «фольклорной» песни и «фольклорного» языка. Эта зависимость может принимать многообразные формы — от «пастиша» и «пародии» (дистанция между стилизацией и источником подчеркнута) до «имитации» и намеренной «подделки» (автор делает вид, что никакой дистанции между текстами нет). «Русскую песню» мы рассматриваем как находящуюся в середине этой шкалы — «серьезное» произведение, которое не выдает себя за неотличимое от источника.

Источник стилизации должен без труда восстанавливаться читателем — через посредство «сильных» сигналов текста и эксплицитных указаний. Для стихотворений, подражавших народной песне, таким указанием на какое-то время стал жанровый заголовок «русская песня», использующий этноним, чтобы обозначить связь текста с народной традицией. Проблема в том, что он закрепился в литературе лишь в 1820-х гг., был воспринят как жанровый заголовок и распространен позднейшими исследова-

²⁰ В работе эти два понятия употребляются как синонимы (за исключением специально оговоренного случая в разделе 5.7.) без оценочных коннотаций и обозначают прямую связь литературного произведения с фольклорной поэтикой.

телями на тексты, не называвшиеся так, но следовавшие по тому же пути обращения к фольклорным источникам (например, «песни» Мерзлякова). Поэтому, как и другие жанровые заголовки лирики в период распада жанрового мышления, он не может быть абсолютным критерием отбора текстов в корпус. Наряду с жанровыми заглавиями, мы пользовались другими «сильными» сигналами подражания на разных уровнях стихотворения.

Этот подход включает определенную долю произвольности — использование языка фольклорной песни в литературном произведении может принимать множество форм, и у интенсивности «стилизации» может быть множество градаций. Для того, чтобы проиллюстрировать принципы, на которые мы ориентировались при составлении корпуса, приведем пример с двумя текстами — «Песней» Жуковского («Кольцо души-девицы...») и «Русской песней» Дельвига («Как за реченькой слободушка стоит...»). В обоих текстах есть следы народной песни. У Жуковского они суггестивные: сюжет о потерянном кольце и некоторый пласт лексики, напоминающий о народной поэзии — «душа-девица», «колечко» — при общем среднем поэтическом стиле. У Дельвига — это прямые заимствования: шестистопный хорей, один из популярных размеров имитации народного стиха, повторение зачина народной песни «Как за реченькой слободушка стоит...» (в песенниках по крайней мере с 1803 г.), насыщенность лексическими сигналами фольклора. Текст Жуковского менее ориентирован на воспроизведение какой-либо народной песни — сюжет заимствован из стихотворения немецкого поэта и восходит к литовской песне из собрания Гердера [Данилевский 1987]; размером является трехстопный ямб — обычный размер литературных песен XVIII в. При составлении корпуса мы в основном ориентировались на интенсивное подражание дельвиговского типа, при этом включая тексты с ослабленной зависимостью от фольклорного языка, вроде стихотворения Жуковского, чтобы не вводить жестких критериев отбора и формировать корпус свободно. Для того, чтобы разделять эти тексты, мы ввели различие «центра» и «периферии» относительно интенсивности использования фольклорного языка — «русская песня» безусловно оказывается исследовательским конструктом, созданным в рабочих целях, но при необходимости отношения между «центром» и «периферией» этого жанрового образования могут быть пересмотрены или вовсе отменены.

«Русскую песню», таким образом, мы отделяем от других видов использования фольклорного языка в поэзии — в составе повествовательных жанров (например, баллад, поэм и стихотворных «сказок»), в переводных произведениях, ориентированных на «древние» формы (передача гекзаметра «русским стихом», переложения «Слова о полку Игореве», переводы из Макферсона), а также смежных опытов по воспроизведению «экзотической» песни на русском языке (украинская песня, чешская песня, башкирская песня, греческая песня и проч.). Последняя традиция, связывающая интерес к национальному фольклору с романтическим «этнографизмом» (где сходятся и ориенталистские, и филлэллинистические тен-

денции), чрезвычайно важна для истории литературной песни и должна быть адресована отдельно. Наше исследование вынуждено ограничиться стилистическим критерием и той областью поэзии, которая была ориентирована на воссоздание «народной» лирики.

Всего в корпус вошло 622 текста, из них 511 мы определили в качестве «центральных» для «русских песен». Все тексты вместе с таблицей метаданных, размеченных вручную (автор, заглавие, место публикации, метрическая формула и проч.), находятся в свободном доступе²¹. Список с библиографической информацией по всем песням можно найти в Приложении к этой работе. Тексты песен в электронном корпусе могут существенно отличаться от первоисточника — они были нужны нам в рабочих целях, в том числе для автоматического подсчета лексических частот, поэтому вся орфография и морфология была модернизирована и приведена к современной норме (даже в тех случаях, когда это нарушало стихотворный метр), а повторы рефренных форм сокращены. Если нам было доступно несколько авторизованных редакций песни, то мы ориентировались на позднейшую (или академическое издание текста — в случае Мерзлякова, Дельвига и Кольцова). При этом историческая информация в метаданных задавалась по первой публикации (год, заглавие).

§ 3. Структура работы

В целом настоящая работа разрабатывает три пересекающиеся между собой исследовательские сюжета, которые можно условно обозначить как «исторический», «социологический» и «количественный». В *исторической* части мы пытаемся определить роль и положение «русской песни» в литературе и восстановить контексты ее функционирования (дружеский круг, салон и театр). *Социологическая* часть посвящена специфическим формам отношений в литературном поле, которые создали фигуру «поэта-самоучки» 1820-х гг., во многом повлиявшую на становление Кольцова десятилетием позже. На основании собранного корпуса, мы постараемся соединить *количественные* свидетельства с историко-литературными вопросами развития и распространения жанра, а также описать формальный уровень «русских песен» и трансформации, которые происходили с фольклорным языком в литературной лирике исследуемого периода. Эти три аспекта определяют порядок глав в нашей работе.

В первой главе исследуется литературное положение «русских песен» 1800–1810-х гг. На примере стилизаций А. Ф. Мерзлякова, их концертного и печатного существования рассматривается место фольклорного языка в книжной культуре начала века. В качестве контрастного примера здесь же описываются квазифольклорные песни 1812 г., их связь с одической формой и патриотической риторикой, а также их роль в литературной ле-

²¹ <https://github.com/perechen/russian.songs.fin.thesis>.

гитимации народной песни. Вторая глава посвящена формированию «русских песен» как отдельного вида лирических стихотворений и стабилизации жанрового заголовка в 1820-х гг. А. А. Дельви́г является ключевой фигурой в этой главе, его «русские песни» будут прослежены от их бытования в салоне С. Д. Пономаревой до полемики конца 1820-х – начала 1830-х гг. о «литературной аристократии», вскрывшей, как мы постараемся показать, социальные противоречия в принципах, на которых основывались литературные стилизации.

В третьей главе мы попытаемся ответить на вопрос, почему «поэты-крестьяне» 1820-х гг. — Ф. Н. Слепушкин, М. Д. Суханов, Е. И. Алипанов и др. — не построили своей поэтики на основе «русской песни», как это сделал позже Кольцов. Положение самоучек в литературе будет описано в терминах литературного патронажа, воспроизводимой зависимости поэтов непривилегированных классов от своих литературных наставников, зачастую определявших тот выбор, который эти поэты делали в области поэтических форм. Сюжет с самоучками 1820-х гг. в четвертой главе позволит нам описать литературную нишу, занятую Кольцовым, его поведение в литературе и ставку на «русскую песню», закрепленную позже статьёй Белинского и рефлексамии эстетики «природного гения».

Пятая глава целиком посвящена количественным исследованиям стилизации фольклорной песни. На основании данных по метрическому репертуару «русских песен» в этой главе будут описаны некоторые пути возникновения литературных размеров для имитации народной лирики и связь этих размеров с мелодиями и практикой написания текстов «на голос». На небольшом примере 4-ст. хорей будет рассмотрена ритмика стилизаций и изменения в ритмическом профиле, происходящие под влиянием фольклорной поэтики. Мы также проведем ряд стилеметрических экспериментов, сравнивая «литературный» корпус песни с контрастивным корпусом «фольклорных» текстов, чтобы рассмотреть трансформации, которые претерпевал фольклорный язык в «русских песнях», и наметить черты «воображаемой» народной песни в лирике. На основании полученных данных в конце главы будут сделаны некоторые предположения о том, как работают механизмы стилизации в литературе. В заключении дается краткий обзор всей работы и делается ряд выводов о значении «русской песни» в литературе и культуре.

Источники XIX в. в работе приводятся в современной орфографии, в архивных материалах морфологические и пунктуационные особенности при этом сохраняются. Все графики (за исключением рисунков в разделах 5.4. и 5.5.) были сделаны с помощью пакета `ggplot2` для языка программирования R. Наряду с корпусом все использованные данные, таблицы с подсчетами и исходный код графиков доступны в интернет-репозитории²².

²² <https://github.com/perechen/russian.songs.fin.thesis>.

Большинство положений диссертации обсуждалось на конференциях в Тарту и Москве, а также в семинарах Р. Г. Лейбова и Т. Н. Степанищевой. Благодарю всех участников дискуссий, заставших эту работу на разных этапах моей долгой и счастливой учебы в Тартуском университете. Без постоянной поддержки моего научного руководителя Р. Г. Лейбова, без свободных бесед об идеях, текстах и методах эту работу невозможно представить.

Я благодарю рецензентов диссертации А. Л. Зорина, Л. Н. Киселеву, Н. Н. Мазур и Т. Н. Степанищеву. Их заинтересованное внимание к работе и важные замечания позволили исправить ряд недочетов, уточнить некоторые формулировки и ввести в текст дополнительные факты.

Я чувствую себя глубоко обязанным моим друзьям и старшим коллегам по докторантуре — Павлу Успенскому и Андрею Федотову. Трудно переоценить их влияние на эту работу, на мой научный путь и интеллектуальные поиски. Без постоянной и щедрой помощи Алины Бодровой и Алексея Вдовина диссертация также сложилась бы совсем иначе. Я искренне благодарю моего друга и соавтора Олега Собчука, которому я обязан ключевыми идеями, стоящими за диссертацией и во многом определившими образ мышления ее автора.

Мне приятно считать себя выпускником Латвийского университета, в котором складывались мои научные интересы. Выражаю благодарность своим первым учителям с кафедры славистики — Д. Р. Невской и Н. И. Шром.

Без любви и заботы моей семьи этой работы никогда бы не было. Все это время я был окружен поддержкой моих родителей — у меня не хватит слов, чтобы выразить благодарность им. Невозможно оценить помощь и заботу Тони, первой читательницы этого текста; я посвящаю эту книгу ей с любовью.

ГЛАВА 1

НАЦИОНАЛЬНЫЕ «БЕЗДЕЛКИ» И СОЛДАТСКИЕ «ОДЫ»: «РУССКАЯ ПЕСНЯ» 1800–1810-х гг.

1.1. Песни А. Ф. Мерзлякова между концертом и литературой

В 1830 г. русская критика сочувственно встретила небольшой сборник Мерзлякова «Песни и романсы». Такое отношение объяснялось не только вынужденным почтением — сборник вышел вскоре после смерти²³ знаменитого профессора словесности и красноречия, критика и поэта прошедшей эпохи — фигуры в целом далекой от литературной современности. И если романсы Мерзлякова, слишком отчетливо устаревшие и воспринимавшиеся современниками на фоне сентиментальной традиции, прошли почти незамеченными, то стилизации народных песен, к 1830 г. широко известные публике, вызвали оживленный интерес. На фоне только что вышедших «Стихотворений» А. А. Дельвига 1829 г., собравших под одной обложкой «русские песни», а также развернутых дискуссий о подражательной поэзии и о «телогрейке новейшего уныния» песни Мерзлякова встраивались в новейший литературный процесс и длительную полемику о народности²⁴.

Смерть Мерзлякова сообщила «Песням и романсам» характер итогового сборника, и песни сыграли не последнюю роль в канонизации литератора, обеспечив ему литературный успех в конце карьеры и посмертную победу над «аристократом» Дельвигом, по крайней мере, в глазах Н. И. Надеждина и Н. А. Полевого (подробнее см. раздел 2.3.). Этот литературный успех пришел к песням Мерзлякова только с выходом сборника 1830 г., спустя более чем 20 лет после того, как была написана большая часть из них. Однако в начале 1800-х гг. ситуация с их литературным положением и статусом была совсем иной.

Песни Мерзлякова, ориентированные на стиль и структуру фольклорной песни, обычно возводятся к поискам «народности» в Дружеском литературном обществе и к «Речи о русской литературе» Андрея Тургенева (1801) [Лотман 1958: 27–32; Дзядко 2004: 122]. Негласный глава кружка утверждал, что только в фольклоре можно найти «остатки русской литературы»:

<...> особливо в песнях находим мы и чувствуем еще характер нашего народа. Они так сильны, так выразительны в веселом ли то или в печальном роде, что

²³ Мерзляков умер 26 июля 1830 г., в то время как цензурное разрешение сборнику было выдано уже 31 июля.

²⁴ Подробнее о рецепции сборника см.: [Иезуитова 1976: 103–112].

над всяким непременно должны произвести свое действие. В большей части из них, особливо в печальных, встречается такая пленяющая унылость, такие красоты чувства, которых тщетно стали бы искать мы в новейших подражательных произведениях нашей литературы [Литературная критика 1980: 45].

При этом никак нельзя считать проект кружка друзей по возвращению литературе русского характера серьезно ориентированным на фольклор, как это уже отмечалось [Лотман 1958а: 55]. Даже среди тех его участников, которые были настроены против карамзинского влияния более решительно, чем другие (Андрей Тургенев, Андрей Кайсаров, сам Мерзляков). Это видно и по литературной деятельности друзей, их переводческим планам (Шиллер, Гете, Томсон), напечатанным текстам, которые они воспринимали как программные (элегии Тургенева и Жуковского, гражданские оды Мерзлякова). Нужно учитывать и то, что речь Тургенева строится вокруг размышлений об альтернативном пути русской литературы и его затрудненности из-за стремительно распространяющейся моды на карамзинистское направление:

Молодой писатель, видя такой отличный успех (и, впрочем, заслуженный, но только не в свое время) в нежном, всегда скорее склонится на эту сторону, нежели к чему-нибудь важному, великому. Обольщенный минутным одобрением, он истощит жар души своей в безделках, вместо того чтобы по долговременном размышлении устремить оный на что-нибудь достойное [Литературная критика 1980: 46].

Тургенев здесь говорит о зависимости доступных возможностей и решений от предшествующей траектории развития литературы. Молодому писателю сложно сделать иной (лучший) выбор, потому что его литературный горизонт находится под сильным влиянием успехов Карамзина. С этой точки зрения, само замечание о фольклоре призвано показать, насколько долго русская литература следовала по неправильно избранному пути — ведь даже сейчас, после Ломоносова, Державина, Карамзина, «остатки» народного характера можно найти только в народной песне. Однако это положение вряд ли можно изменить, вернувшись к фольклорным жанрам. Сразу после пассажа о песнях Тургенев пишет: «Но трудно уже переменить то, чего, кажется, никто и не подозревает. По крайней мере теперь нет никакой надежды, чтобы когда-нибудь процвела у нас истинно русская литература» [Там же]. Апелляция к фольклору в Дружеском литературном обществе была намного менее прямой, чем, например, спустя десятилетие в отчетливо ретроспективном (литературно и идеологически) «Разговоре о русской словесности» А. С. Шишкова [Альтшуллер 2007: 272–290].

На этом фоне использования Тургеневым русского фольклора — скорее как риторической фигуры²⁵, нежели развернутой программы, — стоит

²⁵ Об отсутствии программности в изначальных рассуждениях Тургенева о «народности» уже говорилось: [Соопер 2008: 356–357; Соопер 2010: 38–40]. Согласно ис-

воспринимать и песни Мерзлякова 1800-х гг.: они находились, с одной стороны, достаточно далеко от литературных деклараций дружеского круга, а с другой — располагались отчетливо за пределами книжной культуры как таковой.

Последние утверждения станут ясными, если посмотреть на историю публикаций песен Мерзлякова. Из 13 песен, вошедших в «Песни и романсы», только три текста Мерзляков напечатал в 1800-х гг. (1805, 1811) — уже после распада Дружеского литературного общества, смерти Андрея Тургенева и начавшегося отдаления друзей друг от друга; пять песен появилось впервые в сборнике 1830 г.; четыре были опубликованы Д. Н. Кашиным в нотном издании «Журнал отечественной музыки» (1806)²⁶, а одна песня попала в песенники, минуя всякую авторизованную публикацию [Мерзляков 1958: 293]. В 1805 г., когда в «Вестнике Европы» появились два текста Мерзлякова, они не были ни известными к этому моменту песнями, ни «песнями» в прямом смысле этого слова: об истории их музыкального бытования ничего неизвестно, и даже «песенное» название эти тексты утратили при публикации («Сельская элегия» и «Чувства в разлуке»). Кроме того, печатая эти песни, Мерзляков скрылся за непрозрачными подписями «А. А. А.» и «А. А. А.!»; напоминающими его криптоним «А. А.» в юношеских публикациях в «Приятном и полезном препровождении времени» (1795). Все последующие переводы, напечатанные в «Вестнике Европы» подписаны хорошо узнаваемым «Мрзлкв.» — но когда Мерзляков печатает «Среди долины ровныя...» вместе с рядом мелких стихотворений в 1811 г., он вновь подписывается криптонимом — «М.».

Все это указывает на небольшую включенность песен Мерзлякова в литературу как произведений мелкого жанра, недостойных ни амбиций молодого преподавателя Московского университета, ни устремлений общества друзей к серьезным литературным занятиям. Не случайно Мерзляков в письме 1803 г. к А. С. Кайсарову²⁷ называет свои песни «безделками», словом, традиционно обозначающим литературную продукцию карамзинской направленности: «...посылаю к тебе эту песню, и ожидаю твоего мнения. Я знаю, что иногда безделки писать мудренее, нежели самое важное дело» [РА, 1866, 1: 649]. В том же письме описано и репутационное давление в связи с сочинением песен, над которым Мерзляков иронизирует: «Послушаем Русскую песню сочинен. бакалавра Мерзлякова (музыка Кашина) <...> Песня принята хорошо <...> Между тем в академии здешних

следовательно, именно Мерзляков стоял за некоторыми положениями «Речи» Тургенева и затем долгое время придерживался ее свернутой программы.

²⁶ При этом уже широко известная публике к моменту публикации Кашина песня «Я не думала ни о чем в свете тужить...» (исполнена Сандуновой в 1803 г., см. далее) в «Журнале отечественных муз» осталась неподписанной.

²⁷ Это письмо было опубликовано как адресованное Александру Тургеневу [РА, 1866, 1: 647–649]. Письма Тургеневу редакции сообщил И. Ф. Золотарев в качестве полученных от самого Тургенева в подлинниках. Ю. М. Лотман указывал, что адресатом был А. С. Кайсаров, но атрибуцию не пояснял [Мерзляков 1958: 292].

дураков идет вопрос: *Как? Бакалавр — и может писать о любви?*²⁸ [РА, 1866, 1: 648–649]. Хотя Мерзляков и рассылает друзьям первые свои песни, но еще долго не печатает их: сфера бытования песни и каналы ее распространения на театральной сцене, в концерте, через репертуары популярных исполнителей и хоров не влекли за собой обязательного включения песенных текстов в литературную систему.

Хотя обстоятельства написания и датировки многих песен Мерзлякова неизвестны, можно точно сказать, что они получили быстрый доступ к популярной концертной площадке Петровского театра в Москве через репертуар одной из самых известных московских актрис конца XVIII – начала XIX вв. — Е. С. Сандуновой. Песни попадали к ней через Д. Н. Кашина, бывшего крепостного музыканта Г. И. Бибикова. Кашин был капельмейстером московского театра по крайней мере с 1799 г. и начал работать с семейной четой Сандуновых в 1798–1799 гг.²⁹ Первые песни Мерзлякова в «русском духе» появились именно благодаря сотрудничеству Кашина — известно, что композитор числился служащим Императорского Московского университета с 1800 г. [Натансон 1955: 38–39]³⁰. Через университет с театральной сценой и были связаны участники Дружеского литературного общества, благодаря Кашину и преподававшему в университете юристу Н. Н. Сандунову, брату известного актера³¹. Андрей Тургенев в 1799–1800-х гг. был влюблен в Елизавету Сандунову и, предположительно, мог быть с ней знаком, благодаря тесноте всего этого круга [Зорин 2016: 224]. Вполне вероятно, что одним из источников стилизаций Мерзлякова, зависящих от популярных «простонародных» образцов, и был интерес Кашина в области народной музыки. Кашин, в свою очередь, существенно повлиял на «русификацию» репертуара Сандуновой [Гозенпуд 1959: 411], которая сделала себе имя в Москве, исполняя русские песни и участвуя в операх с народным антуражем («Мельник — колдун, обманщик и сват», «Наталья боярская дочь», «Старинные святки»), а впоследствии стала одной из самых заметных исполнительниц патриотической сцены 1812 г.³²

²⁸ Здесь и далее все курсивы в цитатах приводятся согласно источнику — кроме специально оговоренных случаев.

²⁹ С. Н. Глинка рассказывает, что актер Сила Сандунов познакомил его с Кашиним в 1798–1799 гг. [Глинка 1895: 177], впоследствии Кашин писал музыку к его опере «Наталья боярская дочь» — Сандунова исполняла арии из нее уже в 1800 г. Вне зависимости от точности Глинки, по дневнику А. И. Тургенева известно, что к ноябрю 1799 г. Сандунова пела в концерте Кашина (РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 271. Л. 4 об.; см. также: [Зорин 2016: 240]).

³⁰ См. также монографию о Кашине, вобравшую большой фактографический материал, но, к сожалению, содержащую много неточностей [Ровенский 2006: 26–35].

³¹ По воспоминаниям И. С. Снегирева, относящимся к более позднему времени, оба Сандунова часто вместе присутствовали на университетских концертах [Снегирев 1866: 746].

³² Известно, что «русский» репертуар в концертной практике Сандуновой начал складываться еще в середине 1790-х гг., т. е. до возвращения Кашина на московские сцены [Соколова 1985: 269]. Видимо, в лице Кашина певица обрела постоян-

Самые ранние свидетельства о сотрудничестве Кашина и Мерзлякова относятся к началу 1802 г. В письме от 21 марта Андрей Тургенев сообщает Жуковскому, что в Петербург с концертом приезжает Сандунова и перечисляет номера ее репертуара (видимо, по афише): «Она заплатит мне за все скучные часы, которые провел я здесь в славных концертах, и заплатит чем же? — “Выйду ль я на реченьку” с вариациями, “Рукавицей” <?>, дуэтом с славным Воробьевым, “Чернобровым, черноглазым”» [Тургенев 1987: 402]. По «Санкт-Петербургским ведомостям» известно, что «большой вокальный и инструментальный» концерт Сандуновой был назначен на 25 марта [СВ, 1802: 314]. Песня «Чернобровый, черноглазый...», исполнявшаяся в этом концерте, наверняка принадлежала Мерзлякову (существовала и городская песня с тем же зачином) — Тургенев на следующий день после концерта, в дневниковой записи о выступлении Сандуновой выписал два несколько измененных стиха из нее: «Не воротись мила друга, / Ни прежнего счастья»³³. Его брат Александр, с которым они вместе посетили концерт, восторженно отзывался о песне в письме Жуковскому (27 марта 1802 г.):

Во вторник давала Сандунова концерт вокальный и инструментальный; она пела итальянские и русские песни, между прочим — реченьку, чернобровый и рукавичку, принята была с рукоплесканиями, и всякий раз кричали фора. Прекрасные слова в чернобровом и музыка — Слава Кашину и Мерзлякову, слава особливо. Эти слова всем понравились и она поет их с большим чувством и выразительностью,

Не ходить было красной девке
Вдоль по лугу-лугу³⁴.

Письмо Тургенева не оставляет сомнений в авторстве Мерзлякова, как и в том, что уже в 1802 г. он сотрудничал с Кашиним. Также, плохо поддающееся датировке письмо Андрея Тургенева к Жуковскому, где Тургенев обращает внимание на «непростительный анахронизм» в «Чернобровом, черноглазом» [Тургенев 1987: 397], хронологически стоит располагать недалеко от этого концерта (Лотман относит письмо к периоду венской службы Тургенева, маю 1802 – февралю 1803-го г. [Мерзляков 1958: 292], а издатели писем Тургенева датируют его концом января 1802 г. на основании косвенных соображений).

ного композитора, а он нашел исполнителя и площадку для своих аранжировок народных песен.

³³ РО ИРЛИ. Ф. 309 (Тургеневы). Ед. хр. 272. Л. 44. См. также: [Дневник Тургенева: 122]. В редакции «Журнала отечественной музыки» и сборника 1830 г. это место читается так: «Не увидишь дорогого / Ни прежнего счастья». Возможно, Тургенев сам переменял текст, чтобы подчеркнуть невозможность возвращения к своей прошлой любви — Сандуновой и московской жизни, области «детства» (см.: [Зорин 2016: 415–416]).

³⁴ РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 23–23 об.

Если «Чернобровый, черноглазый...» Мерзлякова к марту 1802 г. уже попал в петербургский концерт Сандуновой, то написана эта песня была еще раньше — и, возможно, была известна друзьям (хотя Александр Тургенев рассказывает Жуковскому о песне их друга как о новости). «Чернобровый, черноглазый...», судя по имеющимся источникам, должен был быть первой песней Мерзлякова, появившейся на большой сцене. Сам Мерзляков сдержанно реагирует на сообщение Тургенева об успехе Сандуновой в Петербурге и в элегических тонах ведет речь об участии стареющей актрисы, которая возвращается на сцену своей молодости (см.: [Зорин 2016: 416]).

Мерзляков при этом был, конечно, хорошо осведомлен о былых чувствах Тургенева к Сандуновой и вспомнил о любви своего друга даже тогда, когда самого Тургенева это уже волновало меньше. По поводу этого петербургского концерта, в то время, когда Тургенев был вовлечен в тайные и мучительные отношения с Екатериной Соковниной, Мерзляков писал: «Но талант бессмертен! — он никогда не увядает. — Я прихожу в восторг от этой мысли, — и кажется, слышу небесное пение твоей Гурии, твоего Ангела, твоей Сандуновой — !» (цит. по: [Там же]). В этом контексте песни могли предназначаться и для самого Тургенева: они создавали вовлеченность всех троих в историю любви, напоминали о ней. По-видимому, не случайно обе ранние песни Мерзлякова («Чернобровый, черноглазый...» и «Я не думала ни о чем в свете тужить...») написаны от лица женского персонажа: они изначально ориентированы на женское исполнение — и маловероятно, чтобы Мерзляков, сотрудничая с Кашиным, не имел в виду Сандунову, в которую когда-то был влюблен его друг.

Однако даже если в своих песнях Мерзляков не предполагал никаких личных намеков, эти тексты, возможно, были дружеским жестом, связанным с периодом их общей московской жизни. Мерзляков начал писать «русские» песни после распада Дружеского литературного общества — после отъезда обоих Тургеневых в Петербург связи внутри кружка начали постепенно слабеть. Известно, что друзья высоко ценили песню в исполнении, ее эмоциональные эффекты. Для Андрея Тургенева образ Сандуновой, помимо соотнесенности со сценическими ролями, настойчиво включался в ситуацию исполнения песен или пения: «Я воображал, как бы заходил к ней поутру <...> Она садилась бы за клавику<орды>: играла бы мне “Lied an die Freude”; восхищение, живое, блаженное слилось бы с чувством горести <...>»³⁵; «Естьли бы я в минуты мрачности и горести и притеснения мог слушать С<андунову>, играющую на клавикордах что-нибудь по мне, что бы я тогда чувствовал!» (цит. по: [Там же: 290]); «Вчера слышал, как Санд<унова> пела “Выйду ль я на реченьку...”: Как она была прелестна! как мила!» [Там же: 319–320]. Можно думать, что в «что-нибудь по мне» для Тургенева входил и важнейший для кружка шиллеров-

³⁵ РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 271. Л. 5 об.

ский гимн, и народные песни (представленные здесь в «литературном» и сценическом изводе — стилизации Нелединского-Мелецкого).

Тургенев, пересылая Жуковскому в 1802 г. марш, сочиненный П. С. Кайсаровым, писал: «Не знаю, отчего из всех музыкальных пиес, кроме русских песен, он только один меня трогает» [Тургенев 1987: 385]. В русском фольклоре Тургенева привлекала в первую очередь лирическая песня, что видно и по его «Речи о литературе». В дневнике Тургенева есть сведения, что в конце 1799 г. юноша учился играть на гусях³⁶ — подчеркнуто «народном» инструменте, по меньшей мере необычном в музыкальном быту русского дворянина — и исполнял на них «Кто мог любить так страстно...» Карамзина (1792), песню, которая, возможно, отзывается в «Среди долины ровныя...» Мерзлякова.

Увлечение народными песнями в московском кружке разделял и Александр Тургенев, восторженно воспринявший песню Мерзлякова в Петербурге. Уезжая из Москвы, он переживал расставание с друзьями и родиной через формулы народных песен о разлуке: «Целую дорогу не покидали меня горесть, чувство разлуки с вами, друзья мои, и кедровые орехи; Мы все мурлыкали эту песню с конц<ерта>; вспомнишь ли миленькой в чужой дальней стороне; а я по тебе милая, всякой час в слезах; и в самом деле выехавши из Москвы моей родины мало проходило времени, чтоб я не плакал»³⁷. В следующем письме Тургенев писал: «Мы теперь в Твери — где-то вы теперь? <...> Мерзляков с <...> Кайсаровым в Кофейной. Выслушай, брат, там мою любимую песню: “на фартучках петушки”. Она верно и тебе полюбится»³⁸. Вероятно, Тургенев имел в виду городскую песню, по которой известен этот стих о «петушках» — «Ты почувствуй, дорогая...» С. М. Митрофанова, автора популярных песен конца XVIII в.³⁹, опубликованную в его сборнике «Песни русские известного охотника М....» 1799 г.: «На фартучке петушки, / Золотые гребешки, / Золотые, / Дорогие — // Защищают нежну грудь, / Караулят, берегут» [Митрофанов 1799: 43–48]. Песни Митрофанова, подобно стилизациям Нелединского-Мелецкого и Дмитриева, соединяли сюжетику любовной сентиментальной песни с фольклорными элементами, но стилистически были намного более вольными и ориентировались на куплетные формы и голоса «низовой» традиции городских песен — они вполне могли восприниматься московскими друзьями как «народные».

Эти русские песни, песни города и кофеен, литературного или фольклорного происхождения, входившие в смысловое поле «народного», были важной частью быта молодых дворян. О вечере с народными песнями

³⁶ РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 271, Л. 32. Запись от 12 декабря 1799 г.

³⁷ РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 1.

³⁸ Там же. Л. 2 об.

³⁹ О Митрофанове не сохранилось почти никаких сведений [Песни 1988: 169], кроме того, что он был знаком с Н. А. Львовым и участвовал в подготовке песен для его комической оперы «Ямщики на подставе» [Всеволодский-Гернгросс 1955: 431] и, возможно, был держателем хора при театре.

Александр Тургенев писал Жуковскому в 1802 г.: «...сейчас призывали мы к себе тени без музыки; стали играть русские песни, мы все и еще с некоторыми гостями пошли плясать вприсядку и дурачились»⁴⁰. Русские песни становились и особым маркером близости и доверительности, как в случае с новым петербургским кругом общения Тургенева в семействе Свечиных: «Авдотья Ник<олаевна> играла мне на гармонике! “Выйдуль я на реченьку”, “Я по жердочке шла”, “Вечер был я на почтовом на дворе”; но вообрази, что я еще и с ними застенчив» [Тургенев 1987: 404]. Эта семья, лишь недавно перебравшаяся в Петербург, была московской, а потому разделяла и любовь к песне, и культурные предпочтения Тургенева («...мы от чистого сердца браним Петербург и хвалим Москву с Авд<отьей> Николаевной! Сонливость моя меня оставляет, когда мы заговорим об этом» [Там же: 392]), и его друзей (в М. Н. Свечину был влюблен Жуковский).

Учитывая вовлеченность московского круга в исполнение и переживание народных песен, можно посмотреть на ранние тексты Мерзлякова (1802–1803 гг.) с музыкой Кашина, важные для самого поэта и для его друзей именно в исполнении, как на дружеское напоминание о былом московском единении и общем пространстве музыкальных интересов. Свои песни Мерзляков посылает друзьям, обсуждает концерты, на которых они исполняются, и подчеркивает их «русское» происхождение. Прикладывая к письму А. С. Кайсарову песню «Я не думала ни о чем в свете тужить...», в котором описан ее успех в концерте Сандуновой, Мерзляков писал: «Вчера был в концерте Сандуновой. Она пела, вместе с Маджиорлетти, прекрасно! Но это все Итальянское, слишком мудреное. Послушаем Русскую песню сочинен. бакалавра Мерзлякова <...> Ты любишь Русское, брат! Посылаю к тебе эту песню, и ожидаю твоего мнения <...> Воззри на нее отеческим оком и скажи мне, что худо и слабо» [РА, 1866, 1: 648–649]⁴¹.

Мерзляков, судя по всему, очень болезненно переживал распад московского кружка. Для него с утратой этих дружеских связей произошли перемены намного более чувствительные, чем для Жуковского, Тургеневых

⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 25.

⁴¹ Это письмо стоит датировать не 22 февраля 1803 г. [Мерзляков 1958: 292], когда состоялся первый из великопостного цикла московских концертов Терезы Маджиорлетти [МВ, 1803, № 10: 154], а 30 марта того же года. Именно за день до этого состоялся «именной» концерт Сандуновой со специальным упоминанием новой русской песни: «Сего марта 29-го, то есть в Воскресенье, Российская певица Елисавета Сандунова будет иметь честь дать в большой зале Петровского Театра вокальный и инструментальный концерт, в котором Гжа. Мажюрлетти <так! — А. Ш.> будет петь, равно и другие лучшие Virtuозы, а Гжа. Сандунова будет петь новую Русскую песню, сочин. Г. Кашина, и ласкает себя надеждою, что Почтенная Публика удостоит ее благосклонным посещением и особенно охотники отечественной музыки» [МВ, 1803, № 24: 410–411]. Таким образом, слова Мерзлякова в письме “неужели у тебя нет столько времени, чтобы написать мне порядочную эпистолу? Но ныне дни прощения; и я хочу наказать тебя по христиански, то есть написать на целом поллисте!» надо относить не к Прощеному воскресенью (которое было 16, а не 22 февраля), а к началу Страстной недели («дни», а не «день»).

и Кайсаровых, которые остались в том же социальном положении, знакомые с избранной политической и культурной элитой Москвы и Петербурга, сделавшие впоследствии видную карьеру и сблизившиеся с двором (блестящую будущность рано умершему Андрею Тургеневу пророчили многие, в то время как академический путь Кайсарова был неожиданным для его положения [Лотман 1958а: 79–80]). В Московском университете Мерзляков оставался фактически один. Сразу после отъезда Андрея Тургенева из Москвы, 12 декабря 1801 г., Мерзляков в эмоциональном письме, обиженный на молчащего друга и уязвленный отдалением остальных участников кружка, писал: «Отъезд твой разлучил меня больше нежели с тобою; — отняв себя, ты отнял у меня всех прочих моих и твоих друзей... теперь я совершенно один!»⁴². Отношения быстро нормализовались⁴³, но письмо по своей откровенности (Мерзляков даже просит, в случае молчания Тургенева, не заносить письма «в счет переписки») многое говорит о переживаниях Мерзлякова в это время — ощущение брошенности и в то же время требовательность, уверения в том, что он также входит в круг тех, кто разделяет «мечтания» и «идеальные» проекты Тургенева, что сила личных отношений должна сохраниться в переписке и дневниках, вопреки времени и расстоянию. Ранняя смерть Тургенева — самого близкого Мерзлякову человека в Дружеском литературном обществе — усилила маргинальность молодого ученого в бывшем московском кружке и обозначила его враждебность (личную и эстетическую) по отношению к остальным людям, окружавшим его лучшего друга, которая с течением времени многократно усилится. Закономерно, что Мерзляков позже возьмет на себя роль единственного хранителя заветов Дружеского литературного общества и, таким образом, роль «истинного» друга Тургенева [Дзядко 2004]. Психологические и социальные источники этой позиции восходят к самому началу 1800-х гг., когда Мерзляков остро переживал перемены в своем окружении, падавшую интенсивность переписки, отношения с Жуковским, не показывавшего ему писем и дневников Тургенева, но продолжал — в том числе и с помощью своих «русских» песен — поддерживать сети отношений и вовлеченность всего бывшего общества в знакомый, достаточно личный, эмоциональный репертуар.

За пределами этих драматических обстоятельств доступ к сцене и к широкой публике обеспечил длительный успех песням Мерзлякова. «Я не думала ни о чем в свете тужить...», спетая Сандуновой в марте 1803 г., впоследствии (по крайней мере с 1806 г.) вошла в оперу А. Ф. Малиновского «Старинные святки». Ее исполняла Сандунова⁴⁴. Начиная

⁴² ГАРФ. Ф. 1094. Оп. 1. Ед. хр. 124. Л. 9 об.

⁴³ По-видимому, уже 15 декабря Мерзляков все-таки получил письмо от Тургенева и в своем ответе сделал вид, что не писал предыдущего письма, не внес его «в счет»: «я было отчаялся и по упрямству своему, не хотел сам к тебе писать ни строчки. Теперь помиримся» (Там же. Л. 15).

⁴⁴ *Кашин Д. Н.* Три народные русские песни для пения и фортепьян. М., <1806>. Перед песней Мерзлякова пометка: «петая Сандуновой в опере “Старинные святки”».

с этого времени, опера почти непрерывно ставилась на московской сцене до 1830-х гг. [ИРДТ: 466]⁴⁵. Имена Сандуновой, Кашина и Мерзлякова впоследствии будут восприниматься в тесной связи, все трое будут памятны и рецензентам сборника 1830 г. Полевой писал: «Мерзляков первый почувствовал прелесть простых Русских песен. При голосе Сандуновой и мелодиях Кашина, он очаровывал некогда предложением Русских песен» [МТ, 1831, ч. 37: 384].

Кашин в сочинении песен для концертов Сандуновой ориентировался на конкретные источники, распространенные в городской среде. Его вокальные произведения находились под влиянием итальянской музыкальной школы, которую Кашин прошел у Джузеппе Сарти. Русские песни напоминали арии⁴⁶: с одной стороны, выгодно использовался оперный голос Сандуновой, а, с другой, фольклорная песня подстраивалась к вкусам и ожиданиям публики в контексте «высокого» концерта. Об этом «улучшении» писал М. Н. Макаров в своем сборнике песен: «Некоторые прирастники ко всему старому и прежнему хотят уверить, что Кашин переменял, даже испортил настоящий голос сей песни! — Чудаки не чувствуют, что он самый тот же, только гораздо лучше, чище прежнего» [РНП: 293]. «Тот же, только гораздо лучше» — важная оговорка Макарова, объясняющая трансформацию, которая происходила не только с народной музыкой, но и с текстом. Дело в том, что многие песни Мерзлякова, для которых известна музыка Кашина, были написаны на голоса известных городских песен. У текстов «Чернобровый, черноглазый...», «Я не думала ни о чем в свете тужить...», «Вылетала бедна пташка на долину...», «Ах, что ж ты, голубчик...» были народные аналоги с теми же или близкими зачинами. Так, Мерзляков при посылке песни «Я не думала ни о чем в свете тужить...» Кайсарову ссылается на известную мелодию: «голос обыкновенный, я думаю, ты знаешь» [РА, 1866, 1: 648]. Макаров, не зная об авторстве Мерзлякова, приводит текст его песни «Ах, что ж ты, голубчик...» в сборнике «Российское национальное песнопение» (1809), путая его с источником: «Давнишняя песня и прекрасная. Это басня писанная Руским, национальным слогом, расположена со всею простотою золотого века» [РНП: 327].

Мерзляков переписывал простонародный текст, включая в него «литературный» пласт сентиментального языка и афористичность, близкую к галантной («любовь — роса на полчаса») — он поступал с поэтическим языком так же, как и Кашин с музыкой. На концертной и театральной сцене уже известные публике «простонародные» песни в литературной и музыкальной обработке стали событием — сигналы дворянской музы-

⁴⁵ Песня Мерзлякова в опере исполнялась не единожды. По сообщению о тетральной сцене в «Вестнике Европы», Сандунова ее исполняла и в 1811 г.: [ВЕ, 1811, № 1: 69].

⁴⁶ Об «итальянских» моделях в аранжировках народных песен конца XVIII – начала XIX вв. см.: [Финдейзен 1905: 20–22; Васина-Гроссман 1956: 22–27; Левашева 1986: 210–212].

кальной и поэтической культуры соединялись с широко распространенными напевами. В результате, в переживание народных песен вовлекалась концертная публика, а у Сандуновой, ее театрального амплуа и концертного репертуара складывался устойчивый «русский» ореол.

Песни Мерзлякова, в их концертной трансформации, конечно, не стали сентиментальными романсами. Следуя за мелодическим образцом и фольклорным источником, Мерзляков стилистически противостоял песенной продукции 1790–1800-х гг. Его песни были не похожи на ту литературную песню Дмитриева, Нелединского-Мелецкого и Николева, которая складывалась в сентиментальной традиции и избегала низкого языка простонародной песни⁴⁷. Песни Мерзлякова были намного ближе к другой традиции XVIII в., к текстам, распространявшимся через каналы, которые не относились прямо к печатной словесности: от куплетов к комическим операм, широко пользовавшимся и просторечным стилем, и голосами народных песен (М. И. Попов, А. О. Аблесимов) до традиции рукописных песенников с их пластом фольклорных песен и подражаний, имеющих отчетливое литературное происхождение [Азадовский 2013: 89–90]. Стилистически песни Мерзлякова примыкали к подражаниям с легендарными атрибуциями (императрица Елизавета, М. Л. Нарышкина, П. И. Шереметева-Жемчугова), отдельным песням Попова («Ты несчастный добрый молодец...» <1772>; «Не голубушка в чистом поле воркует...» <1772>) и Николева. Эти тексты по особенностям своего стиля не были слишком отделены в восприятии современников и потребителей от самой фольклорной традиции, транслируясь через «простонародные» разделы в песенниках⁴⁸, и находились за пределами литературы как таковой. Располагаясь внизу классицистической иерархии жанров и стилей, впоследствии они плохо проникали и через набирающие силу стилистические фильтры карамзинизма.

С этой точки зрения, стилизованные песни Мерзлякова действительно можно рассматривать как ход в борьбе с карамзинистским направлением — но сделанный не в области «высоких» жанров или «чего-нибудь великого, важного», но на поле самого карамзинизма, в пространстве «безделок» и популярных песен, соревнующихся не за страницы журналов, но за домашнюю музыку, концертные репертуары и трансляцию с ключевых театральных сцен империи. Язык песен Мерзлякова был недопустимым внутри карамзинистской нормы: он соединял фольклорные лексические и структурные ходы с формулами чувствительных песен, в пределах одного текста позволяя совместить «Не ходить бы красной девке / Вдоль по лугу-лугу» с «Иссуши горячи слезы <...> / Или сладкими их сделай,

⁴⁷ Знаменитое рассуждение Н. М. Карамзина о «пичужечке» и «парне» в письме к Дмитриеву (1791) может быть хорошим показателем нормативного песенного стиля.

⁴⁸ Подробнее об этом группировании текстов не по происхождению (литература или фольклор), а по стилистической общности см. в следующем разделе.

смешав со своими» или «Нельзя сердцу жить на свете / И не жить любовью!» («Чернобровый, черноглазый...»). В языковом отношении подражания фольклору были той «антидворянской» литературной формой, в которой был заинтересован Мерзляков, выходец из купеческой семьи, большую часть своей жизни находившийся в разночинных университетских кругах. Но при всем успехе песен Мерзлякова на московских сценах путь в «книжную» словесность в начале XIX в. был для них почти закрыт. Не случайно наследники карамзинской реформы среднего стиля в 1810-х гг. (Жуковский и арзамасский круг) в своих вариантах литературного канона⁴⁹ («Собрание русских стихотворений» 1810–1812 гг. и «Собрание образцовых сочинений» и 1815–1816 гг.) включают его песни не в раздел литературных «песен и романсов», а в рубрику «простонародные песни», где все тексты напечатаны без указания авторства. Некоторые из этих текстов действительно являются народными песнями, но многие восходят к вполне известным и недавним литературным источникам. Вряд ли Жуковский, непосредственно участвовавший в подготовке обеих книг, мог не знать, что автором песен «Чернобровый, черноглазый...» или «Ах, что ж ты, голубчик...» был его старый друг⁵⁰. Скорее дело было в манипуляциях со статусом поэтического языка — «простонародные» песни выводились за пределы литературы, составленной как пантеон имен и текстов. К ним применялась отдельная шкала оценок — для читателей они должны были предстать широко распространенными народными песнями, существующими отдельно от новейшей литературной песни высокой поэтической культуры. В разделе «песен и романсов» есть тексты Мерзлякова, стилистически допустимые в этой нише литературной лирики и лишенные всякой ориентации на фольклорную песню — «Дуэт» («В час разлуки пастушок...»), «Что славой почитает...», «К Надине» («Жестокою судьбою...»). В структуре и составе подобных сборников отражено отчетливое стилистическое суждение их составителей, но вряд ли оно слишком отличалось от суждения самого Мерзлякова («безделки»), который не печатал свои самые популярные песни в периодике, а в письме к Кайсарову о «Я не думала ни о чем в свете тужить...» писал: «Песня писана слегка и не обработана; но она вышла в люди, след<овательно> я на нее потерял уже все права отца и хозяина. Возри на нее отеческим оком и скажи мне, что худо и слабо» [РА, 1866, 1: 649].

Впрочем, в 1805 г. Мерзляков сделал попытку приспособить язык фольклорной песни к «книжной» словесности. В «Вестник Европы» он помещает два стихотворения, попавшие в раздел «песен» в 1830 г., но в первой публикации носившие только жанрово-тематические заглавия: это упоминавшиеся «Чувства в разлуке» и «Сельская элегия». Вероятно, подобные названия связаны с желанием повысить печатный статус используемого

⁴⁹ См.: [Майофис 2008: 580–589].

⁵⁰ Кашин в 1806–1807-х гг. также писал музыку на стихотворения Жуковского — возможно, не без посредничества Мерзлякова [Жуковский 1895: 28–31].

языка, уйти от песенного жанра и соотнести тексты с книжными образцами. Эта тенденция особенно заметна в ряде фольклоризованных «сельских элегий»: после Мерзлякова (1805) так называют свои стихотворения А. А. Коптев (1806) и Н. Ф. Грамматин (1807). Случай с Грамматиным показательен. Две его стилизации фольклорной песни опубликованы в соседних номерах «Вестника Европы» (№ 23 и 24) и представляют собой «песенный» и «элегический» варианты одного сюжета, даже зачины в них повторяются: «Проходи ты, лето красное, скорей...» («Песня») и «Лето красное, проходи скорей...» («Элегия сельской девушки»). Если песню Грамматин писал шестистопным хореем с мужской парной рифмой на голос «Я не знала ни о чем в свете тужить...»⁵¹ (что указано при публикации), то «элегия» не зависела от конкретного мелодического источника — это один из ранних образцов пятисложника, примененного в лирике. Оба текста являются монологами девушки, страдающей от долгой разлуки с возлюбленным. Все три известных нам «сельских элегии» подобного типа написаны от женского лица и варьируют именно этот сюжет.

При этом жанровая соотнесенность с элегией во всех трех случаях не деформирует их по образцу «новой» медитативной элегии, известной по текстам Андрея Тургенева и Жуковского. Жанр («элегия») в заглавиях этих стихотворений скорее указывает на менее определенный лирический жанр XVIII в., связанный с комплексом лирических монологов о несчастной любви, к которому на исходе сумароковской традиции можно было отнести тематически и структурно разнообразные тексты (см.: [Гуковский 2001]). Эти «элегии» действительно отчасти напоминают «элегии» Сумарокова по нанизыванию избыточных лирических lamentаций и монологичности, исключая пейзажные вставки и драматизацию (речь второго персонажа). Возможно, что длинный женский монолог о разлуке актуализировал в «сельских элегиях» литературную модель героиды, где этот сюжет был зафиксирован в самых знаменитых образцах жанра («Героиды» Овидия, «Элоиза Абельяру» Томсона, которую пытались перевести Андрей Тургенев и Жуковский [Зорин 2016: 367–368]). Это тем вероятнее, что и героиды в конце XVIII в. также находилась в жанровой зоне русской элегии [Гуковский 2001: 104–108].

Заметно, что эти три «элегии» не могут найти пути для трансформации песенной композиции в большую лирическую форму. Это разросшиеся песни, в которых умножаются композиционные и тематические блоки. Так, «элегия» Грамматина почти вдвое больше ее песенного варианта (52 против 28 стихов), а «элегия» Мерзлякова, самая объемная из трех, занимает 82 стиха (средняя длина прочих текстов в разделе сборника «Песни» — 33). Приведем начало этого стихотворения:

⁵¹ Вполне вероятно, что Грамматин имел в виду именно вариант Мерзлякова, который стал популярен благодаря Сандуновой и «Старинным святкам». Разночтение в первой строке — это ожидаемое следствие сосуществования двух изводов песни.

Что мне делать в тяжелой участи своей?
Где размыкать горе горькое свое?
Сердце, сердце, ты вещуг, губитель мой!
Для чего нельзя не слушать мне тебя?
Как охотник приручает соколов,
Приучаешь ты тоску свою к себе;
Манишь горесть, без того твою родню,
Приласкало грусть слезами ты к себе!
Вейте, буйны, легкокрылы ветерки,
Развевайте кудри черные лесов,
Вейте, весточки с далекой стороны,
Развевайте мою смертную печаль! [Мерзляков 1958: 65]

«Элегия» сочетает стилистическую эклектичность мерзляковских подражаний («Вейте, буйны, легкокрылы ветерки...»), сентенциозность («Легче, знав беду, однажды умереть, / Чем, не знав ее, всечасно умирать») и включает мотивы и структурные блоки сюжета о расставании: обращение к ветру, ожидание смерти возлюбленного, предчувствие конца любви, развернутое сравнение возлюбленных с двумя цветками, разлученными ветром, предсказание собственной гибели, которое складывается в микросюжет вернувшегося героя, находящего могилу своей возлюбленной и т. д. Все эти элементы порождаются осевой темой «страданий в разлуке», наложенной на язык и приемы фольклорной песни — эта элегия, с точки зрения песенной композиции, вполне могла бы быть закончена в нескольких местах.

Структура «сельских элегий» показывает, что лирический жанр на материале фольклорного языка не складывался. Важнее была сама соотнесенность этих текстов с образцами элегии, служила сигналом об их «книжности», противопоставленной «песенности». Это хорошо заметно в публикациях Грамматина: первый фольклоризованный текст он предлагает спеть на известный голос, а второй текст с тем же исходным сюжетом он предлагает прочесть, увеличивая объем и выбирая не связанный с напевом размер. Однако в образцы книжной лирики XVIII в. песенный фольклор переключался плохо — возможно, это было причиной, по которой Мерзляков оставил опыты в «литературных» подражаниях, обратившись к более привычным и стилистически нейтральным формам романса.

О песнях и романсах Мерзлякова, появившихся в сборнике 1830 г., но не связанных с московской сценой и музыкой Кашина, почти ничего не известно. Есть глухое замечание М. А. Дмитриева о том, что «большую часть своих романсов и простонародных песен» Мерзляков написал в Жодочах, в подмосковном имении Вельяминовых-Зерновых, у которых литератор регулярно бывал до 1812 г. [Дмитриев 1869: 163]. В письме к Дмитриеву 1830 г. Мерзляков, готовивший в это время сборник, просил сообщить «все те безделки, которые у вас находятся или которые можете вы достать из пыли старого комода, принадлежащего почтеннейшему и вечно для меня незабвенному семейству» [Там же: 164]. Это указание на бытование песен в узком кругу важно — сфера песенной поэзии Мерз-

лякова становится меньше, по мере того как укрепляется его академическое положение и возрастает репутация критика. С концертной сцены песни перешли в домашнюю обстановку (возможно, свидетельство Дмитриева⁵² позволяет указать и на тип бытования многочисленных неопубликованных песен Мерзлякова) — это были «мелочи», предназначенные для небольшого круга, за которыми нужно обращаться к семейному архиву бывших друзей. То, что часть бумаг и, возможно, списки стихотворений Мерзлякова хранились у семьи Вельяминова-Зернова (в частности у дочери Анисьи, в которую Мерзляков был влюблен), подтверждает письмо Мерзлякова Федору Михайловичу Вельяминову-Зернову о событиях Отечественной войны и возвращении в Москву (14 марта 1813 года): «...очень много пропало у меня бумаг, и чувствую, что должно прибегнуть опять к добродетельному портфелю Анисьи Федоровны»⁵³.

Неотделимость песен Мерзлякова от концерта, репертуара Сандуновой и тесного сотрудничества с капельмейстером московского театра, невнимание автора к их литературной судьбе и переход текстов в сферу домашнего исполнения, и даже само периферийное положение фольклорного языка в словесности — все это указывает на то, что не стоит преувеличивать роль песен для литературной позиции самого Мерзлякова в 1800–1810-х гг., а их связь со слабо выраженными идеями Дружеского литературного общества о фольклоре нельзя считать прямой. Безусловно, сфера эмоций «простонародной» песни была важна для друзей, горячо вовлеченных в театральную жизнь конца XVIII – начала XIX вв., но и обслуживалась она, в первую очередь, концертом и домашним музыкальными практиками.

Также не стоит прямо возводить представления Мерзлякова о своих «концертных» песнях к его поздним рассуждениям о фольклоре. В этом контексте часто цитируется фрагмент из лекции Мерзлякова «Слово о духе, отличительные свойства Поэзии первобытной...» (1808). Приведем это высказывание в чуть более расширенном, чем это обычно делается, виде:

Собирая древности чуждые, не хотели заняться теми памятниками, которые оставили знаменитые предки наши! — В Русских песнях мы бы увидели Русские нравы и чувства, Русскую правду, Русскую доблесть! — в них бы полюбили себя снова и не постыдились так называемого первобытного своего варварства. — Но песни наши время от времени теряются, смешиваются, искажаются, и, наконец, совсем уступают блестящим безделкам иноземных Трубадуров. — Неужели не увидим ничего более подобного несравненной песни Игоря! [Мерзляков 1808: 14]

Речь здесь идет, как и во всем тексте лекции, о «высоких» жанрах народного эпоса, произведениях больших и значительных для конструирования «древности» отечественной литературной традиции. Мерзляков сетует,

⁵² Дмитриев был женат на одной из Вельяминовых-Зерновых и вряд ли сильно ошибался насчет связей Мерзлякова с этой семьей.

⁵³ РГАЛИ. Ф. 505 (Тютчев). Оп. 1. Ед. хр. 127. Л. 4 об.

что порча песен и невнимание общества к фольклору ведет к потере произведений, подобных «Слову о полку Игореве», и в целом его речь прямо зависит от недавнего открытия русского эпоса — «Слова...» (1800) и «Древних стихотворений Кириши Данилова» (первое издание в 1804 г.). В тексте Мерзлякова отзывается, по-видимому, и «гердеровская» часть «Речи о литературе» Тургенева — идея о неправильной траектории развития русской словесности, которая избегает национальных форм и ориентирована на иностранные «блестящие безделки». Все рассуждение Мерзлякова о «древней» поэзии строится в плоскости, которая в целом исключает популярные лирические песни города и концертов, которые считались в начале XIX в. не столь древними и, как следствие, менее заслуживавшими внимания. Н. Ф. Грамматин в «Рассуждении о древней русской словесности», одном из ранних трудов о русском фольклоре, изданном спустя год после лекции Мерзлякова, отводит «простонародным песням» меньше страницы — они «не древние, но имеют свое достоинство <...> из них виден дух народной поэзии, и во многих довольно нежности, чувства и простоты. Вообще содержание их печальное» [Грамматин 1809: 30].

Не стоит думать, что и у Мерзлякова представление о народных песнях осталось неизменным со времен собраний дружеского кружка в 1801 г. В этом отношении часто приводится позднее свидетельство М. Б. Чистякова (который мог встречаться с Мерзляковым в конце 1820-х гг.): «Мерзляков советовал нам, т.-е., всем студентам, прислушиваться к народным песням и записывать их: “в них вы услышите много народного горя” — говорил благородный профессор» [РС, 1871, № 8: 167]. В то же время сам Мерзляков в 1820 г. в речи для Общества любителей российской словесности совершенно иначе расставлял акценты, говоря о песенном жанре:

Сильная страсть, сильная радость, отчаяние не поются песней; — песня есть собственно плод уныния, сладкого сетования, страсти тихой и нежной. Она посвящается приятному времяпровождению общества. — Таков характер наших народных песней, ознаменованных истинною печатью природы; ибо их произвело не искусство, но чувство простое <...> таковы также песни Дмитриева, Капниста и других немногих [ТОЛРС: 74].

Через умеренность чувств и отнесенность к сфере «приятного времяпровождения общества» Мерзляков здесь объединял в одной плоскости народную и литературную песни, несмотря на все возможные стилистические и смысловые различия, которые когда-то были, вероятно, важны для его собственных «русских песен».

С 1810-х гг. Мерзляков отходит от подражаний фольклорным песням — по крайней мере, с 1811 до 1830 г. в печати не появится ни одной, их заменят «романсы», обильно публиковавшиеся, в частности, в журнале Мерзлякова «Амфион» (1815). Удаляясь от литературы и общества, Мерзляков теряет доступ к тем нишам (концерт, дружеские собрания), в которых песня могла существовать. Слабеет и связь с зачатками литературного фольклоризма в Дружеском литературном обществе. В скандальном «Письме

из Сибири» (1816), во многом программном выступлении Мерзлякова, которое находилось в прямой связи с «Речью о литературе» Андрея Тургенева — одновременно нацеленном на отстаивание собственного авторитета как литератора и критика, и служащем личным напоминанием Жуковскому о заветах Дружеского литературного общества [Дзядко 2004] — Мерзляков уже не упоминает о фольклоре и его роли в перестройке литературы. Балладам и неуместному, с точки зрения Мерзлякова, использованию гексаметра, т. е. современной литературе, он полуиздевательски противопоставляет жанр басни.

К 1818 г., времени публикации «Письма» в «Трудах общества любителей российской словесности», ставка на фольклорный язык в литературе уже не могла быть сделана Мерзляковым, и его песни — «безделки», когда-то успешно захватившие московские сцены, но давно им оставленные — плохо подходили для новой литературной программы. Идеи литературного фольклоризма в том или ином виде оказались к этому времени в руках многих групп — у «Беседы» и Шишкова, в кружке Оленина; у оппонентов Жуковского — Катенина и Грибоедова и входившего в литературу молодого поколения, ориентированного на идеи немецкого романтического национализма — в первую очередь, у Кюхельбекера. Песни Мерзлякова стали событием на концертной сцене, но этот успех смог конвертироваться в литературный только в 1820-х гг., а в начале XIX в. этому мешало литературное положение фольклорного языка и некоторая автономность того концертного и театрального пространства, в котором существовала и для которого была предназначена песня Мерзлякова.

1.2. Литературная песня как «простонародная»: о месте подражаний в книжной культуре

Мы говорили о том, что большинство самых популярных песен Мерзлякова долгое время не циркулировало в книжной словесности, не считая нотного издания Кашина 1806 г., однако это не совсем так. Некоторые из них были напечатаны М. Н. Макаровым в сборнике «Русское национальное песнопение» (1809) — раньше, чем Жуковский издал «Собрание русских стихотворений» (1810–1811) с анонимной публикацией песен своего бывшего друга, и даже раньше, чем подражания Мерзлякова были широко растиражированы в песенниках. Это издание очень показательное по обращению с литературными песнями, ориентированными на фольклорный стиль, и многое может сообщить о месте стилизаций в жанровой системе начала XIX в.

Издание задумывалось Макаровым как свод «национальных», «народных» песен с историческими сведениями об их появлении, датировками и комментариями. При этом в пространство «народных» песен Макаров свободно включал как «старые», собственно фольклорные песни, так и «новые» литературные песни, в том числе и собственного сочинения.

Сборник оказался, таким образом, чем-то средним между песенником и попыткой научного издания фольклорных текстов. От песенника, однако, его отличала одна существенная деталь — в нем не было большого количества литературных песен, обычно заполнявших такие издания. Сборник был организован по стилистическому признаку: все песни, подобранные и написанные Макаровым для сборника, были в той или иной степени ориентированы на подражание фольклорной песне. «Национальность» текста в этом сборнике оказывалась характеристикой стилистической (фольклорный язык), а не генетической (происхождение).

Несмотря на несколько одиозную репутацию Макарова как мистификатора и недостоверного мемуариста, бравшегося за проекты, на которые у него недоставало знаний и умений, «Русское национальное песнопение» благосклонно отмечено в истории русской фольклористики [Азадовский 2013: 146–147]. Причиной этому была программа Макарова по формированию комментированного «пантеона российской песни», сформулированная во вступлении к сборнику, и новаторские для 1809 г. эдические принципы. Макаров собирался издавать песни с минимальными поправками, в их «красоте в собственных костюмах», сопровождать «историческими подробностями о Сочинителях оных, и на какой случай песня была сочинена и в какое время» [РНП: 6, 9].

Однако ресурсов для выполнения столь амбициозной задачи у Макарова явно не было. «Русское национальное песнопение» выходило еженедельно в качестве компенсации подписчикам за второе полугодие «Московского вестника» [Степанов 1994: 469], и, судя по всему, Макаров испытывал трудности с изданием и заполнением выпусков, в какой-то момент отказавшись от еженедельного формата. Ему приходилось перепечатывать песни из случайных изданий, сочинять вольные комментарии к ним и заполнять сборник литературной продукцией не вполне ясного происхождения. Множество литературных песен подписано невозстановимыми криптонимами: некоторые из них могут указывать на самого Макарова («-ъ», «-въ», «.ъ»), другие являются преимущественно женскими («-ва», «-а-я — а-я»). Этот женский персонаж, впрочем, скорее всего, является вымышленным, что вполне соответствует приемам Макарова и его друзей, заполнившими литературу 1800-х гг. мистификациями и несуществующими людьми⁵⁴.

Подпись «-а-я — а-я» стоит под перепечаткой уже упоминавшейся песни Грамматина «Проходи ты, лето красное, скорей...» [РНП: 393], написанной от женского лица. Она издана Макаровым с существенными различиями и переменной финала с добавлением четырех стихов, которых у Грамматина никогда не было:

⁵⁴ Таким был, в частности, некто Сергей Матвеевич Львов — коллективная маска издателей «Московского курьера» (1805–1806) [Степанов 1994: 469].

Н. Ф. Грамматин. Вестник Европы. 1807 Русское национальное песнопение

<...>

Может быть тогда вспомнешь и меня;
Но в сырой земле лежать уж буду я!
Ты напрасно станешь плакать, тосковать; —
Ах, слезами из могилы не поднять!

<...>

Может быть когда вспомнешь и меня;
Но в сырой земле лежать уж буду я:
Там покойно сладким сном навек усну.
Ты ж тогда свою почувствовав вину,
Станешь плакать над могилой, тосковать;
Но слезами из могилы не поднять.
Поздно будет, уж тоской не воскресишь,
Коль жестокою изменою <так! — А. III.>
уморишь!

В комментарии к этой песне Макаров указывает, что она является ответом на песню «Вечор был я у Никитских у ворот...» и сочинена на тот же голос, хотя при публикации Грамматин указывал иной источник шестистопного хоря — «Я не знала ни о чем в свете тужить...». «Она сообщена нам неизвестным, которому приносим чувствительнейшую нашу благодарность», — пишет Макаров об этой песне.

Очень сомнительно, что Грамматин, далекий от круга Макарова, и был тем самым анонимным вкладчиком в сборник. По всей видимости, им был или сам Макаров, или кто-то из его литературного окружения, участник его многочисленных издательских проектов 1800-х гг., в т. ч. «Московского вестника» (В. С. Раевский, В. С. Филимонов, Н. М. Кугушев и др.) — существенные правки и перемена голоса, конечно, никак не отразились в повторном издании песни в «Досугах» Грамматина (1811). Криптоним «-а-я – а-я» встречается и под другим «женским» текстом сборника — «Ты напрасно по Никитской проходил...». Эта песня также, по словам составителя, является ответом на «Вечор был я у Никитских у ворот...» и никакого отношения к Грамматину не имеет.

Сложно объяснить это прямым подлогом — вероятно, песня к издателю пришла не через «Вестник Европы», Макаров не знал об авторстве Грамматина, и если был с ним знаком по общим московским кругам (в т. ч. через Мерзлякова), то не слишком близко⁵⁵. Трансформации текста Грамматина и вольное обращение с ним связаны с общими редакторскими приемами Макарова и иллюстрируют ослабление института авторства в литературном бытовании «народной песни».

Несмотря на то, что Макаров собирается представить публике песни с минимальными поправками, он непосредственно вовлечен в редактуру текстов — и правит он много. Несколько раз Макаров сам иллюстрирует свои редакторские принципы. О песне «Белолица, круглолица, милая девица...» он пишет: «Во всей песне я сделал маленькие перемены, которые однакож ничем ни отдалены от мысли сочинителя оной. Вот оне» [РНП: 37]. Правка Макарова дана справа:

⁵⁵ Кроме того, в 1809 г. Грамматин перебрался в Петербург.

Молодому, холостому
Назолу дает
Молодой и холостой
В лужке травушку примял.

Молодец один прекрасной
Девиче знакомой
Часто по лугу гуляет
Травку преминает [РНП: 37].

Макаров переписывает и литературные песни, даже когда автор и его авторитет ему хорошо известны. В сборник помещена песня Сумарокова из его статьи «О поэзии Камчадалов» (1759) — стихотворное переложение текста песни, перевод которой привел С. П. Крашенинников в книге «Описание земли Камчатки» (1756)⁵⁶. От стихотворения Сумарокова оставлена первая строфа, остальные две дописаны Макаровым таким образом, что из перевода обрядового текста получилась любовная песня об утрате:

Потеряв жену и душу,
Я пойду с печали в лес,
Буду с древ сдирать я корку
И питаться буду тем!

Только встану я поутру,
В степь унылую пойду,
Там в песках желтых сыпучих
Буду голодом мереть.

Не умру, так брошусь в море,
И в морской пучине страшной
Я конечно утону:
Без жены на что мне жизнь? [Там же: 397]⁵⁷

Лучше всего, однако, принципы работы Макарова с текстами для сборника и его представления о соотношении «народных» песен фольклорного и литературного происхождения, иллюстрирует публикация текстов Мерзлякова. В «Русское национальное песнопение» Макаров помещает четыре песни Мерзлякова: «Я не думала ни о чем в свете тужить...», «Чернобровый, черноглазый...», «Ах, девица, красавица!...», «Ах, что ж ты, голубчик...». Источник Макарова установить нетрудно — все эти песни впервые появились в «Журнале отечественной музыки» (1806) Кашина, на это издание открыто ссылается и сам собиратель.

Проблема, однако, в том, что две песни Мерзлякова из нотного издания Кашина остались без подписи («Я не думала ни о чем в свете тужить...» и «Ах, что ж ты, голубчик...»). Это особенно странно, поскольку нотный сборник был поднесен императрице Елизавете Алексеевне, и Мерзляков мог быть заинтересован в раскрытии своего имени — тем более, что во всех известных номерах журнала (№ 1–6) его песни были единственными авторскими текстами. Там, где авторство Мерзлякова было указано,

⁵⁶ Отмечено в: [Растягаев, Сложеникина 2014: 75]. О полемическом контексте статьи см.: [Клейн 2005: 378].

⁵⁷ Макаров указывает, что этот текст Сумарокова бытовал в качестве песни — поэтому возможно, что его сдвиг в сторону любовной лирики произошел раньше. Свидетельств этому, однако, нет никаких.

оно указано отчетливо («А. Мрзлкв»), особенно по сравнению с теми криптонимами, за которыми поэт скрывался при публикации песен в «Вестнике Европы». Вероятно, утрата подписи произошла случайно из-за путаницы в бумагах Кашина или типографской ошибки — сразу после № 1, где без авторства оставлена «Я не думала ни о чем в свете тужить...», песни выходят с именем Мерзлякова⁵⁸ — один раз оно даже поставлено под песней, не принадлежащей ему («Не бушуйте вы, ветры буйные...») [Кашин 1806, № 3: 6].

Отсутствие подписей в «Журнале отечественной музыке» прямо сказалось на перепечатке песен в «Русском национальном песнопении». Макаров был знаком с Мерзляковым⁵⁹, поэтому не позволял себе вмешательства в его тексты и публиковал их с подчеркнутым уважением. О песне «Чернобровый, черноглазый...» он писал: «Один из лучших поэтов наших, Г. Мерзляков, переделал сию песню в том виде, в котором она здесь находится. — Кашин положил ее на музыку. — Певица Сандунова, отличная в пении Русских песен, поет ее и, — как поет — превосходно! <...> Мерзляков дал душу словам ея, Кашин музыке, Сандунова голосу» [РНП: 292]. Однако как только «защита» песни в виде авторства пропадает, то очевидной становится принадлежность стилизации к полю народных песен и к ней оказываются применимы все обычные практики эпохи (и Макарова) в обращении с фольклором.

Так, Макаров, конечно, вмешивается в текст оставшейся без авторства песни «Я не думала ни о чем в свете тужить...», хотя и не сильно. Издатель правит концовку: вместо «Как без солнышка не можно вам пробыть, / Мне без милова не можно больше жить» [Кашин 1806, № 1: 10] появляется «<...> Так без милова не можно мне прожить» [РНП: 173]. Открывается и произвольность Макарова в сочинении комментариев к песням: «Песня новейшая и довольно в большом употреблении (и во всех состояниях), начиная от веселой городской Аспазии, посвятившей себя всем шумным удовольствиям света, до последнего Русского Савояра <...> Песня сия *проявилась* весьма недавно: два или три года. — Она сложена поблизости Москвы, как говорят некоторые; но другие противоречат. — Автор ея: молодая, прекрасная поселянка — жертва первоначальной любви» [Там же: 173–174]⁶⁰. Автором был все же Мерзляков, который еще в марте 1803 г.

⁵⁸ Сам Мерзляков, видимо, указал Кашину на ошибку и попросил ставить его имя под песнями: «А. Мрзлкв» является личной подписью поэта — так называли его и друзья в переписке.

⁵⁹ Ср. отзыв Мерзлякова о Макарове в письме к Жуковскому от 7 июля 1804 г.: «Макарова узнал я короче и к несчастию своему увидал в нем то, чего не хотел бы видеть. Он гордец — и позволишь ли ты мне это слово, невежа. Это сказано без всякой личности» [Письма к Жуковскому 1871: 0148].

⁶⁰ Само указание на большую популярность песни Мерзлякова в 1809 г. важно. Если учесть сведения о том, что песня «проявилась» два или три года назад, то широкое распространение этого текста можно соотнести как раз с появлением ее в опере «Старинные святки» в 1806 г.

сообщал Кайсарову, что «утратил права на отцовство» своей песни — но Макаров об авторстве знать не мог и следовал внутренней логике своего собрания.

Пример «Русского национального песнопения» хорошо раскрывает ту нишу, в которую попадала стилизация фольклора, оказываясь в книжной культуре. По своей стилистической зависимости от фольклорной песни, от языка, который плохо находил свое место в литературе начала XIX в., все еще сильно иерархизированной, она и помещается в один функциональный ряд с народной песней, а ее литературное происхождение становится второстепенным критерием. Макаров проводит различие между литературными и фольклорными песнями, но оно является в первую очередь хронологическим («старые» и «вновь сочиненные»), а не качественным.

Притяжение имени автора в этой единой зоне «народной песни» слабеет — и тексты оказываются открыты изменениям, поправкам и переатрибуции на грани с плагиатом (как произошло с песней Грамматина)⁶¹. По сути, мы сталкиваемся здесь с начальным этапом фольклоризации литературных песен — процессом, который обычно описывается бессубъектно, как некоторое стихийное событие, иногда случающееся с отдельными текстами. Действительно, множество звеньев ретрансляции песен остаются недоступными исследователю и не отражаются в источниках (особенно это касается XVIII–XIX вв.), однако за формированием и воспроизведением жанровой ниши «народной песни», куда помещаются успешные произведения современников, стоят конкретные люди: издатели сборников, составители песенников, собиратели песен и музыканты. «Русское национальное песнопение» Макарова дает ключ не только к постоянному смешению литературных и фольклорных песен в «простонародных» разделах песенников [Трубицын 1912: 71–75], но объясняет, почему составители «пантеонов» русской словесности — вроде «Собрания русских стихотворений» Жуковского, арзамасского издания «Собрание образцовых сочинений» и переиздания Воейкова — помещали стилизации в раздел «Народные песни», отделяя их от «высокого» извода традиции «Песен и романсов»⁶². Когда стилизации находили свой путь в печать, поднимаясь из нотных изданий, театральных сцен и городской среды, литературная традиция возвращала их обратно, локализуя эти произведения в области песенного

⁶¹ Явление, которое будет распространено долгое время. Так, например, песня Н. Ф. Остолопова «Не бушуйте, ветры буйные...», впервые напечатанная в «Журнале российской словесности» (1805, № 2) и затем включенная в сборник «Прежние досуги» (1816), была перепечатана с подписью «А. Сергеев» в «Полевых цветах на 1828 год». Под текстом значилось: «Бурная полночь. 14 октября 1815 г.» — хорошее свидетельство известности песни Остолопова и утраты ей авторства.

⁶² Что касается Жуковского, то он в собственных собраниях, сильно повлиявших на последующую традицию жанрового разделения, даст образец такого раздела. Его «Песни и романсы», ориентированы не столько на «песню», сколько на немецкий вариант духовной оды — «песнь», занимавшей существенно более высокую ступень в жанровой иерархии [Вацуру 1994а: 141–143].

фольклора на основании их стилистических сигналов и бытования в музыкальной культуре⁶³.

По сути, другой ниши для фольклоризованной лирики в литературе начала XIX в. не существовало. Принадлежа жанру «песни», стилистически подражание противоречило среднему языку литературной лирики — и перемещалось к полюсу «простонародных» или «древних» песен. Эти термины использует Н. Ф. Остолопов в своем словаре, где разграничение между новыми литературными песнями и фольклором проведено достаточно последовательно — избегая противоречий, в качестве «новых» песен Остолопов выписывает тексты Карамзина, Дмитриева, Нелединско-го-Мелецкого [Остолопов 1822, 2: 450–487], хотя сам является автором нескольких стилизаций. Слом в литературной репутации этих текстов наметился только к 1820-м гг., времени интенсивного распада жанровой системы в области лирики, когда из большого песенного поля стала выделяться «русская песня».

1.3. Журнальная популяция песенных жанров

Статус фольклорного языка в поэзии рубежа веков в целом влиял на соотнесенность подражаний с областью «простонародной» песни, и препятствовал их выходу из городской культурной ниши театра и концерта. Общую литературную «видимость» стилизаций фольклорной песни можно оценить по журналам 1800-х гг. и распределению песенных форм в них.

Какое место занимали тексты, ориентированные на фольклор, в общем пространстве песен и романсов? До некоторой степени на этот вопрос можно ответить при помощи росписи содержания периодических изданий первой трети XIX в.⁶⁴, посчитав песенные жанровые названия и определив долю стилизаций среди них. Однако этот подход предполагает, что: 1) номинация «песня» включает в себя и стилистически нормативную песню, и подражания фольклору; 2) по сведениям росписи можно установить эксплицитную зависимость текста от фольклорной песни. Ни первое, ни второе условие, конечно, не выполняются абсолютно — песни получали в печати тематические заглавия, а точное суждение о стиле невозможно сделать, имея лишь заглавие, подзаголовок и первую строку⁶⁵. Чтобы проконтролировать возможные неточности при работе с росписью, «Вестник Европы» за 1802–1810 гг. был просмотрен нами *de visu*, но было принято

⁶³ На этом фоне значительно выделяется «Карманный песенник» И. И. Дмитриева, в котором литературные подражания народным песням были выделены в отдельный раздел [Карманный песенник 1796]. Эта практика Дмитриева, который сам писал стилизации, не нашла почти никакого продолжения в массовых песенниках последующей эпохи.

⁶⁴ Сводный каталог сериальных изданий России, 1801–1825. Т. 1–4. СПб., 1997–...

⁶⁵ Впрочем, все тексты, распознанные по росписи как подражания, были впоследствии включены в наш корпус.

решение также не учитывать те подражания, которые не носили песенного заглавия при публикации (как, например, «Чувства в разлуке» Мерзлякова). К неполным данным росписи (последний вышедший 4-й том каталога заканчивается на букве «Н») были добавлены сведения из некоторых изданий, просмотренных самостоятельно.

Считалось общее число «песенных» заголовков (здесь мы ограничились «песней» и «романсом») в изданиях за все время их существования (или по 1810 г. включительно). Среди них были выделены подражания фольклорным песням и подсчитано их отношение к: 1) числу «песен» и 2) общему количеству жанровых заголовков («песня» + «романс»). Результаты видны в таблице, последние два столбца содержат данные (в процентах) о доле литературных стилизаций среди песенных жанров:

Таблица 1.1.

Журнал	Период	«Романс»	«Песня»	Подражания	% от песен	% от всего
Аглая	1808–1810	19	16	1	6.2	2.9
Вестник Европы	1802–1810	6	15	1	6.7	4.7
Друг просвещения	1804–1806	2	33	1	3	2.9
Журнал для милых	1804	0	15	2	13.3	13.3
Любитель словесности	1806	0	3	2	66.7	66.7
Московский вестник	1809	1	7	0	0	0
Московский журнал	1801–1803	0	6	0	0	0
Московский зритель	1806	4	4	0	0	0
Московский курьер	1806	1	5	2	40	33.3
Московский собеседник	1806	0	4	1	25	25
Новости русской литературы	1802–1805	4	20	2	10	8.3
Патриот	1804	1	1	0	0	0
Северный вестник	1804–1805	0	1	0	0	0
Уrania	1804	0	3	0	0	0
Всего		38	133	12	9.02	7.02

Как видно, прямые стилизации фольклорной песни ожидаемо занимают небольшое место среди песенных жанров в периодике 1800-х гг. — их менее 10%. Кроме того, плохо представлен и русский извод «романса», особенно в первой половине 1800-х гг. — его распространение начинается позднее (что заметно по «Аглае» Шаликова). Слабо дифференцированное

жанровое пространство «песни» было заполнено сентиментальной лирикой — ключевой песенной формой эпохи.

Конечно, можно предположить, что подражания были больше представлены за пределами песенных жанров, за счет включения фольклорного языка в контекст книжной лирики для повышения его статуса, как было с «сельскими элегиями» Мерзлякова и Грамматина. Даже из подсчетов по «Вестнику Европы» исключены три подражания из четырех только на основании их жанровой номинации. Но даже если это справедливо, то подобная реконфигурация указывает как раз на то, что в качестве «песни» стилизованная лирика встраивалась в литературу плохо — чтобы иметь больше прав на публикацию, она должна была как бы перестать быть песней. Более того, данные по журнальной популяции подражаний в целом поддерживаются и нашим корпусом «русских песен», составившимся намного более свободно (без ограничений по жанровым заголовкам).

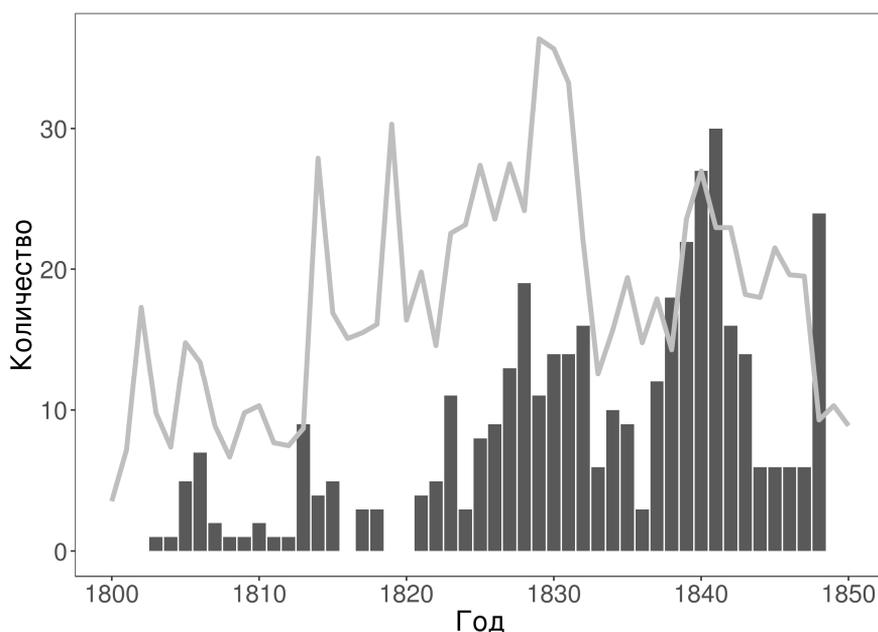


Рис. 1.1. «Русские песни» в периодической печати 1800–1840-х гг. (388 текстов из 622). Серая линия отражает объем поэтического подкорпуса НКРЯ для первой половины XIX в. (~9000 текстов, масштаб 1:10).

На рис. 1.1. тексты корпуса распределены по времени их публикации (учитывались только данные по журналам и альманахам) — их количество за каждый год отражено в столбцах. Серая линия показывает общее распределение популяции русской поэзии в первой половине XIX в. по НКРЯ: данные поэтического корпуса были равномерно масштабированы (1:10),

чтобы линию на графике можно было соотнести с высотой столбцов⁶⁶. До самого начала 1820-х гг., когда начинается устойчивый рост «русских песен» и их следование общим закономерностям в изменениях поэтической продукции, подражания появляются в периодике sporadически. Их относительная независимость от изменений серой линии свидетельствует в пользу периферийного положения «русской песни» в литературной системе первых двух десятилетий XIX в. Это не такой уж неожиданный результат, учитывая, что многие исследователи, касавшиеся истории жанра русской песни, относят его расцвет к 1820–1830-м гг. [Иезуитова 1976: 101–102; Гусев 1988: 23–24].

Однако литература является только одной из зон обитания «русской песни» и, как можно предположить, не самой главной для начала XIX в. Другие культурные пространства, в которых бытовала песня, намного хуже поддаются квантификации. Точное восстановление репертуара театральной песенной сцены или известнейших исполнителей, таких как Сандунова, почти невозможно для первой трети XIX в. в связи с очень плохой сохранностью афиш и отсутствием специальных изданий⁶⁷. Подобная реконструкция циркуляции песенных текстов была бы важной задачей, выходящей далеко за пределы этой работы. Мы здесь лишь вновь укажем на области распространения «русских песен» на основании предыдущих исследований.

М. К. Азадовский, говоря о песенниках XVIII в., замечал, что спрос общества на фольклорную песню был вызван скорее спросом на песню, чем спросом на фольклор [Азадовский 2013: 135]. Народная песня, ее городские варианты и подражания распространялись по одним и тем же каналам — степень присутствия этих текстов в культурном обиходе рубежа веков нельзя недооценивать, несмотря на их небольшую представленность в литературе. Трубицын отмечал высокую интенсивность контактов русского дворянства XVIII – начала XIX в. с простонародной средой и фольклорными текстами: на городских праздниках, в домашнем быту, в крепостных хорах и оркестрах (см. подробный обзор в: [Трубицын 1912: 5–37]). Песенники аккумулировали большое количество народной лирики и литературных подражаний, переводя в печать долгую традицию рукописных

⁶⁶ Поэтический подкорпус НКРЯ в секторе XVIII–XIX вв. ориентируется на канон XX в. и поздние доступные издания текстов, и поэтому не может считаться репрезентативным для нужд историко-литературной оценки объема поэтической продукции первой половины XIX в. (о принципах построения корпуса см.: [Корчагин 2015]). Однако тот факт, что независимо составленный корпус «русских песен» близко следует распределению текстов НКРЯ в 1820–1840-х гг., может говорить о том, что данных для предварительных выводов достаточно (хотя коэффициент корреляции для распределений текстов в двух корпусах небольшой, $r = 0.5$).

⁶⁷ См., например, исследование английской песни середины XIX в., где репертуар певцов из трех разных социальных пространств (гостиные и салоны экономической элиты, мюзик-холл и деревня) относительно просто восстанавливается: [Gammon 1984].

собраний подобных текстов и соединяя их с новейшей песенной продукцией⁶⁸. Дорогая нотная печать, хоть и ориентированная на дворянские исполнительские практики и преимущественно французский репертуар, в небольшом русскоязычном сегменте включала существенную долю аранжировок народной музыки — для начала XIX в. эту нишу практически единолично занимал Кашин, что видно по редким каталогам нотных издательств и магазинов [Долгушина 2014: 364]. Центральное место заняли нотные издания Львова и Прача, близкие к этнографическому обращению с материалом и значительно повлиявшие на то, как были представлены «простонародные» тексты в песенниках.

Однако, как мы видели по песням Мерзлякова, важнейшей средой интенсивной перезаписи как текстов фольклорной лирики, так и народной музыки был театр и, в частности, оперная сцена (см.: [Ливанова 1953, 2; Гозенпуд 1959: 118–125]) — существовавшая городская традиция фольклорной песни не могла обеспечить потребность театра в растущей русификации репертуара, доступа к сфере национальных эмоций. Поэтому создание «новой» фольклорной песни, адаптированной к вкусам разнородной публики, к дивертисментам, комическим операм и концертам, еще с конца XVIII в. оказалось в руках драматургов, театральных композиторов, капельмейстеров и либреттистов — иногда и самих актеров. Из ранних известных стилизаций фольклорной песни видно, что почти все их авторы были вовлечены в театральную жизнь и писали для театра — М. И. Попов, Н. А. Львов, А. О. Аблесимов, Н. П. Николев, С. Н. Глинка. Даже структура мифической атрибуции «русских песен» (упоминавшиеся тексты императрицы Елизаветы, Жемчуговой-Шереметевой, Нарышкиной), когда тексты понимаются через биографический код особого значения (обычно свадебный сюжет), напоминает театральный жест. Связь «русской песни» с театром сохранится на долгое время — и песни из драматических сочинений А. А. Шаховского, и десятки песен Н. Г. Цыганова конца 1820-х – начала 1830-х гг. будут вырастать из театральной среды. Томашевский называл театральную сцену в качестве одного из важнейших источников «русской песни» Кольцова [Томашевский 1927: 139–142].

Можно предположить, хотя бы по литературному положению песен Мерзлякова, что в книжной словесности и на театральной сцене «русская песня» была представлена неравномерно. Периферийная в карамзинистской литературе, группирующаяся в одну традицию с «простонародными» текстами, «русская песня», вероятно, значительно активнее циркулировала в театре и оттуда напрямую переходила в музыкальный быт. Соответственно, общую историю стилизаций в первой половине XIX в. можно представить как изменение в их литературном статусе и выход этой формы за пределы ее изначальных культурных ниш. Начавшийся рост «русской песни» в начале 1820-х гг., который виден на рис. 1.1., свидетельствует не просто

⁶⁸ О традиции рукописных песенников см. классическое исследование: [Позднеев 1996].

о количественных изменениях и увеличении поля русской литературы, но указывает и на значительный сдвиг позиции подражаний в литературе.

1.4. Народный голос патриотизма: «русская песня» эпохи Наполеоновских войн

Еще до того, как литературные стилизации фольклорной песни попали в перестраивающуюся систему русской лирики 1820-х гг., они смогли стать заметными в печати и занять место в области высокой патриотической поэзии. В первую очередь это относится к литературной продукции Отечественной войны 1812 г. (и последующей зарубежной кампании), которую в целом можно охарактеризовать как масштабное «одическое соревнование», последнюю по интенсивности и значимости активацию жанра и языка высокой оды в русской литературе для передачи политических и военных смыслов⁶⁹.

Идеологические и исторические модели, через которые воспринимались и воплощались в поэзии драматические события 1812 г., сложились еще в первые войны с Наполеоном 1805–1807 гг., которые Россия вела не на своей территории: тогда же была отработана самая продуктивная метафора Смутного времени (см.: [Зорин 2004: 157–186]), включавшая и занятие Москвы, и освободительную «народную» войну Минина и Пожарского. Собрать ополчение русское правительство было готово еще в 1806 г., а впоследствии историческая параллель из отечественной истории подпитывалась примером успешной партизанской войны нового типа, которую вела с Наполеоном Испания [Парсамов 2008: 161–165]. Патриотизм 1812 г. стилистически также наследовал более раннему времени: и торжественный архаизм манифестов А. С. Шишкова, и простонародный городской язык «афишек» Ф. В. Ростопчина складывались в первое десятилетие XIX в. Даже формула для описания Москвы, захваченной французскими войсками, появилась в 1807 г. на театральной сцене, в «Пожарском» М. В. Крюковского: «Россия не в Москве — среди сынов она, / Которых верна грудь усердьем к ней полна!» [Крюковский 1807: 7]. Такое понимание патриотизма будет близко будущим декабристам, попадет к Ф. Н. Глинке («Потеря Москвы не есть потеря отечества»), В. И. Штейнгейлю («Россия состоит не в Москве, но в мужестве и верности сынов ее»)⁷⁰. Оно же перекочует в одну из «песен», отзывающуюся на занятие Москвы: «Или храбрость вас оставила? / Нет Москвы, но есть Отечество» [РВ, 1813, № 3: 37].

Среди обширной литературы о патриотической и военной поэзии 1812 г.⁷¹ квазифольклорные песни, как правило, упоминаются вскользь.

⁶⁹ См.: [Охотин 1987]. О поэтическом соревновании после взятия Парижа за внимание царя см.: [Майофис 2008: 109–128].

⁷⁰ См.: [Парсамов 2008: 160–161, 180].

⁷¹ Назовем лишь некоторые работы, больше ориентированные на описание поэтических форм, чем на историю общественной мысли и идеологии: [Эйхенбаум 1933;

Тем не менее они были далеко не случайным явлением и непосредственно встраивались в обширную и тесную сеть гражданской и военной агитации. Военное время и обстоятельства наполеоновского вторжения, спроецированного на освободительную войну XVIII в., актуализировали широкий стилистический и формальный диапазон как военной публицистики, так и патриотической поэзии: идеи народной войны транслировались через листовки и бюллетени армейской типографии при штабе [Лотман 1962; Лотман 1963; Тартаковский 1967], национальный «трудный» государственный пафос — через манифесты Шишкова [Альтшуллер 2007: 345–350]; образцы гражданского патриотизма (с широким привлечением античных аллюзий) — через героические нарративы «Сына отечества» и «Русского вестника» [Тартаковский 1967; Киселева 1981]. Образы «крестьянской войны» находили отражение в переживавшей свой расцвет карикатуре [Некрасова, Земцов 1969: 25–33; Вишленкова 2014: 155–160]. Это сплетение идеологических импульсов и мотивов формировало патриотическую поэзию как в «высоком» ее изводе в гимнах и одах, так и в «низком», в солдатских смеховых и стилистически вольных песнях, и в стилизациях, ориентированных на народный эпос — историческую песню и былинку.

Наверное, нельзя говорить, что в литературе эпохи 1812 г. границы между поэтическими жанрами и формами публицистики были полностью проницаемы, но до известной степени они были связаны единой сетью мотивов и зависели от политического измерения: и оды, и квазифольклорные песни были «переложениями» шишковских манифестов и ростопчинских «афишек» (также зависящих от манифестов и «переводящих» их на специфический ростопчинский язык общения с московским населением) [Гуковский 1965: 203; Охотин 1987: 22–25]. Так, «Песня ратников всеобщего ополчения» И. С. Захарова, изданная отдельными листами в типографии Глазунова, практически дословно перекладывает «десятисложным» размером знаменитое обращение Ростопчина к москвичам о разорении столицы (20-е сентября 1812 г.):

Ризы честные на попоны рвал,
На помост церковей лошадей вводил,
Со святых икон все оклады снял,
Зелено вино из сосудов пил [Песни 1812: 54].

Ср. текст «афишки» Ростопчина: «...осквернил алтари непотребствами, сосуды пьянством, посмешищем; надевал ризы вместо попон; сорвал оклады, венцы со святых икон; поставил лошадей в церкви православной веры нашей» [Афиши 1889: 49]. Собственно, в самом языке обращения московского генерал-губернатора содержалась возможность такой «песенной» трансформации — народная интонация Ростопчина, найденная еще в «Письмах Силы Андреевича Богатырева...» (1806–1807 гг.), именно

Розанов 1946; Гуковский 1965: 203–212; Янушкевич 1983; Охотин 1987; Гаспаров 1992: 82–109; Вацуро 1994а: 154–192].

в сентябрьской афишке местами очень близко подходила к былинному строю образностью и ритмическими ходами (дактилические окончания фраз, инверсии, периодически возникающие ритмически упорядоченные последовательности): «Уж мало их и осталось, а нас сорок миллионов людей, слетаются со всех сторон, как стада орлиные. Истребим гадину заморскую и предадим тела их волкам, вороньям; а Москва опять украсится <...>» [Афиши 1889: 50–51] и т. д.

Агитационная продукция часто была связана сквозными образами. У Ростопчина, до последнего рассчитывавшего на генеральное сражение с Наполеоном у стен Москвы, образ «легковесности» французов появляется в обращении от 30 августа: «Когда до чего дойдет, мне надобно молодцов и городских, и деревенских; я клич кликну дни за два; а теперь не надо, и я молчу. Хорошо с топором, не дурно с рогатиной, а всего лучше вилы тройчатки; француз не тяжеле снопа ржаного» [Там же: 45–46]. Вне зависимости от источника этого образа (которым могли послужить как былинные богатыри, так и антигалломанская сатирическая литература XVIII в. и традиция европейской карикатуры с феминизацией образа врага [Вишленкова 2014: 185]), его хождение в 1812 г. легко проследить. Так, он оказывается воплощен в ряде российских карикатур о богатырской силе крестьян, одной рукой расправляющихся с врагами: к примеру, в работах В. Лапина «Терентьева доколачивает башмаком беспардонного французского солдата» и А. Г. Венецианова «Русский ратник домой возвращаясь для куриозу ребятишкам бирюлек принес», где нарисован солдат, несущий на ружье пять французов, а также в карикатуре неизвестного автора, изображающей казака, который «французов удит как ершей» [Карикатуры 1912]. В прямой связи с ростопчинской прокламацией находится и другая карикатура, известная по пересказу А. Д. Галахова: «Крестьянин Долбила кладет вилами французов на воз! С подписью: “вот и вилы тройчатки пригодились убирать да укладывать; ну мусье, полно вздрагивать”» [Галахов 1867: 27–28]⁷². По-видимому, эта же литота в «образе врага» находит воплощение в «Песне богатырям русским» В. М. Колосова (тем более вероятно, что «сноп» появляется вне связи с крестьянскими образами):

А врагу не долго тешиться;
Всех рабов его бесчисленных
Мы отправим во сыру землю
<...>
Как воскликнули, так сделали
Соколы, Орлы могучие:
Как снопы, враги попадали [РВ, 1813, № 6: 184].

Фольклорный язык военных песен, карикатуры и ростопчинские афиши принадлежали к низовым формам патриотической продукции 1812 г.

⁷² О соотношении карикатур 1812 г. со стилем ростопчинских афишек см.: [Вишленкова 2014: 175–176].

Однако за счет включенности в общее поле политических смыслов их статус повышался. Подражания фольклору могли строиться как прямой ответ на императорские манифесты: так, песня М. С. Щулепникова откликнулась на шишковский манифест 6 июля 1812 г. о наборе ополчения, адаптируя исторические аналогии к «народному» голосу (сам Щулепников, малоизвестный поэт и член «Беседы», воевал в составе санкт-петербургского ополчения, см.: [Кукушкина 2013]):

Ох ты батюшка, православный Царь!
Есть и Минины и Пожарские.
Ты бери у нас золото, серебро,
Ты и нас возьми во ряды свои;
Наши деды как шли за родину,
Так и мы теперь за Тебя идем [СО, 1814, № 43: 242].

На фольклорном языке, в «русских стихах» активно циркулировали политические сообщения, принадлежавшие как «высочайшим» государственным манифестам, так и одической системе образности. Это хорошо заметно по мотиву «цепей», которые под предлогом свободы несет России французская армия. Российская элита была встревожена тем, что Наполеон может провозгласить свободу крестьян на занятых территориях, особенно в начале войны, когда французская армия вошла в западные губернии. В том же манифесте об ополчении Шишков писал: «Неприятель вступил в пределы наши <...> С лукавством в сердце и лестию в устах несет он вечные для ней цепи и оковы» [Манифесты 1816: 14]. Эти тревоги делают мотив «скрытых цепей», на языке оды превращающий освободителя в тирана, постоянным в патриотической литературе:

В Царство Русское вшел разбойником,
Чтоб потрясть закон, пошатнуть престол,
В цепи тяжкие заковать Славян,
Возмущением помрачить их честь,
Звонким золотом ослепить глаза,
Мнимой вольностью обольстить умы [РВ, 1813, № 10: 25].

Насыщенность политического языка в этой «песне» А. А. Наумовой так велика, что перекрывает фольклорный стиль, теряющий силу по мере развертывания текста, который начинается так:

Самозванец злой, нечестивый враг,
Бич невинности, враг спокойствия,
Не мечи точил, не кинжал острил,
Чтоб напасть на Русь тучей грозною;
Ветром буйным и порывистым
Развратил сердца, соблазнил умы
Многочисленных европейских стран [Там же: 21–22].

Этот идеологический план всего «одического соревнования» 1812 г. трансформировал изначальную форму народной песни. Влияние оды на поэзию этого времени было значительно — по утверждению Н. Г. Охотина,

«почти экспериментальное присвоение одической тематики и стилистики нарушало органические формы жанров» [Охотин 1987: 38]. Из квазифольклорных песен 1812–1814 гг. несколько были прямо ориентированы на одическую ситуацию и прагматику: «Песня на отъезд в армию князя Голешищева-Кутузова», «Песня петербургских жителей на отъезд Царицы-Матушки к Царю-Батюшке», «Простонародная песня на взятие Парижа». Но наиболее показательны, как под действием одической формы, перестраивается сам язык фольклорной песни и логика фольклорного заимствования в литературе.

Ряд песен, наиболее ориентированных на эпическое, «былинное» повествование о событиях войны, широко использует «птичьи» образы и представляет в аллегорическом плане сражение русских «орлов» против врагов (других птиц, коршуна, змея), что, как кажется на первый взгляд, соответствует образности исторической фольклорной песни. Однако аллегория была изобретением книжной литературы. Ощущение двуплановости, скажем, исторической песни, создается за счет структуры параллелизмов и отрицательных сравнений, которые всегда остаются раскрытыми, например:

Не сизы орлы,
Ой да они, только ко фельдма...маршалу,
Ко фельдмаршалу,
Ой да орлы к нему солеталися,
Солеталися.
Ой да генералушки,
Ай да они, только ко фельдма...маршалу,
Ко фельдмаршалу,
Ай да князя к нему соезжалися,
Соезжалися [Исторические песни XVIII: 265].

В квазифольклорных литературных текстах этого времени, однако, вся система «птичьих» образов должна восприниматься на фоне устойчивой одической традиции, трактоваться в эмблематическом плане, который в стихах не требует никакого механизма раскрытия образа. Этот одический пласт фольклорного языка литературных песен приводит к курьезным случаям и деформации традиционных форм. Песня Степана Юшкова на освобождение Москвы, в которой последовательно развернут «птичий» пласт образов, начинается следующим образом:

Не в чистом поле, не в пустой степи,
Не в темном лесу, не в сыром бору,
Да не пташечки, не касаточки
Вкруг тепла гнезда увивалися,
А слеталися Орлы Северны
И садились вкруг каменной Москвы [РВ, 1813, № 7].

Помимо того, что зачин с отрицательным параллелизмом усложнен перечислением (лишняя пара фольклорных локусов — темный лес и сырой бор), ряд птичьих образов («да не пташечки, не касаточки») во второй

части параллелизма раскрывается вновь через птицу («не пташечки... а орлы») — ход невозможный в фольклорной системе, предполагающей не противопоставленность, а смежность образов в подобных конструкциях. Формы стилизации фольклорной песни, попадая в литературную систему, пытаются адаптировать одическую эмблематику и принципы их построения нарушаются — лишь стилистически (стихотворный размер, лексика, ожидаемые образы) «фольклорность» этого текста может оставаться достоверной. На сверхтрадиционном образе орла (как эмблемы русской государственности и русской армии) построены «Песнь богатырям русским» В. М. Колосова 1813 г. («Куда, други, разлетелися, / Соколы, орлы могутчие? / Вы парили выше облака, / А теперя и в виду вас нет!»), «Русская песня в честь Царя-Орла» 1814 г. («Рассердясь Орел, говорит ему: / Лютой черной змей! Что затеял ты? / Не сронить тебе дуба крепкого»), «Народная песня» 1814 г. («Встрепенулся тут быстрый млад Орел; / Он послал своих соколов в полет, / Усмирить яра-черна ворона»).

Однако не только за счет соотносительности (функциональной и формальной) с одой эти стилизации приобретали повышенный статус в литературе. Как было уже замечено, поэтика подобных песен прямо зависела от «высокой» области фольклорных жанров — исторических песен и былин, больше всего подходящих для воспроизведения политических и героических сообщений на фольклорном языке. В отличие от смежных по месту в культуре «солдатских» песен 1812 г., почти пародийных, трактующих высокую военную тему в низком ключе (например, «Солдатская песня» И. А. Кованько: «Хоть Москва в руках французов...») [Охотин 1987: 29–33], стилизации были лишены пародийности и далеки от куплетной, «оперной» формы этих песен — они представляли собой серьезную «народность». Их основным размером стал нерифмованный десятисложный стих, складывающийся из двух пятисложников (ударные константы — 3 и 7 слог) и поэтому казавшийся очень упорядоченным и однообразным. Из 16 квазифольклорных песен 1812–1814 гг. попытки выдержать такой десятисложный размер (не всегда удачные) встречаются в 10. С помощью этой торжественной имитации «русского» стиха, который ассоциировался с былинной и относился к области «древнего» народного эпоса⁷³, создавалась «новая» историческая песня.

Источником подобной формы могла быть как «богатырская» поэма Н. А. Львова «Добрыня», написанная пятисложниками (опубликована после смерти в 1804 г.)⁷⁴, так и широко распространенная городская песня

⁷³ Ср. позднее, но характерное для фольклористики XIX в. замечание П. А. Бессонова об этом размере: «Подобный 10-ти сложный стих, по его крайнему однообразию, трудно было петь в наш век и в новейшее время <...> Древний эпический напев его, неизменный доселе у Сербов и сопровождавший наши Богатырские Былины, простой и безыскусственный, мерный и ровный <...> конечно исчез либо кристаллизовался где-нибудь в Олонецкой глуши» [Киреевский 1874: 184].

⁷⁴ Пятисложный размер составляет только часть от полиметрической композиции «Добрыни» — стремясь к тонизации стиха, Львов делал «русский» размер доста-

«Как на матушке, на Неве-реке...», входившая в репертуар военной музыки. Именно она указана как источник «голоса» в песне неизвестного автора «На отъезд в армию князя Голенищева-Кутузова» и в «Русской песне» Дельвига («Как разнесся слух по Петрополю...») — самому раннему из известных стихотворений поэта. Призыв Львова обратиться к природно-русскому стихосложению и подлинному богатырскому фольклору (взамен куртуазной чувствительности «Ильи Муромца» Карамзина) в «Добрыне» мог оставаться значимым в 1812 г., по крайней мере, для державинского круга и некоторых участников «Беседы», тем более, что и Шишков перед войной издал свои «Разговоры о словесности» (1811), в которых подробно описал особенности фольклорных песен и предложил использовать этот язык в современной лирике. Однако очень показательным, что источником «голоса» для нового военного «эпоса» стала популярная городская песня с любовным сюжетом (хоть и включенным в особый государственный контекст петровской России — уход моряка в плавание). Это может свидетельствовать о том, что городской репертуар музыкальных, звучащих источников был ограничен: «высокую» народную песню в литературе нужно было изобрести, найти для нее размер, связанный со значимыми фольклорными жанрами, но популярная мелодия для этой формы оставалась в области любовной лирики.

Ориентация «русских песен» 1812 г. на историческую фольклорную песню довольно очевидна, хотя выражена на уровне отдельных формул и заимствований: готовой модели для патриотической песни, квазифольклорной оды народный эпос не давал. Приведем только несколько примеров. Некоторые из песен 1812 г. начинаются с «сильных» фольклорных зачинов — узнаваемых конструкций, отрицательных параллелизмов и т. д. Часть их обнаруживает источники в исторических песнях — так, зачин «Что за пыль столбом подымается»⁷⁵ мог произойти от подобных: «То не пыль в поле пыляет, / Не дубровушка шумит» [Исторические песни XVIII: 213]; «То не пыль в поле, братцы, курится» [Исторические песни XIX: 82]. Зачин песни Щулепникова («Не труба трубит звонка золота...») повторяет распространенную формулу исторических песен: «Как не золотая трубынька вострубила» [Исторические песни XVIII: 50]; «Не золоты трубушки вострубили» [Там же: 175]. В «наполеоновском» цикле песен она также зарегистрирована: «Как не золотая, братцы, трубонька вострубливала» [Исторические песни XIX: 49].

Эти стилизации, связанные с одой и с жанрами народного эпоса, и переработавшие фольклорный язык в общее политическое измерение войны с Наполеоном, должны были повыситься в культурном ранге. Несмотря на то, что многие эти тексты выходили отдельными брошюрами, печатались в Медицинской типографии в Санкт-Петербурге, которая под руко-

точно разнообразным. См. о поэме: [Штокмар 1941: 303–305; Лаппо-Данилевский 1994: 17].

⁷⁵ «Песня на отъезд в армию князя Голенищева-Кутузова».

водством Д. А. Кавелина выпускала патриотические и агитационные материалы [Фоменко 2016: 9–11], их охотно воспроизводили ключевые журналы военного времени — «Сын отечества», «Русский вестник», иногда и «Вестник Европы». Это способствовало тому, что Н. М. Кугушев включил их в свое знаменитое «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»⁷⁶, ставшее во многом итоговым сводом литературной продукции Отечественной войны. Кугушев, однако, поместил песни в самый конец книги (и своей одической иерархии), смешивая их с «солдатскими» песнями — после них следовали только мелкие стихотворения. Впрочем, такое отношение к фольклорному языку было свойственно для представлений издателя о ранжированности поэтических стилей. Кугушев сам был автором нескольких любовных песен в народном духе и в своем сборнике стихов «Праздное время инвалида» (1814), который вышел почти одновременно с «Собранием», он поместил их в самый конец книги — они находятся даже после эпитафии и басен, предваряя экспромты, стихотворения на случай и надписи. В этом смысле «Собрание...» Кугушева отражает типичное положение фольклорного языка в литературе начала XIX в., но при этом еще не различает в нем высокой традиции исторической песни и низовой — солдатской.

Экспансия фольклорной песни в литературе военных лет была в первую очередь связана с идеями всенародной войны, всеобщего ополчения, историями крестьянского героизма, которые изобретались и широко тиражировались в публицистике 1812 г. С народной войной против Наполеона, поддержанной историческими проекциями и патриотическими нарративами, были связаны ожидания и надежды русского общества. Александр был вынужден сделать ставку на идеологию такой войны и исполнить роль народного правителя — для этого он назначил Шишкова и Ростопчина на ключевые идеологические должности [Зорин 2004: 241–247]. После начала войны император уговорил оставить армию и посетить Москву — жест, означавший символическое соединение государя с народом в исторической столице [Уортман 2002: 289–291]. «Народный» полководец М. И. Кутузов, преемник А. С. Суворова, сначала был сделан начальником ополчений и только затем главнокомандующим. Запрос элиты на составление ополчения и стихийную крестьянскую войну был велик — и в военных кругах [Лотман 1963; Тартаковский 1967: 47–56], и среди образованного столичного общества, напряженно переживавшего продвижение Наполеона к Москве и отступление российских войск. Административно «народная» война во многом была организована сверху (см.: [Попов 2002]) и переживалась русским обществом еще до занятия Москвы и победы над Наполеоном на своей территории. Эмоциональное влияние организующихся в столицах ополчений на современников событий трудно переоценить, театр и словесность были активно вовлечены в регуляцию этих патриотических эмоций. Штейнгейль, участник Петербургского ополчения,

⁷⁶ Личность издателя была установлена в: [Бодрова 2012].

сразу после окончания войны писал по поводу драматического сочинения С. И. Висковатова «Всеобщее ополчение» (1812), соединенного с балетом «Любовь к Отечеству» И. И. Вальберха (ставилось в театре 30 августа 1812 г.): «Балет имел подобное действие: одно пошевеление знамени с надписью “за Отечество” доводило зрителей до испуга. От сильного сердечного чувствования все то плакали, то кричали или рукоплескали. Сии представления даны были несколько раз сряду. Некоторые из зрителей, вышед из театра, на другой день бежали прямо в комитет записываться в ряды ополчения» [Штейнгейль 1814: 79]⁷⁷.

Некоторые из литературных подражаний 1812 г. выстроены именно как «голос» ополчения, являясь и сигналом о «народном» характере этого масштабного предприятия, и агитационной продукцией, подбиравшей язык для обращения к народу: «Песнь дружины», «Песня ратников всеобщего ополчения», «Песня ратников Санктпетербургского ополчения». У такого рода текстов были предшественники: в 1807 г. книготорговец и издатель И. П. Попов выпустил отдельной брошюрой «Песню» (Ах, не ласточка, не ясен сокол...»), сопроводив ее обширным предисловием и легендой, согласно которой песня была сложена дядей рекрута, отправляющегося в армию. Сугубо литературный характер этого текста очевиден:

Ах, ужели вы не знаете,
Что на матушку, нашу Родину,
Православную землю Рускую,
Идут варвары непотребные? —
Кровожадные — как змеи шипят,
Храмы Божии разорить хотят,
Города привести в запустение,
Селы красные все огнем пожечь
<...>

Ах, не ужели вы запомнили,
Что за вас же я и за Родину,
За святую Русь православную,
Полечу теперь в поле ратное? [Попов 1807: 2–3]

С точки зрения прагматики, такие тексты переписывали народную рекрутскую песню, трактуящую набор в солдаты как семейную трагедию, в необходимом политическом ключе и действительно использовались для агитации, передачи официальных смыслов на «народном» языке фольклорной песни. Можно привести поздний пример служебного использования этой формы — А. Е. Измайлов, в 1826–1828 гг. занимавший должность архангельского вице-губернатора и, по-видимому, участвовавший в организации рекрутского набора, написал две подобные песни, призывавшие кре-

⁷⁷ Эффект был усилен появлением на сцене старого, 86-летнего актера И. А. Дмитриевского. Ср. мемуары Р. В. Зотова об этом представлении: [Зотов 1859: 37].

стьян послужить царю: «Кашинским и Калязинским рекрутам» и «Шенкурская рекрутская песня»⁷⁸.

В таких «песнях ополчения» происходило характерное для 1812 г. смешение концепций «солдата» и «народа», последний понимался через его участие в войне, внутри армейской иерархии — особенно это было характерно для военных кругов, из которых выйдут будущие декабристы, идеологов «гарутинского» лагеря [Лейбов 1997: 82]. Штейнгейль, суммируя значение войны 1812 г., писал: «обширная Российская страна превратилась уже в воинский стан» [Штейнгейль 1814: 13]. В одной из листовок типографии Кайсарова об отступлении Наполеона было сказано: «Видя в каждом жителе воина, общую непреклонность на все его обольщения, решимость всех сословий грудью стоять за любезное отечество <...> предпринял он поспешное отступление вспять» [Листовки 1962: 56]. Единство «телу и душе» страны придавалось за счет всеобщей мобилизации, готовности к войне с неприятелем. Общество в 1812 г. столкнулось с очень милитаризованным образом народа — и, можно предполагать, что роль культурных репрезентаций, «народных» песен в его создании была достаточно значительной.

Эту тенденцию можно наблюдать в заглавиях литературных песен, где «солдатское» соседствует с «народным»: шуточная куплетная форма солдатских песен могла получать название «народной» («Народной» названа знаменитая песня И. М. Коваленского «За горами, за долами / Бонапарте с плясунами»), в то время как фольклорные стилизации часто выступали «солдатскими» (как, например, «Солдатская песнь» С. Н. Глинки), писались от имени ополчения и дружины. Объединение этих понятий произойдет у Державина в «Солдатском, или народном дифирамбе по торжестве над Франциею» 1814 г., изданном отдельной листовкой — анакреонтический «пир солдат», устроенный как череда тостов, возможно, был поздним и «низовым» откликом на «Певца во стане русских воинов» Жуковского.

Таким образом, во многом квазифольклорные песни 1812 г. возникали как попытка обращения к тому адресату, который конструировался в контексте народной и крестьянской войны 1812 г. Но не менее важной была их другая функция — репрезентация событий этой войны на языке фольклорной песни как имеющих национальное значение. С этой точки зрения, сообщение было направлено вовсе не к народу, а к образованной элите, создававшей запрос на общенародную войну. Это была апроприация народного голоса — не случайно многие стилизации, авторство которых известно, были написаны высокими чиновниками, или образованными участниками ополчений, входившими в «Беседу любителей русского слова» и разделявшими общий энтузиазм от национального характера сопротивления Наполеону: И. С. Захаровым (сенатор, II разряд «Беседы»), Н. И. Ильиным (драматург, участник «Беседы», секретарь канцелярии Ростопчина в Москве), Г. Г. Политковским (сенатор, IV разряд «Беседы»),

⁷⁸ См.: Славянин. 1829. Ч. 10. № 18–19. С. 204–205; также: РО РНБ. Ф. 310. Ед. хр. 3. Л. 58 об.–59.

М. С. Шулепниковым (чиновник и впоследствии офицер петербургского ополчения, член-сотрудник «Беседы»).

Хорошо видно, что события, которые отразились в фольклоризованных песнях 1812–1814 гг., относились к «внутренним» эпизодам войны с Наполеоном — помимо песен ополчения, центральным событием, актуализировавшим фольклорный язык, стало занятие французами Москвы: «Русская песня во время занятия Москвы неприятелями...» А. А. Наумовой, «Песня на освобождение царствующего града Москвы» Степана Юшкова. Из 16 песен московским событиям посвящено пять. Иногда падение столицы и призывы к освобождению моделировались как раз через солдатский голос ополчения — в «Песне ратников всеобщего ополчения» И. С. Захарова и «Солдатской песне» Н. И. Ильина. Зарубежная кампания русской армии 1813–1814 гг., против которой возражали некоторые националистически настроенные военные и идеологи (в том числе, сам Шишков [Зорин 2004: 249–253]), задействовала новый пласт мессианской риторики: роль освободителя Европы была намного более близкой императору, чем роль национального вождя — однако к этим событиям уже сложно было применить образы, язык и литературные формы «народной войны», характер кампании полностью изменился. Из квазифольклорных песен лишь «Простонародная песня на взятие Парижа» Сушкова прямо относится к событиям, произошедшим после пересечения русской армией Рейна — но она была частью драматического представления А. М. Пушкина «Храм бессмертия» (1814), официального ритуала (песня же С. Н. Глинки «В память князя Кутузова-Смоленского» является как бы итоговой, подводящей черту под победой 1812 г.). В то же время песня Г. Г. Политковского «На отъезд Царицы-матушки» (1813) устроена как плач народа по царю, находящемуся за границей, призывает венценосных супругов вернуться в Россию. В этом смысле, ее фольклоризм является следом 1812 г. и призывает восстановить единство народа и царя.

Распространенность этих квазифольклорных стихотворений нельзя переоценивать — как и в целом масштаб влияния печатной и агитационной продукции 1812 г., при всех тиражных успехах «Русского вестника» и «Сына отечества»⁷⁹. О музыкальном бытовании множества песен нет никаких свидетельств, некоторые из них могли исполняться в столичных театрах (к примеру, упоминавшаяся песня Политковского и произведение Сушкова, встроенное в представление), но, что вполне ожидаемо, никаких следов фольклоризации этих текстов нет. П. А. Бессонов, раздраженный стихотворным размером этих стилизаций, считал, что они не были приспособлены для исполнения: «Если все предыдущее <<солдатские> литературные песни. — *А. III.*> как-нибудь еще “пелось”, хотя и с трудом, то окончательно убить все это призван был “десятисложный”, так называемый “русский стих” <...> Певцы успели уже воспеть сим стихом целую

⁷⁹ Ср. явное преувеличение в представлении о массовом хождении «Сына отечества»: [Вишленкова 2014: 158–166].

кучу предлиннейших произведений, и это было подлинное несчастье, истинное бедствие, самый роковой бич для времени» [Киреевский 1874: 178]. В фольклорных исторических песнях о войне 1812 г., складывавшихся по своим законам и использовавших давно устоявшиеся модели и сюжеты военного эпоса [Горелов 1999], никак не отразились ни литературные квазифольклорные песни, ни язык официальной антинаполеоновской агитации, заигрывающей, в случае Ростопчина, с народной речью и стремившейся к проverbsальной форме, дидактике пословицы. При всей возможной ориентации литературных песен на «простого» адресата, они циркулировали в первую очередь среди образованной читающей публики, были текстами для внутреннего потребления и сигналами той народности, которая активно переживалась и создавалась во время войны 1812 г.

Результатом экспансии формы фольклорной песни в 1812–1814 гг. и ее деформации в идеологическом пространстве народной войны стало долговременное присутствие языка народной песни в репертуаре патриотической и политической поэзии. После окончательного отмирания одического жанра часть его функций взяла на себя фольклорная песня, которая оказалась хорошо приспособлена для создания коллективного «мы» в патриотической лирике: фольклорный язык патриотизма (медиатор как официальной народности, так и агрессивного национализма) будет взрывообразно возвращаться в печать во время политических и военных кризисов — польского восстания 1830 г., французской и серии европейских революций 1848 г., Крымской войны и обороны Севастополя. Этот тип текстов хорошо иллюстрирует стихотворение «поэта-песенника» и московского актера Н. Г. Цыганова, названное «Песней русского народа» и отвечавшее (повидимому) на европейское осуждение действий России во время польского восстания 1830–1832 гг.:

Не указ ты нам, чужеземный край!
Русским исстари заповедано:
«Лучше лечь костями в мать сыру землю,
Только б именем не позориться!»
Не по вашему, Чудь заморская,
Поживаем мы на святой Руси!...
В нас во всех течет кровь крещеная,
И у всех вера православная! [Молва, 1833, 2 марта: 101]

«Песни русского народа», создававшиеся во время войны с Наполеоном в основном столичной элитой, были еще и беспрецедентным опытом по массовому использованию пятисложника в русской поэзии. На фоне этих фольклоризованных од стоит воспринимать и «русские песни» первой половины 1820-х гг., заметно избегавшие этого размера и в целом ориентированные на малые формы лирики и камерное использование фольклорного языка. Должно было пройти некоторое время, чтобы пятисложник смог адаптироваться к любовной и исповедальной поэзии — это произошло только к концу 1820-х гг. и канонизировалось в стихотворениях А. В. Кольцова.

ГЛАВА 2

ИСТОКИ И ФОРМИРОВАНИЕ «РУССКОЙ ПЕСНИ» 1820-х гг.

Популярность литературной «русской песни» обычно связывается с 1820–1830-ми гг., эпохой расцвета романтического национализма, который соединил «фольклорность» с идеями «народности» и создал запрос в литературе на язык и жанры народной литературы. Эти представления подтверждаются нашим корпусом: из рис. 1.1. было видно, как количество русских песен начинает последовательно возрастать с начала 1820-х гг. Если для 1800-х гг. событием была не публикация песни Мерзляковым, а концерт, выступления актрисы Сандуновой, то, как видно из графика, в 1820-х гг. произошло изменение статуса «русской песни», ее вероятный переход с театральной сцены и из культурного быта в литературу. В настоящей главе речь пойдет о динамике такого перехода, оформлении жанра и споров вокруг новых литературных песен в «народном духе». «Русская песня» не появилась в литературе из ниоткуда: привычной ее нишей, как мы увидим далее, оставались театр и околосредоточенное пространство салонов и дружеских собраний. Но условия существования песни в литературе, статус фольклорного языка начинали заметно меняться.

Причины этих изменений находятся в области литературы и меняющегося восприятия народной поэзии. С одной стороны, две важнейшие литературные полемики 1810-х – начала 1820-х гг. — споры о балладе и о русском гекзаметре поднимут вопрос об использовании фольклорного языка и форм фольклорной поэзии в современной литературе, следовавшей по пути адаптации карамзинских норм. Катенин и Грибоедов будут защищать «нелитературные» элементы (просторечия, заимствования из фольклора) в национальной балладе, Капнист предложит передавать греческий гекзаметр «русскими» стихами. Запрос на большую поэтическую форму — национальный эпос и сказочную поэму — приведет к нескольким опытам в «фольклорных» поэмах в конце 1810-х гг. (Грамматин, Цертелев, Катенин). Однако «старые» формы героической и сказочной поэмы, сильно зависимые от литературы XVIII в., быстро уступали место лирическим жанрам и особенно — элегии. Поэма Пушкина «Руслан и Людмила» в 1820 г. уже в ироническом и пародийном ключе заканчивала традицию «русской» поэмы и при этом являлась переосмыслением элегического языка 1810-х гг. [Проскурин 1999: 15–55], что может служить лучшим свидетельством распада прежней традиции поэтического эпоса.

С другой стороны, вместе с переориентацией поэзии на лирику и малые жанры фольклористические поиски эпохи все меньше будут вращаться вокруг крупных форм народного эпоса, что откроет дорогу изучению лирических песен и не столь «древнего», по мнению современников, фольклора [Лазутин 1955; Архипова 1976: 76–77]. Целый ряд проектов, посвя-

щенных собиранию народных песен, зародится в 1810-х гг. — в круге Румянцева, Вольного общества любителей российской словености и Вольного общества любителей словесности, наук и художеств (Востоков, Цертелев) [Азадовский 2013: 166–173]. Эти замыслы развиваются на фоне громких сенсаций, связанных со славянским фольклором: трудов Вука Караджича, открытия поддельных Краледворской и Зеленогорской рукописей (первый перевод Краледворской рукописи в России, сделанный Шишковым, выйдет в 1820 г.). Наряду с повествовательными песнями, поиск которых повторяет общеевропейскую историю поиска национального эпоса, сравнимого с гомеровским, Краледворская рукопись содержит и ряд лирических песен. Когда литературные стилизации находят путь в книжную словесность, широко обсуждаются и фольклорная лирика, и устройство фольклорного стиха, и характер народной поэзии. Новые идеи немецкого идеализма трактуют фольклорную песню как воплощение народного духа, через который познается не только его «древность», но и современное состояние. Эти идеи через немецкую литературу будут восприняты молодым Кюхельбекером, который еще в Лицее разделит свои увлечения с Дельвигом — будущим автором многих «русских песен» и законодателем этого жанра (см., в частности: [Вацуру 1994: 205–207]).

2.1. Фольклорный язык и лирическая песня в салоне С. Д. Пономаревой

Среди авторов, писавших «русские песни» в 1821 г. — в самом начале широкого распространения жанра, — легко заметить трех молодых поэтов, близко связанных между собой — Е. А. Баратынского, А. А. Дельвига и О. М. Сомова, которые напишут по одной стилизации: «Страшно воет, завывает...», «Ах ты, ночь ли...», «Полно сердце! успокойся на часок...» соответственно. Дельвиг и Баратынский — близкие друзья, с Сомовым оба они знакомы через Вольное общество любителей российской словесности⁸⁰, а со второй половины августа 1821 г. все оказываются в одном маленьком кругу: Дельвиг и Баратынский становятся вхожи в дом С. Д. Пономаревой, вокруг которой сложилось подобие салона и было организовано дружеское литературное общество «Сословие друзей просвещения»⁸¹. Все трое будут влюблены в хозяйку в разное время (Сомов переживет любовную драму еще до прихода в кружок «молодых» поэтов).

Вряд ли появление этих трех песен в непосредственной хронологической близости является случайностью: в то время «русская песня» встречается в литературе еще относительно редко. До 1821 г. подобная стилиза-

⁸⁰ Из дневника Сомова — 1 июня 1821 г.: «Я поднимаюсь и спешу в общество, чтобы попасть во-время. Меня очень дружески встречают Глинка, Булгарин, Баратынский, Дельвиг и пр.» (цит. по: [Вацуру 2004: 286–287]).

⁸¹ См.: [Гаевский 1854: 27–41; Дризен 1894; Веселовский 1912; Вацуру 2004].

ция была опубликована в 1818 г. — «Ноченька мрачная, что ты так длишься...» А. К. Маздорфа («Вестник Европы», № 19). В 1817 г. появляются две «русские песни» Д. П. Глебова («Вестник Европы», № 5). В 1821 г. еще одна «русская песня», предположительно принадлежащая П. М. Головину, автору сентиментальных песен, сотруднику «Аглаи» и «Дамского журнала», близкого к П. И. Шаликову [Лобанова 1989], напечатана в том же «Вестнике Европы» (№ 15). Тогда же в «Соревнователе...» (ч. 16, кн. 3) А. Х. Востоков публикует перевод «богемской песни» («Родила меня моя матушка...»). Это в основном произведения «старших» авторов, песни которых или находятся под сильным влиянием сентиментальной традиции, или связаны с научным интересом к фольклору (в случае Востокова) — и на этом фоне обращение младшего поколения к «русской песне» заслуживает особого внимания.

Можно предположить, что появление песен Дельвига, Баратынского и Сомова могло быть связано с Пономаревой и спровоцировано песенной культурой салона: по крайней мере относительно песни Сомова это можно утверждать определенно. «Песенку в грустный час» он записывает в альбом Пономаревой, вероятнее всего, в мае 1821 г. и печатает в «Благонамеренном» (№ 10) [Вацуру 2004: 272]. Однако о песнях Дельвига и Баратынского подобных прямых свидетельств нет: тексты не были записаны в альбом, а точная датировка «русской песни» Дельвига неизвестна вовсе. В изданиях стихотворений Дельвига текст датируется приблизительно, между 1820 и 1821 гг., по расположению в «Тетради 1820 года», начатой зимой — 1 декабря 1820 г. Сам текст был опубликован только в «Полярной звезде» на 1823 г.». Дельвиг вполне мог написать песню до знакомства с Пономаревой⁸², однако это не значит, что она была неизвестна ей и не исполнялась в кружке.

Общество, собиравшееся у Пономаревой, конечно, не обходилось без музыки, сама хозяйка, по свидетельству А. Е. Измайлова, прекрасно пела и играла на фортепиано [Измайлов 1871: 969]. Д. Н. Свербеев, один из участников кружка, вспоминал: «Дельвиг приносил свои песни, которые тут же распевала хозяйка» [Свербеев 2014: 138]⁸³. Сомов описывал в дневнике, как Пономарева пела романс «Ты мне пылать любовью запретила...», приложенный им к письму и написанный примерно в то же время, что и «Песенка в грустный час» [Вацуру 2004: 295]. Исполнение это показательно небезобидно — романс из личного любовного письма предлагает спеть В. И. Панаев, на тот момент более удачливый соперник побежденно-го Сомова. Этот эпизод указывает на то, что параллельно мадригальной

⁸² Не исключено, что Дельвиг был знаком с Пономаревой и раньше августа 1821 г., через ее младшего брата, И. Д. Позняка, учившегося в Царскосельском лицее, или П. Л. Яковлева [Вацуру 2004: 341–342]. Д. А. Эристов также свидетельствовал о раннем знакомстве Пономаревой с лицейским кругом: [Гаевский 1854: 27–28].

⁸³ О склонности к музыкальным занятиям самого Дельвига см.: [Левашева 1956]. Известно, что Баратынский также немного учился играть на фортепиано и мог исполнять простые песни [Летопись 1998: 117].

литературе личного альбома существовал пласт связанных с Пономаревой песенных текстов, которые альбом мог отражать далеко не всегда.

Почему форма «русской песни» могла получить доступ именно в салон Пономаревой, что означало обращение к фольклорному языку в этом кружке? Однозначного ответа на этот вопрос нет, однако можно восстановить некоторые контексты, в которые «простонародная» песня могла включаться. Во-первых, это игровой, маскарадный, и шире — театрализованный контекст поведения самой хозяйки салона. По воспоминаниям Свербеева известно, что Пономарева неоднократно переодевалась в простое платье для розыгрышей своих поклонников, представляла кучером, торговкой молоком [Свербеев 2014: 137–138], крестьянкой [Вацуро 2004: 229]. Один из экспромтов А. Е. Измайлова, посвященный Пономаревой, написан «по случаю пробы комедии “Провинциальный Адонис”, в которой она играла роль слуги Ивана»:

Отпускной никогда я не дал бы Ивану:

Будь барин я ему — его слугою стану [Измайлов 1890: 395–396].

Пьеса с таким названием неизвестна — возможно, это было сочинение самой Пономаревой для домашнего спектакля. Важно, однако, указание Измайлова на жанр этой пьесы и вновь возникающее переодевание Пономаревой: комедии и особенно комические оперы, как уже говорилось, давно впустили фольклорную песню и ее стилизации на театральную сцену. В начале XIX в. традиция комических опер была продолжена, в частности, А. А. Шаховским: в «Казака-стихотворца» (1812) и в оперу-водевиль «Крестьяне, или встреча незваных» (1815) включено множество стилизаций, написанных на известные голоса русских и украинских песен.

«Провинциальный Адонис» вряд ли наследовал этой линии комедий: оперный спектакль относительно сложно поставить в домашних условиях, а судя по названию и традиционной роли слуги, пьеса восходила к комедии нравов. Однако за театральным переодеванием в народные костюмы, возможно, следовал и ряд театрализованных текстов — «русских песен», вторивших игровому поведению Пономаревой и открывавших новые возможности для лирики в салонном контексте.

На новизну «русской песни», появившейся в кружке Пономаревой в начале 1820-х гг., указывает и то, что этот жанр не представлен у других постоянных участников кружка. В особенности отсутствие «русской песни» заметно у А. Е. Измайлова — верного почитателя хозяйки и автора множества стихотворений, посвященных ей. При всей обильности этой мадригальной продукции она жестко ограничена кругом альбомных жанров: у Измайлова в известных текстах, связанных с Пономаревой, нет стилизованны «русских песен» и мало песенных жанров вообще. Один из самых старших участников кружка, чей литературный путь был связан с просветительскими традициями и карамзинистским кругом, известный своей стилистической вольностью, Измайлов сохранил представление о жанровых и стилистических границах поэзии, пришедшее из предшест-

вующей эпохи. «Простонародный» песенный регистр в немногих примерах у Измайлова обычно связан с шуточным или откровенно сатирическим контекстом. Ср. в дружеской «Песне» («Каменев-Любавский...»):

Сохнет наш детина
Как в лугу былина;
Милая Полина
В нем зажгла любовь
И волнует кровь⁸⁴.

К фольклорной песне восходит пародия Измайлова, относящаяся ко времени его службы в Архангельске (формулу «куда бежать, тоску девать» использовал Мерзляков в песне «Ах, девица, красавица...», <1810>):

Куда бежать?
Тоску девать?
В Архангельск ли?
Бухарин там
С Измайловым
Разбойнички!
Насмешники!⁸⁵

Даже в свою домашнюю и окказиональную поэзию Измайлов не мог допустить язык фольклорной песни, особенно в альбомном контексте. Измайлову мог быть памятен курьезный случай неуместной фольклоризации мадригала: стихотворение А. С. Шишкова «Без белил, ты, девка, бела...», вписанное в светский альбом М. А. Турсуковой, нарушило все альбомные нормы [Аксаков 1966: 290–292]. В целом неприятие фольклорного языка в «средних» поэтических жанрах у Измайлова могло быть обусловлено памятью о борьбе с «Беседой любителей русского слова»⁸⁶.

Панаев, другой заметный участник кружка, пользовавшийся успехом у Пономаревой, также не обращался к форме фольклорной песни. Когда в 1821 г. Панаев покинул дом Пономаревых в знак протеста против появления в нем Дельвига и Баратынского, он находился в расцвете литературной славы: сборник его идиллий был хорошо принят критикой и получил медаль Академии (1820). Панаев и в кружке поддерживал образ «русского Гесснера», ориентируясь на вненациональные «классические» литературные формы, посвящая Пономаревой антологические стихотворения и традиционные мадригалы [Вацуро 2004: 258–259, 281–282].

Вероятно, Панаев ответил своим литературным противникам и отреагировал на «русскую песню» значительно позже, когда жанр уже распро-

⁸⁴ ИРЛИ. Ф. 461 (А. Е. Измайлов). № 1. Л. 57. Также вошло в третий рукописный том стихотворений (РНБ. Ф. 310. № 3. Л. 46).

⁸⁵ Там же. Л. 39. Кроме этих произведений Измайлова, язык фольклорной песни им используется в двух поздних «рекрутских» песнях («Кашинским и Калязинским рекругам», «Шенкурская рекрутская песня», 1827 и 1828 г.) — патриотических текстах, тесно связанных со служебными обязанностями.

⁸⁶ Об участии Измайлова в споре о языке см.: [Проскурин 2000: 116–151].

странился в литературе. В 1826 г. он написал стихотворение «Мать и дочь» («Скажи мне, родимая...»), которому дал подзаголовок «опыт русской идиллии»⁸⁷. Этот текст по форме является «русской песней», близко следует фольклорному стилю и написан «песенным» размером (двустопный амфибрахий с дактилическим окончанием). Однако Панаев в форме песни пишет идиллию, разрушая типичный любовный сюжет фольклорной лирики: героиня отказывается от переживаний о возлюбленном и уверяется судьбе, чтобы не расстраивать мать:

Пускай со мной сбудется
По воле владычицы,
Лишь бы ты, родимая,
Печали не ведала,
Себя не тревожила [Поэты 1820: 197].

Панаев подчеркнуто выводит «русскую песню» из области ожидаемых сюжетов несчастной любви и разлуки, заключая фольклорную форму в круг благонамеренной морали своих идиллий. Другая стилизации Панаева, «Разлука» (1827), рассказывает о предстоящей разлуке возлюбленных, но заканчивается чередой взаимных уверений героев в верности (без трагического конца — измены/гибели героя). Такие «песенные» идиллии выполняли две функции: включали Панаева в современный контекст поисков национальной идиллии [Вацура 2000: 531–533], но в то же время заметно противостояли литературной «русской песне» 1820-х гг. Панаев, долго помнивший старые обиды, переворачивая сюжеты «русских песен», вполне вероятно, соперничал с Дельвигом, песни которого были хорошо известны ко второй половине 1820-х гг.

Песенная лирика, по-видимому, была важным элементом кружка Пономаревой, так как позволяла сочетать театральность и игровой характер формы с прямым лирическим высказыванием, признанием или упреком хозяйке, жанровое с личным. Этот контекст «русских песен» в салоне хорошо заметен по «Песенке» Сомова:

Полно, сердце! Успокойся на часок!
Удержися, горьких слез моих поток!
Перестаньте, вздохи, грудь мою теснить!
Сон забытый! мне пора тебя вкусить! [Поэты 1820: 219]

Собственно, этот текст не является «русской песней», если считать таковой стилизацию фольклорной лирики; атрибутов фольклорного стиля в нем совсем немного, ориентация текста на сентиментальную традицию перекрывает его связь с фольклорной песней, которая сильнее всего проявляется в размере — это 6-стопный хорей с парной мужской рифмовкой, один из популярнейших размеров фольклорных стилизаций. Он восходит к «голосам» нескольких распространенных городских песен — в частности, к «Скучно, матушка, в деревне жить одной...» и «Я не знала ни о чем в све-

⁸⁷ Невский альманах на 1827 год. СПб., 1826. С. 98–99.

те тужить...» (встречаются уже в сборниках Львова-Прача: № 7, № 45). К 1821 г. на эти «голоса» уже были написаны известные песни А. Ф. Мерзлякова («Я не думала ни о чем в свете тужить...», 1806, см. о ней выше в главе 1), Н. Ф. Остолопова («Солнце красное, оставь ты небеса...», 1806), Н. Ф. Грамматина («Проходи ты лето красное скорей...», 1807). В 1824 г. Дельвиг сам напишет «русскую песню», пользуясь той же мелодической матрицей и инициальной формулой — «Скучно, девушки, весною жить одной...»⁸⁸.

Создавая сентиментальную песню «на голос» фольклорной, Сомов шел знакомым путем: язык сентиментальной лирики мог выступать литературным аналогом простого языка фольклорных песен, что хорошо видно по ранним стилизациям Ю. А. Нелединского-Мелецкого и И. И. Дмитриева, ср. также сентиментальный пласт лексики в песнях Мерзлякова. Более того, Сомов и до «Песенки» опробовал подобный ход — в «Украинском вестнике», где он впервые начинал печататься, появилась песня «Прости» с указанием «на голос: Ихав козак за Дунай». Текст Сомова при этом утратил всякие признаки фольклорности (ср. также выравнивание упорядоченности клаузул относительно украинского «оригинала»: АБАБ вместо ааХа в первом куплете народной песни):

Милой ангел, друг любезной,
В ком я нову жизнь нашел!
Ах, прости, разлуки слезной
Час мучительной пришел
[Украинский вестник 1817, кн. 4: 92–93].

Сомов записывает «Песенку» в альбом Пономаревой, когда он стал отвергнутым влюбленным; его письма этого времени к хозяйке салона наполнены жалобами. Песня отчасти повторяет эмоциональный строй писем, она довольно личная, с биографическими мотивами («Ах, не тем ли, что в удел мне не даны / Ни богатство, ни порода, ни чины») — однако она все-таки может быть включена в альбом, наполненный галантными мадригалами и посланиями. Сама форма песни, традиционно эксплуатирующая весь спектр сюжетов и эмоций несчастной любви, ее условное название «Песенка в грустный час», как бы маскирующее откровенность послания, и отсутствие прямого указания на любовную причину страданий героя позволяют Сомову вписать ее текст в альбомную систему, оставив при этом место для личного прочтения. Конечно, Пономарева точно знала, к кому она обращена и по какому поводу написана. Подобным образом двойное прочтение подразумевают в альбоме Пономаревой и антологические стихотворения Панаева, и любовные послания Баратынского, складывающиеся из альбомного мадригала.

«Русская песня» Баратынского с ее сюжетом вынужденной разлуки воина с «милой сердцу» также при желании могла легко проецироваться

⁸⁸ Во всех приведенных примерах источник «голоса» указан при публикации или устанавливается по зачину (песни Мерзлякова и Дельвига).

на биографические обстоятельства поэта (вынужденная служба в Финляндии). Текст был написан еще до «Песенки» Сомова и опубликован в мартовском номере «Сына отечества» 1821 г. Во второй половине февраля – начале марта Баратынский, бывший в отпуске, возвращается в полк проездом через Петербург [Летопись 1998: 103–104]. За это короткое время он успевает познакомиться с Пономаревой, записывает ей в альбом первое послание «Когда б вы менее прекрасной...» и, вероятно, тогда же пишет еще два стихотворения, посвященные ей: «Приманкой ласковых речей...» и «Вы слишком многими любимы...».

В «Сыне отечества» «Русская песня» опубликована вместе со стихотворением «Лиде» («Твой детский вызов мне приятен...»). Этот текст был написан, вероятнее всего, до прибытия Баратынского в Петербург, пока поэт жил в Маре, так как появляется в семейном альбоме рядом с рисунком, датированным январем 1821 г. [Баратынский 2002: 132]. 23 февраля Баратынский читает это стихотворение в «Михайловском обществе». При этом «Русская песня» не появляется ни на этом заседании общества, когда Баратынский читал свои стихи, написанные до приезда в Петербург, ни на чтении 7 марта в ВОЛРС, когда слушался целый ряд новых стихотворений, связанных с Пономаревой. Никаких дополнительных указаний на датировку текста нет. «Русская песня» была написана до конца февраля 1821 г.

Невключение песни Баратынского в число текстов, предназначенных для чтения в литературных обществах, могло быть обусловлено статусом жанра (песня плохо подходит для публичных чтений) и указывать на то, что она была ориентирована на исполнение. Текст Баратынского распространялся в песенниках 1820–1830-х гг. [Там же: 414], однако музыка, сочиненная на эти стихи, неизвестна. Баллада И. В. Романуса, военного и музыканта-любителя, написанная на слова «Русской песни» вряд ли могла появиться ранее 1830-х гг.⁸⁹ Песня Баратынского могла петься «на голос», так как ее разноstopный размер получился из разложения 6-stopного хорей с женской клаузулой, одного из размеров лирической фольклорной песни⁹⁰. О популярности текста Баратынского может также свидетельствовать то, что до него подобный шестистопный хорей не встречается ни в нашей коллекции «русских песен», ни в поэтическом подкорпусе НКРЯ, однако уже в 1820-х гг. им было написано несколько песен⁹¹, (в т. ч. с рифмовкой, в отличие от белого стиха Баратынского)

⁸⁹ Страшно воеет ветр осенний. Баллада. Сл. Е. Баратынского. Музыка посвящает М. Д. Берг-Штерн И. В. Романус. СПб., [б. г.].

⁹⁰ М. Л. Гаспаров считал «Русскую песню» разложенным Х6: [Гаспаров 1997: 106–107]. Отметим, что в «Русской песне» Баратынский заметно увеличивает ударность «коротких» стихов, предпочитая полноударную строку двустопного хорей пеону третьему. Это значительно удаляет хорей Баратынского от ритма шестистопника, и, подчеркивая значимость коротких строк, сближает с действительным разноstopным размером 4+2.

⁹¹ «Пал туман на чисто поле...» // Невский альманах 1825 год. СПб., 1825. С. 115–118; Суханов М. Д. «Ах, не даром у меня...» // Басни, песни и разные стихотворения

и Лермонтова («Светлый призрак дней минувших...», 1829). Вне зависимости от точной даты создания «русская песня» Баратынского могла исполняться у Пономаревой и связываться с хозяйкой кружка. Прямых свидетельств этого нет, однако есть одно косвенное.

В первом сборнике стихотворений Баратынского 1827 г. эта песня находится среди «пономаревского» блока стихотворений: между двумя посланиями к ней — «К жестокой...» («Неизвинительной ошибкой...»), «В альбом» («Вы слишком многими любимы...») — и эпиграммой на Панаева («Идиллик новый на иску...»). Последний текст, отголосок борьбы «измайловцев» с «союзом поэтов», в 1822–1823 гг. проходившей прямо через узкий круг салона Пономаревой, был особенно тесно связан с личной неприязнью — Панаев был соперником Дельвига и Баратынского за внимание Пономаревой, которая тяжело переживала его уход из кружка⁹².

Несмотря на то, что некоторые послания Пономаревой Баратынский впоследствии переадресовывает А. В. Лутковской, в сборнике 1827 г. старый пономаревский цикл был еще значим для поэта (что уже не так в книге 1835 г.). В этом свете положение «русской песни» в сборнике не выглядит чистой случайностью.

Баратынский после 1821 г. не вернется к жанру «русской песни». Это очень нетипичное для него произведение (появившееся если и без влияния Пономаревой, то, вероятно, под влиянием Дельвига [Медведева 1936: XLIX] с его ранним лицейским интересом к фольклору) [Вацуру 1986: 6], и, в целом, текст не слишком характерный для стилизаций⁹³.

Песня Баратынского не повторяет прямо ни одного известного зачина фольклорной лирики, а ее сюжет, по всей видимости, восходит к исключительно литературным источникам. Медитация героя заключена в повествовательную рамку с одиноким часовым, поющим песню, — образ воина на чужбине был достаточно распространенным в поэзии, он проникает в элегии К. Н. Батюшкова⁹⁴, а стихотворение «Тоска по родине» (1819)⁹⁵,

крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828; С. 66; Федоров Б. М. Сельская песня («Что ты рано моя пташечка...») // Сын отечества. 1829. Т. 6. Ч. 128. С. 177.

⁹² О новом выступлении Пушкина и Баратынского против Панаева в 1827 г. и связи этого эпизода с ранним контекстом кружка см.: [Вацуру 2004: 420–422].

⁹³ Попытку стилистического анализа «Русской песни» в контексте романтического обращения с фольклорной поэтикой см. в: [Патроева 2015].

⁹⁴ В «Переходе через Рейн» (1816–1817): «Там всадник, опершись на светлу сталь копыя, / Задумчив и один, на берегу высоком / Стоит и жадным ловит оком / Реки излучистой последние края. / Быть может, он воспоминает / Реку своих родимых мест...» [Батюшков 1964: 212].

⁹⁵ Стихотворение традиционно атрибутируется Кюхельбекеру, однако есть вероятность, что его автором был Вильгельм Карлгоф. Подпись «Вильгельм Крф», под которой текст появляется в «Соревнователе» (1819, № 1), больше ни разу не встретится среди подписей Кюхельбекера. Впрочем, появление стихотворения неизвестного офицера в «Соревнователе» задолго до его дебюта в печати (середине 1820-х гг.) также вызывает сомнения. См.: [Ильин-Томич 1992].

ставшее впоследствии песней, было, вероятно, наиболее близко к тексту Баратынского хронологически:

На булат опершись бранный,
Рыцарь в горести стоял,
И, смотря на путь пространный,
Со слезами он сказал [Кюхельбекер 1939: 19].

Однако сочетание сюжетных деталей в песне Баратынского — фигура молодого часового, песня и ветер — позволяет обратиться как к возможному источнику к другому тексту — известнейшему в Европе романсу Александра Шорона (Alexandre-Étienne Choron, 1771–1834) «La Sentinelle» («L’astre des nuits de son paisible éclat...», 1806)⁹⁶ о молодом часовом, который просит ветер в случае его смерти перенести его песню в родной край (справа приводим текст «Русской песни» Баратынского в ранней редакции «Сына Отечества»):

L’astre des nuits de son paisible éclat
lançoit des feux sur les tentes de France
non loin du Camp un jeune et beau soldat
ainsi chantoit appuyé sur sa lance

allez, volez Zéphir joyeux
portez mes chants vers ma patrie
dites que je veille en ces lieux,
pour la gloire et pour mon amie

A la lueur des feux des ennemis
La sentinelle est placée en silence
Mais le français, pour abrégé les nuits,
Chante, appuyé sur le fer de sa lance.

<refrain>

L’astre du jour ramène les Combats
Demain il faut signaler sa vaillance,
Dans la Victoire on trouve le trépas.
Mais si je tombe à côté de ma lance;

Allez encore joyeux Zéphir
Allez, volez dans ma Patrie.
Dire que mon dernier soupir
Fut pour la gloire et mon amie⁹⁷.

Страшно воеет, завывает
Ветр осенний;
Тучи черные по небу
Вдаль несутся.

На часах стоит печально
Юный ратник;
Он несется вслед за ними
Грустной думой.

О, куда вас, черны тучи,
Ветер гонит?
О, куда влечет судьбина
Горемыку?

Точно жить мне: мать родную
Я покинул!
Точно жить мне: с милой сердцу
Я расстался!

Не грусти! душа девица
Мне сказала.
За тебя молиться будет
Друг твой верный.

⁹⁶ О Шороне с некоторыми сведениями о романсе см.: [Радиге 1934: 198–205]. Автором слов был, по-видимому, малоизвестный поэт Луи Бро (Louis Brault, 1782–1829). Согласно свидетельству ученика Шорона, Поля Скюдо (Paul Scudo, 1806–1864), Бро изначально писал слова для другого композитора, Эдуарда Роже (Edouard Roger), а Шорон воспользовался ими для собственного романса [Scudo 1850: 357–358]. Эта статья Скюдо была переведена с сокращениями в «Библиотеке для чтения» в 1850 г. («О французском романсе», т. 103).

⁹⁷ La Sentinelle. Romance. L’astre des nuits de son paisible. Pour Le Piano-Forte ou Harpe par A. Choron. Hambourg, [1826]. P. 2–3. Текст в этих нотах совпадает с текстом

Что в молитвах? я в чужбине
Дни окончу.
Возвращусь ли? взор твой друга
Не признает.
Не видать в лице мне счастья:
Что же в жизни?
Дай приют, земля сырая,
Расступися!
Он поет — никто не слышит
Слов печальных;
Их разносит, заглушает
Ветер бурный
[Боратынский 2002: 198–199].

Патриотический романс, который называли «марсельезой империи» [Scudo 1850: 358], был очень популярен во Франции и за ее пределами, особенно во время наполеоновских войн (его распространение, по-видимому, отчасти совпадало с перемещениями французской армии, судя по популярности романса в занятой французами Вене) [Sparks 1984: 7–10]. В России музыка романса неоднократно переписывалась: известны ноты М. Ю. Виельгорского, С. С. Голицына, Н. Джулиани [Долгушина 2014: 121]⁹⁸. Самый ранний известный нам русский перевод принадлежит А. С. Норову и появился в «Духе журналов» в 1816 г., где указывалось, что романс положен на музыку и продается в магазине Дальмаса⁹⁹. Этот эквиритмический перевод близко следовал оригиналу, но, конечно, заменял «les tentes de France» на «русский стан»: военные песни всегда легко переводились на другие языки.

В 1822 г. после российских концертов Иоганна Гуммеля, создавшего известные вариации на романс Шорона, близкий перевод «Часового» делает Р. М. Зотов [Благонамеренный, 1822, № 25: 465–466]. В 1826 г. появится стихотворение «Козак» на тот же сюжет [Дамский журнал, 1826, № 5: 199–201]. Еще один близкий к оригиналу перевод будет распростра-

первого издания романса 1806 г. за исключением пунктуации (воспроизведен в: [Sparks 1984]).

⁹⁸ По-видимому, и в России романс распространился довольно быстро — французская актриса Луиза Фюзи (Louise Fusil, 1771–1848), приехавшая в Петербург в 1806 г., впоследствии вспоминала, что она привезла с собой модные французские романсы, исполнение которых принесло ей большой успех в обществе. Фюзи называла «Часового» среди самых характерных романсов начала XIX в.: «Романсы того времени почти все без исключения вертелись на средних веках, на влюбленных рыцарях, на девах сердца, на прекрасных затворницах; то это был “Рыцарь, отправляющийся на святую землю”, то “Часовой, опершись на копье”, то “Трубадур, с мечом за поясом, и арфой за плечами”, и тому подобные» [Фюзи 1850: 10].

⁹⁹ «Сребрился Руских стан луной...» // Дух журналов. 1816. Ч. 14. С. 383–384. Возможно, издатель имел в виду, что ноты с французским романсом доступны для покупки, а перевод Норова можно было спеть на ту же мелодию.

нен в песенниках конца 1820-х – начала 1830-х гг.¹⁰⁰ В 1840-х гг. вольный перевод романса положит на музыку А. А. Дерфельдт¹⁰¹, однако к середине века «Часовой» был уже в большей степени забыт.

Если посмотреть на «Русскую песню» Баратынского в контексте «La Sentinelle», то видно, насколько сильно первая смещена сторону элегии и оссианических мотивов: разлуку с возлюбленной и семьей нельзя преодолеть, героя ждет смерть или забвение, патриотические мотивы нивелированы, а ветер, который во французском романсе должен перенести песню на родину, в стихотворении Баратынского заглушает пение.

Несмотря на совпадение некоторых важных деталей, тексты все же весьма далеки друг от друга. Даже если допустить, что Баратынский намеренно русифицировал французский романс, заменяя «французский» патриотизм на «русскую» элегическую эмоцию (литературный аналог «унылости» фольклорных песен)¹⁰², генетическая связь двух текстов останется недоказуемой.

Однако существует еще один, близкий к оригиналу, перевод романса Шорона, усложняющий отношения между упомянутыми выше текстами: это стихотворение «Песня русского воина, под Варною, в 1828 г.» Г. Г. Малышева, сына унтер-офицера, прошедшего кантонистскую школу и служившего в армии в качестве комплектного (строевого) музыканта [Немировская 1994]:

Буйный ветер воев
С полуночи,
Месяцем стан русский
Осветился,
Ратные доспехи
Осребрились;
На копье склонившись
Юный воин,
Пел про край родимый,
Одиноко:
<...>
Завтра нас осветит
Солнышко,
В битве, где быть может
Мертв паду.
О! тогда ты ветер
Вихрем мчишь,
В край родной, на север,

¹⁰⁰ «Стан русских осребрен луной...»: Самое раннее известное нам появление этого текста: [Букет 1829].

¹⁰¹ Часовой: плыл в небе месяц золотой. Баллада. Сл. кн. Козловского. СПб., Гольц, [1843]. Собрание русских романсов с фортепианом. № 51 (РНБ).

¹⁰² О русификации другого известнейшего «имперского» романса «Partant pour la Syrie...» П. А. Вяземским («Услад») см.: [Степанищева 2016].

В отчий дом,
Дай там весть, что пал я
С честью,
За святую веру,
Нашу мать!
За свою отчизну,
За Царя! [Мальшев 1848: 3–4]

Парафраз Мальшева непосредственно зависит от «Русской песни» Баратынского: об этом говорит и фольклорное исполнение сюжета о часовом, и зачин (пейзажная экспозиция открывается не месяцем и ночью, а ветром), и графика стиха (хотя разностопный хорей иной и выдержан непоследовательно). При этом текст Мальшева сохраняет близкую связь и с романсом Шорона: повторяет патриотический тон оригинала, следует его сюжетной схеме (грядущая битва при наступлении утра и возможная смерть) и сохраняет следы рефренной структуры.

Значит ли это, что Мальшев решил на основе стихотворения Баратынского, в котором он увидел французский оригинал, «правильно» перевести романс (допустим, что кантонист знал французский и был знаком с романсом, близким к армейской среде)? Или оба текста восходят к одному неизвестному русскому источнику? Весьма вероятен и третий вариант: Мальшев не знал французского варианта романса, сюжет был ему известен по многочисленным переводам, а «Русская песня» Баратынского, с похожим сюжетным потенциалом, послужила ему поводом для фольклоризации — «романс» сделался «песней», а в фольклорный язык вернулся патриотизм. Однако прямых следов знакомства Мальшева с русскими текстами также нет, лишь местами можно указать на лексические пересечения с переводом Зотова (выделены нами курсивом): *«Сребристая луна полночи в час / На русский стан снов сыпала мечтанья. — / Там воин, на копье свое склонясь...»*; *«Тогда, о ветры, с вестью той / Летите к родине любезной...»* [Благонамеренный, 1822, № 25: 465–466].

Чтобы достоверно восстановить соотношение этих текстов, данных недостаточно, однако можно говорить о том, что «Русская песня» Баратынского восходила к некоторому кругу литературных источников с образом часового/одинокого воина в чужих краях, а одним из сильных узлов трансляции этого сюжета был романс Шорона. Стихотворение Мальшева, соединяющее песню Баратынского и французский романс, также свидетельствует в пользу близости этих текстов.

Если Сомов и Баратынский в 1821 г. оставили стилизации фольклорных песен, то с Дельвигом все сложится иначе: его «русские песни» сделают этот жанр популярным в 1820-х гг. Отчасти соперничество с ним заставит Мерзлякова предпринять издание «Песен и романсов» в 1830 г.¹⁰³, а в апокрифическом рассказе В. Г. Белинского именно песни Дельвига

¹⁰³ О том, что Мерзляков претендовал на первенство в своих подражаниях, см. его письмо М. П. Погодину: [Барсуков 1890: 169].

укажут Кольцову на допустимость фольклорного языка в литературе [Белинский, 9: 526].

Возможно, что плохо поддающаяся датировке песня Дельвига «Ах ты, ночь ли, ноченька...», как и «Русская песня» Баратынского, изначально не соотносилась с салоном Пономаревой. Однако хорошо известно, что история отношений Дельвига с Пономаревой связана с рядом романсов и песен 1823 г. — и в целом распространение песенной лирики в поэзии Дельвига стоит относить именно к влиянию пономаревского кружка¹⁰⁴. «Лирическим романом» называет Вацуру комплекс стихотворений Дельвига, связанных с Пономаревой, и, в частности, ряд романсов Дельвига 1823 г. («Прекрасный день, счастливый день...», «Не говори, любовь пройдет...», «Только узнал я тебя...») [Вацура 2004: 368], резко отличавшихся по интонации от основной песенной продукции эпохи, — это радостные романсы. После того, как Пономарева отдалилась от Дельвига, новая элегическая эмоция начала транслироваться в форме стилизаций — первые «русские песни» со времени «Ах ты, ночь ли, ноченька...» будут написаны в 1823 г. По крайней мере одна из них прямо связана с Пономаревой — она варьирует мотивы «Птичке, выпущенной на волю» («Во имя Делии прекрасной...»), стихотворения на случай, которое Дельвиг обратил в любовное признание.

Уж не вырваться из клеточки
Певчей птичке конопляночке:
Знать, и вам не видеть более
Прежней воли с прежней радостью [Дельвиг 1986: 56].

В сборнике Дельвига 1829 г. эта песня расположена рядом с «Птичкой, выпущенной на волю». В тетрадь все четыре «русские песни» 1823–1824 гг. внесены подряд и следуют непосредственно за «пономаревским» комплексом стихотворений¹⁰⁵. Кроме того, все эти стилизации были пронумерованы Дельвигом — но начал он с «мелодии № 2». Единственный подходящий кандидат на № 1 — это «Ах ты, ночь ли...», первый представитель

¹⁰⁴ О зависимости появления песенных жанров у Дельвига от окружающего его музыкального быта см., например: [Hodge 2000: 156]. Если в 1821–1824 гг. этой музыкальной средой служит салон Пономаревой, то в конце 1820-х ею становится собственный круг Дельвига и его жены. Если посмотреть на даты написания русских песен, то большинство будет укладываться как раз в периоды 1821–1824 и 1828–1831 гг. (только «Соловей» написан в 1825 г.).

¹⁰⁵ Последовательность стихотворений такая (заглавия приводятся по первоначальному варианту рукописи): «За ваше нежное участие...» («К С. Д. П-ой»), «Ты на Доминго вечно будь...» («К ошейнику собачки Доминго»), «Во имя Делии прекрасной...» («К птичке, выпущенной на волю»), «В Испании амур не чужестранец...» («С. Д. П-ой. При посылке книги: «Воспоминание об Испании, соч. Булгарина (Сонет пятый)»), «Голова ль моя, головушка...» («Мелодия 2-я»), «Что, красотка молодая...» («Мелодия 3-я»), «Скучно, девушки, весною жить одной...» («Мелодия 4-я»), «Пела, пела пташечка...» («Мелодия 5-я») (см.: РО ИРЛИ. Отд. пост. № 18043. Л. 32–40).

«русских песен» в поэзии Дельвига. Таким образом, сам этот жанр у Дельвига будет складываться в близкой связи с салоном и его хозяйкой.

В «Полярной звезде на 1823 год», где была опубликована первая «Русская песня» Дельвига, она напечатана рядом с мадригалом П. А. Плетнева «С. Д. П-ой». Все это появляется в альманахе, один из издателей которого, К. Ф. Рылеев, также предположительно обратится с посланием к хозяйке салона, а после станет и его посетителем [Вацуро 2004: 370–371]. Такое соположение текстов может быть случайностью, однако возможность смещения смыслов в старых текстах нельзя полностью исключить. Даже сам факт отсроченной публикации этой песни Дельвига указывает на то, что она могла бытовать в салоне, но не переходить в печать.

Концентрация формы «русской песни» в тесном кругу в начале 1820-х гг. стала предметом детального рассмотрения неслучайно. Это достаточно хорошо документированный пример того, как стилизации, возникающие на периферии литературы, в дружеском кружке и салоне, вероятно связанные с его специфической прагматикой, впоследствии встраиваются в литературную систему.

2.2. Как складывалась «русская песня»: о жанровом заглавии в 1820-х гг.

«Ах ты, ночь ли...», первая «русская песня» Дельвига, содержала основные черты, которые в целом будут свойственны всем последующим его опытам в этом жанре¹⁰⁶: стилистическая точность, т. е. отсутствие прямых сигналов «литературных» жанров и заимствования сюжетов (как у Баратынского), напластований сентиментального языка (как у Сомова), наряду с монотематичностью лирической медитации и ориентацией на формы популярных городских песен¹⁰⁷.

Упорядочивая язык и приемы фольклорного стиля, стабилизируя композицию песен, Дельвиг создавал в литературе нишу для фольклоризованной лирики, своеобразного аналога элегии. Это особенно заметно по тому, что сама элегия практически полностью отсутствует в поэзии Дельвига, ее функции берут на себя песенные формы — и салонный контекст бытования их, группировка ряда текстов вокруг имени Пономаревой дополнительно подчеркивают это.

¹⁰⁶ Об особенностях «русских песен» Дельвига см., в частности: [Шервинский 1915; Успенский 1929: 121–130; Песни 1936: 259–263; Вацуро 1986: 11–12].

¹⁰⁷ «Ах ты, ночь ли...» прямо не повторяет зачина фольклорных песен, но варьирует подобные (см.: [Верховский 1922: 93–95]). Песня написана редким 3-стопным хореем с дактилическими окончаниями, у которого есть фольклорные аналоги. Из-за разбивки на сверхкороткие стихи и постоянного словораздела Дельвиг фактически, канонизирует только одну ритмическую формулу подобного размера (ср. у Пушкина в «Песне девушек»: «Разыграйтесь, девицы / Разгуляйтесь, милые»).

К песням Дельвига быстро пришел литературный успех. Первую же публикацию песни в народном духе, какое-то время остававшейся ненапечатанной, горячо поддержал в рецензии на первый выпуск «Полярной звезды» близкий друг поэта П. А. Плетнев: «Из *Песней* его одна, написанная в духе народных Русских песень, по совершенству своему не уступает ни одной из известных нам с самой лучшей стороны в этом роде» [Соревнователь, 1821, ч. 21: 115]. Второй опубликованной в «Полярной звезде» песней была «Роза» — это далекое от прямой стилизации пасторальное стихотворение, хотя и содержащее сигналы народной песни («красавица девица», «красная девица»), было написано редким полурифмованным четырехстопным дактилем, который должен был напоминать скорее об античных формах стиха.

«Роза» была названа песней либо по решению издателей, либо ситуативно, чтобы образовать единообразную подборку «песен» в альманахе. В автографе Дельвига стихотворение носит название «Венок» [Дельвиг 1986: 387], а в сборнике 1829 г. выходит под названием «Роза». Н. И. Греч, в отличие от Плетнева, хвалит обе «песни»: «б. Дельвиг дарит песенками, милыми, близкими к природе, исполненными чувства и нежности» [СО, 1823, № 3: 133]. Спустя два года Греч в отзыве на «Северные цветы на 1825 год» назвал песни Дельвига лучшими стихотворениями в альманахе и лучшим жанром в его поэзии:

Но одни из лучших (если не лучшие) стихотворения в Северных цветах, суть, по мнению моему и всех, кого я только слышал, *Песни Барона Дельвига*, из коих особенно милы, и более прочих мне нравятся: *На яву и в сладком сне*, и пр. *Пела, пела птишечка*, и Романс: *Друзья, друзья! я Нестор между вами*. По истине сказать, с тех пор, как И. И. Дмитриев и Ю. А. Нелединской перестали писать песни, мы не имели ничего лучшего в сем роде. Б. Дельвиг имеет решительный талант в эротической Поэзии, и мы советовали бы ему обогатить Словесность нашу изданием собрания своих Песен с нотами [СО, 1825, № 3: 318–319].

Выбор текстов Греч делает без расчета на «фольклорность»: из песен, опубликованных в первой книге «Северных цветов», рецензент не назовет лишь одну: «Скучно, девушки, весною жить одной...». Он включил имя Дельвига в один ряд с именами Дмитриева и Нелединского-Мелецкого — признанных «поэтов-песенников», создавших одни из самых популярных песен новой литературной эпохи¹⁰⁸. В начале 1820-х гг. статус этой карамзинистской модели был поддержан рядом успешных европейских поэтов-песенников: от Роберта Бернса и Вильгельма Мюллера до Пьер-Жана Бе-

¹⁰⁸ Вполне возможно, что «Сын Отечества» хвалит Дельвига по соображениям литературной тактики — чтобы не хвалить Пушкина и назвать мелкие стихотворения лучшими в новом альманахе, а в качестве главного достоинства издания привести Дельвига — наследника почтенных Дмитриева и Нелединского-Мелецкого (о литературной ситуации накануне и после выхода первой книги «Северных цветов» см.: [Вацура 1978: 22–44]). Однако подобная ирония, если она была, вовсе не отменяла складывающейся репутации Дельвига.

ранже, который был важнейшей литературной фигурой для Дельвига-песенника.

Специфическую литературную нишу «поэта-песенника», сочетающую высокий авторский статус с чрезвычайным успехом песенных форм, Дельвиг смог занять во многом благодаря лишь трем публикациям в альманахах 1823–1825 гг. Из четырех стихотворений поэта в первой «Полярной звезде» было две песни; две песни и два романса появились в «Полярной звезде на 1824 год» (четыре текста из пяти), еще три песни и романс Дельвиг опубликовал в своих «Северных цветах на 1825 год» вместе с большой идиллией «Купальницы». Среди этих публикаций только в последнем случае песни Дельвига соседствовали с его опытами в античных жанрах — второй важной областью его интересов¹⁰⁹.

Репутация «песенника» складывалась быстро — до выхода первой книги «Полярной звезды» стихотворения Дельвига с песенными заголовками публиковались только в «Соревнователе» еще в 1820 г. До «эпохи» альманахов слава Дельвига как автора песен, вероятно, ограничивалась дружескими кругами: всегда склонный к музыке и игравший на фортепиано, он был известным любителем пения еще в Лицее и мог сам исполнять свои песни, часто писавшиеся «на голос». После первой книги «Полярной звезды» Дельвиг начал публиковать свою песенную поэзию без задержек: дистанции между литературным и музыкальным бытованием песни в 1820-х гг. уже нет. Характерно, что Греч выдвинул Дельвига на место Дмитриева и Нелединского-Мелецкого по публикации текстов без музыки и до того, как песни стали широко распространены посредством сверхпопулярных композиций А. А. Алябьева («Соловей») и М. И. Глинки («Дедушка! — Девицы...»), а также до того, как песни Дельвига вообще стали доступны на музыкальном рынке. Музыка к песням долгое время писал друг поэта М. Л. Яковлев, композитор-дилетант, в это время почти не публиковавший нот. Отсутствием музыки могло быть мотивировано и пожелание автору издать песни с нотами.

Репутация «поэта-песенника» не зависела от стилистического и тематического состава репертуара: Греч равно хвалит любовную элегию, фольклорную стилизацию и «романс» в анакреонтическом духе. Однако современники и друзья Дельвига выделяли в общем поле его песенных жанров особую форму, в которой угадывали новизну — это и были собственно «русские песни». Плетнев, Сомов и Бестужев обратят на них внимание в ранних печатных отзывах. Когда в 1829 г. в рецензии на сборник Дельвига Кс. Полевой в числе лучших «народных песен» перечислил не стихо-

¹⁰⁹ Репутация Дельвига как автора идиллий и антологических стихотворений складывалась, по всей видимости, во время участия в публичных чтениях ВОЛРС, где за 1820–1822 гг. была прочитана всего одна песня («Дедушка! Девицы...»), но зато целый ряд подражаний древним (включая и «Дифирамбы» — европейский извод старого греческого жанра, известный Дельвигу через немецкую анакреонтическую традицию).

творения в народном духе, а, как и Греч, разнородные популярные песни, то Сомов выступил в защиту жанра Дельвига:

Критик восхищается народными русскими песнями Б. Дельвига, досадует, что поэт сей не пишет только этих песен; и, сказать ли? сам критик худо понимает, в чем состоит сущность собственно-русской народной песни. Указывая на следующие песни Б. Дельвига: *На яву и в сладком сне*, и *Дедушка! девицы*, он совершенно оправдывает мои слова: эти песни столько же народные русские, сколько народные итальянские, немецкие или шотландские <...>. Напротив, народные песни Б. Дельвига суть те, которые своею формою, содержанием и оттенками, особенно и исключительно принадлежат русскому народу <...>. Таковы следующие: *Пела, пела пташечка*; — *Что, красотка молодая*; — *Ах, ты ночь ли ноченька*; — *Голова ль моя, головушка*; — *Сиротинушка де-вушка* <...> *Сон* (Мой суженый, мой ряженный). Вот песни в духе своеобразной, народной русской поэзии, а не те, которыми любителю критик, не подметив разницы между песнею вообще и песнею собственно-русскою [Северные цветы 1830: 64–66].

Б. В. Томашевский считал, что Дельвиг не придавал значения разнице между песнями в народном духе и романсами, поместив их в сборнике в один раздел [Томашевский 1959: 50]. Однако «Песни и романсы» были традиционным разделом поэтических сборников, в русском контексте закрепленным собранием Жуковского, который, по-видимому, ориентировался на немецкую традицию (*Lieder und Romanzen*). Кроме того, разделы в сборнике Дельвига были введены условно, для удобства навигации по книге — сами стихотворения расположились в нем в «замысловатом беспорядке» [СП, 1829, № 45, 13 апреля] и не отражали порядок оглавления. В действительности разница между «песнею вообще» и «песнею собственно русскою» у Дельвига была строго выдержана, а стилизации фольклорных песен противопоставлены как прочим песенным формам, так и произведениям, использующим фольклорный язык внутри иных жанровых образований (баллада, пастораль). На протяжении 1820-х гг. Дельвиг создавал «русскую песню», сдвиги внутри его жанровой системы отражали общие изменения, происходящие со стилизациями в литературе — а именно, обособление этой формы из общего пространства песенных жанров. Ключом к этому процессу служат жанровые заголовки и их закрепление за определенным видом текстов. Эти заглавия позволяют достаточно определенно говорить о единстве корпуса «русских песен» у Дельвига.

Когда в начале 1820-х гг. Дельвиг начал публиковать первые песни, то исходил из бинарной системы песенных жанров («песни» и «романсы») ¹¹⁰. «Ах ты, ночь ли...» получила в печати название «песня» и соседствовала в «Полярной звезде на 1823 год» с пасторалью Дельвига, появившейся под тем же жанровым заголовком. Две другие стилизации фольк-

¹¹⁰ Для начала 1820-х гг. эту бинарность нужно считать условной. У самого Дельвига она была осложнена другими песенными формами — среди них «дифирамб», торжественная «песнь» и «застольная песня».

лорной песни, также названные «песнями»¹¹¹, были опубликованы в следующей книге альманаха с двумя романсами Дельвига. Пока сохранялось равновесие, при котором в «песню» включались подражания фольклору, а «романс» брал на себя аранжированные в песенном ключе любовные элегии, эта система могла оставаться устойчивой. Однако в современных Дельвигу изданиях стилизации постоянно переназывались. Так, Воейков из первой книги «Полярной звезды» перепечатал «Ах ты, ночь ли...» в пятой части «Собрания образцовых сочинений» [СОРС: 37–38] и сменил заголовок на «Русскую песню»¹¹². Как «русские песни» были обозначены и две «песни» Дельвига в оглавлении «Полярной звезды на 1824 год» — несомненно, решение это принадлежало издателям. В конце концов Дельвиг и сам перенял этот заголовок: в первой книге «Северных цветов» он впервые опубликовал два новых текста, носивших заглавие «русские песни»¹¹³. В подборке Дельвига они на этот раз были отчетливо отделены от его «Песни» («Наяву иль в сладком сне...») — любовного стихотворения, выполненного рифмованным четырехстопным хореем без следов стилизации.

В рукописной «Тетради 1820 года» Дельвиг вел учет текстам, которые впоследствии все без исключения стали «русскими песнями» в сборнике 1829 г. Для них он использовал обозначение «мелодия» и нумеровал тексты по мере их написания — последним пронумерованным текстом был «Соловей», датирующийся 1825 г. и маркированный переходным обозначением «Русская мелодия № 6»¹¹⁴. После этого в рукописях Дельвига закрепилось заглавие «Русская песня» (так, например, назван текст «Сиротинушка, девушка...», <1828>). Это заглавие распространилось и на старые тексты — все «мелодии» в рукописи поэта исправлены на «русские песни», что позволяет сделать предположение о том, когда единство стилизаций — жанровое образование в поэзии Дельвига — оформилось окончательно. Это произошло между созданием песен «Соловей мой, соловей...» (<1825>) и «Сиротинушка, девушка...» (<1828>), судя по изменениям в рукописи¹¹⁵, хотя в печати название появляется уже в конце 1824 г. После публикации двух «русских песен» в «Северных цветах на 1825 год» всякая вариативность в заглавиях стилизаций Дельвига исчезла.

По изменениям заглавий песен в рукописной тетради и их вариациям в печати видно, как исходная бинарная система песенных жанров начала

¹¹¹ В изданиях Дельвига не указано, что «Голова ль моя, головушка...» при первой публикации в «Полярной звезде на 1824 год» также называлась «Песней» [Дельвиг 1986: 387].

¹¹² Пятая и шестая части «Собрания...» Воейкова вышли в октябре 1823 г. (хотя цензурное разрешение было выдано им вместе с остальными частями еще в 1821 г.) и содержали много перепечаток из «Полярной звезды», подробнее см.: [Вацууро 1978: 30–31; Мартыненко 2017: 33–35].

¹¹³ Даже у Баратынского заголовок «Русская песня» появился еще в 1821 г.

¹¹⁴ РО ИРЛИ. Отд. пост. № 18043. Л. 36–46 об.

¹¹⁵ Сама правка заглавий могла вноситься Дельвигом существенно позже — при подготовке сборника 1829 г.

1820-х гг. осложняется третьим элементом. «Русские песни» практически сразу (после «Ах ты ночь ли, ноченька...») осмысляются поэтом в качестве отдельного вида — необходимость их выделить ведет к последовательной нумерации под рабочим заглавием «мелодии». Вряд ли появление такой номинации связано с жанром романтических вокальных произведений, распространившихся позже [Долгушина 2014: 171]. Вероятно, на Дельвига могла повлиять европейская традиция «мелодий» (Байрон, Т. Мур). «Ирландские мелодии» Т. Мура, хоть и стали популярными в русской литературе только во второй половине 1820-х гг., но использовали похожий принцип — писались «на голос» старых ирландских песен (см. о рецепции Мура в России: [Алексеев 1982]). Дельвиг, впрочем, был вполне далек от английской поэтической традиции — скорее всего его «мелодии» были рабочим способом обозначить тексты, в какой-то степени зависимые от напевов народных песен. Не случайно из тетради в литературу заглавие «мелодия» не переходило: «русские песни» были важны для Дельвига именно в качестве «песни».

В 1820-х гг. в песенных жанрах Дельвига стилизации фольклорной песни обособлялись и требовали отдельного названия. По сути, это была самая точно определенная группа песенных текстов у Дельвига. Хорошо заметно, насколько гетерогенен у него «романс»: наряду с любовной элегией (например, «Не говори: любовь пройдет...») то же название получил элегический извод анакреонтической лирики («Друзья, друзья! Я Нестор между вами...») и повествовательные песни, близко подходящие к балладе («Одинок месяц плыл, зыбяся в тумане...», и юношеский «романс»-баллада «Проснися, рыцарь, путь далек...», написанный размером «Громобоя» [Дельвиг 1959: 300]). Соседство этих текстов под одним заглавием кажется странным, но оно вполне закономерно, если учитывать, что сам жанр «романса» проникал в русскую культуру в конце XVIII в. в двух формах — как аналог романской (испанской, в частности) баллады и как французская вокальная музыка салонного происхождения. При том, что стихотворения, получавшие заглавие «романс», в русской традиции очень рано начали ориентироваться именно на сентиментальную лирику, лиро-эпическое понимание жанра долгое время продолжало транслироваться через трактаты о словесности, переводы Эшенбурга¹¹⁶ и учебные пособия (вплоть до 1820-х гг., книг А. И. Галича и А. А. Писарева)¹¹⁷. Это двойное понимание жанра (с осязательным сдвигом к шуточной поэме), в очень характерном виде отражено у Державина в «Рассуждении о лирической словесности»: «Романс любит волшебное, чудесное, удивительное, ужасное, мечтательное, любовное, нежное, страстное и всякие издевательские по-

¹¹⁶ Характерно, что Мерзляков, переводя из Эшенбурга, сохранял лиро-эпическое описание жанра, хотя сам писал романсы совершенного иного типа [Яницкая 2013: 179–182].

¹¹⁷ См.: [Яницкая 2013: 25–27]. Также обзор трактовок романса в конце XVIII – начале XIX вв. дан в.: [Никкарева 2014].

вести обоих полов и особенно о каком-либо древнем богатыре, странном рыцаре, Царь-Девиге, волшебнике, волшебнице, отшельнике, старинном служивом и пр.» [Державин 1986: 259]. Характерно, что оба нарративных «романса» Дельвига — это ранние тексты. Баллада лицейского периода не была опубликована при жизни поэта, а «Одинок месяц плыл...» датируется 1821–1822 гг. Это подчеркивает архаичность подобной жанровой номинации. Важно, однако, другое — что Дельвиг подбирал «песенные» заглавия для ведущих жанров предшествующего десятилетия — эпохи Батюшкова и Жуковского. В его поэзии нет ни одной «баллады» и всего две «элегии», обе датированные началом 1820-х гг. Поэт предпочитал песенные заглавия для уходящих жанров, поэтому лирические романсы и песни стали у него функциональными аналогами интимной элегии, точно так же, как лироэпический «романс» на короткое время стал заменой балладе. Именно песенные жанры были наиболее заметными «новыми» поэтическими формами у Дельвига, они отбирались литературой 1820-х гг. в первую очередь: широкая слава Дельвига связана с его репутацией поэта-песенника, и только затем (сделаем такое предположение) с его авторитетом в области антологических стихотворений и идиллий, который активно поддерживался ближайшим дружеским кругом (и особенно Пушкиным, который во всех известных комплиментарных отзывах о поэзии Дельвига смог ни разу не похвалить его «русские песни» напрямую).

А. Н. Вульф, хоть и хорошо знавший Дельвига, но не слишком глубоко вовлеченный в проблемы словесности, узнав о смерти друга, зафиксировал в дневнике его литературную репутацию, которая была, кажется, общим местом к началу 1830-х гг.: «В народной поэзии он явился самостоятельным гением — его песни, кажется, слышались нам в самой колыбели; они останутся у нас в памяти вместе с баснями Крылова» [Вульф 1999: 161].

С появлением в поэзии Дельвига жанровой номинации «русская песня» бинарная система «песня — романс» была осложнена третьим элементом. После того, как все стилизации фольклорной песни начали существовать под отдельным названием, стало сразу видно, насколько слабо дифференцированной была категория собственно «песни»: в сборнике 1829 г. «Песен» осталось всего две (исключая тематически определенную группу «застольных песен»). Это упоминавшаяся «Наяву иль в сладком сне...» (1824) и «Дедушка! — девицы...» (1820). Первый текст был отнесен к «песне», по-видимому, из-за хорей, слабого «русского» ореола («лютая доля», «кудри, кудри, что вы вьетесь?») и возможной связи с песенной традицией XVIII в. «Песня» написана шестистишием (аабввб), и вполне вероятно, что у этих куплетов был непосредственный мелодический источник:

Наяву и в сладком сне
Все мечтаетесь вы мне:
Кудри, кудри шелковые,
Юных персей красота,
Прелесть — очи и уста,
И лобзания живые [Дельвиг 1986: 42].

«Дедушка! — девицы...» — укоренный в традиции «легкой поэзии» игривый разговор о любви между старшим и младшими — при первой публикации вовсе был назван «романсом». Эту жанровую нишу диктовал его французский генезис — по-видимому, песня является вольным переложением «Бабушки» Беранже («Ma grand'mère, un soir à sa fête...») [Левашева 1956: 346]. Однако «песней» он становится, во-первых, с музыкой Глинки (1829), а во-вторых, потому что написан хореем и вскользь использует песенное просторечие («девицы», «сказки!», «неймется»):

«Дедушка! — девицы
Раз мне говорили. —
Нет ли небылицы
Иль старинной были?»
— «Как не быть! — уныло
Красным отвечал я. —
Сердце вас любило, —
Так чего не знал я!» [Дельвиг 1986: 69]

С расширением репертуара песенных жанров у Дельвига на одну категорию «романс — песня — русская песня», подобного рода хореические тексты, стилистически нейтральные, легко входили в слабо маркированную зону «песни».

В то же время, «Русские песни» Дельвига были строго отделены не только от прочих песенных жанров, но и от близких образований, прямо ориентированных на поэтику фольклорной песни. Такими являются «Две звездочки» (<1825>) и «Сон» (1828):

«Мой суженый, мой ряженный,
Услышь меня, спаси меня!
Я в третью ночь последнюю,
Я в вешем сне пришла к тебе,
Забыла стыд девический!
Не волком я похищена,
Не Волгою утоплена,
Не злым врагом утрачена:
По засекам гуляючи,
Я обошла лесничего
Косматого, рогатого» [Там же: 45].

Не случайно критика зачастую смешивала эти стихотворения с «русскими песнями» (например, Сомов, защищавший Дельвига от Полевого): по сути, это были опыты Дельвига в использовании фольклорного языка внутри «книжного» балладного жанра, за пределами песенной установки. Они не ориентированы на какой-либо известный напев и написаны трехстопным ямбом с дактилическими окончаниями: ямба в «русских песнях» Дельвига нет вообще. В чистом виде подобный размер в «русских песнях» будет употребляться только с 1830-х гг., уже после смерти Дельвига: «Была пора, когда цветы...» (1832), «Березонька ль кудрявая...» И. Петрова (1832),

«Ахти беда-неволюшка...» Цыганова (<1832>), «Весною степь зеленая...» (1837) Кольцова и т. д. Такой белый ямб воспринимался как «русский размер», подобно пятистопнику и четырехстопному хорю с дактилической клаузулой, свободный от непосредственного мелодического источника. Не случайно в самой свободной от фольклорного претекста стилизации Мерзлякова «Среди долины ровныя...» использован схожий трехстопный ямб с чередованием дактилических и мужских окончаний. О чтении стихотворения «Сон» 30 октября 1828 г. Вульф запишет в дневнике: «Вечером у Дельвига видел я Плетнева <...> Барон читал свое Видение, писанное рассказом русских песен» [Вульф 1999: 48]. Написанный «рассказом русских песен» «Сон», конечно, не был «русской песней»; не попал он в раздел песенных жанров и в сборнике 1829 г. В некотором роде эти тексты повторяли опыты Мерзлякова и Грамматина в «сельских элегиях», книжном применении фольклорного стиля, но воспринимались уже на фоне заметных песенных форм и легко смешивались с ними. Дельвиг же, чуткий к смене стилистических регистров и избегавший жанровой эклектики, определенно выводил эти опыты в балладе за пределы «песен», куда не допускал сигналов инородных жанров.

15 сентября 1826 г. Дельвиг пишет П. А. Осиповой письмо, в котором извещает о встрече Пушкина с Николаем I. Заодно поэт просит разрешения посвятить ей «русские песни»: «...позвольте мне посвятить вам мои русские песни. Вы одолжите человека, который ничем более не может вам показать своего почтения, и любви, и благодарности. Позволение напишите на особенной бумажке для цензуры, которая не позволяет посвящать без позволения тех, кому посвящаешь» [Дельвиг 1986: 319]. Эта просьба кажется странной в нескольких отношениях. Во-первых, совершенно непонятно, почему Дельвиг просит у Осиповой письменное разрешение для цензуры, а не ограничивается этикетным вопросом (посвящение женщине в 1820-х гг. могло выглядеть двусмысленным и нежелательным для адресата). Дельвиг как издатель должен был быть в курсе реформы цензурного института, просходящей после декабрьского восстания — тем более что летом 1826 г. он принял решение отказаться от издательских услуг Сленина и подавал рукопись «Северных цветов на 1827 год» в цензуру самолично, спустя два месяца после письма Осиповой [Там же: 321]. В высочайше утвержденном 10 июня 1826 г. цензурном уставе Шишкова специально оговаривалось, что разрешения требовались только для посвящений императору и «особам высочайшего дома» [Сборник постановлений 1862: 164–165]. Для посвящения Осиповой никакой справки цензуре не требовалось. Возможно, впрочем, что Дельвиг просто перестраховывался, помня, что посвящениям в уставе был выделен отдельный параграф.

Во-вторых, неясно, в каком виде это посвящение должно было существовать. Все «русские песни», написанные ко второй половине 1826 г., уже были опубликованы — последней была песня «Соловей мой, соловей...» в «Северных цветах на 1826 год», а следующая «русская песня» появилась только в «Подснежнике» в 1829 г. Поэтому совершенно исключена публи-

кация нескольких «русских песен» в следующих «Северных цветах», а тем более перепечатка старых. Возможно, Дельвиг задумывал издать сборник своих стихотворений — по примеру Баратынского, над изданием книги которого он в это время работал [Летопись 1998: 175–176, 178–179, 188–189]. Однако если сборник действительно задумывался, то посвящение должно было относиться не ко всей книге, а только к предполагаемому разделу «русские песни»; между тем, в вышедшей уже в 1829 г. книге Дельвига такого раздела не было¹¹⁸, как не было в ней и никаких посвящений. Отметим также, что отдельные разделы стихотворного сборника посвящались разным лицам крайне редко¹¹⁹. В целом, ко второй половине 1820-х гг. — времени интенсивной автономизации литературы, — посвящения в книгах стихов были уходящим явлением, связанным с разными видами зависимости автора от адресата. Книга переставала выполнять функцию проводника официальных и административных смыслов.

Эти нестыковки можно снять, если предположить, что Дельвиг в письме Осиповой имеет в виду вовсе не поэтический сборник, а другой тип издания — ноты¹²⁰. Нотное издание могло свободно объединить небольшую подборку песен, посвящения же в музыкальной печати — в изданиях, часто состоявших из нескольких страниц, — были достаточно распространены и в 1820-х гг.

Летом и осенью 1826 г. Дельвиг, ушедший от Сленина и заручившийся издательской поддержкой Плетнева, был занят составлением следующей книги «Северных цветов», собирал деньги с продаж «северных поэм» Баратынского и готовил к изданию его первый сборник стихотворений [Там же: 175–179]. Вполне вероятно, что он задумал и собственное издание, которое поддержало бы выступление «союза поэтов» в 1826 г. (кроме запланированной книги Баратынского, в начале года выходят «Стихотворения Александра Пушкина»). Кроме того, издание сборника могло бы утвердить Дельвига как поэта-песенника и окончательно выделить «русские песни» в отдельную группу текстов. Каким бы мимолетным ни был этот план (все же других свидетельств о предполагаемом издании, кроме письма Осиповой, не сохранилось) — можно предположить, что Дельвиг рассматривал возможность музыкального существования своих песен, подобно критику «Сына Отечества», который за полтора года до этого советовал

¹¹⁸ Подобный раздел сложно выделить в жанрово организованном сборнике, учитывая количество других песенных жанров у Дельвига. Пришлось бы вводить два песенных раздела: «песни и романсы» и «русские песни», что делало бы разграничение довольно громоздким.

¹¹⁹ Помимо знакового случая с Державиным, посвятившем «Оды» Екатерине II, можно назвать сборник Суханова (1828), где раздел «русских песен» посвящен А. С. Шишкову, но ему было необходимо поблагодарить в сборнике сразу двух человек (см. подробнее в разделе 3.3.).

¹²⁰ Замысел отдельного издания песен предполагал, исходя из этого письма, и Ю. Верховский: [Верховский 1922: 111].

поэту «обогатить Словесность нашу изданием собрания своих Песен с нотами» [СО, 1825, № 3: 318–319].

О музыкальном бытовании песен Дельвига в первой половине 1820-х гг. существует мало достоверных сведений — распространение песен, по-видимому, было ограничено дружескими собраниями, салонами, литературными вечерами и празднованием лицейских годовщин. Согласно указателю Г. К. Иванова «Русская поэзия в отечественной музыке» (не всегда полному для первой половины XIX в.), к 1826 г. печатных нот на стихи Дельвига практически не было. Только к двум стихотворениям Дельвига («Наяву и в сладком сне...» и «Элегии» («Когда, душа, просилась ты...»)) была издана музыка М. Л. Яковлева (1825) [Иванов 1966: 114–116]. Композитор-любитель Яковлев был лицейским другом Дельвига и постоянно участвовал в его домашних литературных вечерах с 1827 г., когда был переведен в Петербург во II отделение канцелярии Е. И. В. [Черейский 1989: 522–523]. Яковлев сочинил множество романсов и песен на стихотворения Дельвига, которые в основном издавались позже, в 1830-х гг. Датировка многих этих произведений неизвестна, у них было кружковое, домашнее обращение. Можно думать, что Яковлев был первым претендентом на авторство музыки и для нотного издания песен Дельвига.

Учитывая то, что «русской песней» Дельвиг называл только определенную группу текстов, можно с достаточной долей уверенности говорить о том, что в сентябре 1826 г. поэт в письме Осиповой имел в виду следующие стихотворения:

1. Ах ты, ночь ли... (<1820–1821>);
2. Голова ль моя, головушка... (1823);
3. Что, красотка молодая... (1823);
4. Пела, пела пташечка... (1824);
5. Скучно, девушки, весною жить одной... (1824);
6. Соловей мой, соловей... (1825).

Известно, что Яковлев написал музыку по крайней мере к одной из этих песен («Пела, пела пташечка...», опубликована в 1838 г.). Из шести «русских песен» как минимум три были написаны Дельвигом «на голос» и могли распространяться без нот («Голова ль моя, головушка...», «Пела, пела пташечка...», «Скучно, девушки, весною жить одной...»). Для публикации музыки на подобные тексты нужна была небольшая обработка мотива — возможно, Дельвиг мог надеяться здесь на свою жену, С. М. Дельвиг (Салтыкову), серьезно занимавшуюся музыкой и имевшую связи среди петербургских музыкантов и композиторов [Модзалевский 1929: 148–150, 202; Левашева 1956: 331–332].

Однако, скорее всего, нотное издание песен в 1826 г. было трудно-выполнимой для Дельвига задачей. Яковлев до перевода в Петербург служил в Москве, в кружок Дельвига еще не пришел М. И. Глинка (которого привел Яковлев); близких композиторов, которые могли бы поддержать издание, в распоряжении Дельвига не было. А. А. Алябьев, написавший

во второй половине 1820-х гг. много песен на стихи поэта, был в ссылке, никаких сведений о его знакомстве с Дельвигом нет [Левашева 1956: 346; Hodge 2000: 158]. Как ни странно, у Дельвига было мало ресурсов для конвертации литературного успеха песен в их распространение в качестве музыкальных произведений за пределами ближайшего круга — ситуация, в общем, обратная случаю с песнями Мерзлякова, которые широко распространялись в столицах с музыкой Кашина, но практически не были представлены в печати. Песенные жанры получали все больше возможностей автономного существования в литературе: в то время как музыка становилась второстепенным фактором, «русские песни» заполняли печать.

Что значила в середине 1820-х гг. эта отчетливая смена заглавий у стилизаций Дельвига, кажущаяся незначительной? Во-первых, словосочетание «русская песня» приходило из повседневного употребления — так могли называть любые фольклорные песни, тексты, принадлежащие народной среде. Это название, таким образом, с помощью введения этнонима претендовало на то, чтобы представить литературный текст в качестве «народного», «национального», формировало образ фольклора посредством поэзии 1820-х гг. Однако в этом отношении у нее был недавний предшественник, уже занявший место «национальной» песни и апроприировавший фольклорный язык — квазифольклорные песни времен Наполеоновских войн, которые могли получать это заглавие («Русская песня во время занятия Москвы неприятелями», «Русская песня в честь Царя-орла»). Юный Дельвиг в 1812 г. сам написал такой текст — «Как разнесся слух по Петрополлю...», который был назван согласно литературной традиции 1810-х гг. «Русской песнью». Возможно, это и было причиной того, что Дельвиг какое-то время не хотел переименовывать свои стилизации: с названием «русская песня» в начале 1820-х гг. еще был тесно связан комплекс патриотической поэзии.

Заглавие «русская песня» в 1820-х гг. закрепляется за совершенно другим типом текстов — за лирическими песнями, прошедшими элегическую школу 1810-х гг. По мере того, как складываются «русские песни» у Дельвига, в русской культуре, как мы уже отмечали, идет переориентация литературного фольклоризма с «больших» жанров народного эпоса на народную лирику, повторяя процессы, происходящие собственно в поэзии, и выдвижение мелких лирических жанров в центр литературы. Это восприятие русского фольклора на основе лирической песни вело к известной пушкинской формуле из «Домика в Коломне» — «От ямчика до первого поэта, / Мы все поем уныло» [Пушкин, 5: 87] — объединяющей элегию с народной песней в одном пространстве национальной литературы (при всей иронии и оглядке на «душегрейку новейшего уныния»).

Песни Дельвига застали все этапы этого перехода от военной «русской песни» к любовной (национальной) лирике, а успех новых «русских песен» Дельвига привел к закреплению этого жанрового заголовка в литературе. В сборнике 1828 г. у молодого поэта из крестьян М. Д. Суханова будет большой раздел «Русские песни», состоящий из многочисленных

подражаний фольклорной лирике. Н. Г. Цыганов весь свой сборник, подготовленный в 1832 г., назовет «русскими песнями». На этом фоне «песни» Мерзлякова в сборнике 1830 г. могли выглядеть некоторым анахронизмом. От «русских песен» 1820–1830-х гг. берет начало и обозначение жанра в исследовательской традиции.

Распространение этого жанрового заголовка подтверждается данными корпуса. Мы посчитали отношение количества «русских песен» ко всем текстам, публиковавшимся со словом «песня» в заглавии (данные сгруппированы по пятилетиям). Использовались заглавия в первых публикациях текстов, названия разделов в сборниках стихотворений мы не распространяли на тексты, входившие в этот раздел. Результаты видны на рис. 2.1.

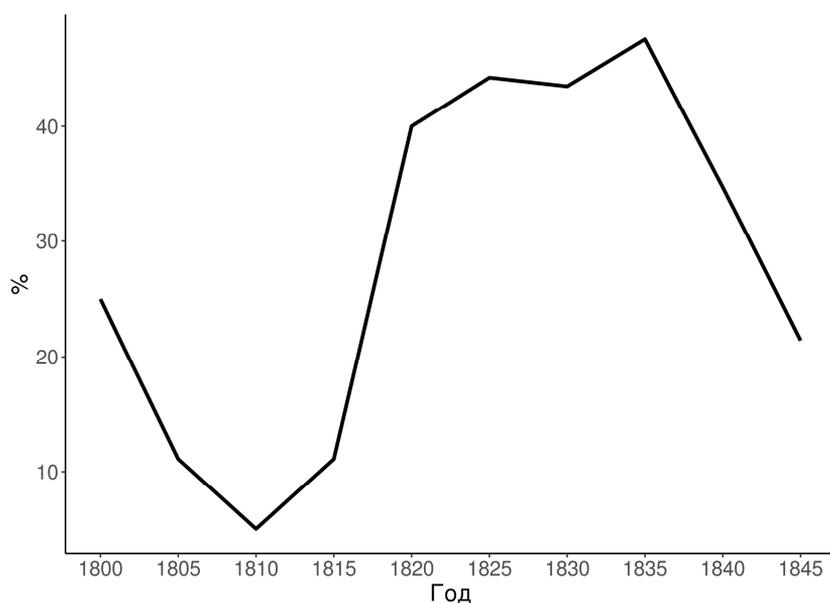


Рис. 2.1. Отношение «русских песен» ко всем произведениям со словом «песня» в заголовке (в %). Данные сгруппированы по пятилетиям — так, деление «1805» на оси x включает подсчеты по 1806–1810 гг. Всего рассмотрено 302 текста (из 622), среди них 105 «русских песен».

Согласно этому графику, время обособленного существования жанра приходится именно на 1820–1830-е гг. Заметное распространение «русской песни» начинается в начале 1820-х гг., когда Дельвиг еще сомневается в жанровых заголовках. Стилизация приходит в литературу на правах «фольклорной» песни, ее прямое отношение к национальности подчеркнуто этнонимом в заглавии. Однако относительно высокое положение «русской песни» в литературе не будет сохраняться долго. Ее распад как отчетливо выделенного жанра произойдет по тем же причинам, что обеспечивали ее успех в 1820-х гг. — эти причины заключены в развитии романтической эстетики.

2.3. «Литературные аристократы» пишут «народные песни»: социальный контекст стилизаций

В конце 1820-х – начале 1830-х гг. в русской критике развернулась чуть ли не единственная подробная дискуссия первой половины XIX в. о «русских песнях», инициированная почти одновременным выходом сборников стихотворений Дельвига (1829) и Мерзлякова (1830). Столкновение старых, широко известных стилизаций Мерзлякова, с новыми песнями Дельвига, формой, ставшей заметной в 1820-х гг., происходило в ситуации усложнявшегося и сегментировавшегося литературного поля, которое перестраивалось под давлением новых экономических отношений в словесности и профессионализации писательского (в первую очередь — журналистского) труда. Эта ситуация нашла выражение в громких полемиках начала 1830-х гг. о «литературной аристократии» и «торговой словесности», результатом которых стало окончательное разделение столичных литературных кругов по периодическим изданиям, конец эпохи альманахов и позиционная победа Ф. В. Булгарина, Греча и Н. А. Полевого в борьбе за широкого читателя и «экономические» основания литературы (см. обобщающую статью о развитии русского журнала первой половины XIX в.: [Todd 1997]). Дельвигу и его ближайшему кругу, участвовавшему в самом успешном альманахе второй половины 1820-х гг., не удалось перенести эту модель литературного существования в эпоху периодики: «Литературная газета» (1830–1831) никак не могла соревноваться с «триумvirатом» Булгарина и «Московским телеграфом» Полевого.

Изначально обвинения в «литературном аристократизме» — монополии на критическое суждение, элитарности маленькой группы литературных законодателей, игнорировании читательского запроса — были обусловлены различиями в литературных позициях, а не различиями социальными (с обеих сторон в полемике были дворяне). По крайней мере Полевой, начавший свое выступление с критикой Карамзина и защиты своей «Истории русского народа», вряд ли хотел, чтобы эта журнальная борьба рассматривалась как атака на дворянское сословие, хотя именно так и случилось, что впоследствии привело к закрытию «Московского телеграфа»: Полевой, родом из купеческой семьи, подвергшийся в литературе многочисленным оскорблениям из-за своего происхождения, был обвинен в «литературном карбонарстве» и воспринимался многими современниками как ведущий опасную политическую игру (см.: [Орлов 1934: 66]).

Эта «социальная» подоплека полемики, сама возможность социальной интерпретации конфликта начала 1830-х гг., накладывала определенный отпечаток на суждения Полевого о литературных произведениях «аристократов», которые, с точки зрения эклектического романтизма критика, выглядели ненатуральными подражаниями, лишены «правды» и «народности», литературными развлечениями столичных дилетантов. Особенно ярко эта позиция выразилась в тех атаках, которые Полевой повел на Дельвига и его «русские песни».

Формальным поводом для переосмысления новейших «русских песен» был выход сборника Мерзлякова. Полевой писал об этих песнях:

Мерзляков первый почувствовал прелесть простых Русских песен. При голосе Сандуновой и мелодиях Кашина, он очаровывал некогда преложением Русских песен, *преложением*, повторяем, ибо тогда не иначе слушали народные песни. Да и теперь не так-ли их многие понимают? Не чувствуя, что в народных думах, в простоте, грубости вымысла и изложения, заключаются красоты необыкновенные, нам хотят гладить, лощить, исправлять песни народа, и — портят их. Выходит какая-то смесь щегольства с дикостью и простотой, какие-то театральные пляски с *па* и *антраша*, крестьяне в маскарade... ошибка страшная и нестерпимая!

Этой ошибки не избежал и Мерзляков, ибо тогда все так думали. Песни Стеньки Разина, богатство поэзии в самых простонародных песнях, почли бы нестерпимым мужичеством, и то, от чего теперь дрожит наша Русская душа, сильно бьется наше русское сердце, конечно заставило бы носик не одной красавицы 1800-го года вздернуться с негодованием. Но отдадим справедливость Мерзлякову: он лучше всех понимал истинную прелесть народных песен, и ни до него, ни после него, никто не перелагал их так просто, и, следовательно, хорошо [МТ, 1831, ч. 37, № 3: 384–385].

Полевой оценивал песни Мерзлякова (и всю его деятельность в словесности) исторически и, хотя и отдавал должное его стилизациям, но все же предпочитал литературным «переложениям» настоящую народную поэзию (отметим, что и сам Полевой в 1832 г. задумывал издание фольклорных песен). В оценке «русских песен» Мерзлякова, написанных 20 и более лет назад, сложно не заметить прямого выпада против Дельвига: «ни до него, ни после него <курсив наш>, никто не перелагал их так просто и, следовательно, хорошо». Это звучало особенно резко на фоне недавних восторженных отзывов «Московского телеграфа» о песнях Дельвига из сборника 1829 г. Правда Кс. Полевой, автор этой рецензии, в оценке песен Дельвига хвалил не столько стилизации. Отвечая на обвинения Сомова в том, что он не понимает сущности «собственно народных песен», Кс. Полевой писал во «Взгляде на два обозрения русской литературы 1829 года»:

О песнях барона Дельвига сказано было в критике, что в них видна русская душа; г. Сомов упирается на слова и почитает русскими только те песни, где более слов простонародных. Скажем на это: у всякого свой вкус; но мы привыкли дорожить более душою, нежели словами, и предоставляем г-ну Сомову восхищаться одними формами [МТ, 1830, ч. 31, № 2: 222].

Неприятие «Московским телеграфом» стилизаций Дельвига, следующих за формой народной песни, было видно даже до обострения конфликта — в хвалебном отзыве Кс. Полевого «перлами русской поэзии» названы песни «Наяву и в сладком сне...», «Соловей мой, соловей...» и «Дедушка! — девицы...» [МТ, 1829, ч. 27, № 11: 372–373]. Кроме «Соловья», который действительно был «русской песней», Полевой назвал «романс» Дельвига и песню в духе французской легкой поэзии. Прямые подражания форме фольклорной песни уже в конце 1820-х гг. могли восприниматься не-

сколько враждебно — и после того, как отношения «Московского телеграфа» с дельвиговским кругом обострились, Н. Полевой выразил свои претензии более определенно.

Полевой указывает на неестественные трансформации, которые проделывает литературная «русская песня» с народной поэзией, и широко пользуется театральными метафорами для описаний этой ложной, с его точки зрения, формы: «...нам хотят гладить, лощить, исправлять песни народны, и — портят их. Выходит какая-то смесь щегольства с дикостью и простотой, какие-то театральные пляски с *па* и *антраша*, крестьяне в маскараде» [МТ, 1831, ч. 37, № 3: 384]. Как кажется эта метафорика «переодевания» наследует широко известному высказыванию И. Киреевского о подражаниях Дельвига, одетых «душегрейкой новейшего уныния» — похвала Киреевского сработала против критика и вызвала волну издевательств и шуток в 1829–1830-х гг.¹²¹

Такой «успех» «душегрейки новейшего уныния» подчеркивает некоторые особенности поэзии рубежа 1820–1830-х гг. и романтических представлений о поэте этого времени. Вместо тех положительных смыслов новейшей модификации литературных форм (в области идиллии, древней антологии и народных песен), которые вкладывал Киреевский в свое высказывание, литература и критика сразу же считали противоположные идеи — метафора переодевания вскрывала неестественность современной литературы, театрализованность дворянской поэзии, ее внутреннюю противоречивость. В свете этой формулы Киреевского, внезапно оказавшейся удачным описанием текущей поэзии «литературных аристократов», будут строиться все выпады Полевого против стилизаций народных песен.

В 1830 г. в сатирическом приложении к «Московскому телеграфу» — «Новом живописце литературы» — Полевой опубликовал множество пародий на «русские песни» Дельвига и альманашную поэзию «литературных аристократов». Когда в 1834 г. Кюхельбекер в ссылке получил комплект «Московского телеграфа» за 1830 г., о пародиях Полевого он отозвался с некоторым недоумением:

В «Телеграфе» на 1830 год «Литературное зеркало» и прочие выходки Полевого противу всех почти хороших наших стихотворцев, не исключая и Пушкина, по крайней мере очень странны, если не более. Достойна примечания «Русская песня» на странице 65 «Зеркала»: чудным образом подшутила судьба над сочинителем пародии — песня вышла очень не дурная, так что она скорее может назваться слишком близким, но довольно удачным подражанием, а не пародией песен Дельвига [Кюхельбекер 1979: 299].

¹²¹ Подборку откликов на эту формулу Киреевского см. в: [Пушкин в критике: 488].

Кюхельбекер имел в виду пародию Полевого, которая начинается так:

По улице, по улице
Мятелица, мятелица;
Наш дед седой, старик лихой
Не женится, не женится! [Живописец, 1830, № 4: 65].

Для пародии Полевой выбрал самую «литературную» стилизацию Дельвига — трехстопный ямб и некоторые лексические пересечения указывают на балладный «Сон» («По берегу ж заволжскому / Метет, гудет метелица»). Пародия действительно создает минимальный комический эффект — как указывал Тынянов, Полевой в «Живописце» пародировал сам метод «гладкописи» его литературных противников [Тынянов 1977: 536–541]. Полевой хочет заставить свою пародию действовать не столько через сами стихи, а при помощи контекста этой «русской песни».

Под стихотворением стоит подпись «Феокритов» прозрачно указывающая на идиллиста Дельвига и, среди прочего, ведущая к посланию Пушкина своему другу по случаю выхода «Стихотворений» 1829 г. — «Кто на снегах возрастил феокритовы нежные розы...». Это послание в свете «душегрейки новейшего уныния» также можно было прочесть в ироническом ключе противников «литературной аристократии»: «Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?». Смешение национальностей, так же как противоречие между формой «народной» песни и ее автором Феокритовым¹²², вызвало насмешки Полевого над несоответствием личности, «национальности» Дельвига его заявке на народную поэзию¹²³. В другой пародии, где критик иронизирует над «русскими песнями» Дельвига вместе с «Зимним вечером» Пушкина¹²⁴, он подхватывает и переворачивает пушкинскую игру в национальности:

Теперь Чухонец красоту
Преданий Русских понимает,
Поет нам: *по мосту, мосту* —

¹²² Соотношение «древнегреческих» и «русских» форм в поэзии Дельвига, противоречие в котором отметила современная поэту критика, впоследствии станет важной литературоведческой проблемой. Варианты ее решения как правило рассматривающие «русские песни» как национальный вариант гармонического «золотого века» античной литературы, см. в: [Успенский 1929; Вацура 1986]. О стилистическом барьере между «древнегреческим» и «простонародным» у Дельвига — поэтической позиции, противопоставленной опыту «русской идиллии» Гнедича в «Рыбаках» см.: [Бодрова 2013а].

¹²³ Ср. также близкий и более очевидный случай с Е. Ф. Розеном. Остзейский немец, поздно начавший учить русский язык, в 1830-х гг. писал «русские песни», пытался создать национальную драму и был осмеян за неловкие изобретения в области «народного» языка и за сами притязания немца на русскую «народность» [Киселева 2013].

¹²⁴ Пародии Полевого на «русские песни» и «Зимний вечер» рассмотрены в: [Кошелев 2003]. Об этих выступлениях «Живописца» в контексте утраты альманахами своего литературного значения: [Гриц, Тренин, Никитин 2001: 158–160].

И сарафан наш надевает —
И не к лицу ль такой наряд,
Кто сам Чухна, а Грек душою,
Кто с Русской музою простою
Плясать и петь умеет в лад?.. [Живописец, 1830, № 8: 137].

В этом фрагменте, наконец, соединяются «душегрейка» Киреевского (ср. у критика: «и не к лицу ль Гречанке наш северный наряд?») с посланием Пушкина, а смена национальностей вплотную стоит со сменой костюма — чухонец с греческой душой в русском сарафане. Полевой задействовал все, что было у него под рукой, и в самой пародии, названной «Русской песней на чухонский лад», вновь использовал трехстопный ямб, пародируя уже «Две звездочки», другую стилизацию Дельвига с балладным фоном, которая вовсе не была «русской песней».

Даже в 1832 г., после смерти Дельвига и затухания споров о «литературной аристократии», Полевой будет воспринимать литературные стилизации через контекст «искусственных» песен дельвиговской поэзии. В статье «Нужен ли Асмодей для нашей Литературы?», в которой был заявлен один из очередных тезисов о несуществовании русской литературы, Полевой описал всю русскую словесность как целиком подражательную. Русские песни не были исключением:

Вот русский герой, в лоскутьях из Шиллеровых трагедий, Гетевых речей, Вернеровых стихов!

Вот Русская песня, в Чухонской шапке, с филистерскою трубкою в зубах, с стаканом пунша в руке! [Камера-обскура, 1832, № 3: 48]

«Переодевание» в чужую одежду (в т. ч. студенческую, которая могла указывать и на Языкова) вновь служило для дискредитации литературных песен в народном духе. Во всех этих выпадах Полевого начала 1830-х гг. нет прямого обвинения в аристократизме, но есть отрицание «русской» национальности автора, пишущего «народные» песни. Однако почему Дельвиг объявлен чухонцем? Для публики это был прозрачный намек на «баронство» издателя «Литературной газеты» — на дворянский титул западных губерний Российской империи. В этом контексте нужен был лишь шаг до выводов о социальной обусловленности в использовании формы фольклорной песни — барон и «литературный аристократ» не может писать «русские» песни.

Этот шаг сделал впоследствии Белинский, имевший перед глазами пример «русского» поэта — мещанина Кольцова — и унаследовавший отношение к песням Мерзлякова и Дельвига от Полевого¹²⁵. В поздней статье 1844 г. критик выскажется прямо: «Песни Дельвига были песнями барина, пропетыми будто на мужицкий лад» [Белинский, 8: 453]. Для Белинского социальное происхождение авторов «русских песен» будет даже определять разницу между литературными формами — «романсом»

¹²⁵ Подробнее см.: [Шеля 2015].

и «песней». Если Мерзляков, сын купца, сделавший профессорскую карьеру в Москве своими силами, имеет право на «песню», то барон Дельвиг, по мнению Белинского, писал «решительные романсы»¹²⁶.

Таким образом, социальный подтекст полемики о «литературной аристократии» начала 1830-х гг., особенно важный для Полевого, подчеркивал наметившееся романтическое неприятие литературных «народных песен», написанных дворянами и интеллектуальной элитой 1820-х гг. Эта литературная продукция осмыслялась через метафоры неестественных переодеваний — национальных и социальных. Постепенно уходила в прошлое салонная форма дворянской культуры и кружковая организация литературы, позволявшие как «переодевания» С. Д. Пономаревой в крестьянку, так и неконфликтное сосуществование «русских песен» и «подражаний древним» в жанровом репертуаре Дельвига, поэта-мастера и «баловня»¹²⁷. Но если, согласно романтическим установкам на соответствие личности поэтическому высказыванию, которые особенно последовательно и настойчиво срабатывали в литературном воображении, когда речь шла о языке «народной» лирики, песни «литературных аристократов» были неприемлемы, то кто их вообще мог писать?

Обычно история «русской песни» на этом этапе ведет к «поэту из народа» А. В. Кольцову — романтический миф, заложенный Белинским, согласно которому фольклорный язык лирики Кольцова был «естественным» для его происхождения, оказался чрезвычайно устойчивым. При этом в разговоре о «русских песнях» Кольцова в стороне остается литературный контекст 1820-х гг., от которого положение воронежского поэта в словесности зависело непосредственно — речь идет о «поэтах-самоучках», которые к «русской песне» как раз не пришли. Поэтому прежде чем перейти к случаю Кольцова, мы остановимся на этом вопросе — почему поэты-крестьяне 1820-х гг. не писали «крестьянских» песен?

¹²⁶ Социальная трактовка различий между песнями Мерзлякова и Дельвига прочно укоренилась в литературоведении, ср.: [Песни 1936: 259].

¹²⁷ О «мастерстве» как одном из контекстов сборника 1829 г. см.: [Песков]. Благодаря А. С. Бодрову за возможность ознакомиться с книгой А. М. Пескова в рукописи. О литературной репутации «ленивого» Дельвига и взаимодействии ее с нелитературным биографическим рядом см.: [Грачева 1990].

ГЛАВА 3

ПОЭТЫ-САМОУЧКИ 1820-х гг. КАК «АНГЛИЙСКИЙ» ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЕКТ

В немногих работах, посвященных «поэтам-самоучкам» 1820–1830-х гг., это явление рассматривалось в связи с «демократизацией» литературы и возникновением крестьянской литературной традиции [Гроссман 1926; Розанов 1927; Сакулин 1929: 188–201; Розанов 1990: 67–81], как этап формирования «третьего сословия», прослойки образованных крестьян, участвовавших в культурной жизни (обычно имелся в виду ее дворянский извод — театр, живопись, литература) дореформенной России¹²⁸. Неоднократно указывалась несамостоятельность этих поэтов на литературной сцене, зависимость их литературной карьеры от покровителей — П. П. Свинына, Б. М. Федорова, А. С. Шишкова. Подобные взаимоотношения обычно интерпретировались негативно, согласно репутациям этих персонажей в истории литературы: поэты из крестьян перенимали идеологию покровителей и в литературных произведениях повторяли их общественные и политические позиции [Сакулин 1929: 191–194; Ревякин 1931: 11–18].

Из виду, однако, упускалось, что форма подобных отношений в сходных условиях — поэт крестьянского/«низкого» происхождения и его литературный наставник, обеспечивающий доступ к статусным привилегиям словесности, — в русской литературе первой половины XIX в., как и за ее пределами, постоянно воспроизводилась и мало зависела от личных характеристик покровителей. И. Н. Розанов еще в «Литературных репутациях» писал, что успех первой книги Кольцова 1835 г. «на 50% объяснялся происхождением автора, а не качеством стихов» [Розанов 1990: 57]. С 1930-х гг., когда социология оказалась фактически вытеснена из советского литературоведения, разговор о поэтах-самоучках развивался как апология крестьян и обличение их наставников, искаживших природные таланты [Жаркова 1980]. В случае с Белинским и Кольцовым, роль критика в советской историографии приводила к тому, что анализ их отношений подменялся поддержанием ряда биографических мифов. Это, однако, не было препятствием для современников критика и дореволюционных биографов Кольцова; Де-Пуле, в частности, называл их отношения «моральным порабощением» [Де-Пуле 1878: 134].

Мы используем в работе традиционный термин «поэты-самоучки» для обозначения поэтов из непривилегированных классов, ставших заметными в дворянской культуре XIX в. Он закрепился за ними в 1820-х гг. и до сих

¹²⁸ См., например: [Яцевич 1937]. Историографический обзор: [Курмачева 1983: 15–58]. О роли крепостных в культурных индустриях (музыка, театр, живопись) России см. историко-социологическую работу: [Stites 2005].

пор является достаточно устойчивым. По сравнению со смежными понятиями, вроде «крестьянских поэтов», он указывает не на социальное происхождение (многие не имели прямого отношения к крестьянству), а на затрудненный доступ этих поэтов к образовательным институтам и, следовательно, к обычным путям накопления культурного капитала¹²⁹. При этом не имеет значения, насколько в случае самоучек это соответствовало действительности — «необразованность» неоднократно становилась частью кампании по продвижению поэта в литературе, превращалась в характеристику этой позиции и необходимое условие ее существования.

В английской исследовательской традиции отношения «поэтов трудящегося класса» («labour poets», «labouring class poets») с их литературными наставниками рассматривались внутри института патронажа, в контексте его деформации в конце XVIII – начале XIX вв. [Rizzo 1991; Cafarelli 1995]. Д. Гриффин в монографии, посвященной устойчивости английской системы патронажа, описал патронажные отношения, основываясь на теории поля П. Бурдьё и социальной антропологии, как отношения обмена, «экономические» в своей основе [Griffin 1996; Бурдьё 2000]. Если патронируемый поэт получал ряд привилегий, которые далеко не в первую очередь предполагали прямую денежную поддержку (доступ к культурной элите, организация подписки на книгу, распространение известности в дворянских кругах и проч.), то интересы самого патрона лежали в области высокого престижа меценатства и репутации «покровителя искусств», публичного признания и участия в европейском культурном соревновании (национальный культурный проект; в английском контексте — соперничество с Францией)¹³⁰.

В условиях перемещения литературы в область рыночных отношений и распада литературной экономики, основанной на иерархии и влиятельности политической элиты, часть старых функций патронажа перенимают сами литераторы и возникающие новые литературные институты: критика, журналистика, общества поддержки и литературные премии. Сеть патронажа становится шире, в нее вовлекаются сами литературные агенты, источники символического и экономического капитала перестают концентрироваться в руках немногочисленной элиты, перераспределяясь уже внутри литературного поля (см.: [Griffin 1996: 275–285]).

Соответственно новые покровители «поэтов из народа» были уже прямо вовлечены в отношения литературные и решение литературных задач. От них напрямую зависела позиция самоучек в литературе, редактура и отбор текстов, они выступали в качестве «создателей поэтов» [Rizzo 1991]. В английском контексте за народными поэтами с ограниченным доступом к образованию следовал шлейф эстетики «природного гения» (nature genius), который поддерживался патронами, разбиравшимися в металите-

¹²⁹ По сходным соображениям термин «self-taught» используется в монографии, посвященной поэзии «самоучек» XVIII в. (Англия и Германия): [Prandi 2008: 4–5].

¹³⁰ О видах литературного патронажа см. также: [Korshin 1974].

ратурных дискуссиях и использовавшими «природную» эстетику в борьбе с классицистическими литературными конвенциями. Работа С. Корд показывает, как патроны европейских крестьянок-поэтесс (Мэри Липор, Анны Луизы Карш, Анн Ирсли и других) пытались их удержать в рамках этой эстетики и ориентировали авторов на «простые» литературные формы, обычно понимаемые через пасторальную традицию европейской литературы, восходящую к античным образцам Гесиода и Феокрита, а в новейшей литературе находившую соответствия в описательной поэзии Томсона (см.: [Kord 2003]). Выход поэта за пределы этой ниши (тяга к образованию, литературная самостоятельность, «неправильный» жанровый репертуар) часто трактовался как катастрофичный: отсюда распространенность «наставительных» биографических мифов о плачевных окончаниях крестьянских литературных карьер — нищета, сумасшествие, самоубийство. Многие из этих историй собрал Р. Саути в 1831 г.¹³¹ в предисловии к сборнику стихотворений Джона Джонса (John Johnes) — английского поэта, представленного на обложке читателю как «старый слуга». Это предисловие, в котором Саути допускал возможность «необразованного» поэтического таланта только внутри пасторальной модели (пастухи, крестьяне, сельские служители), было почти сразу же переведено в России («Телескоп», 1832, № 3), где литература в короткое время столкнулась с целым рядом заметных поэтов-крестьян, покровительствуемых П. П. Свиным и Б. М. Федоровым, — Ф. Н. Слепушкиным, М. Д. Сухановым и Е. И. Алипановым.

Особый тип зависимости поэтов-самоучек от литературных наставников открыл возможность писать об их положении в литературном поле в терминах постколониальной теории: русские «поэты-крестьяне» от Кольцова до Клюева рассматривались как «колонизированные» литературным центром авторы, самовыражение которых не могло не зависеть от запросов и ожиданий статусных литературных агентов [Ogden 2005].

Патронажные отношения, как и любые отношения власти, возникают в ситуациях асимметрии в области социального/культурного статуса и ресурсов [Griffin 1996: 14–18]. В условиях автономного литературного поля их часто невозможно отделить от рядового взаимодействия агентов с разными позициями в поле («молодой — старший», «неизвестный — признанный гений» и проч.). Поэтому относительно «поэтов-самоучек» мы будем пользоваться понятием «патронажа» только в той мере, в которой он указывает на длительный и воспроизводимый характер этой асимметрии, поддерживающий зависимое положение таких поэтов. Чтобы исполнять литературную роль «самоучки», поэты-крестьяне вынуждены были сохранять и свою социальную роль. Инженерами этой литературной позиции были не они, а их литературные наставники, обладавшие необходимыми знаниями о правилах игры в поле. Через наставников происходила

¹³¹ Подробнее о том, как литератор-профессионал Саути воспроизводил для самоучек «пасторальную» нишу дилетантского поэтического существования см.: [Burke 2011].

и трансляция допустимых литературных форм — именно эта прозрачность литературных источников у «поэтов-самоучек» позволяет увидеть, какие формы адаптировались «крестьянскими» поэтами и как складывалась в русской традиции ниша «самоучек». Случай поэтов-крестьян 1820-х гг. позволяет достаточно определенно говорить о том, что никакой «естественной» связи между фольклорным языком поэзии и социальным происхождением не было — она сформировалась значительно позже.

3.1. Пастораль и патронаж:

Ф. Н. Слепушкин в роли «русского Блумфилда»

Ф. Н. Слепушкин был первым успешным «крестьянским» поэтом в русской литературе¹³² и послужил интеллектуальным образцом для последовавших за ним самоучек — М. Д. Суханова, И. Г. Кудрявцева, Е. И. Алипанова. Их литературные дебюты тесно связаны с успехом стихотворений Слепушкина, ими руководят одни и те же группы наставников, с ним они обмениваются стихотворными посланиями. Алипанов впоследствии женится на дочери Слепушкина, переводя литературные отношения в семейную сферу.

Слепушкина открывает в словесности П. П. Свињин¹³³ — литератор, издатель и филантроп, который значительную часть своего журнала «Отечественные записки» отводил для обозрения достижений русских самородков: изобретателей, мастеров, художников из народа. Свињин сам зачастую занимался поиском и сильно способствовал их известности в столицах. Несомненно, репутация (в т. ч. негативная) Свињина во многом зависела от его деятельности как издателя «Отечественных записок» и как автора и исполнителя патриотического проекта по поиску «самородных талантов» [Рейтблат 2007: 521–522]. Саму идею журнала Свињин привез, вероятно, из своих путешествий и, в частности, из Англии, где он дважды побывал в составе дипломатического корпуса в 1813–1814-м гг. В «Ежедневных записках в Лондоне» (1817) и путевых заметках Свињин много внимания уделял благотворительности, локальному патриотизму, организации филантропического дела и богадельням [Проскурин 2001]. Из английской литературы Свињин взял и литературный образец для отечественных поэтов из крестьян.

В одном из первых журнальных сообщений о Слепушкине содержится совершенно прямое указание на английскую поэтическую модель, запланированную для русского самоучки:

¹³² Т. е. его слава была в первую очередь связана с его литературными произведениями, в отличие от случая И. С. Сибирякова, который хотя и обратил на себя внимание благодаря поэзии, но после выкупа из крепостной зависимости, не сделался известным в литературе.

¹³³ Свињину он становится известным через Ф. Н. Глинку, который какое-то время руководил Слепушкиным.

Я с моей стороны ознакомил Слепушкина с Блумфилдом, с Английским крестьянином-поэтом, советовал ему подражать сему питомцу Природы, т. е. писать только с натуры, изображать одни только предметы, представляющиеся его глазам и не затруднять воображения, часто увлекающего и записных Поэтов наших в неестественности и небылицы [ОЗ, 1823, ч. 13: 12].

Имя Роберта Блумфилда (Robert Bloomfield, 1766–1823) неоднократно упоминалось в связи со Слепушкиным как в критике 1820–1830-х гг., так и в исследованиях, ссылавшихся на статью Свинына [Сакулин 1929: 90; Боленко 2007: 467]. Однако, по всей видимости, в ряду других громких имен, которые получал поэт-самоучка в русской печати после выпуска первого сборника 1826 г. («русский Гесиод», «русский Феокрит»), роль Блумфилда осталась незамеченной, хотя для литературных покровителей Слепушкина это был непосредственный источник представлений о поэте «низкого» происхождения и о репертуаре его поэтических форм.

Для европейских литератур первой половины XIX в. Англия была основным поставщиком успешной модели «поэтов-крестьян» — в первую очередь, это были случаи Роберта Бернса и Роберта Блумфилда. Но к 1820-м гг. Бернс в качестве иконы шотландского национального возрождения в Европе был сравнительно мало известен¹³⁴: первый перевод из Бернса появился в России лишь в 1829 г., тогда же была написана и первая развернутая статья о шотландском поэте (Н. Полевого).

Роберт Блумфилд, сын сапожника, издавший поэму «The Farmer's boy» в 1800 г., спустя четыре года после смерти Бернса, был более известен — не в последнюю очередь благодаря коммерческому успеху своей книги. Продажи этой описательной поэмы в четырех частях-сезонах, являвшейся пасторальной вариацией томсоновских «Времен года», с картинками сельских трудов мальчика Джайлза на фоне преромантической природы, были огромными. В первые три года после выхода поэмы было продано около 26 тысяч экземпляров: тиражи беспрецедентные даже для английского книгопечатания начала XIX в. [Safarelli 1995: 85]. При жизни Блумфилда только в Англии книга переиздавалась 14 раз, была переведена на французский, итальянский и немецкий, в России прозаический перевод с французского вышел в 1809 г.¹³⁵ Блумфилд стал европейской сенсацией, известие о нем перевел Карамзин для «Вестника Европы» (1802, № 13), в «Новостях русской литературы» появился перевод отрывка из «Сельского работника» (1802, № 84) и перевод достаточно пространного предисловия к поэме с биографическими сведениями о Блумфилде (1802, № 92–93). Блумфилд долгое время определял литературные траектории английских и европейских самоучек. Так, стекольщик из Марселя, Жан-Батист Луи Домье (Jean-Baptiste Louis Daumier), отец известного карикатуриста Оноре Домье, выпустив в Париже свою поэму в 1815 г., в собственном предисло-

¹³⁴ О ранних этапах канонизации Бернса и зависимости его репутации от пасторальной модели см.: [Leask 2010: 276–298]. О поэзии Бернса в России см.: [Левин 1990].

¹³⁵ [Блумфилд 1809]. См. также о поэме Блумфилда: [Левин 1955: 44–50].

вии к ней указывал на Блумфилда как пример внимания общества к поэтам-работникам. Домье был достаточно образован для того, чтобы самостоятельно представить себя в литературе как «необразованного» поэта и «питомца природы». Его короткая поэма называлась «Весеннее утро» и являлась еще одним изводом пасторальной описательной поэзии.

Но что значила для Слепушкина, практически не знавшего языков¹³⁶, ориентация на английскую описательную поэму? В русскую литературу большая описательная форма не успела прийти в полном объеме, «Времена года» Томсона разложились на ряд идиллических и элегических фрагментов в прозаических переводах рубежа веков [Вацура 1994а: 40–41], опыты в оригинальной описательной поэме были достаточно периферийными (тут можно назвать «Четыре времени года» М. В. Храповицкого — объемный текст писался в конце XVIII в. и не был опубликован [Заборов 1962]). Хотя Слепушкин мог быть знаком с русским переводом поэмы Блумфилда, он не мог стать для него образцом, поскольку тот был написан устаревшим к 1820-м гг. языком сентиментальной прозы. Другой возможный ориентир — «Сады» Делиля, полный стихотворный перевод которых сделал А. Ф. Воейков в 1814 г. — был далек от английской традиции с картинами сельской жизни и сельских работ и непосредственно связан с научной и дидактической поэзией (см.: [Лотман 1987]), которую сложно было приспособить для нужд поэта-самоучки. Сама дидактическая поэзия, как и «сезонные» поэмы быстро устаревали¹³⁷. Уже в 1820 г. в «Невском зрителе» была опубликована пародийная описательная поэма, каждый сезон в которой занимал один катрен («ее можно почесть образцом точности описаний и быстроты слога»):

Без запаха цветы — головки опускают;
Поблекнула трава; день мал, а ночь длинна;
Охотники в полях с собаками порскают;
Французы сходятся пить новаго вина [НЗ, 1820, № 10: 33].

Вероятнее всего, Блумфилд и традиции описательной поэмы были известны Слепушкину в основном со слов литературных наставников, которые и повели его по этому пути. Б. М. Федоров спустя два года после заметки Свинына, писал:

Слепушкин послушался совета П. П. Свинына и описал свою жизнь, сельские работы, и удовольствия, в роде Блумфильда. Новые стихи его показывают быстрый успех его дарований <...> и сохраняют верный оттенок сельской простоты и нравов [ОЗ, 1825, ч. 22: 455].

¹³⁶ Слепушкин по торговым делам имел дело с немецкими колонистами и мог объясняться по-немецки.

¹³⁷ См. судьбу оригинальной дидактической поэмы Воейкова «Искусства и науки», публиковавшейся в разрозненных отрывках и заставшей упадок жанра в литературе [Балакин 2017а].

Для русской поэзии 1820-х гг. описательная традиция значила в первую очередь ориентацию Слепушкина (в том или ином виде) на жанр романтической идиллии в вариантах Жуковского, Гнедича, но особенно — В. И. Панаева, которого очень высоко ценил Б. М. Федоров¹³⁸, ставший на многие годы руководителем поэтов-крестьян. На фоне споров о жанре идиллии и о технике русского гекзаметра Слепушкин и подражавшие ему самоучки создали мутацию пасторального жанра, скорректированную «простотой» блумфилдских картин сельского труда, с одной стороны, и благонамеренной моралью, которую внушал поэтам Федоров и образцы которой обильно встречались в идиллиях Панаева, с другой. Впрочем, благонамеренность и законопослушность идиллических крестьян, соблюдение ими всех иерархических отношений были естественным развитием на русской почве дидактизма, присущего идиллии (особенно геснеровского типа, которому наследовал Панаев) и описательной поэзии в целом. Не случайно именно идиллия в 1810–1820-х гг. вошла в репертуар детской поэзии¹³⁹, а сам Федоров подключал к своим проектам детских изданий самоучек, которыми руководил.

Некоторая непривычность новых «сельских» идиллий Слепушкина отражена в заголовках — у них за редким исключением нет никакой жанровой номинации, они называются по описываемым картинам: «Женитьба поселянина», «Девишник», «Сбор грибов и ягод» — тут сказывалось, вероятно, и намеренное избегание сигналов литературной искусственности. Эта же традиция повлияет на раннего Кольцова, который в конце 1820-х — начале 1830-х гг. напишет ряд описательных стихотворений на сюжеты идеализированного народного быта («Сельская пирушка», «Довольный пастух», «Ночлег чумаков») [Жаркова 1986].

Несмотря на то, что условная «блумфилдская» большая форма разложилась у Слепушкина на короткие сельские идиллии, след описательной поэмы заметен в первом же сборнике стихотворений «Досуги сельского жителя» (1826), который сделал Слепушкина знаменитостью, снискал ему внимание двора и среднюю золотую медаль Российской Академии. В результате, при содействии княгини Т. В. Юсуповой Слепушкин был выкуплен из крепостной зависимости и произведен в купцы 3-й гильдии. Если посмотреть, как организованы «Досуги сельского жителя», то нетрудно заметить, что стихотворения в сборнике собраны вокруг опорных пасторалей,двигающихся в хронологическом порядке и повторяющих аграрно-календарный цикл — от весны к концу зимы, от Пасхи («Праздник Пасха») к Масленице («Сельская масленица»). В книге присутствуют все эксплицитные маркеры сезонов, которые должны быть в поэме типа Томсона и Блумфилда (стихотворения «Весна», «Осень», «Зима», знаком начала лета служит «Троицын день»). Так Слепушкин встраивался в традицию

¹³⁸ См.: [Вацуро 2000: 532–533].

¹³⁹ Об использовании «народных» идиллических картин в детском образовании начала XIX в.: [Трубицын 1912: 166–177].

большой описательной формы через структуру книги стихотворений и позицию поэта-самоучки, изначально спроецированную на успешный английский образец Блумфилда.

Свернутая программа будущего сборника Слепушкина содержалась уже в очерке Свинына 1823 г. «Поездка в Шлиссельбург»:

Слепушкин намерен заняться описанием жизни русского поселянина, изобразить его от рождения до кончины. Какой богатый источник для искусного пера, сколько живописных, образцовых картин родится для его ума и сердца! Изображение одних забав, трудов и забот, свойственных разным возрастам поселянина — достаточно для Эпопеи! Одна печь дымной избы его может составить Поэму! [ОЗ, 1823, ч. 13: 13]

Воображение Свинына и его гиперболы нацелены на большие поэтические формы. Эпопею о разных возрастах поселянина Слепушкин не написал, но след этого замысла сохранился в «Досугах сельского жителя»: стихотворения «Женитьба поселянина», «Похороны жены поселянина» и «Умиряющий старик» были встроены в общий цикл жизни и календаря¹⁴⁰.

Первый сборник Слепушкина, по сравнению с другими книгами поэтов-самоучек 1820-х гг., отличается продуманностью и последовательностью работы над позицией крестьянина в литературе. О редактуре стихотворений покровителями никаких прямых сведений не сохранилось, но достаточно очевидно, что существенную роль в подготовке сборника сыграл Б. М. Федоров, написавший издательское предисловие и очерк жизни Слепушкина, предваряющий книгу. На первой же странице Федоров писал: «Крестьянин Слепушкин, который воспел свои полевые труды и начертал верную картину сельской жизни, по справедливости заслуживает имя Русского Гесиода» [Слепушкин 1826: I]. Чтобы заполнить нишу античного пантеона, наложенного на русскую словесность («русский Гесиод»), требовалась корректировка поэтической биографии: несмотря на то, что сам Федоров через несколько страниц описал карьеру Слепушкина-торговца, в издательском предисловии он назван крестьянином, воспевшим «свои полевые труды». Смещение биографии поэтов-крестьян к привычным пасторальным моделям было характерным явлением. «Крестьянином» Свинын назовет и Блумфилда, «английского Феокрита», хотя тот был городским рабочим, сапожником, и производил эоловы арфы. В предисловии к следующему сборнику Слепушкина (1828) Федоров описал литературный успех самородного поэта и счастливые перемены в его судьбе, выкуп и производство в купцы, но тут же почувствовал необходимость подчеркнуть, что социальная позиция Слепушкина не изменилась, следовательно, законной осталось и использование пасторальной формулы: «Слепушкин ныне уже не крестьянин Екатерины Владимировны Новосильцевой, а Санктпетербургский купец 3-й гильдии, но не оставляет

¹⁴⁰ Ср. замечание о том, что первая книга Слепушкина состоит из нескольких циклов: [Боленко 2007: 647].

Рыбацкой слободы и продолжает свои сельские труды и торговлю» [Слепушкин 1828, 2: IV–V].

Первая книга Слепушкина не содержала посвящений, мадригалов и посланий — необходимых издержек литературной позиции самоучек, связанных с литературными покровителями и благодетелями рядом символических и экономических зависимостей. Металитературный голос Слепушкина был исключен из книги стихов, по сути представлявшей описательную поэму, за него говорили его литературные наставники, поддерживая его «пасторальное» амплуа как крестьянина и как поэта.

С выходом второго сборника Слепушкина эта картина резко изменилась. Успех «Досугов сельского жителя» требовал скорого переиздания, они выходят в качестве первой части нового стихотворного сборника. К печати «Досуги...» были готовы еще в конце 1826 г. (ц. р. 14 декабря 1826 г.), но вторая часть «Новые стихотворения крестьянина Слепушкина» задержала издание до 1828 г. В этой книге Слепушкин был вынужден выйти за пределы пасторали и жанрового герметизма «русского Гесиода». Он обратился с благодарностями к своим многочисленным покровителям, сборник заполнен посланиями, мадригалами и надписями: «К Государю императору», «Надпись на портрете П. И. Б.», «Графу Г. В. Орлову», «Детям об Императрице Марии Федоровне», и конечно, — «На приезд в Рыбацкую Б. М. Федорова». Вместе с известностью в правительственных и аристократических кругах Слепушкин вовлекся в сеть литературных знакомств Петербурга, был посетителем вечеров Воейкова [Бурнашев 1871: 606–608], заочно познакомился с Пушкиным и Полевым. Присутствие Слепушкина в литературном поле и его возрастающая самостоятельность удаляли его от абстрактной роли самоучки и певца сельских трудов. Это закономерно создало напряжение в его отношениях с литературными патронами, в частности, с Федоровым, который 21 апреля 1828 г., после выхода второй книги Слепушкина, записал в дневнике:

Сердился на низость Слепушкина. Он послал книгу Полевому через Смирдина: написал «Милостивейшему Государю! С глубочайшим почтением» и проч. Даже <...> называет его «благодетелем»! <...> За что это? Я не думал, чтоб Слепушкин был так низок душой. Это меня крайне огорчило. Кажется Слепушкин обязан всеми успехами — по промыслу Божью — моему старанию. — Что сделал для него Полевой! Написал сладкое замечание и впредь сих поругает. — Русский мужик рад валяться в ногах — *C'est la Nature*¹⁴¹.

Федоров, издания которого ругает в это время «Московский телеграф» Полевого, сам нуждался в покровительстве и настойчиво искал его. Литература была для него пространством патронажных отношений [Рейт-блат 2001: 153–154], — поэтому в руководстве Слепушкиным Федоров повторял собственные литературные стратегии. По дневнику Федорова (1827–1828 гг.) видно, что он часто находился в крайней нужде и постоянно искал

¹⁴¹ ОР РНБ. Ф. 608. Оп. 2. № 77. Л. 26 об.–27. Было опубликовано с сокращениями и необозначенным пропуском плохо читаемых мест: [Жаркова 1980: 150–151].

поддержки для своих изданий (детских книг и альманахов). Летом 1827 г. Слепушкин сам прислал своему наставнику 30 рублей и еще 200 принес на бумагу для сборника 1828 г.¹⁴² Федоров регулярно отмечал в дневнике свои неудачи в области литературной тактики: «...в это время я много потерял выгод знакомства, подписки и посвящений от небрежения»¹⁴³; «потерял случай представить Альманах Императрице и лишился подарка»¹⁴⁴. После того как Шишков, с которым Федоров только успел сблизиться в 1828 г., был уволен с места министра народного просвещения, в дневнике появилась следующая запись (24 апреля 1828 г.): «Мне бы надобно было в Феврале или Марте подать ему прошение о чине и о журнале моем, но я пропустил время и повредил много себе»¹⁴⁵.

Достаточно очевидно, что Федоров ревниво относился к Слепушкину, слава которого обеспечивала его литературными возможностями, связями и положительной репутацией. В переиздании «Досугов сельского жителя» все издательские статьи оказываются подписаны «Б. Ф.», тогда как в первом издании подписей у них не было — возможно, Свинын и Федоров не ожидали столь большого успеха сборника и внимания царской семьи. Теперь Федоров спешит указать на свою роль в литературной карьере поэта-крестьянина. После выхода второго сборника он записывает: «О Слепушкине прекрасный отзыв в Северной Пчеле — и хвалят меня»¹⁴⁶. Через Свинына Федоров вовлекается в постоянный патронаж поэтов-крестьян — в 1827–1830 гг. он издаст сборники Слепушкина (три книги), Кудрявцева, Суханова, Алипанова. Это был устойчивый источник символического капитала и благородное дело, за которое сложно было не получить похвалы, даже от своих соперников. План Свинына и ставка на сценарий Блумфилда пока еще работали успешно.

Если в композиции «Досугов сельского жителя», использующей циклизацию коротких идиллий и драматических сценок, можно уловить лишь след большой поэмы, то с книгой Слепушкина 1830 г. все было еще более очевидно: она называлась «Четыре времени года русского поселенца» и представляла собой оригинальную русскую описательную поэму английского типа. Композиционно поэма устроена довольно просто. В каждой из четырех частей за картинами природы и сельской жизни следовала повествовательная часть с дидактической или патриотической моралью: верность барину и победа правды над клеветой (весна); добродетель всегда награждается (лето); Минин и Пожарский освобождают Москву (осень); возвратившийся на родину солдат рассказывает о войне и победах русско-

¹⁴² ОР РНБ. Ф. 608. Оп. 2. № 77. Л. 16. Благодарю А. А. Костина, который любезно предоставил материалы неопубликованной биографической статьи о Борисе Федорове.

¹⁴³ Там же. Л. 20.

¹⁴⁴ Там же. Л. 23 об.

¹⁴⁵ Там же. Л. 32.

¹⁴⁶ Там же. Л. 32 об.

го оружия (зима)¹⁴⁷. Поэма Слепушкина была довольно холодно принята некоторыми критиками и особенно «Московским телеграфом». Не последнюю роль здесь сыграло то, что уже своим заглавием она раскрывала связь поэта с английской традицией, а значит, подчеркивала литературные источники его поэзии, удаляла от всего комплекса «природного таланта», в невыгодном свете выставляя роль патронажа в этой литературной карьере. Кс. Полевой в рецензии на «Четыре времени» писал:

Эта поэма есть следствие начитанности, а не вдохновения; она порождена не поэтическим взглядом на годовой круг времени, а советами приятелей и наслышкою о Томсонах и Бломфильдах. Подтверждать это рассмотрением плана и исполнения Поэмы, почитаем не нужным, ибо пишем наши замечания не для Автора, а для людей, которые его не понимают и сбивают с толку. К числу их прежде всех принадлежит Г-н Б. Ф. [Полевой Кс. 1830: 504].

Английская модель поэта-крестьянина, основанная на пасторали, в русской литературе стремительно устаревала под давлением романтизма и осмысления национальности через фольклор. Басни, идиллии, послания и мелкие стихотворения составляли основной жанровый репертуар поэтов-крестьян, вошедших в литературу благодаря патронажу Федорова и Свинына, — это поэтические формы, очевидно составленные через голову современной поэтической эпохи, архаичность которых бросалась в глаза, как только не выдерживалась ставка на «русского Гесиода». Пока крестьянин Слепушкин составляет большую описательную поэму в духе «Томсонов и Бломфильдов», современная критика приветствует «русские песни» Дельвига и Мерзлякова — фольклорную лирическую песню в изводе дворянской поэтической культуры. В рецензии на сборник Е. И. Алипанова (1830), которая могла принадлежать Н. Полевому, именно народные песни понимались в качестве основного источника для поэтического языка «народных поэтов»:

К сожалению, и стихотворения Алипанова, так же как стихотворения Кудрявцева, доказывают, что это совсем не природные поэты. В их сочинениях нет следа самобытной Поэзии, которой мы обязаны нашим, неподражаемым народным песням <...> Ох! эти Г-да Руководители! Не понимают они, как надобно лелеять народную Поэзию, и что должно говорить народным Поэтам! [МТ, 1831, ч. 37, № 1: 107].

Идея, очевидная для «Московского телеграфа» в 1831 г. («народное» происхождение ведет к «народной» поэзии), вовсе не была к этому времени широко распространенной. Еще несколько лет назад очень разные круги, в том числе и «Московский телеграф», тепло принимали стихотворения Слепушкина — форма его описательной поэзии соответствовала литературным ожиданиям. Даже Дельвиг в рецензии на «Четыре времени года»

¹⁴⁷ Последний сюжет с большой вероятностью является переложением «русской идиллии» Дельвига «Отставной солдат», которая, в свою очередь, варьирует идиллию «Das Feuer im Walde» Л. Г. К. Гельти (см.: [Вацуро 1994: 207–209]).

Слепушкина относил безыскусственность и «правду описаний» к достоинствам этой поэмы: «Стихи в “Сельской поэме”, не отличаясь ни отделкою <...>, ни возвышенностию поэтических мыслей, привлекают читателей правдою описаний. В ней все предметы не по слуху знакомы нашему певцу-поселянину: в ней воспел он свой быт, скромный, но счастливый» [Дельвиг 1986: 222]. В 1820-х гг. описательная поэзия была устойчивой и ожидаемой литературной формой для передачи этой «безыскусственной» поэтической речи, подходящей для «певца-поселянина». Весь литературный контекст этой «простой» поэзии был отчетливо выражен в том же «Московском телеграфе» в 1826 г.:

Если бы можно было, сообщив Слепушкину самые необходимые только сведения, не обременяя его ни памяти, ни воображения, читать с ним Томсона, Гебеля, Блумфильда, Фоссову Луизу, Феокрита, Георгики, Русские стихотворения, указать ему изящество простоты сих творений, и тем дать способы раскрыться уму его понятиям, — мы уверены, что Слепушкин мог бы произвести что-нибудь истинно-прекрасное и оригинальное [МТ, 1826, ч. 7, № 2: 175].

В этом отзыве на «Досуги сельского жителя» русский «поэт-крестьянин» красноречиво удерживается в рамках всей европейской традиции описательной поэзии — от Феокрита и Вергилия до новой немецкой идиллии (Гебель, Фосс) и английской описательной поэмы (Томсон, Блумфилд); «русские стихотворения» при этом стоят на последнем месте. Перечень никак не противоречил изначальному проекту Свиньина и Федорова, которые вовсе не искажали природного таланта поэтов-самоучек, а следовали широко распространенным в литературе концепциям описательной поэзии как «простой» и «естественной», поддержанным «народными» древнегреческими образцами («крестьянин» Гесиод и идиллик Феокрит). Эти модели складывались и отрабатывались в европейских литературах с начала XVIII в., где «природные» поэты давно освоили модификацию пасторали и область описательной поэзии (см. о поэтическом репертуаре английских и немецких самоучек: [Prandi 2008: 44–51]). Проблема была в том, что за 1820-е гг. традиционное понимание народной поэзии через идиллию и описательную поэму быстро перестало быть продуктивным.

Совершенно закономерно, что для самого Свиньина, который, возможно, успел застать пик славы Блумфилда в начале 1800-х гг., модель «поэта-крестьянина» вовсе не была открытием — чтобы показать это, мы вынуждены нарушить хронологию повествования и отступить на несколько лет назад.

Когда Свиньин в 1823 г. рассказывал Слепушкину о Блумфилде, он пытался применить английский образец к русскому поэту-самоучке уже во второй раз. Перед Слепушкиным претендентом на эту литературную позицию был И. С. Сибиряков, в судьбе которого Свиньин участвовал непосредственно: известия о крепостном поэте он распространял через ВОЛРС, «Вестник Европы» и первые выпуски «Отечественных записок».

История эта становится известна по письмам Сибирякова к Свиньину 1818–1819 гг.¹⁴⁸ В ответ на послание Свиньина, Сибиряков, находящийся в Рязанской губернии в распоряжении своего помещика Маслова, писал:

Вы изволите повторять, чтоб я занимался описанием предметов окружающих меня и упоминаете в пример Гна Блумфильда, писателя сельской жизни... Но чтоб подражать ему, мне кажется, надобно и родится там, где было его отечество... Там, где крестьянин обрабатывая наследие отцов своих, пользуется всеми правами над имуществом; свободен во всех делах и намерениях своих <...> Но чтоб изобразить жизнь наших крестьян, должно употребить к тому всю силу воображения; все мечты о стране Г-на Блумфильда: все возможное! А иначе картина будет неприятная, жалостная!¹⁴⁹

Далее Сибиряков описывал крестьянина, возвращающегося с работ:

<Он> скачет иногда домой во всю рысь с палками, граблями, вилами и несносным стуком извещает о приближении своем крестьянин нашего края, коим подобных есть миллионы еще в нашем любезном Отечестве!.. я так же не в силах описать и оброчные еще тако лучше ведут жизнь; но барщина, заводы и фабрика доводят их иногда в бедствии — до нищеты!! — Далее... Чтож найдете Вы на печи у них? Ах! там не Амуры златовласыя (по словам Гна Дмитриева), там несколько ребятишек кричат во все горло, или глупыя песни свои, или плачут по матери! В запачканных и залитых пищею рубашонках; пояс — ниже брюха; волосы — дыбом; занятия самыя непросвещенныя, драка безпрестанная; и всему примером отцы и матери! — о коих образовании <...> Гда Обладатели не имеют никакого попечения. «Дай оброк, работай Господеви со страхом и трепетом!» Вот одна неперемнная заповедь; один смертный грех неисполняющему ее!... Чем же полезен может быть дым наших деревенских печей, признаюсь, я и ума не приложу; один только случай делает мне его памятным. Бывая часто в дорогах зимнее время приходится иногда иметь станцию в крестьянской избе. Если это случится утром; то я готов замерзнуть на дворе, а в дом не войду: ибо до половины онаго плавает густой синеваой дым; наплачешся и разотрешь все глаза¹⁵⁰.

В развернутой отповеди Сибирякова, которая вряд ли могла прийтись по душе издателю «Отечественных записок», нацеленному на поиск предметов национальной гордости, возникли уже знакомые по Слепушкину мотивы «крестьянской идиллии». Пять лет спустя, в «Путешествии в Шлис-сельбург» Свиньин снова напишет о печах и дыме: «Одна печь дымной избы его может составить Поэму!» [ОЗ, 1823, ч. 13: 13]¹⁵¹. Сибиряков,

¹⁴⁸ ОР РНБ. Ф. 679. № 110. Этот источник, как и поздние письма Сибирякова к Я. И. Ростовцеву (ГАРФ. Ф. 1155. Оп. 1. Ед. хр. 3623), не указаны в словарной статье о поэте в «Русских писателях» [Евсеева 2007: 602].

¹⁴⁹ ОР РНБ. Ф. 679. № 110. Л. 3 об.–4. Письмо от 10 ноября 1818 г.

¹⁵⁰ Там же. Л. 4–5 об.

¹⁵¹ Свиньин здесь довольно настойчиво воспроизводит топос «сладкого дыма отечества» (о его трансляции от Гомера, через эллинистическую и латинскую традиции, до новейших европейских литератур см.: [Корешков, Зельченко 2010]), который служит эмблемой родины и соединяется, в воображении Свиньина, с пасторальной традицией. Благодарим Н. Н. Мазур за это указание.

таким образом, в своем письме перевернул все элементы буколической программы Свиньина — возвращающегося с трудов поселанина, детей на печи и курной избы. Идиллия на современном материале для него была невозможна, а жанровые конвенции не срабатывали для русской крестьянской действительности, где не было места ни «золотому веку», ни «locus amoenus»¹⁵² (который, однако, можно было усмотреть в западном сельском хозяйстве). Английская модель «поэта-крестьянина» не сработала, а сам Сибиряков выбирал движение по пути овладения литературным языком эпохи:

Болеe стараюсь подражать — и по пристрастию моему, если бы мог, то обнял бы все части Словесности! Например: в прозе я заимствовал бы от Гна Карамзина; в разных стихотворениях, подражал бы И. И. Дмитриеву; в Драмах — Коцебу; а в трагедии примером взял бы Гна Озерова!! Столь неограниченны мои мечтания!¹⁵³

Сибиряков формировался под действием просветительских идей, которые ясно выражены в письме (частная собственность, свобода и образование крестьян). Источники его знаний не вполне понятны — он обучался в Московском народном училище и во время своей жизни в столице (до 16 лет) посещал театр и пристрастился к чтению. Он знал немецкий язык и вместе со своим помещиком Масловым посетил Германию во время кампании 1813–1814 гг. Возможно, опору своему свободолюбию Сибиряков нашел в офицерской среде, театральных впечатлениях и демократических надеждах послевоенного времени¹⁵⁴.

По своим взглядам на крепостное право и настойчивой риторике личной свободы (в том числе и независимости от литературных покровителей), проходящей через все письма Свиньину, Сибиряков оказывался очень близок к тому кругу, который в Петербурге и Москве занимался его освобождением — среда ВОЛРС, Ф. Н. Глинка, А. И. Тургенев и Вяземский. О личных качествах и взглядах Сибирякова, однако, они вряд ли могли знать: в сообщениях о поэте циркулировали сведения о раннем интересе крестьянина к словесности, его неожиданной образованности и повторялись формулы о «природном стихотворце». Катализатором же широкой кампании по освобождению поэта стали не первые сообщения о Сибирякове, не его произведения и не комплекс «природного гения», а возмущение либеральных столичных кругов цинизмом Маслова, который в ответе

¹⁵² Драматическое несоответствие между идиллическими клише о сельском быте и крестьянской жизнью впоследствии станет темой стихотворения Т. Г. Шевченко «Якби ви знали, паничі» (1850) — но в 1810-х гг. поэтической формы для антиидиллической темы Сибиряков не знал.

¹⁵³ ОР РНБ. Ф. 679. № 110. Л. 3.

¹⁵⁴ К сожалению, достоверных сведений о жизни Сибирякова практически нет, поэтому мы вынуждены ссылаться на биографический очерк, растиражированный Свиньиним [ОЗ, 1819, ч. 2: 95–121]. Сведения о Сибирякове Свиньину были доставлены неким В. А. О..., который, судя по деталям пересказанной биографии поэта, был хорошо осведомлен о германском периоде жизни Сибирякова в военном лагере и его известности среди офицеров.

графу М. А. Милорадовичу на просьбу о выкупе Сибирякова запросил 10000 рублей, чтобы возместить потерю письмовода и кондитера и «платить занимаемую услугу вместо Сибирякова, не стесняя издержек на воспитание малолетних детей моих» [РС, 1873, 1: 643].

Переписку Милорадовича с Масловым распространял в рукописях Ф. Н. Глинка вместе с призывом собрать необходимую сумму. Ставка была сделана на общественное мнение, и вся кампания разворачивалась как противодействие помещичьему произволу, а не выстраивание мифа о «природном поэте». Рассерженный Вяземский, прочитав переписку, писал Тургеневу: «Видал ли ты ужаснейшую смесь варварства, глупости? Неужели не предадут его костру общего мнения? Я сейчас напечатал бы все это с выпискою <...> письма Милорадовича <...>; а письмо Маслова, если можно, — в увеличенном формате, но нет, его увеличить нельзя! И после этого мы не в Турции, не людоеды!» [ОА: 289].

Вяземский напишет Сибирякову послание («Рожденный мирты рвать и спящий на соломе, / В отечестве поэт, кондитор в барском доме!»), занятое формулировкой концепции личной свободы, которая не может быть обеспечена социальным и экономическим положением. В послании мало внимания было уделено стихам Сибирякова и его природному дару, вместо этого его обличительный пафос строился вокруг несправедливости тех, кто имеет силу и власть:

Жалею я, когда судьбы ошибкой злой
Простолоудин рожден с возвышенной душой,
И свойств изящных блеск в безвестности тускнеет;
Но злобою мой ум кипит и цепенеет,
Когда на казнь земле и небесам в укор
Судьба к честям порок возводит на позор [Вяземский 1958: 128].

Послание заканчивается характерной формулой: «Ты раб свободный, он — раб жалкий на свободе». Стихотворение выросло из просветительской риторики, а помещичий произвол конструировался по аналогии с произволом самовластного тирана. Кампания Глинки по переводу осуждения Маслова в публичную сферу имела успех, а размышления о литературной роли поэта-крестьянина были второстепенными.

Общественные смыслы, сопутствовавшие выкупу Сибирякова в конце 1810-х гг., существенно отличались от тех, которые окружали историю со Слепушкиным. Первые сообщения о талантливом крестьянине из Рыбацкой слободы появились в «Трудах ВОЛРС» в 1819 г. — в это же время разворачивалась кампания по освобождению Сибирякова. Затем от Глинки Слепушкин попал под покровительство Свинына, предложившего Слепушкину выступить в литературе в качестве «русского Блумфилда». В этот раз поэт из крестьян согласился, и Свинын перенаправил его к своему редактору Федорову, который занялся подготовкой сборника и, вероятно, правкой стихов. За семь лет, между появлением стихов Слепушкина в печати и выходом сборника 1826 г., вопрос об освобождении поэта-

самоучки, насколько можно судить, не возникал в публичном обсуждении. Социальный лифт Слепушкину обеспечили не либерально настроенные литераторы, а министр народного просвещения Шишков и внимание царской семьи. Этот успех, по всей видимости, был тесно связан с литературной формой «Досугов сельского жителя».

Сборник Слепушкина вышел в январе 1826 г. Шишков сразу преподнес книгу Николаю, который находится на престоле чуть больше месяца. Судя по «достопамятным» датам, указанным Слепушкиным в рукописном сборнике «Рассказы моим детям», 22 января император пожаловал ему зеленый кафтан с золотыми галунами, ставший широко известным впоследствии. На фоне подавленного декабрьского восстания, процесса над мятежниками и общественного внимания, прикованного к действиям нового царя, картины современной сельской идиллии, в которые воспроизводили существующие социальные иерархии и были написаны крепостным крестьянином, могли быть на руку двору. Шишков, преподнося сборник царю, явно пользовался моментом — Николай не мог не отреагировать на это подношение, даже если смыслы, заключенные Слепушкиным в описательные поэтические формы, были чрезвычайно далеки от насущных внутренних проблем империи. Видно, что Пушкин воспринимал царское внимание к поэту-самоучке на фоне ожидания перемен в собственной судьбе и в контексте отношений «правитель и поэт», которые скоро станут чрезвычайно важными для него самого. 3 марта 1826 г. он писал Плетневу:

Сле-Пушкину дают и кафтан, и часы, и полу-медаль, а Пушкину полному — шиш. Так и быть: отказываюсь от фрака, штанов и даже от академического четвер<та>ка (что мне следует), по крайней мере пускай позволят мне бросить проклятое Михайловское. Вопрос: Невинен я или нет? но в обоих случаях давно бы надлежало мне быть в П.<етер> Б.<урге>. Вот каково быть верноподанным! забудут и квит [Пушкин, 13: 265].

У сельской утопии в императорской семье был еще один важный читатель. 4 февраля 1826 г. Слепушкина наградила часами вдовствующая императрица Мария Федоровна. Именно у нее через 10 дней у Слепушкина и Шишкова состоялась аудиенция в Зимнем дворце¹⁵⁵. Буколические картины мирных трудов поселян и движение аграрно-календарного цикла в «Досугах сельского жителя» должны были импонировать императрице, которая много лет организовывала сельскохозяйственную утопию в Павловске практически по модели немецкой идиллии (см.: [Виницкий 2006: 50–59; 149–152; Лихачев 1991: 255–256]). В предисловии к сборнику Слепушкина 1828 г. Федоров не преминул описать эту встречу: «Ее Величество с особым благоговением расспрашивала его подробно о семействе его, сельской жизни, стихотворениях» [Слепушкин 1828: II]. Слепушкин в своей описательной поэме 1830 г. включил императрицу в сельскохозяй-

¹⁵⁵ РО ИРЛИ. Отд. пост. Оп. 25. № 339. Л. 119.

ственную идиллию и задействовал образ «кормилицы-матери», прочно связанный с общественным и одическим статусом Марии Федоровны:

О! Как селяне вы счастливы!
Сама Царица наша Мать
Ходила на златяны нивы
Труд в поле с вами разделять;
Склонясь венчанною главою,
Пред тучным зрелым колоском,
Взяв серп державною рукою —
Там жала летним вечерком.
Тут пир для вас изготавляла,
В досужный и веселый час,
С приветной лаской угощала
Царица, поселяне, вас.
Приветно с вами говорила
Средь злачных нив, лугов, полей,
И милых ваших жен, детей
Из щедрых рук Своих дарила [Слепушкин 1830: 30–31].

Описательная поэзия в пасторальном изводе, перенятая от английского поэта-самоучки, таким образом, обеспечила успех Слепушкину при дворе и участие высокопоставленных особ в его выкупе из крепостной зависимости. Удача поэзии Слепушкина в официальных кругах наложила на ее буколическую форму печать верноподданничества, которая трактовалась впоследствии негативно и в которой были обвинены литературные патроны поэта-самоучки. Впрочем, по реакции Сибирякова на предложение писать «в духе Блумфильда» можно предположить, какие политические смыслы в «современной сельской идиллии» Слепушкина могли читать современники. Не случайно описательная и пасторальная форма быстро разрушалась внутри романтической эстетики, «золотой век» замещался на «железный», а сельскохозяйственные и социальные утопии находили себе выражение в совершенно другой области культуры — политэкономии, учениях об общественном устройстве, материализме.

К сказанному об английском источнике позиции Слепушкина в литературе остается добавить последнее. Когда И. И. Козлов в 1829 г. опубликовал первый русский перевод стихотворений Роберта Бернса, из наследия поэта-песенника он выбрал «Субботний сельский вечер в Шотландии» («The Cotter's Saturday Night», 1795–96). Это описательное стихотворение о мирных трудах крестьянина Бернс написал по-английски, а не на гэльском, ориентируя текст на литературу метрополии и элегический жанр (эпиграф выбран «Элегии на сельском кладбище» Грэя) [Бернс 1982: 598]. Козлов сделал вольный перевод этого большого стихотворения, а картины героического шотландского прошлого в конце оригинала заменил на обращение «к святой Руси» и воспел победы русского флота. Возможно, выбор Козловым пасторали шотландского «поэта-пахаря», который воспринимался в Европе как политический фанатик и автор «республи-

канских» стихов, был спровоцирован успехом русского поэта-крестьянина Слепушкина и его опытов в описательных стихотворениях. По крайней мере, несоответствие перевода образу Бернса почувствовал Н. Полевой, который не принял «Субботнего вечера», заподозрив влияние Слепушкина:

Кажется, Г. Козлов <...> почел Бернса простым крестьянином, который *между прочим* напевает на поэтической свирелке. Это почитаем мы главной ошибкой русского перевода, ибо он напоминает нам не пламенного певца Шотландии, сгоревшего в огне страстей, а простого поселянина, очень мило рассказывающего о своем сельском быте. Можно даже предположить, что Г. Козлов, переводя Бернса, помнил о нашем Слепушкине и под напевы сего последнего хотел передать нам глубокие чувства песнопения шотландского поселянина [МТ, 1829, ч. 28, № 14: 206].

По-видимому, существует некоторая вероятность того, что первый перевод из Роберта Бернса был сделан под влиянием поэтического репертуара русского самоучки Слепушкина, который, в свою очередь, был создан в литературе по аналогу с Робертом Блумфилдом. Таким образом, англичанин Блумфилд косвенно повлиял на тексты шотландца Бернса, а романтическая концепция поэта-крестьянина вступила в конфликт с пасторальной.

3.2. От английской описательной поэмы к «русской песне»: литературная карьера М. Д. Суханова и Н. Г. Цыганова

Английский образец при создании позиции для русских поэтов-самоучек был последовательно реализован только в случае со Слепушкиным. Другие заметные в литературе крестьяне адаптировали для своего положения жанры, соотносившиеся с литературными вкусами их покровителей. Центральным из этих жанров была басня, ставшая «национальной» поэтической формой в 1810-х гг. благодаря Крылову и подходившая для амплуа крестьянского поэта, сочетая «низкий» стилистический регистр с дидактизмом¹⁵⁶. Так, Е. Алипанов, один из поэтов-самоучек, в 1832 г. даже выпустил отдельный сборник басен, за который получил серебряную медаль от Академии.

Описательные формы и крестьянские идиллии, впрочем, были представлены у всех последовавших за Слепушкиным поэтов-самоучек, которые прошли через руководство Федорова. Подобная поэзия есть у Кудрявцева («Деревенский праздник», 1827), у Суханова («Сельская картина», «Праздник», 1828), у Алипанова («Судоходство во время Троицына дня», «Вечер», «Сельские святки»). Несмотря на то, что новейшая литература намного заметнее влияла на жанровый репертуар этих самоучек, а разнообразие форм увеличивалось стремительно (так, в сборнике у Алипанова

¹⁵⁶ Заметим, что басня также не была нововведением в русской ситуации — как «простой» жанр она широко использовалась европейскими поэтами-самоучками с XVIII в.

1830 г. есть оды, гекзаметры, романсы, баллады, отрывки из стихотворной повести и ряд опытов в «русской песне»), сами поэты долгое время воспринимались на фоне английской традиции, а влияние Федорова на них становилось для современников предметом для иронии. Н. И. Греч в рецензии на сборник Суханова 1836 г. писал:

Стихотворения Суханова, которому очень хочется быть Русским Блумфильдом <...> имеют очень мало оригинальности: в одном встретите подделку, не весьма удачную под четверостишия Дмитриева; в другом под басни А. Е. Измайлова; в третьем, в четвертом, в пятом и чуть чуть не в 65-ти из числа всех 68-ми пьесок, под слог и манеру Б. М. Федорова [Греч 1836: 1009].

Греч здесь не вполне справедлив — Суханову, по-видимому, менее других хотелось быть «русским Блумфилдом» в плане ориентированности на описательную традицию. В первом сборнике поэта 1828 г. был раздел «Русские песни», содержащий 29 стилизаций фольклорных песен — до сборников Цыганова и Кольцова это самое большое собрание «русских песен» одного автора под одной обложкой. Для сравнения: нам известно лишь одно подражание народной песне Слепушкина («Гори, гори, лучинушка...», 1828) и несколько текстов Алипанова («Дуня милая сидела под окном...», «С тоскою унылой пришел я на луг...», «Соскучилось Машеньке...» и проч.), находящихся под сильным влиянием сентиментальной песни.

Обстоятельства столь развернутого обращения Суханова к «русской песне» остаются неизвестными, однако, судя по метрическому репертуару подражаний, он был знаком с образцами жанра 1820-х гг.: поэт использовал 6-ст. хорей с мужской клаузулой, «разбитый» хорей типа рассмотренной выше песни Баратынского (см. раздел 2.1.), пятисложник. Кроме того, Суханов приспособил для стилизаций несколько видов разностопного балладного ямба 4+3 (далекого от современного репертуара подражаний размеру народного стиха), который до этого почти не употреблялся в «русских песнях»:

Сидела Аннушка в светлице
Подпершись локотком.
Подругой весточка к девице
Принесена тайком [Суханов 1828: 85].

Целый ряд его песен написан этим размером, относительно редким и связанной с легкой поэзией, но также и с балладой (ср., например, «Убийцу» Катенина). Более распространенным вариантом этого размера с обратными клаузулами написаны «Певец во стане русских воинов» и «Громобой» Жуковского — все это, по-видимому, указывает на знакомство Суханова с достаточно разнообразной поэтической традицией конца 1810-х – 1820-х гг. и заставляет посмотреть на его песни 1828 г. как на жанр, вступающий в противоречие с архаическим пластом сборника — баснями и мелкими стихотворениями. А. Е. Грен в мемуарной заметке о Суханове указывал на то, как Шишков пытался оградить молодого поэта от влияния новейшей поэзии и повести его по привычному пути самоучки:

Суханова я встретил в первый раз у Адмирала А. С. Шишкова. Это было в 1826 году, вскоре после выхода в свет его стихотворений, напечатанных Российской Академией. <...> Александр Семенович входил с участием во все подробности его жизни, советовал не торопиться печатать стихи, предметы для своих произведений брать из простой сельской жизни <...> и не читать молодых поэтов наших, славящихся только звонкостью стихов, *с туманною далью, с голубыми очами и какими-то несуществующими идеалами* <...> Суханов не послушался добрых советов Адмирала Шишкова, читал без разбора пустые книжки, набрался новейшей поэзии, и написал много стихов, правда гладких и звучных, но пустых и бесцветных [Грен 1851: 787].

На достоверности заметки Грена сложно настаивать¹⁵⁷, все-таки он неправильно указал год выхода сборника Суханова (1826, а не 1828). Однако ряд деталей и, в целом, верное изложение биографии, опубликованное сразу после смерти уже полузабытого Суханова позволяют думать, что Грен действительно был достаточно близко знаком с поэтом. Если воспоминания Грена о 1820-х гг. верны, то они указывают на затруднения, с которыми столкнулись литературные патроны в наставлении молодых самоучек. Слепушкин как поэт формировался в 1810-х гг., на момент выхода первого сборника ему было уже почти 40 лет. Суханову в 1828 г. было не больше 27. Удержать молодых поэтов в жанровых ограничениях самоучек и спроецировать на них собственную литературную позицию наставникам было все труднее.

В истории с песнями Суханова важны и обстоятельства выхода его первого сборника — достаточно большая книга стихотворений, включавшая опыты в разнообразных жанрах, была издана Федоровым в 1828 г. вынужденно, в благотворительных целях. Суханов сильно нуждался в деньгах — пока он был в Петербурге, истек срок его увольнительного паспорта. Для того, чтобы остаться в столице, Суханову нужно было продление, однако ему в нем отказали, поскольку поэт числился первым в рекрутской очереди. Для продления паспорта требовался откуп, и Шишков обратился к А. А. Закревскому, только что ставшему министром внутренних дел, с просьбой о временном продлении документов — за это время деньги должны были собрать с помощью задуманного издания стихов¹⁵⁸. Ситуация была слишком напряженной, и решать затруднения надо было быстро, возможностей для выстраивания позиции нового самоучки в лите-

¹⁵⁷ Грен известен как автор множества поддельных историко-литературных документов, в которых соединялись откровенный подлог и некоторые реальные сведения, по-видимому, имевшиеся среди собранных Греном автографов и документов [Альтшуллер 1995]. Воспоминания о второстепенных и забытых поэтах, которыми Грен, вероятно, дорожил, были для него важной формой участия в литературе и не требовали подделок, как в случае с именами первого ряда.

¹⁵⁸ См. об этой истории: [Иванова 2012: 70–71]. Иванова основывается на интернет-публикации, в которой впервые были приведены многие новые архивные материалы о Суханове (письмо Шишкова Закревскому, в частности), помогающие восстановить контекст издания сборника: <http://karavella125.ucoz.ru/publ/1-1-0-148>. Ссылка на архивные источники в этой публикации, к сожалению, нет.

ратуре не было. Но даже если бы они были, то покровители Суханова вряд ли бы сделали ставку на «русскую песню» — лирический жанр, отчетливо принадлежащий романтическому репертуару, который никак не согласовывался с недавним шумным успехом описательных стихотворений Слепушкина и литературными предпочтениями федоровского круга.

На этом фоне становится заметно, насколько исключительной была первая книга Слепушкина, строго выстроенная вокруг «сельских картин». Кроме Слепушкина, никому из поэтов-крестьян в 1820-х гг. не повезло с подобной аккуратной издательской работой и последовательным выстраиванием литературной репутации. Суханов же не укладывался в английскую модель поэта-самоучки, которая так успешно сработала двумя годами ранее, но и для «русской песни» появился рано — статусные сборники Дельвига и Мерзлякова, «русские песни» которых составят ядро жанра стилизаций и окончательно легитимируют жанр в литературе, выйдут чуть позже, в 1829–1830 гг.

Впрочем, некоторые сдвиги в романтической эстетике и изменение представлений о поэтах из крестьян были достаточно заметны уже по реакции на «русские песни» Суханова. Если рецензент сборника в консервативном «Сыне отечества» назвал басни лучшим разделом сборника, то «Московский телеграф» отметил именно песни и подчеркнул национальный характер избранной формы в связи с происхождением поэта:

Песни милы красотой и многие совершенно в Русском духе... Мы уверены, что услышавши о подобных стихотворениях какого-нибудь Прованского пастуха, все говорили бы у нас как о чуде. Будем надеяться, что *Русский* крестьянин также ласково будет принят просвещенными ценителями отечественных дарований, как принят был Слепушкин, наш добрый Блумфильд. Талант без одобрения — лампада без масла: он гаснет [МТ, 1829, ч. 25, № 1: 102].

Суханов впоследствии издаст свои басни отдельной книгой (1836), а «русских песен» будет писать все меньше, в чем вновь скажется архаизирующее влияние его позиции как «поэта-самоучки». В конце концов, вместо написания литературных песен он займется фольклористикой и издаст сборник, в какой-то мере отражающий народную традицию в Архангельской области 1830–1840-х гг. [Иванова 2012]. Можно заключить, что модели для соединения фольклорного языка и позиции поэта-самоучки в конце 1820-х гг. не было, хотя «русская песня» сложилась в литературе и успешно существовала в жанровом репертуаре «новой» лирики. Но ставку на «русскую песню» Суханову было сделать сложнее, чем на басню или пастораль.

Отсутствие ниши для фольклорного языка особенно заметно в литературной траектории вольноотпущенного крестьянина Н. Г. Цыганова. С одной стороны, он не попал под влияние Федорова, Свиньина и Шишкова, т. е. не был связан никаким «английским» проектом, а, с другой, он не успел заручиться поддержкой заметных литераторов, находясь в театральных, а не литературных кругах. Цыганов был актером саратовской труппы,

в московский Малый театр его привез М. Н. Загоскин в 1828 г. и, по всей видимости, в дальнейшем не слишком содействовал его литературной карьере. Впрочем, и сам Цыганов, скорее всего, поначалу не рассматривал свое участие в литературе серьезно, занятый театром и своей растущей известностью как актера¹⁵⁹. Только в 1831–1832 гг. его более или менее регулярно начала печатать «Молва» Надеждина, который сопровождал песни Цыганова короткими сочувственными отзывами.

К осени 1832 г. Цыганов все же подготовил сборник своих песен, отдал их в цензуру, однако издать его не успел: цензурное разрешение на книгу было выдано 3 ноября, а 30 ноября 1832 года Цыганов умер¹⁶⁰. Сборник с посвящением Загоскину вышел только спустя два года — вероятно, при непосредственном участии П. С. Мочалова [Мочалов 2000: 206]. Театральные друзья Цыганова, которые, видимо, получили рукопись от матери актера, жившей в семье М. С. Щепкина (см. рецензию на книгу: [Молва, 1834, № 23, 8 июня: 352–354]), издали сборник без всяких изменений и крайне малым тиражом. Вышедшая без какого-либо предисловия книга осталась почти незамеченной критикой, а песни Цыганова лишились возможности получить ориентиры в литературе. Переиздание «Русских песен» Цыганова вышло только через 25 лет — в 1857 г.

С точки зрения отбора поэтических форм Цыганов представляет собой случай еще более чистый, чем Суханов и даже Кольцов — кроме 50 «русских песен», из его сочинений неизвестно практически ничего (за редкими исключениями: послание П. С. Мочалову и патриотическая «Песня русского народа»). Песни Цыганова еще при жизни поэта стали широко известны благодаря музыке А. Е. Варламова и распространились в столицах, быстро утратив авторство¹⁶¹, но Цыганов не успел перевести их исполнительский успех в успех литературный, а имя его на долгое время осталось памятно лишь в театральных кругах.

Линию, от которой стоит вести истоки «русских песен» Цыганова и его настойчивость в фольклорном языке, можно условно назвать «театральным архаизмом» — кругом разрозненных идей о национальном искусстве и исконно «русских» формах культуры, которые в начале 1830-х гг. были особенно заметны в московской театральной среде, опирались на ранние

¹⁵⁹ Приносим искреннюю благодарность К. Г. Боленко, позволившему ознакомиться с неопубликованной словарной статьей о Цыганове, на сведения которой мы во многом опираемся.

¹⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 1406. Точная дата смерти Цыганова была восстановлена М. Н. Ласкиной в летописи жизни и творчества П. С. Мочалова [Мочалов 2000: 536].

¹⁶¹ Уже в 1833 г., после смерти поэта, но до выпуска его сборника две песни Цыганова с разночтениями были опубликованы в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» под подписью N. N. (№ 15 и № 31). Они уже были напечатаны Цыгановым в альманахе «Комета» (1830) и очень маловероятно, что поэт вновь отдал эти тексты без своего имени в петербургское издание. Эта «кража» текстов может свидетельствовать о популярности цыгановских песен уже к 1833 г.

концепции «Беседы любителей русского слова» и вели эту среду к будущему сближению с московским славянофильством 1840-х гг.

В Москве Цыганов входил в кружок любителей пения, группировавшийся вокруг А. А. Шаховского и М. Д. Львовой-Синецкой. Цыганов был частым гостем в салоне актрисы, там же он сошелся и с Варламовым, который служил капельмейстером московских театров¹⁶².

К своей книге Цыганов выбрал эпиграф из Шишкова: «Сердце не в училищах научается чувствовать и так же вздыхает в шалашах, как и позлащенных чертогах». Сказано это было о народной песне в «Разговорах о словесности» (1811), что возводит позицию Цыганова к ранней культурной программе «Беседы» и той ее части, которая касалась национально-фольклорного варианта русской словесности. В литературе эта «песенная» линия программы Шишкова никогда не была сколько-нибудь заметно представлена¹⁶³, но зато широко транслировалась через театр (не без прямого участия Шаховского и его многочисленных «русских песен», писавшихся для сцены). Фольклорный извод литературной и, в основном, песенной продукции будет особенно устойчивым на московских сценах, что хорошо заметно по альманаху «Литературный кабинет» (1842), который будут издавать московские актеры и в котором примет участие со своими «русскими песнями» П. С. Мочалов, близкий друг Цыганова. Там опубликованы неизвестные песни последнего, издание заполнено стилизациями фольклорных песен, часто подписанными невосстановимыми криптонимами. Из послания Цыганова к Мочалову, впервые опубликованного в «Литературном кабинете», становится понятно, как далеко Цыганов находился от любых траекторий «поэта-самоучки»:

Желали песен вы моих —
Желанье ваше исполняю; —
Три, избранные, вам из них
С душевным чувством посвящаю!
Ищите в песнях *не стихов*,
Не сладких кудреватых слов
Поэтов-баловней искусства!...
В душевной скорби, в простоте
Писал простого сердца чувства,
И отдыхал в своей мечте
Прошедших дней воспоминаем...

¹⁶² Об участии Варламова и Цыганова в салоне Львовой-Синецкой см. воспоминания Н. И. Куликова: [Куликов 1883: 54]. Известен также мадригал Цыганова «В альбом Львовой-Синецкой», который был опубликован только в 1843 г. в «Репертуаре русского театра» (1843, т. 3, кн. 7, с. 110). Под текстом стоит дата — 22 июня 1828 г., что свидетельствует о раннем принятии только что приехавшего в Москву саратовского актера в московские театральные круги.

¹⁶³ Хотя опыты в использовании фольклорного языка в «Беседe» несомненно были, при этом не столько у самого Шишкова, сколько у стилистически разнородного Державина [Альтшуллер 2007: 281–285].

<...>

Язык любви без изысканий

Не терпит галло-русских фраз...

О, кто любил в сей жизни раз,

Поймет меня без толкований [Литературный кабинет: 52–53].

Это, конечно, позиция не «необразованного» крестьянина, а вполне образованного московского поэта и актера, хотя и ориентированная на заметно устаревшие образцы: достаточно очевидны здесь отзвуки прошедших поэтических полемик начала 1820-х гг. («баловни искусства») и старой языковой программы «Беседы» («не терпит галло-русских фраз»). В контексте этого послания характерно, что сам сборник, подготовленный Цыгановым, лишен литературной программности, связь фольклорных стилизаций с архаистами дана лишь мельком, через формулу чувствительности. Сам же фольклорный язык в литературной песне к началу 1830-х гг. был привычным и воспринимался совсем не на фоне Шишкова, а в контексте поисков народности и традиции «русской песни». Песни Цыганова, утрачивая авторство и стремительно фольклоризируясь, теряли и всякий «шишковский» след. «Песенная» линия «Разговоров о словесности» и в этот раз не добралась до литературы.

На этом фоне в литературу вступил Кольцов — однако готовой ниши для того, чтобы он мог сразу монополизировать форму фольклорных стилизаций, все еще не было, несмотря на опыты Суханова и успех Цыганова в популярных песнях. Быстро устаревала и английская модель «природного поэта». История Кольцова — это история долгого перехода всей поэтики воронежского прасола к форме фольклорной стилизации, постоянного внимания к тому, что литературное поле 1830-х гг. выбирало в качестве успешных поэтических форм. Этому способствовало и то, что Кольцов строил свое существование в литературе по модели самоучки, поддерживая себя в постоянных отношениях с меняющимися литературными наставниками. Среди них уже не было Федорова и Свиньина, но зато был круг московских студентов, выросших на немецком идеализме и философской рефлексии.

ГЛАВА 4

А. В. КОЛЬЦОВ И СТАНОВЛЕНИЕ «НАРОДНОГО ПОЭТА»

4.1. О позиции «поэта-прасола» в литературном поле

Кольцов в русском литературном каноне всегда занимал место, во многом обеспеченное его биографией и «мифом о происхождении». Многочисленные биографии Кольцова подменяли собой изучение поэта — в советском литературоведении, за редким исключением, не было монографии о Кольцове, которая не являлась бы вариацией «жизни и творчества» [Моисеева 1956; Тонков 1958; Скатов 1983]. Количество популярных жизнеописаний поэта, изданных до революции, и вовсе плохо поддается подсчету¹⁶⁴. Биография была важнейшей частью уже программной статьи Белинского 1846 г., положившей начало канонизации поэта. Этой «необходимостью» биографии Кольцов сближается с другими европейскими поэтами, в канонизации которых огромное значение сыграл и продолжает играть «миф о происхождении» — вроде Р. Бернса и Т. Г. Шевченко. Нам так же важно знать о Кольцове, что он был «поэтом-прасолом», как о том, что Бернс занимался земледелием, а Шевченко был крепостным.

Одной из ключевых проблем в любом биографическом повествовании о Кольцове являются его отношения с Белинским и степень влияния критика на поэзию, литературные взгляды и общественную позицию воронежского поэта. Мнения об этих отношениях изменялись в зависимости от оценки деятельности Белинского. Литературные противники критика и его концепции развития русской словесности обвиняли его и ближайшее окружение в разрушении и деформации «природного» таланта Кольцова: «Он удалился от своей простонародной поэзии и вдался в неведомые, туманные стремления <...> стал ни барин, ни крестьянин, ни поэт, ни философ» [СП, 1846, № 165: 659]. Де-Пуле, называя Кольцова «созданием Белинского, делом рук его» [Де-Пуле 1878: 132], считал, что критик разрушил Кольцова, превратив его из поэта-песенника в «кабинетного литератора», занятого немецкой философией, которую воронежский прасол не понимал. Обратным было отношение круга Белинского, «Отечественных записок» и впоследствии «Современника», разных наследников литературной и общественной позиции критика (Анненков, Панаевы, Добролюбов, Чернышевский). Однако представления о влиянии Белинского на Кольцова сохранялись, Анненков замечал, что «Белинский <...> распорядился его душой и мыслью самовластно: <...> критик наш высвободил

¹⁶⁴ Ср. обзор ранних критических работ о Кольцове и популярных биографий: [Кольцов 1911: 409–415, 422–425].

его народную и поразительно образную песнь от резонерских привычек» [Анненков 1983: 177].

Зависимость Кольцова от Белинского требовала историко-литературного объяснения и интерпретации. Советское литературоведение пыталось обойти этот вопрос, представляя Кольцова передовым участником кружка, стоявшим наравне с лучшими его представителями (Тонков), или гениальным поэтом, не успевшим раскрыть свой потенциал за пределами «песенного» жанра (Скатов). Однако многие мемуаристы и биографы в той или иной мере переоценивали интенсивность тех отношений между Белинским и Кольцовым, которые сложились только в последние годы жизни поэта, начиная с поездки Кольцова в Москву в начале 1838 г., — но с этого времени поэтика Кольцова не перетерпела существенных изменений. Если учесть, что с начала 1841 г. Кольцов практически перестанет писать, то зона прямого влияния Белинского окажется небольшой. Не только и не столько Белинский определял позицию Кольцова и те ставки, которые тот делал в литературе 1830-х гг.

Пара «Белинский — Кольцов» несомненно воспринималась по модели «образованный наставник — поэт-самоучка». Сама литературная позиция Кольцова часто рассматривалась как предполагающая необходимость патронажа, первые его публикации сопровождалась обязательными биографическими справками, рисующими поэта в степи верхом на коне. Окончившему только два класса гимназии Кольцову, постоянно бывшему в разъездах и гонявшему скот, образование доставалось урывками. От воронежского книготорговца Д. А. Кашкина, связанного с тайным «Обществом независимых» [Оксман 1959], к Кольцову пришли просветительская литература и вольтерьянство. Воронежские гимназические и семинарские кружки составили его литературную среду [Де-Пуле 1878: 24–40], в которой жанровый репертуар новейшей словесности 1820-х гг. соседствовал с архаическим пластом литературной продукции семинарии [Тонков 1958: 41–58].

Воронежские интеллектуалы, преподаватели гимназии и сами гимназисты принимали участие в судьбе и образовании Кольцова. Талантливый семинарист Серебрянский, на долгое время ставший литературным редактором Кольцова, в неопубликованной статье 1830–1831 гг. «Воронежская новость», видимо, приуроченной к готовившемуся друзьями сборнику поэта, писал: «Рука зоила не поднимется на беззащитного мещанина» [Современники: 103]. Серебрянский здесь позиционировал Кольцова как «мещанина», романтизируя его работу торговцем скотом. Это замечание должно было нейтрализовать критику, вывести стихотворения Кольцова за пределы шкалы литературного качества. Против подобного типа патронажа, включавшего снисходительность к происхождению, Кольцов будет бороться впоследствии: «Людам не много толку, что я мещанин, а надо, чтобы книга стояла сама за себя, без уменьшения и увеличения» [Кольцов 1961: 123].

В столичную литературу Кольцову было сложно попасть без посредника — эту роль сыграло знакомство с Н. В. Станкевичем, а поездка в Москву в 1831 г. заложила основу литературных связей воронежского поэта. Только накануне Б. Федоров издал два очередных сборника поэтов-крестьян — Алипанова и Слепушкина (оба в 1830 г.). Кружок молодых студентов, куда попал Кольцов, и сам Станкевич совершенно не собирались принимать на себя роль литературных патронов, подобную федоровской. Отношения строились как горизонтальные, основанные на равенстве и дружбе в очень пестрой, разночинной университетской среде. Станкевич и вовсе был младше Кольцова и, хотя активно участвовал в издании его первого сборника (1835) по подписке, но решительно отказался от упоминания своего имени в предисловии и роли «издателя». Предисловие к книге было снято в последний момент [Станкевич 1914: 409–410].

Однако если столичные друзья Кольцова пытались избежать асимметричных отношений с воронежским прасолом, то сам поэт в них до некоторой степени нуждался. Во-первых, ему нужен был редактор — до конца жизни Кольцов писал, имея приблизительные представления об орфографии. Во-вторых, Кольцов рассчитывал на внешнюю инстанцию отбора текстов. Он передавал право отбора стихотворений для всех своих задумывавшихся сборников — сначала Станкевичу (а до этого, возможно — Серебрянскому и гимназическим друзьям), потом А. А. Краевскому, затем Белинскому. Более того, для каждой публикации ему требовалось одобрение и помощь в отборе. Когда Краевский в 1837 г. решил, по-видимому, уклониться от роли редактора, Кольцов перестал присылать ему стихи: «Почему же я их вам не посылаю? Вот почему: на все мои посланья вы мне ничего не писали; так я теперь и боюсь! Ведь что у вас там на уме — я не свят дух: хороши ль они, как вам кажутся, — бог весть!» [Кольцов 1961: 27–28]. В-третьих, важно учитывать модель подчинения Кольцова статусным агентам, которую он сознательно поддерживал. Кольцов постоянно ставил себя в позицию ученика, которую навязывала ему литература как «поэту-мещанину», переживавшему свою интеллектуальную несамодостаточность. Книготорговец Кашкин сменился Серебрянским, а после смерти последнего Кольцов нашел покровителя в лице своего главного литературного авторитета — Белинского.

Именно по согласии Белинского выступить в роли редактора и наставника Кольцова шла речь в переписке 1839 г.:

Опять я такой человек, которому надобны сильные потрясения, а иначе я нуль; никто меня не уничтожит с другой душой, а собственно мою уничтожит всякой. Не поддержите вы меня в Москве — я бы ни одной строчки не состряпал. Но все я сомневался, захотите ли вы меня *держат* на помочах или нет <...> И вот ваше письмо совершенно меня обрадовало; здесь вы пророчески узнали *мою потребность*, чего я ждал от вас долго молча и, слава богу, дождался наконец [Там же: 91; курсив наш].

Форма литературной тактики, при которой поэт часть своих авторских полномочий передавал стороннему лицу, снимая с себя ответственность за отбор текстов и формирование собственной литературной репутации, была для Кольцова привычной.

С 1838 г. Кольцов действительно существовал в литературе с расчетом на Белинского: «...вы теперь мною так владеете, что ваше слово — приговор» [Кольцов 1961: 117]. Он многократно повторял в письмах формулу, в которой Белинский становится единственным адресатом его лирики: «И я как еще пишу? и для чего пишу? Только для вас, для вас одних» [Там же: 132]; «Писать — ничего не написал, как-то не хочется, и если что и напишу, то напишу для вас» [Там же: 181]. Притяжение Белинского распространялось и на участие Кольцова в журналах, которое и до этого не было особенно разнообразным: «...пьес моих вы хозяин полный: никуда, кроме вас не пойдет ни одна» [Там же: 91]. После 1838 г. только одиночные стихотворения были опубликованы Кольцовым вне тех изданий, где участвовал Белинский.

«Писать для кого-то» для Кольцова было больше, чем этикетной формулой. Сложно сказать, как представлял себе Кольцов своих читателей и как ориентировал на них свои «русские песни». Однако, судя по тому, как настойчиво он хотел определить свою литературную деятельность через дружбу с Белинским, поэт хорошо представлял себе непосредственных адресатов своей лирики. Имеет смысл посмотреть на главную аудиторию поэта как на довольно ограниченное количество людей, с которыми его связывали близкие отношения и от которых он зависел (в литературном и идейном плане). Возможно, литература была для Кольцова, в первую очередь, очень личным пространством, которое он использовал для поддержания символических связей — цепочкой ответов людям, принявшим в столичные литературные круги воронежского прасола. В одном из поздних писем Белинскому болезненно переживавший свою литературную маргинальность Кольцов писал: «Если литература дала мне что-нибудь, то именно вот что: я видел Пушкина, жил долго с Серебрянским, видел Станкевича, много захватил добра от вас и полюбил вас; знаю Щепкина, Мочалова; обязан князю Вяземскому» [Письма 1961: 194]. Это была литература личных имен и личных знакомств.

Возможно, настроенностью на адресата — на узнавание и одобрение в «своих» кругах — объясняется и настойчивость Кольцова в написании «дум». Эти тексты, перекладывающие рефлекс идеалистической философии, которой был занят московский кружок (см.: [Манн 1988]), были неоднозначно приняты в литературе и не пользовались особым успехом у того же Белинского. Конечно, Кольцову «думы» служили пространством для медитативной лирики, выведенной за пределы фольклорного языка. Однако прагматика «дум» заключалась и в том, чтобы создать (или

угадать) язык важных для Кольцова кругов¹⁶⁵. Вероятно, и выбор «русских песен» был подобным угадыванием литературного запроса на язык, только запроса, формировавшегося очень узким сообществом, особенно с конца 1830-х гг.

Кроме того, существование в литературе мещанина и прасола, не относившегося к купечеству и не имевшего классовых привилегий и прямого доступа к правительственной иерархии, связывало Кольцова и рядом административных зависимостей. Литературная известность позволила Кольцову познакомиться с литераторами, близкими к высшим чиновничьим кругам и двору — Жуковским, Вяземским, В. Ф. Одоевским. Все они поучаствовали в разрешении судебных тяжб за землю, в которые был вовлечен отец Кольцова, заставлявший сына использовать свои «высокие» связи [Де-Пуле 1878: 100–116]. Жуковский, сопровождая наследника престола, был в Воронеже в 1837 г., где встречался с Кольцовым — за счет чего престиж литературных занятий прасола чрезвычайно вырос, в том числе, и в глазах его семьи [Кольцов 1961: 34]. Самого Кольцова это, среди прочих последствий, привело к написанию монархического стихотворения «Ура» («Ходит оклик по горам...»), посвященного наследнику престола. В области судебных дел, кредитов на землю, покровительства высоких чиновников Кольцов был связан целым рядом символических «долгов», которые он мог возратить только через литературу и поэтические посвящения (или рассматривал это именно так). Зная, что Белинскому не может понравиться такой тип литературного существования, Кольцов размещал подобные стихотворения за пределами «Отечественных записок» (как произошло с «Благодетелем моей родины»)¹⁶⁶, но просил критика править и эти тексты тоже [Там же: 122]. «Ура» Белинский не напечатает в сборнике стихотворений Кольцова 1846 г.

Необходимость посвящений в поэзии Кольцова отчасти объясняется той социальной ролью, которую сыграла в его жизни литература, как случилось это и с самоучками 1820-х гг. За свои публикации он никогда не брал денег и все планировавшиеся сборники собирался издавать за свой счет, настойчиво выводя свою поэзию за пределы коммерческих расчетов — для Кольцова, по-видимому, было важно сохранять литературу свободной от торговой сферы, которая особенно его тяготила в Воронеже в последние годы жизни. При этом литературный статус поэта, издавшего свою книгу, в 1830-х гг. мог несколько компенсировать отсутствие чина и административного статуса. В 1839 г. Кольцов просил Белинского прислать в Воронеж сборник 1835 г.: «Пожалуйста пришлите экземпляров двадцать моих книжонок. Я, знаете, иной раз их растаскиваю кое-куда.

¹⁶⁵ Ср. также замечание Н. Н. Скатова о том, что в посланиях Кольцова столичным литераторам угадывается отраженная поэтика адресата (Вяземский, Одоевский) [Скатов 1983: 70–71].

¹⁶⁶ Стихотворение было посвящено Д. Н. Бегичеву, литератору и воронежскому губернатору, помогавшему Кольцову, и опубликовано в «Сыне Отечества» (1840, № 2).

Что ж делать! есть такие места, где денег не берут, а даже одолжают, — так я и поблагодарю книжкой; все лучше, чем одни слова» [Кольцов 1961: 95]. Официальное пространство, регламентированное табелью о рангах, Кольцов пересекал при помощи словесности. Вряд ли Кольцов не учитывал ее высокий статус, изменивший столь многое в его положении — отсюда идет и то, что Кольцов верил в литературу как в символическое измерение решения дел и разрешения задолженностей, которые он не мог бы вернуть как мещанин и торговец.

4.2. Отбор текстов и путь Кольцова к фольклорному языку

Кольцов был вынужден учитывать недостатки собственного образования и биографический шлейф «поэта-прасола», что привело его в литературе к длительному воспроизведению «ученической» модели, которая во многом определила сдвиг всей его поэтики к фольклорному языку и повышенное внимание к тому, какие его тексты отбирались литературой.

В 1831 г. стихи Кольцова впервые появились в столичных изданиях. Станкевич опубликовал одно стихотворение в «Литературной газете» Дельвига, три текста появились в московском «журнальце» «Листок». Именно с этого момента Кольцов начал переключаться с подражаний поэзии 1820-х гг. на фольклорные стилизации.

К 1831 г. творчество Кольцова, судя по сохранившемуся объему стихотворений, тематическим и формальным репертуаром мало отличалось от поэтической продукции воронежских гимназистов и семинаристов, с которыми Кольцов поддерживал отношения и соревновался в стихосложении. По крайней мере, количество текстов, ориентированных на фольклорную песню, у Кольцова незначительно по сравнению с традиционными формами литературных образцов — даже если учитывать склонность Кольцова воспринимать книжную поэзию на слух, через «песенную» форму¹⁶⁷. Редкие подражания фольклорной песне встречаются также и в ранних стихотворениях Серебрянского, и у гимназистов, некоторые стихи которых были переписаны Кольцовым в его тетради. В этом свете выбор Станкевичем стихотворения для публикации в «Литературной газете» имеет особое значение — он присылает в редакцию «Перстень». Стихотворение ритмически находится в шаге от знаменитого впоследствии пятисложника и очень похоже на все, что станет писать зрелый Кольцов:

Я затеплю свечу
Воска ярова,
Распаяю кольцо
Друга милова.

¹⁶⁷ По некоторым свидетельствам известно, что в юности Кольцов напевал книжные стихотворения, с которыми знакомился, и так же исполнял собственные тексты [Белинский, 9: 552–553].

Загорись, разгорись,
Роковой огонь,
Распай, растопи
Чисто золото [Кольцов 1958: 88].

«Перстень» — это одно из трех стихотворений 1830 г., написанных размером, который в силлабо-тонике выглядит как сочетание двустопного анапеста с мужской клаузулой и одностопного анапеста с дактилической. Кольцов вернется к нему только однажды — в 1832 г. («Ты не пой, соловей...»), в дальнейшем место этого размера займет чистый пятисложник [Беззубов 1979: 344].

В это же время в «Листке» появились две любовные элегии Кольцова («Опять тоску, опять любовь...» и «Мой друг, мой ангел милый...») и мемориальный «Вздых на могиле Веневитинова» — присоединение Кольцова к «посвященному» кругу поэтов через землячество (Веневитинов происходил из воронежских дворян). Об истории этой публикации почти ничего не известно: с одной стороны, вокруг «Листка» группировались молодые литераторы, близкие к Белинскому, сам Белинский дебютировал там в печати в том же 1831 г. (см.: [Владимиров 1951]). Публикация Кольцова там состоялась, по всей видимости, благодаря связям Станкевича. С другой стороны, Станкевич выбрал для «Литературной газеты» текст, совсем не похожий на подборку в «Листке». Сложно представить, чтобы Кольцов, все время полагавшийся на суждения наставников, отбирал тексты для этой крупной публикации самостоятельно. Ряд источников указывает на А. Д. Вельяминова — преподавателя воронежской семинарии, поддерживавшего Кольцова — как на возможного составителя подборки [Де-Пуле 1878: 30, 47; Современники: 100–101]. Если это справедливо, то в 1831 г. Воронеж выбрал у Кольцова четырехстопный ямб и традиционную поэтическую фразеологию, в то время как Москва сделала ставку на «русскую песню». С 1835 г., после выхода маленькой книги стихотворений Кольцова, выбор поэтом столицы станет очевидным.

Переход Кольцова к поэтике, поддержанной его московскими друзьями и критикой, можно отследить по простому формальному признаку — наличию рифмы. С 1835 г. он почти перестает писать рифмованные тексты и практически отказывается от традиционных метров в поэзии (в частности, от четырехстопного ямба). Область «фольклорного» возьмет на себя нерифмованная поэтическая речь и несколько канонизированных для нее Кольцовым стихотворных размеров¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Конечно, это значительное упрощение — безрифменность не является здесь абсолютным критерием. С одной стороны, белым стихом написаны практически все «думы» Кольцова (также ранняя пастораль — «Довольный пастух», 1827). С другой — «песенные» и «фольклорные» формы у Кольцова нередко бывают рифмованными (как два текста, подражающие сказочному стиху — «Домик лесника», 1832, и «Женитьба Павла», 1836) или полурифмованными («Соловьем залетным...», «В поле ветер веет...», «Что ты ходишь с нуждой...» и проч.). Но при всех

Чтобы лучше показать масштабы этих изменений, представим распределение белых стихов в поэзии Кольцова во времени, как видно на рис. 4.1.¹⁶⁹



Рис. 4.1. На графике видно, как изменялась доля белых стихов относительно общего количества строк за каждый год. Высота закрашенной области обозначает объем написанного (в количестве стихов), соотношение светлосерой и темносерой областей показывает, в каких пропорциях находились рифмованные и белые стихи соответственно.

Нужно заметить, что ко времени выпуска сборника (1835), доля стихотворений без рифмы у Кольцова составляла пятую часть (21%)¹⁷⁰. С конца 1820-х гг., как видно на графике, безрифменность у Кольцова начнет повышаться. Вероятно, свою роль сыграли и история с первой публикацией, и другие отчетливые сигналы допустимости фольклорного языка в литературе: сборники Мерзлякова и Дельвига, чрезвычайная распространенность «русской песни» в печати. Сам Белинский указывал на книгу Дельвига как на источник переориентации Кольцова в литературе: «его удерживала <...> мысль, что русская песня — не поэзия, а что-то простонародное,

этих оговорках, формальный критерий наличия рифмы служит наглядным изображением сдвига поэтики Кольцова к «фольклорной» области.

¹⁶⁹ Все подсчеты производились по изданию [Кольцов 1958]. Из рассмотрения были исключены три стихотворения, написанные на украинском языке, и *dubia*. Рифмованность стихов Кольцова ранее уже была подсчитана А. Н. Беззубовым [Беззубов 1979: 333], включавшим в рассмотрение украинские стихотворения, однако в этой работе данные по рифме не были размечены диахронически. Сводные цифры мы получили похожие (3271 безрифменных стиха из 5508 строк, 59%, у Беззубова; 3053 из 5384, 56%, в наших подсчетах).

¹⁷⁰ Если считать в количестве строк, то это отношение возрастет — 34%.

грубое и вульгарное. К счастью, ему попала в руки книжка стихотворений барона Дельвига <...> стало быть, русская песня не вздор, не глупость, а тоже — поэзия» [Белинский, 9: 526]. Период 1831–1835 гг. считается переходным в творчестве Кольцова [Беззубов 1979: 344] — в это время поэт не выезжает в Москву и почти ничего не пишет (судя по количеству дошедших до нас текстов этого времени). При этом внимание к традиционным поэтическим формам также падает — именно в первой половине 1830-х гг. у Кольцова вместо разноstopного анапеста появится пятисложник, и он создаст тексты, которые станут впоследствии знаковыми для его поэтики («Песня пахаря», 1831; «Размышления поселянина», 1832; «Не шуми ты, рожь...», 1834). Однако только после выхода сборника в 1835 г. можно говорить о полном обновлении его поэтики и сознательной ставке на область песенного жанра.

Что же произошло с выходом сборника в 1835 г.? Станкевич, издавший книжку по подписке, лично подбирал для нее стихотворения (возможно, при участии Белинского) из тетради, которую Кольцов прислал ему в Москву. Белинский в рецензии на это издание прямо писал об отборе: «Немного напечатано их из большой тетради, присланной им, не все и из напечатанного равного достоинства; но все они любопытны, как факты его жизни» [Белинский, 1: 388].

Из 18 напечатанных в книге стихотворений половина была безрифменными — в контексте совсем иного распределения подобных текстов в лирике поэта это значимый перевес в сторону «белых» стихов. Среди этих девяти текстов — одна кольцовская дума (ХЗж), примыкающие к ней две медитации, отсылающие к фольклорному языку (ХЗд), и шесть текстов песенного типа, написанных пятисложником или близкими к нему размерами (упоминавшийся $A_n2+1мд$). Успешность этих форм и всего «народного» направления его поэзии должна была стать Кольцову тем более понятна, что и его столичные друзья, и критика сделали очевидный выбор в пользу именно этой половины сборника. Так, Белинский в рецензии 1835 г. писал: «Вот этакую *народность* мы высоко ценим у Кольцова <...> Простота выражения и картин <...> у него неподражаемы. По крайней мере до сих пор мы не имели никакого понятия об этом роде народной поэзии <...> только Кольцов познакомил нас с ним» [Там же: 389]. Я. М. Неверов, с которым Кольцов был дружен в Петербурге, указал на исключительную роль «народной» стороны кольцовской поэзии: «Если бы нас спросили, какое место займет новый поэт в нашей литературе? Мы бы назвали его поэтом истинно народным <...> Он прекрасен и в других родах <...> но там стоит наряду с другими, здесь же он единственный» [СО, 1836, ч. 176, № 13: 321–322]. «Северная пчела» в короткой заметке писала: «Лишь только как поэт выходит из своего сельского круга и пускается философствовать, конь его часто спотыкается» [СП, 1835, № 290, 20 дек.: 1158]. В 1836 г. Кольцов вновь отправился в Москву и Петербург, где познакомился практически со всеми видными литераторами, встретился с Пушкиным, сблизился с московским кругом Белинского и Станкевича.

Ободренный успехом сборника и радостно принятый в литературных кругах, Кольцов встал на путь, предложенный ему столичной литературой, и с 1836 г. вновь начал писать, чуть было не прекратив это занятие к 1835 г. После 1836 г. только два стихотворения Кольцова были написаны четырехстопным рифмованным ямбом, среди которых была одна эпитафия («Ивану Гордеевичу Козлову»).

В «народной» части сборника 1835 г. уже содержались те изобретения Кольцова в области фольклорного языка, которые принесли ему впоследствии славу, а Белинскому в статье 1846 г. позволили развернуть масштабную программу по канонизации поэта. Надо отметить, что часть из стихотворений Кольцова этого времени отчетливо связана с описательной поэзией «поэтов-крестьян» 1820-х гг. — на зависимость нескольких ранних стихотворений Кольцова («Ночлег чумаков», «Сельская пирушка») от принципа «сельских картин» Слепушкина неоднократно указывалось [Данилов 1910: 26–28; Плоткин 1958: 23–25; Стенник 1976: 296–297; Жаркова 1986]. Но если «Ночлег чумаков» (1828), не попавший в сборник, был исполнен в традиционной форме (четырёхстопный ямб, рифма) и зависел от пушкинских «Цыган», то в «Сельской пирушке» (1830) можно наблюдать первый сдвиг поэтики Кольцова — сценка выполнена песенным размером (как и «Перстень» — Аn2+1мд) и в фольклорной огласовке. Ср. эффект, возникающий от перемены размера:

«Ночлег чумаков», 1828

Между возов огонь горит;
На тагане котел висит;
Чумак раздетый, бородатый,
Поджавшись на ногах, сидит
И кашу с салом кипятят.
За табором невдалеке
Воле усталые пасутся
[Кольцов 1958: 52].

«Сельская пирушка», 1830

Перед спасом святым
Гости молятся;
За дубовы столы,
За набранные,
На сосновых скамьях
Сели званые.
На столах кур, гусей
Много жареных,
Пирогов, ветчины
Блюда полные.
Бахромой, кисеей
Принаряжена,
Молодая жена
Чернобровая [Там же: 89].

В «Песне пахаря» (1831) и «Размышлении поселянина» (1832), вошедших в книгу (а также в более позднем «Урожае», 1835), произошла окончательная трансформация формы — фольклорный язык описательных картин стал передаваться через ролевою лирику. Персонажи (старик в «Размышлении» и пахарь) позволили легитимировать фольклорный язык и «пересоздать» идиллию в лирической форме (ср. «русские идиллии» Панаева конца 1820-х гг., где поэт приближался к похожему эффекту, используя песенный размер для передачи диалога). Эта техника в дальнейшем вела к другим стихотворениям подобного типа («Косарь», 1836) и услож-

няющейся структуре лирического повествования с разделением лирического героя и персонажа (две песни Лихача Кудрявича, «Что ты спишь, мужичок...»¹⁷¹).

Это было одной из ключевых находок Кольцова 1830-х гг. Картины сельского труда распространялись в новейшей европейской литературе через описательную поэзию и «новую» идиллию конца XVIII в., которая, начиная с идиллий Гесснера, расширила тематический репертуар жанра [Клейн 2005: 38–39], а в образцах Фосса и Гебеля создала национальный вариант сельской поэзии и описания сельских работ, более свободный от связи с античными пасторальными моделями [Вацуру 2000: 522–523]. Эту же описательную форму адаптировали и английские поэты-самоучки — Стивен Дак в «анти-пасторали» «Труд молотильщика» [Prandi 2008: 41], Блумфилд в поэме томсоновского типа и Бернс в пасторали, по сути создав свои национальные идиллии преромантической эпохи. Английская модель, как мы видели, повлияла на становление русских самоучек 1820-х гг. и усвоение ими описательных форм поэзии о сельских трудах. Кольцов, формировавшийся во время расцвета романтического национализма и органической эстетики, ставившей фольклор в основу формирования народов (Гердер, Шеллинг, Гегель), подобный «описательный» комплекс переложил в автохтонные формы народной песни. В качестве лирики новая «поэзия труда» должна была формироваться по совершенно другим принципам — что и вело Кольцова к находкам и открытиям, а саму форму «русской песни» — к постоянным мутациям. Чтобы показать значение новой лирической формы, достаточно сопоставить картины сельских трудов у Слепушкина с ролевой лирикой Кольцова:

Слепушкин, «Четыре времени года...» (1830)

На луг цветной — косцы летят,
Там косы острые свистят;
Атласный луг покрыт рядами;
Трава вся всклочена с цветами,
Росой небесной облита.
Высоко солнце поднималось,
Везде блистает красота!
Лучами поле красовалось,
С зеленой муравою цвет
[Слепушкин 1830: 26].

Кольцов, «Косарь» (1836)

Раззудись, плечо
Размахнись, рука!
Ты пахни в лицо,
Ветер с полдуня!
Освежи, взволнуй
Степь просторную!
Зажужжи, коса,
Как пчелиный рой!
Молоньей, коса,
Засверкай кругом!
Зашуми, трава,
Подкошоная
[Кольцов 1958: 116].

Другой тип стихотворений в сборнике 1835 г. — это форма, которая стала центральной для канонического образа Кольцова — собственно «песни» в изводе любовной исповедальной лирики («Не шуми ты, рожь...» и «Ты

¹⁷¹ Об устройстве последнего стихотворения, зависящего от гегельянской концепции народа из статьи Каткова о сборнике Сахарова (1839) см.: [Вдовин 2013].

не пой, соловей...»). Если обращаться только к сборнику 1835 г., то специфика этих стихотворений может быть незаметной, однако в контексте последующей масштабной ставки Кольцова на форму фольклорной песни можно указать на несколько особенностей. Кольцов использовал фольклорный стиль экстенсивно: пожалуй, еще ни разу в русской поэзии язык фольклорной песни не применялся в лирике столь долго и последовательно (6–7 лет, считая с 1836 г.). Ближайшим соперником Кольцова в этом отношении был Цыганов, однако он со своими сценическими песнями, многие из которых писались «на голос», почти не успел поучаствовать в литературе. Его «песни» существовали отдельно от фигуры «певца».

В результате такой «жанровой» настойчивости, Кольцов канонизировал несколько характерных размеров, по сути превратив их в «фольклорные» варианты четырехстопного ямба — универсальные лирические размеры без непосредственной связи с напевом и мелодией. Характерно, что у Кольцова нет ни одной песни, написанной «на голос» и ни одного стихотворения, написанного шестистопным хореем с мужской клазулой (Х6м), столь популярного размера «русских песен» прошлого десятилетия и связанного сразу с несколькими распространенными мелодиями.

Таким образом, еще до начала прямого сильнейшего влияния Белинского на Кольцова, как оно описывается биографами и мемуаристами, поэтика Кольцова была уже во многом сформирована и поддержана тем сегментом литературного поля, на которое Кольцов ориентировался в первую очередь. К чему привело усиливавшееся с конца 1838 г. влияние Белинского на Кольцова?

Если следить за формальным уровнем стиха, то никаких сдвигов за это время не произошло. В конце 1830-х гг. Кольцов окончательно канонизировал размеры, ориентированные на передачу фольклорного языка: это пятисложник, традиционный четырехстопный хорей с дактилической клазулой, «короткий» трехстопный хорей, двустопный анапест с мужскими окончаниями, заимствованный у Пушкина из песни Земфиры и приспособленный к более широкому тематическому полю.

Благодаря Белинскому у Кольцова появилось знаковое жанровое заглавие: «русскими песнями» поэт последовательно начнет называть свои стихотворения с 1839 г. Еще в «Московском наблюдателе» 1838 г. Белинский начал менять кольцовским «песням» заглавия, формируя ядро новых «национальных» песен в лирике поэта (первый случай — «Раздумье селянина» изменилось на «Русскую песню», МН, 1838, № 4, кн. 2) [Кольцов 1958: 275]. Именно с влиянием Белинского, по-видимому, стоит связывать широкое распространение «песенных» заглавий и выбор Кольцовым «русской песни» в качестве своего центрального жанра. На рис. 4.2. видно, что само заглавие появилось и начало распространяться в поэзии Кольцова только с 1838 г.

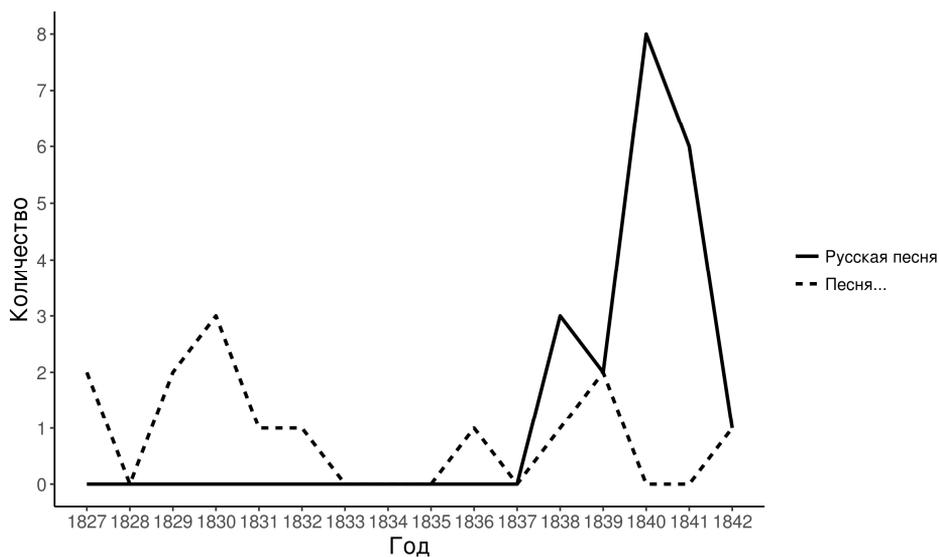


Рис. 4.2. Все заглавия для этого графика были подсчитаны по сохранившимся рукописным тетрадям Кольцова, описанным Маловой [Малова 1953]. Прерывистая линия на графике обозначает тексты, включавшие жанровое обозначение «песня» в заглавии (т. е. такие заглавия, как «Песня пахаря», также учитывались).

Первую половину 1838 г. Кольцов провел в Москве и в это время окончательно сблизился с Белинским. Во всех первых «Русских песнях» Кольцов специально указывал место написания, так важен был для него «московский» период его жизни, за который Белинский стал его ближайшим другом, редактором и важнейшей литературной фигурой.

Исходя из текстов писем, довольно сложно сделать какие-либо заключения о внутренних сдвигах в фольклорной топике, которые провоцировались Белинским, если такие действительно были. Писем Белинского к Кольцову не сохранилось, но из ответов Кольцова следовало, что Белинский продолжал поощрять песенную лирику и, по всей видимости, холодно принимал кольцовские думы — количество философских дум у поэта заметно падает после 1837 г., т. е. как раз в то время, когда сам Белинский начал осваивать эстетику Гегеля и Кольцов пытался активно включиться в философские поиски московского кружка. Это в очередной раз ставит вопрос об источнике дум Кольцова — особенно тех, где прямую связь с комплексом немецкой эстетики московского кружка установить сложно. Это в основном «гносеологические», по определению Манна, а не «онтологические» думы Кольцова, в которых поэт задает вопросы о природе знания и веры. Помимо очевидного влияния кружка Станкевича у Кольцова был и другой образец в подобного рода поисках — семинарист и литературный наставник Серебрянский, писавший пространные стихотворения о характере религии и поэтического гения, который в не сохранившемся

полностью письме 1837 г. заявлял права на авторство некоторых кольцовских дум 1830-х гг. («Великая тайна», «Молитва», «Божий мир»)¹⁷². Вопреки мнению врагов Белинского о том, что критик увел поэта в «туманные стремления», вполне возможно, что влияние Белинского было как раз обратным.

Белинский также пытался удержать Кольцова в стороне от песен на исторические темы («Песня разбойника» на разинские мотивы [Кольцов 1961: 94] и две песни об Иване Грозном «В Александровской слободке» и «Из лесов дремучих, северных...»¹⁷³), видимо, рассматривая их как подражательные ретроспективные реконструкции:

Из лесов дремучих, северных
Поднялась не тучка темная;
А рать сильная, могучая —
Царя грозного, Московскова.

Словно птица быстролетная
Пролетела море синее...
Перешла так сила русская
Степь пустую, непроходную [Кольцов 1958: 195].

О замысле Кольцова написать «русскую оперу» критик впоследствии отозвался с недоумением [Белинский, 9: 524–525]. О последовательности Белинского, отводившего поэту довольно маленькое формальное и тематическое пространство, говорит отбор «лучших» текстов Кольцова в статье Белинского 1846 г., где не была упомянута ни одна дума, зато Белинский назвал практически все стихотворения, написанные пятисложником. Критик продолжал поддерживать поэта в той нише «народной песни», которую предложила Кольцову литература в середине 1830-х гг. В статье Белинского 1846 г. Кольцов так и будет представлен — как поэт, занявший небольшую территорию, но неотделимый от нее. В следующем разделе мы рассмотрим значение этой работы Белинского — первой концептуальной биографии Кольцова — для канонизации поэта. Сочетание идей, которое было задано в статье Белинского, оказалось чрезвычайно влиятельным для всего последующего восприятия Кольцова и было финальной точкой в формировании литературной позиции «поэта-самоучки», происходившем в 1820–1830-х гг.

¹⁷² Сведения о письме были получены из Воронежа [СВ, 1867, № 88: 2]. Сохранился только небольшой отрывок письма, он был впоследствии опубликован [Щукин 1910], но не содержал ни прямо высказанных Серебрянским обвинений, ни разбора заимствованных мест. Неясности в истории с этим письмом иногда ставили его подлинность под сомнение — по крайней мере, обычно свидетельства Серебрянского об авторстве дум исследователями дискредитировались (см.: [Кольцов 1911: 365–367; Кольцов 1958: 274–285]).

¹⁷³ На посланные в октябре 1841 г. стихотворения Кольцов не получил комментария от Белинского [Кольцов 1961: 220–221], и критик их не напечатал — только одно из них («Из лесов дремучих, северных») попало в сборник 1846 г.

4.3. «Гениальный талант» и «русский человек»: о создании кольцовского мифа

Ключевое событие в истории канонизации Кольцова произошло после смерти поэта — в начале 1846 г. вышел сборник его стихотворений с большой статьей «О жизни и сочинениях Кольцова» зрелого Белинского. Статья писалась летом 1845 г., а значительную часть хлопот по изданию сборника, по-видимому, взял на себя Некрасов [Некрасов 1997: 350]. В работе Белинского впервые выстраивалась биография Кольцова, поэта-прасола, погибшего в борьбе с окружающей (воронежской и торговой) действительностью. Для характеристики поэзии Кольцова Белинский модифицировал свою иерархию поэтических талантов, осложнив традиционное разделение «гений» и «талант» третьим элементом (см.: [Вдовин 2011: 47–52]). Кольцов признавался «гениальным талантом», поскольку его творчество было едино с его личностью. Форму кольцовских песен Белинский считал истинно народной, так как она была неотделима от самого поэта: «Русские песни мог создать только русский человек, сын народа, в таком смысле, в каком и сам Пушкин не был и не мог быть русским человеком» [Белинский, 9: 532]. В этом Белинский видел ключевую черту «гениального таланта» — человека, им обладающего, «нельзя отделить от его таланта, его талант — его жизнь, его кровь, его дух, его плоть, биение его сердца, дыхание его груди, словом — весь он сам» [Там же]. Эти неновые романтические концепции (близкие к тому, как Белинский описывал значение «личности» в поэзии Лермонтова) применительно к Кольцову вели к тому чрезвычайно устойчивому эссенциализму в трактовке его творчества и происхождения, который Белинский, возможно, не хотел бы акцентировать.

В статье 1846 г. переплелось множество положений и идей, если не противоречивых, то открывающих возможности для полярных прочтений. С одной стороны, Белинский отрицал всякую связь Кольцова с «поэтами-самоучками» 1820-х гг., которые получили славу за счет своего диковинного для словесности происхождения. С другой стороны, само происхождение Кольцова обеспечивало «истинность» и «оригинальность» [Там же: 535] его «русским песням». Белинский выстраивал героический нарратив о Кольцове, возвысившемся над окружающей его действительностью и творившем вопреки общественным и социальным условиям, но в то же время трактовка «гениального таланта» относительно личности Кольцова была укоренена в его социальном положении и единстве с «народной» средой.

Как нам кажется, эти двусмысленности возникают в статье под влиянием сильно трансформированной в 1840-х гг., но отчетливой эстетики «природного гения». Этот комплекс в европейской эстетике, развиваясь от трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном» и proverbially формулы *poeta nascitur, non fit*, был тесно связан с органическими концепциями искусства и гения [Abrams 1971: 198–213]. К XIX в. концепция гения приобрела достаточно устойчивую трактовку, которая сочетала «природный» источник гениальности с «культурным» — образованием, но первенству-

ющее значение отдавалось природным качествам. Такой взгляд о соотношении «природного» и «культурного» в гении воспроизводит, к примеру, Надеждин в своих лекциях¹⁷⁴:

Гений есть дар природы; несмотря на то, для должного развития гения потребно воспитание и образование, соответственное его высокому назначению. Наука или самая природа должны способствовать развитию идей ума; знакомство с теми или иными искусствами должно обогатить фантазию образами... Образование сглаживает все неровности, следствия или крайней чувственности, или крайнего идеализма [Эстетические трактаты 1974: 506].

Представления о «природном гении» складывались вокруг фигуры Шекспира — образца «необразованного» и «стихийного» гения для европейских литератур [Abrams 1971: 187–198]. Однако XVIII в. дал интеллектуалам множество более радикальных иллюстраций для этого комплекса идей — особенно в английской литературе. Это была черед поэтов «из народа», от «поэта-молотильщика» Стивена Дака (Stephen Duck, 1705(?)–1756) до «поэта-пахаря» Роберта Бернса. Их недостаток образования и исключенность из привычных социальных и культурных ниш литературного существования позволяли довести трактовку «природного гения» до крайности, когда необразованность становилась залогом оригинальности, а спонтанный, неурегулированный, полуавтоматический способ письма этих поэтов служил подтверждением «экспрессивных» теорий искусства. Этой возможностью английская критика и институт литературного патронажа воспользовались, по крайней мере, с 1780-х гг. при публикации сочинений «доярки» Анн Ирсли (Ann Yrslley)¹⁷⁵.

В свою очередь, в русской литературе эстетика «природного гения» проявилась наиболее наглядно вовсе не в случае поэтов-крестьян 1820-х гг. — умеренные Свиньин и Федоров не воспользовались этой возможностью вполне и открыто писали о литературных источниках их подопечных — а при осмыслении поэзии Державина. Его недостаток образования компенсировался в представлениях критики природными свойствами, поэтому Державин был оригинален («самобытен») и «неподражаем». Примечательно, что к началу 1830-х гг. в критической репрезентации Державина «природный гений» дополнился категорией «народности», и Державин был объявлен Полевым первым «народным» поэтом в русской литературе (см.: [Вдовин 2011: 30–33]). За этой подменой угадывалась органическая метафора: недостаточная образованность обеспечивала Державину «природную» связь с русской народностью. Белинский, усвоивший это представление о Державине от Полевого, в случае с Кольцовым столкнулся с еще более «чистым», хотя и несравнимо более поздним случаем «природного гения». В Кольцове сошлись: 1) серьезный недостаток образова-

¹⁷⁴ О взглядах круга «любомудров» на природу гения в конце 1820-х гг. относительно Пушкина см.: [Мазур 2001].

¹⁷⁵ Подробнее о применении эстетики природного гения к английским «поэтам-самоучкам» см. содержательную диссертацию: [Carter 1972]. Также: [Kord 2003: 31–36].

ния; 2) «народное» происхождение; 3) «народная» литературная форма — «русская песня». Последний фактор сыграл важную роль не только для Белинского, но и для всей последующей критической традиции восприятия Кольцова. Эссенциализм и «природные» трактовки творчества «поэта из народа» оказывались намного более устойчивыми, когда дело касалось фольклорных форм, а не общеевропейского литературного жанра идиллии, которым оперировали поэты-самоучки 1820-х гг. Как показано выше, русские поэты из крестьян попали в уже закрывающееся эстетическое «окно» — к началу 1830-х гг. их «народные» описательные поэмы вызывали лишь недоумение, а не вдохновляли критику на идеи об «естественном» характере творчества поэтов из крестьян.

Статья Белинского «О жизни и сочинениях Кольцова» наполнена рефлексами представлений о «природном гении», отзывающимися в концепции «гениального таланта», о котором Белинский писал: «Он страстен к славе и очень не чужд самолюбия; но еще не в этом только источник его ничем неудержимого стремления к творчеству: оно у него — инстинкт, натура, страсть» [Белинский, 9: 529]. В отношении Кольцова эта «инстинктивность» творчества сразу соединялась с народностью:

Кольцов родился для поэзии, которую он создал <...> Не на словах, а на деле сочувствовал он простому народу в его горестях, радостях и наслаждениях. Он знал его быт, его нужды, горе и радость, прозу и поэзию его жизни, — знал их не понаслышке, не из книг, не через изучение, а потому, что сам, и по своей натуре и по своему положению, был вполне русский человек [Там же: 532–533].

Отразились в статье и представления о «бессознательном» творчестве и стихийном возникновении формы: «Кольцов не имел ясного понятия о версификации и руководствовался только своим слухом. И потому без всякого старания и даже совершенно бессознательно умел он искусно замаскировать правильный размер своих песен» [Там же: 539]. К той же области относится и деталь о «наивном» переживании Кольцовым книжной поэзии и пении стихов И. И. Дмитриева:

В восторге от своей покупки, бежит он с нею в сад и начинает петь стихи Дмитриева. Ему казалось, что стихи нельзя читать, но должно их петь: так заключал он по песням, между которыми и стихами не мог тотчас же не заметить близкого сходства. Гармония стиха и рифмы полюбилась Кольцову, хотя он и не понимал, что такое стих и в чем состоит его отличие от прозы [Там же: 503].

Но для Белинского это, по-видимому, были лишь рефлексы — «природный гений» в статье был подчинен концепции таланта и гегельянским построениям критика. Важнее, что этот эстетический комплекс в статье легко мог считываться современниками. Уже после смерти Белинского в рецензии на переиздание книги в 1856 г. Кс. Полевой выступил против положений критика о «природном гении»¹⁷⁶: «Послушать его <Белинско-

¹⁷⁶ Позиция Полевого отчасти пересекалась с ранними откликами его брата на поэзию Кольцова, см.: [Тонков 1956: 69–70].

го», так Кольцов был какой-то сын природы, воспитавшийся в степях, когда напротив, он был горожанин и воспитался не в крестьянском быту, а в том искаженном обществе, которое от одного берега отстало, а к другому не пристало» [СП, 1856, № 127: 1]. И далее: «Не нужно быть непременно русским мужиком, чтоб любить русскую природу <...> душою, сердцем, кровью, как говорил Белинский, полагая, кажется, что необходимое условие для этого — воспитание и житье посреди мужиков» [Там же: 2].

Для этой критики у Полевого были основания. Сам Белинский в работе о Кольцове близко подходил к социальному детерминизму, против которого сам же выступал ранее — так, в цикле статей о народной поэзии 1841–1842 гг. он писал:

<...> что за заслуга со стороны русского, что его дети отличаются русскою физиономией? Конечно, чтоб быть национальным поэтом, нужно сперва быть великим человеком, представителем духа своей нации; но из этого-то и следует, что великий талант делает поэта национальным, а не национальность делает его великим поэтом [Белинский, 5: 317].

В случае Кольцова эта органическая связь поэтического гения и национальности (хотя это слово ни разу не использовано в статье 1846 г. для характеристики поэта) дополнительно усилена и осложнена происхождением, поэтому Белинский оговаривается — Кольцов «*по своей натуре и по своему положению* <курсив наш>, был вполне русский человек». Т. е. «русскость» Кольцова все же складывалась и из качеств личности («натура»), и из характеристик социальных («положение»).

Точка зрения Полевого никакого видимого эффекта не произвела, хотя содержала в себе возможность критики «кольцовского мифа». К похожему выводу, позволившем отказаться от эссенциализма в представлениях о «русских песнях» Кольцова, придут уже в начале XX в. несколько литературоведов марксистской формации¹⁷⁷. Так, В. В. Данилов в юбилейной статье 1910 г. писал: «Таким образом, не было прямой зависимости между народностью песен Кольцова и его мещанским происхождением; народные же его стихотворения были следствием литературных влияний и по форме, и по содержанию» [Данилов 1910: 28].

Многие положения в статье Белинского 1846 г. не были новостью — ни сама идея о «естественной» форме народной песни для «поэтов из народа», которая формировалась в конце 1820-х гг. и способствовала успеху кольцовского сборника 1835 г., ни тем более старая идея «природного гения», которая была прочно усвоена романтическим сознанием. Более того, единство личности и творчества, постулируемое Белинским в статье, обернулось против критика — враждебный Л. В. Брант в рецензии на сборник писал, что «Последствием <...> лестного знакомства невинного прасола с пиитами светскими и доморощенными Гегелями было то, что он удалил-ся от своей простонародной поэзии и вдался в неведомые, туманные стрем-

¹⁷⁷ См. короткий и некомплементарный обзор: [Тонков 1958: 361–363].

ления» [СП, 1846, № 165, 25 июля: 659]. Впоследствии главным сторонником подобных идей о негативном влиянии Белинского на Кольцова станет один из самых дотошных биографов Кольцова М. Ф. Де-Пуле, выступавший против «западнической» трактовки Кольцова Белинским. Де-Пуле, пытавшийся выманить у оставшихся в живых современников Кольцова признания о пагубном влиянии Белинского, в одном из писем к Неверову писал: «Кольцов был совсем не литератор, не поэт-литератор <...> а поэт-песельник народный. Все беды и напасти Кольцова оттого и происходили, что он смутно понимал свое значение <...>» [Белинский и Кольцов 1950: 294]. В другом письме это звучало еще более определенно: «Белинский испортил жизнь Кольцова и сгубил его своим влиянием — для меня это аксиома»¹⁷⁸. Ирония заключалась в том, что представления Де-Пуле о главных чертах поэзии Кольцова («поэт-песельник») сами зависели от статьи Белинского. В конце концов, даже в безграмотной надписи на первом памятнике на могиле Кольцова, составленной, видимо, кем-то из его родных, обнаруживался отзвук «природного гения»: «Просвещенной безнаук Природою награжден Монаршою милостию» [Тонков 1958: 174]¹⁷⁹. Работа Белинского о Кольцове попала на уже подготовленную почву.

Ключевой ход, который сделал Белинский в статье 1846 г., таким образом, заключался не в реактуализации эстетики «природного гения» вместе с концепцией единства личности и творчества. Важным аспектом всей программы по канонизации Кольцова было то, что эти выкладки происходили в едином пространстве с гегельянскими объяснениями специфики песен Кольцова. Критик приходил к формулировкам, кажущимися на первый взгляд парадоксальными: «Кроме песен, созданных самим народом и потому называющихся “народными”, до Кольцова, у нас не было *художественных народных песен*» [Белинский, 9: 531; курсив наш]. Это место сильно зависит от гегельянской концепции фольклора, согласно которой «естественная» поэзия народа является выражением его духа на ранних этапах развития — затем дух воплощается в «художественной» и «сознательной» поэзии¹⁸⁰. Это противопоставление лежит у Белинского в основе разделения «народного» и «национального» в статьях начала 1840-х гг.¹⁸¹ Если сознательно подменить терминологию критика, то можно сказать, что Кольцов, как «гениальный талант», стал автором «национальных народных песен» — воплотил форму народной песни в новейшей «художественной» поэзии.

Н. Полевой во время полемики о «литературных аристократах» считал, что оригинал (народная песня) несомненно выше литературных подражаний, кем бы они ни были написаны, и можно только приблизиться к образ-

¹⁷⁸ Цит. по: [Белинский и Кольцов 1950: 281].

¹⁷⁹ Текст и свидетельство не слишком достоверные.

¹⁸⁰ Об отношении Белинского к фольклору и зависимости от немецкой философии, см.: [Азадовский 1948; Terras 1974: 94–97; Манн 1988: 31–36].

¹⁸¹ См.: [Вдовин 2011: 70].

цу. В свою очередь Белинский оправдал «художественность» литературных русских песен Кольцова за счет сплетения разнородных смыслов, касающихся происхождения, естественности и гениальности, поставил песни «выше» фольклора. Именно поэтому критик писал: «Хотя песни Кольцова были бы понятны и доступны для нашего простого народа, но все же они были бы для него гораздо вышею школою поэзии, а следовательно, чувств и понятий, нежели поэзия народных песен» [Белинский, 9: 540].

Гегельянская рамка Белинского существенно повышала статус кольцовских песен и задавала идеологические координаты для их прочтения (художественные песни русского поэта, погибшего в борьбе со своим социальным положением). Статья Белинского ввела «народные» песни Кольцова в круг чтения разночинцев, столичных интеллектуалов, наследников литературной и общественной позиции Белинского — и сделала фольклорный язык этих текстов объектом «национальной», а не только «народной» культуры. Эти процессы проявились еще до издания сборника: в 1843 г. песни Кольцова А. Д. Галахов поместил в первое издание «Полной русской хрестоматии», что вызвало в литературных кругах значительный резонанс (см.: [Тонков 1958: 313–314]), впрочем, как и вся хрестоматия. Издание разом «обновило» русский литературный канон, а потому заставило участников актуального литературного процесса включиться в спор о составе и иерархиях отечественного пантеона. Литературные взгляды и вкусы Галахова, долговременного сотрудника «Отечественных записок», значительно зависели от Белинского, поэтому появление стихов Кольцова среди образцов русской поэзии было вполне закономерным. Отметим также, что хрестоматия Галахова положила начало долговременному присутствию стилизаций фольклорной песни в школьном чтении — вместе с Кольцовым в пособии впервые появляются песни почти забытого к этому времени Цыганова, которые будут присутствовать в русском школьном каноне вплоть до революции¹⁸².

Это положение песен Кольцова и их постепенное закрепление в читательском каноне проявилось очень скоро — в реакции круга «Современника» и «Отечественных записок» на пьесу А. Н. Островского «Бедность не порок». Как это ни странно, довольно много откликов вызовет небольшая деталь в комедии¹⁸³ — наивный и чувствительный мещанин Митя читает, в одном ряду с «Бовой Королевичем», стихотворения Кольцова и подражает им. Н. Г. Чернышевский сразу почувствовал это как перевод «русских песен» Кольцова в разряд лубочной литературы: «Нам кажется, что человек, восхищающийся подобными стихами, еще не в состоянии находить Кольцова порядочным поэтом; но по воле г. Островского Ми-

¹⁸² О вхождении литературных текстов в хрестоматии и учебные пособия XIX в. см. базу данных «Русская литература в школе (1805–1912)», составленную А. В. Вдовиным (электронная версия: <http://ruthenia.ru/canon/>). Сводную информацию по данным и библиографию см. в: [Хрестоматийные тексты: 302–317].

¹⁸³ См.: [Современник против Москвитянина: 430, 436, 778].

тя (юродивый или нет!) восхищается Кольцовым и сам пишет песни à la Koltzoff» [Современник против Москвитянина: 430]. «Народные» песни Кольцова предназначались для иной аудитории.

Согласно Белинскому, Кольцов писал песни, которые не смогли бы написать ни образованные дворяне, подражавшие народной лирике (Мерзляков и Дельвиг), ни Пушкин, ни сам народ. «Миф о происхождении» сыграл в этих построениях существенную роль — поскольку в Кольцове социальная сторона («народ») и поэтическая («народная песня») не противоречили друг другу, он претендовал на исключительный статус в русской литературе. В этом смысле критика, обвинявшая Белинского в «извращении» естественного таланта поэта-песенника, существенно ошибалась. Белинский и его окружение, в целом, закрепили представления об этой «естественности» — но такая трактовка песен в поэзии прасола могла реализоваться только после того, как Кольцов, начиная с 1835 г., многократно воспроизвел эту «фольклорную» поэтику своей лирики.

Результаты идеалистического соединения «русской песни» и социальной позиции в фигуре Кольцова для русской литературы оказались долговременными. До тех пор, пока «традиционный» фольклор сохранял свое значение для национальной культуры, а доступ к ресурсам образования оставался чрезвычайно неравномерным, ниша «поэта-самоучки» могла воспроизводиться и находилась под влиянием Кольцова. Ожидание «фольклорности» от поэтов, вышедших из крестьян, социальных низов и удаленных провинций оказало существенное давление на поэтику «самоучек» второй половины XIX в., включая Никитина, Дрожжина и Сурикова. Поэты-модернисты — Клюев и Есенин — развернули эти ожидания и предполагаемую асимметрию в уровнях образования в свою пользу, уже сознательно выстраивая собственные литературные биографии по модели «крестьянских» поэтов на фоне модернистских представлений о народе¹⁸⁴. Попытки начала XX в. дезавуировать «кольцовский миф» оказались забыты и невозможны в советском литературоведении, которое усвоило те же органические метафоры и исторические построения от Белинского [Теггас 1974: 271–285]. Но дело не только в этом: представления подобного рода, связывавшие поэтику с биографией, оказались успешными и надолго пережили время их зарождения, как случилось со многими идеями романтизма. «Народным» поэтам требовались «народные» песни — но, как мы видели, так было далеко не всегда. В России поэт, подобный Кольцову, не мог появиться раньше 1830-х гг., до того как широко распространилась органическая эстетика.

¹⁸⁴ Есенин на первых порах, после приезда в Петербург, даже повторял поведение «несамостоятельного поэта» и играл в «зависимость» от литературных наставников — Клюева и Городецкого [Лекманов, Свердлов 2011: 69–91].

ГЛАВА 5

КОРПУС «РУССКОЙ ПЕСНИ»: КОЛИЧЕСТВЕННЫЕ ДАННЫЕ, ЛЕКСИЧЕСКИЕ ЧАСТОТЫ И ТРАНСФОРМАЦИИ ЯЗЫКА¹⁸⁵

5.1. Метрический репертуар «русской песни» 1800–1840-х гг.

Метрический репертуар литературных стилизаций народного стиха в целом был описан в ряде работ, посвященных проблеме передачи размеров фольклорных песен у отдельных авторов — Пушкина [Бонди 1978], Лермонтова [Штокмар 1941], Кольцова [Беззубов 1979]. М. Л. Гаспаров описал механизмы возникновения устойчивых силлабо-тонических размеров из ритмических вариантов народного тактовика [Гаспаров 1997]. Ряд соображений о размерах стилизаций и их исторической динамике был высказан относительно отдельных размеров — 6-ст. бесцезурного хоря [Гарановский 2010: 317–325], пятисложника [Bailey 1970; Беззубов 1978] и 4-ст. хоря с дактилическим окончанием [Астахова 1926].

Большинство исследований подобного рода делалось на ограниченном материале — проблематичным был подбор текстов, редко выходивший за пределы группы канонизированных авторов стилизаций (Мерзляков, Дельвиг, Кольцов). Корпус «русской песни» (далее в этой главе — РП) позволяет, с одной стороны, провести количественную оценку метрического репертуара в небольшом сегменте русской поэзии — лирических подражаниях народной песне, и, с другой, наметить историческую динамику размеров и соотнести эти данные с общими подсчетами Гаспарова по эпохе [Гаспаров 1974]. Кроме данных Гаспарова мы также воспользуемся подсчетами Т. П. Ходжа, сделанными для стихотворений первой половины XIX в., которые легли в основу вокальных произведений — т. е. текстов, действительно ставших «песнями» с музыкой Алябьева, Верстовского и Глинки [Hodge 2000: 31–35].

Из-за ограничений в выборе композиторов корпус Ходжа является сравнительно небольшим — описаны 243 текста. Он также мало репрезентативен с исторической точки зрения, так как явно ориентирован на композиторский отбор и поэтический вкус 1820–1830-х гг. (самый старший из композиторов, Алябьев, создал себе репутацию уже после войны 1812 г. и составлял свой репертуар из стихов 1820-х гг.). Отсутствие других композиторов — вроде Кашина или Варламова — сказывается и на том, как представлены в выборке Ходжа «русские песни» (есть Жуковский, Дельвиг, Пушкин, Кукольник, но почти нет Мерзлякова, Цыганова, Кольцова).

¹⁹⁰ В данной главе все ссылки на цитируемые тексты даются по библиографии: см. Приложение, а также: <https://github.com/perechen/russian.songs.fin.thesis>.

Несмотря на эти ограничения, подсчеты Ходжа намечают продуктивный подход к анализу «песенного» поля текстов как подуровня русской поэзии, возникающего в результате музыкального отбора из поэтического репертуара.

При разметке и подсчете размеров РП, мы руководствовались принципами и метрическими категориями Гаспарова, чтобы данные оставались сопоставимыми. Единственное отличие от общей таблицы Гаспарова [Гаспаров 1974: 46–47] заключалось в том, что мы свели вместе данные по 6-ст. бесцезурному хорею и аналогичному размеру с цезурой — в первой половине XIX в. Гаспаров обнаружил только три текста, написанных размером с цезурой. В нашем корпусе все тексты 6-ст. хорей бесцезурные — именно этот размер, возникший из народной песни, служит для стилизаций. Кроме того, в данных Ходжа разделение 6-ст. хорей также снято, что делает сохранение детализации затруднительным.

Основной проблемой в сопоставимости трех рядов данных (РП, Гаспаров, Ходж) является решение Ходжа соединить разноstopные размеры (урегулированное чередование строк разной длины) с вольными размерами (неурегулированное использование разноstopных строк) в категории «смешанных» [Hodge 2000: 29]. Как кажется, это существенно затемняет общую картину — ведь именно разноstopные размеры приходят в русскую литературу в качестве песенных и балладных, а «вольные» берут на себя совершенно иные жанры — в первую очередь басни и послания, вокруг которых сложно представить развернутую музыкальную индустрию.

Соответственно, данные Ходжа по «смешанному» ямбу при сравнении с показателями Гаспарова оказываются совершенно поглощены массой вольного ямба, который являлся одним из основных размеров русской поэзии первых трех десятилетий XIX в. (соотношение вольного и разноstopного ямба в данных Гаспарова: 1800-е гг. — 4 к 1; 1810 — 5 к 1; 1820 — 2 к 1). Цифры, однако, ожидаемо приходят в норму при подсчете «смешанных» хореев — за первую половину XIX в. в подсчетах Гаспарова почти неприменимый «вольный» хорей встречается всего 4 раза (0.1% от подсчитанных стихотворений), в нашем корпусе — 2 (0.3%). Подавляющее большинство «смешанных» хореев Ходжа, таким образом, должно относиться к разноstopным — данные исследователя по песенным размерам закономерно превышают среднее по Гаспарову (3.3% против 1.7% за первую половину XIX в.). Остается вопрос — как быть со «смешанными» ямбами? В корпусе РП вольный ямб не встречается. Конечно, для корпуса стилизаций это не вполне показательно — из-за почти полного отсутствия ямба в метрическом репертуаре. Но даже при этом разноstopный ямб РП в 1820-х гг. приближается к показателям по эпохе (7.1% против 9.7%). За неимением лучшего решения и отсутствием в работе Ходжа списка исследованных текстов, мы считаем все «смешанные» ямбы — разноstopными (25 текстов).

В подсчеты исследователя также были введены две не встречающиеся у Гаспарова категории — сочетание двухсложных и трехсложных разме-

ров, а также сочетание «классических» и «неклассических» метров. Первую категорию мы отнесли к логоэдам, а вторую вычли из общих данных по песням, поскольку, судя по примерам, которые приводит исследователь, часть из них является стопно-строчными логоэдами, а часть представляет собой полиметрические композиции [Hodge 2000: 56–57, 60–61].

Все данные мы собрали в таблице 5.1., следуя за хронологическим разделением периода на десятилетия у Гаспарова, это же деление повторял и Ходж, сравнивавший песни с данными по эпохе. Все значения сразу приводятся в процентах относительно каждого десятилетия (данные по десятилетию как 100%) — как нам кажется, это дает наглядную картину соперничества размеров и изменений в их употребляемости, хотя этот метод становится малоиллюстративным, когда данных оказывается мало. В каждом десятилетии выделены еще три колонки, которые соответствуют данным Гаспарова, Ходжа и РП. Серым обозначены интересующие нас размеры, о которых в основном пойдет речь ниже. В подсчеты были включены все тексты корпуса РП, в том числе «периферия» стилизаций. Размеров оказалось больше, чем текстов в корпусе, из-за полиметрических композиций — в таких случаях один текст мы относили к нескольким размерам.

Таблица 5.1. Метрический репертуар русской лирики, песен и РП (первая половина XIX в.)

Метр	1801–1810			1811–1820			1821–1830			1831–1840			1841–1850		
	Гасп.	Ходж	РП	Г	Х	РП									
Я 2	—	—	—	0.7	7.4	—	0.5	0.8	0.7	0.5	—	—	0.3	—	—
Я 3	1	—	2.1	3.1	7.4	2.3	1.2	—	3.3	0.7	4.5	5.1	1.1	7.1	1.5
Я 4	22.3	20	4.3	16.5	22.2	—	42.4	43.3	1.3	25.4	31.8	0.8	19.8	35.7	—
Я 5	—	—	—	3.1	7.4	—	8.9	1.7	—	6.8	—	—	11.3	—	—
Я 6	12.8	—	—	10	—	—	4.3	1.7	—	7.1	3	0.4	11.8	3.5	0.7
Я в.	28.2	—	—	37.8	—	—	13	—	—	9.8	—	—	4.2	—	—
Я рз	6.9	20	—	7.5	33.3	—	6.6	9.7	7.9	7.3	4.5	1.6	7.2	3.5	—
Х 2	0.3	—	—	0.1	—	—	—	—	—	0.5	—	—	—	—	—
Х 3	0.7	—	—	0.7	3.7	—	0.9	3.5	5.3	1.6	3	11.3	2.1	6	14.9
Х 4	13.9	20	29.8	7.9	7.4	30.2	9	23	17.2	19.6	21.2	27.6	10.9	4.5	22.4
Х 5	—	—	—	—	—	—	0.2	—	0.7	0.1	—	—	1.4	—	—
Х 6	1.4	—	40.4	0.1	—	16.3	0.3	2.6	13.2	0.1	—	5.1	0.7	—	2.2
Х дл.	—	—	—	—	—	4.7	—	—	—	—	—	0.4	0.1	—	—
Х в.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0.2	—	0.8	—	—	—
Х рз	1.8	—	4.3	1.3	—	—	1	0.8	17.9	1.3	9	9.7	3	1.5	11.2

Д 2	0.3	—	—	—	3.7	—	0.1	—	—	0.2	—	0.8	—	—	—
Д 3	0.3	—	—	—	—	—	—	—	—	0.1	—	—	0.6	—	—
Д 4	0.7	—	—	0.7	—	2.3	0.4	—	0.7	0.3	—	—	1.4	—	0.7
Д 5	—	—	—	—	—	—	0.1	—	—	0.1	—	—	0.7	—	—
Д в.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0.1	—	—	—	—	—
Д рз	1.4	—	—	—	—	—	0.1	—	—	0.6	—	0.8	1	1.5	0.7
Ан 1	—	—	—	—	—	—	—	—	0.6	—	—	—	—	—	—
Ан 2	0.7	—	4.3	0.9	—	4.7	1.1	0.08	2.6	0.8	—	1.9	0.6	3	—
Ан 3	0.3	—	—	—	—	—	0.2	—	—	0.7	3	0.4	4	1.5	—
Ан 4	0.7	—	2.1	2.5	7.4	—	2.3	0.08	0.7	2.6	1.5	1.2	1.9	1.5	—
Ан 5	—	—	—	—	—	—	0.6	—	—	0.1	—	—	1.1	—	—
Ан в.	—	—	—	0.1	—	—	0.2	—	—	0.5	—	—	0.2	—	—
Ан рз	0.3	20	—	1.1	—	—	1.4	0.08	—	2.6	1.5	—	2.3	1.5	—
Ан 1	—	—	—	—	—	—	—	—	0.7	—	1.5	—	—	—	0.7
Ан 2	—	—	—	—	—	2.3	0.7	2.6	4.6	1.7	3	3.9	0.6	—	6.7
Ан 3	—	—	—	0.3	—	—	0.08	—	—	0.2	—	1.2	3.4	—	—
Ан 4	—	—	—	—	—	—	0.08	—	—	—	—	—	0.8	—	—
Ан 5	—	—	—	—	—	—	0.08	—	—	—	—	—	—	—	—
Ан рз	—	—	—	0.1	—	—	0.6	—	1.3	0.5	—	3.5	0.8	—	6.0
Гекз.	0.7	—	—	1.7	—	—	1.2	—	—	1.1	—	—	2.1	—	—
Логаэд	2.5	20	2.1	1.3	—	2.3	0.2	2.6	4.0	0.3	3	2.7	0.3	—	3.7
Пятисл.	—	—	10.6	0.1	—	32.6	0.08	2.6	15.9	2.3	3	19.8	1.1	—	25.4
Пер. анак.	1	—	—	0.3	—	—	0.08	1.7	—	0.6	—	0.4	0.1	—	—
Дольник	1	—	—	0.3	—	—	0.3	—	—	0.7	—	—	0.7	—	—
Тактовик	—	—	—	0.1	—	2.3	0.3	—	2.0	1.3	—	0.8	—	—	3.0
Акцент.	0.7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1.5	—	0.2	—	—
Своб.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0.3	—	—
Всего текстов (100%)	273	5	47	515	27	43	1122	113	152	798	70	256	782	28	134

Ямб. Если «песни», как писал Ходж, в целом представляют собой уменьшенную модель метрического репертуара русской лирики первой половины XIX в., то РП, очевидно, являются его кластером с достаточно хорошо очерченными границами. Противопоставляя себя «литературным» формам поэзии, РП почти полностью избегают пространства ямба, лишь балладный разноstopный размер получает некоторое распространение в 1820-х гг., заметно остается также присутствие «песенного» ЯЗ [Гаспаров 2012: 119–122] (ср. его повышенные значения в данных Ходжа).

Кроме того, вариант ЯЗ с дактилическими окончаниями восходит к ритмическим вариациям народного тактовика и является одной из форм имитации «русского» размера [Гаспаров 1997: 101–102]. В упорядоченном виде он распространяется среди стилизаций лишь со второй половины 1820-х гг. (в первую очередь, у Дельвига — «Сон» и «Две звездочки»: «Мой суженый, мой ряженный, / Услышь меня, спаси меня!» [Дельвиг 1986: 45]). В корпусе РП хорошо заметно, насколько этот размер был редок в первые десятилетия XIX в. и как сопротивлялся единообразному урегулированию — видимо, потому, что зачин народных песен, принимавший форму ЯЗд на слух, требовал иного ритмического продолжения. У Мерзлякова, впервые применившего этот размер в качестве ритмической цитаты из фольклора («Ах, девица-красавица...», <1806>), он встречается на фоне многочисленных четырехстопных строк ямба с мужским окончанием — т. е. Мерзляков так часто реализует возможное ударение на последнем слоге дактилического окончания, что инерция дактилической клаузулы пропадает, сменяясь мужской:

Ахти, печаль великая!
Тоска моя несносная!
Куда бежать, тоску девать?
Пойду к лесам тоску губить;
Пойду к рекам печаль топить (№ 348).

То же смешение клаузул повторяет и автор песни из «Русского национального песнопения» 1809 г. (предположительно М. Н. Макаров), написанной на голос «Ах, девица-красавица...». Следующие опыты с ЯЗд встречаются в корпусе лишь во второй половине 1820-х гг. Песня Ф. Н. Слепушкина «Гори, гори, лучинушка...» (<1828>) написана сочетанием строк 3-ст. ямба и 2-ст. амфибрахия — показательный случай «застывшего» в силлабо-тонике ритма, вероятно, восходящего к напеву народной песни:

Гори, гори, лучинушка,
Гори, посветлее,
Прядись скорей, мой чистый лен,
Прядись поскорее! (№ 451)

Приблизительно в то же время другой поэт из крестьян, М. Д. Суханов, регулярно сочетал в одной из своих многочисленных «русских песен» строки ЯЗд и ХЗм:

О чем грустишь девица?
Что ты слезы льешь?
Нарядов ли красавица
Мало у тебя? (№ 506)

По-видимому, тот же ритм передавал Серебрянский при помощи стихов с переменной анакрузой, не выдерживая, как Суханов, регулярность чередования размеров:

Гори, гори, лучинушка,
Гори, дубовая!
Свети сердцу кручинному
Счастьем миновалым.
Трещит, горит невесело
В хате обгорелой (№ 449).

У Цыганова есть песня (не позднее 1832 г.), близкая к логаядам Слепушкина и Суханова, размер которой можно описать как сочетание строк ЯЗд со стопой анапеста:

Лежит в поле дороженька —
Пролегает,
И ельничком, березничком
Зарастает (№ 560).

Приведенные выше примеры заставляют думать, что использование этого варианта ЯЗ в стилизациях, вероятно, зависело от непосредственных песенных источников ритма. Поверхностный поиск в фольклорных источниках текстов с ЯЗд в зачине дает, например, следующую свадебную песню из собрания Сахарова:

Стучит, гремит на улице,
У терема у Гавриловнина,
У высокого у Маланьюшкина,
Едет-то ее суженый,
Едет-то ее ряженный [Сахаров, 3: 110].

Форма песни Суханова с мужскими клаузулами в нечетных стихах могла возникнуть из песни типа: «Скажи, скажи, мой миленькой! / Мила ль я тебе? / А ты мне мил, милешенек, / Милей тебя нет» [Кашин 1834, 2: 99]. В еще одной песне из собрания Сахарова можно найти сочетание стихов женской клаузулы с зачином ЯЗд (как у Серебрянского и Цыганова): «Скажи, скажи воробушек / Как девицы ходят? / Они этак, и вот этак!» [Сахаров, 2: 10].

Как бы там ни было, вряд ли случайно, что Дельвиг привел ЯЗд к урегулированному виду не в своих «русских песнях», а в более «книжных» текстах, скорее независимых от источника напева. После Дельвига полноценный ЯЗд присоединяется к метрическому репертуару стилизаций на полных правах.

Хорей. Центральное место среди песенных размеров занимает, конечно, хорей. Различными хореическими размерами написана большая часть текстов, вошедших в корпус (54%). Хорей включает в себя множество форм, которые используются в силлабо-тонике для имитации народной песни: Х6м, Х4д, Х3д, Х4+3ж. Комплекс «национальных» и «простонародных» значений, складывающийся вокруг 4-ст. хорей и ослабление его связи с анакреонтикой, позволял использование и немаркированных вариантов этого размера в стилизациях (вроде широко распространенного Х4жм и Х4дм — в последнем случае «народная» тема и фольклорный стиль во-

шли в этот размер задолго до «Коробейников» Некрасова)¹⁸⁶. Историческая динамика хореических размеров РП, однако, показательна — использование Х4 заметно снижается к 1840-м гг., а Х6, прямо зависимый от голосов популярных песен конца XVIII – начала XIX в. (в самой распространенной форме Х6м), практически сходит на нет, хотя в 1800-х гг. им была написана почти половина всех найденных нами стилизаций. Вероятно, это связано с увеличивающимся разнообразием лирических размеров «русских песен», которое наблюдалось и среди хореев — с появлением в 1820-х гг. Х3 его использование только возрастало. Популярность Х3, возможно, была обеспечена тем, что этот «русский» размер в литературе допускал рифму и был менее связан с дактилической клаузулой (дактилическая рифма в первой половине XIX в. была редкой). Если Х4д, канонический размер стилизации народного стиха, в нашем корпусе на 85% состоит из полностью безрифменных текстов, то их только 42% в Х3.

Этот размер в репертуаре РП начинается с вариантов со сплошными дактилическими окончаниями — в «рассеченном» виде у Дельвига («Ах ты, ночь ли, / Ноченька...», <1821>) и полном у Пушкина в «Песне девушек». Как ни странно, самый отчетливо «народный» вариант этого размера с дактилической клаузулой не получает большого распространения — среди Х3 только 25% такой формы. Основное место занимает Х3ж — который, как считал Гаспаров, был «книжным» размером, заимствованным в стилизации по смежности с Х3д [Гаспаров 1997: 102]. Его популярность отчетливо связана с Кольцовым («Соловьем залетным, / Юность пролетела...», № 236; «Песни Лихача-Кудрявича» и проч.), но использование этого размера в «русских песнях» начинается еще в первой половине 1820-х гг. В 1824 г. им написана «Русская песня» (А. Д., «Ах! Не сизы тучи / Мглою застилают...», № 12); Ф. Н. Глинка этим размером пишет «Сетование (с божьего)» («Вот желтеют листья! / Забелели горы...», <1825>, № 137). Суханов применяет для «русской песни» и форму Х3зм — восходящую к литературным песням XVIII в. с предположительными французскими источниками мелодий [Гаспаров 2012: 62–63].

Показательным для истории Х3 и в целом для механизмов формирования метрического репертуара стилизаций является возникновение формы с чередующимися дактилическими и мужскими окончаниями, достаточно популярной в 1830-х гг. Она появляется у Цыганова — в конце 1820-х – начале 1830-х гг., в двух рифмованных песнях, быстро распространившихся в столицах: «Красный сарафан» и «Что ты, соловьюшко...» (по крайней мере, популярность первой из них с музыкой Варламова не вызывает сомнений). Судя по тому, что размер в обеих этих песнях выдержан не строго, особенно в зачинах (переакцентуация в «Не шей ты мне, матушка» и пропуск слога в «Что ты, соловьюшко»), Цыганов мог ориентироваться на ритмический рисунок народной песни, ср. также набросок Пушкина,

¹⁸⁶ См. об изменениях в семантическом ореоле 4-ст. хореев Пушкина: [Гаспаров 2012: 269–304].

в котором сделана попытка воспроизвести подобную форму: «Не видала ль, девица, / Коня моего...» [Пушкин, 3(1): 412]. Возможно, размер песен Цыганова возникал из разложения «длинных» стихов народной песни с мужскими окончаниями, например: «Ивушка-ивушка, | зеленая моя / Что же ты, ивушка, | не зелена стоишь» [Новиков 1780, 1: 177] или «Тебе полно лапушка | ко мне ходить, / Тебе полно сударушка | меня любить» [Там же: 185]. При передаче подобных форм в силлабо-тонике дактилическая цезура могла канонизироваться и позволяла провести регулярное чередование окончаний в 3-ст. хорее.

Песни Цыганова дали образец для дальнейшего упорядочивания этого размера: им написаны тексты И. П. Мятлева («Что ты, ветка бедная, / Ты куда поплывешь...», 1834 и «Птичка» («Молодая пташечка / Ты куда летишь...», 1839, № 370, № 371), А. В. Тимофеева («Не женись на умнице / На лихой беде...», 1837, № 523), Ниркомского («Матушка, голубушка / Солнышко мое!..», <1838>, № 383) и проч. То, что размер этих песен непосредственно зависел от текстов Цыганова, доказывает прямое подражание Н. Радостина (Анордиста), которое называлось «Красный сарафан» (1839, № 434) и повторяло первую строфу песни Цыганова. В свою очередь, зависимые от размера песен Цыганова произведения сами стали популярными песнями (стихи Мятлева и Тимофеева) и породили новые переложения: В. И. Аскоченский по следам Тимофеева написал «Выбор жениха» (1839) — наставление, обращенное уже не к юноше, а к девушке: «Не ходи за старого, / В лентах и чинах...» (№ 28). Во второй половине XIX в. этот размер распространился вне прямой связи со стилизацией народной песни, но сохранил соотношенность с песенной формой и ориентацию на комплекс «простонародных» и бытовых сюжетов. Кроме того, устойчивой осталась и форма развернутого обращения к персонажу с предсказанием его судьбы, заданная еще у Цыганова в «Красном сарафане» и продолженная Тимофеевым в «матримониальных советах» — вплоть до «эпитафии» Н. Г. Огарева: «Что тебя прихлопнуло, / Старый генерал...», 1866) и «Колыбельной» В. Я. Брюсова («Девочка далекая, / Спи, мечта моя!..», 1903), возможно, не без влияния отчасти близкого размера «Казачьей колыбельной песни» Лермонтова. С подобным типом возникновения упорядоченного силлабо-тонического размера РП из специфического ритмического рисунка народной песни мы еще столкнемся.

Трехсложные размеры. В области трехсложных размеров метрический репертуар РП также отличается избирательностью — вместо дактиля и амфибрахия, которые редко возникают в народной песне, основную долю стилизаций берет на себя анапест. Регулярным 2-ст. амфибрахией, впрочем, тоже был написан ряд песен — начиная с Мерзлякова («Ах, что ж ты, голубчик / Невесел сидишь...», <1806>, № 349) до стилизации Панаева («Скажи мне, родимая / Голубушка матушка...», 1826, № 402) и «Несчастливца» Д. Д. Комиссарова («Ах, рано затмилося, / Вдруг страшными тучами...», <1831>, № 289). Этот размер мог возникать как имитация двухиктного народного тактовика — тем более что ряд песен в зачине склады-

вались в отчетливые стопы амфибрахия (ср. в передаче Сахарова: «Слетались соколы / Слетались ясные» [Сахаров, 3: 21] и «Кормилец мой батюшка, / Кинулся ты, мой батюшка, / На золото, на серебро!» [Там же: 137]). Однако использование амфибрахия в РП осталось редким — его песенная «народность» была вытеснена анакреонтикой, античными стилизациями и балладами. Не случайно единственный Ам4м в корпусе — это баллада «Чудная бандура» Д. П. Ознобишина, национальный колорит которой передан через размер «Лесного царя»: «Гуляет по Дону казак молодой; / Льет слезы девица над быстрой рекой...» (№ 394).

Анапест. Намного больше места среди трехсложных размеров РП удалось занять 2-ст. анапесту — как и в случае с ХЗ, его популярность во многом была обеспечена не «аутентичными» размерами народной песни, а сдвигами в использовании литературного размера и появлением новых силлабо-тонических форм. Как и 2-ст. амфибрахий, 2-ст. анапест с дактилической клаузулой мог использоваться при имитации народного тактовика. Зачины народных песен в записях собирателей, укладывающиеся в размер Ан2д, многочисленны (ср. у Сахарова: «На горе стоит елочка, / Под горою светелочка» [Там же: 8]; «Ты заря ль моя, зорюшка» [Там же: 46]). Самый ранний случай использования этого размера в РП зафиксирован у Н. Ф. Грамматина («Не шуми ты, погодушка, / Не бушуй ты, осенняя», <1815>, № 147), в 1820-х к нему обращался Дельвиг («Сиротинушка, девушка...» и «Как у нас ли на кровельке...», № 171, № 168). Однако среди анапестических размеров именно эта форма занимает весьма скромное положение — 17%, 9 текстов из 51.

В РП доминирует другая форма анапеста — со сплошными мужскими окончаниями. Как считается, литературная популярность Ан2м целиком зависит от «Песни Земфиры» Пушкина («Старый муж, грозный муж...») [Гаспаров 1997: 103], распространившейся еще до печати с нотами М. Ю. Виельгорского и ставшей популярным романсом в обработке Верстовского (подробно об этой истории см.: [Hodge 2000: 173–176]). Воспроизводивший ритм молдавской песни текст Пушкина легко соединился с цыганской темой в поэме и через несколько итераций также легко перешел в пространство «русской песни»: если в «Песне» Кольцова («Если встречусь с тобой / Иль увижу тебя...», 1827, № 253) следов стилизации немного, то современные ему тексты в том же размере уже названы «русскими песнями» («Ты не плачь, не тоскуй...» П. Г. Ободовского, <1827>, № 388; «Милый друг! Нежный друг!...» А. Н. Креницина, <1830>, № 298). В 1840 г. Кольцов напишет этим размером три стихотворения, названных «русскими песнями» («Так и рвется душа...», «Не скажу никому...», «Много есть у меня...»).

Вряд ли анапест молдавской песни у Пушкина воспринимался в 1820-х гг. с чистого листа, скорее он создал заметный прецедент и окончательно оформил анапестические тенденции песенных текстов. Об этом свидетельствуют и редкие предшественники Ан2м в русской поэзии и некоторые особенности появления анапеста в РП. Еще у Сумарокова была

песня, написанная анапестом со сплошными мужскими окончаниями: «Не терзай ты себя, / Не люблю я тебя; / Полно время губить; / Я не буду любить» [Песни 1988: 81]. Этот же размер был встроен в разностопную строфу известной песни Нелединского-Мелецкого «Ох! Тошно мне...» в ее «длинных» строках («На чужой стороне»; «Друга милого нет»; «Не глядела б на свет»; «О том плачу теперь»). Усеченная первая строчка в куплетах Нелединского-Мелецкого легко восстанавливалась до полноценного Ан2м в песнях, написанных на ее голос. Ср. у Алипанова (<1830>) с хореем в последнем стихе строфы:

Полети, голубок,
В зеленистый садок,
Развернися,
Встрепенися,
И на перси милой сядь (№ 18).

Анапесты РП тяготели к разностопности (см. таблицу 5.1.: по используемости они приближаются к 2-ст. анапесту) и воспринимались на фоне четырехсложных и пятисложных ритмических единиц народного стиха (формально — Ан1ж, Ан1д) — это видно по тому, как усваивался в РП «народный» Ан2д. После Грамматина Н. Бушмакин рассечет строку двустопного анапеста: «Не труби, труба, / Жалостно / Протруби, труба / Радостно» («Песня», <1826>, № 94). Формально такой размер можно описать как сочетание пятисложника со стопой дактиля, однако фактически это была застывшая форма строки анапеста со словоразделом после пятого слога, ср. эту же форму у Грамматина: «Ты, душа моя, девица! / Ты, душа моя, красная!» и «Время красное юности, / Время красное радости». Из восьмисложного стиха силлабо-тоники вычленяла устойчивые ритмические формы и упорядочивала эти ритмические тенденции до постоянного сочетания 5+3.

Разложение анапестического размера на меньшие формы проливает некоторый свет на популярный размер, смежный с Ан2м, — это сочетание строки 2-ст. анапеста с мужским окончанием и стопы пятисложника, или разностопный размер Ан2+1мд, введенный в литературу Кольцовым: «Я затеплю свечу / Воску ярого / Распаяю кольцо / Друга милого» (№ 250). Гаспаров считал, что это разделенный на две строки 3-ст. анапест [Гаспаров 1997: 107]. В корпусе РП такой размер описывался как разностопный анапест из-за настойчивости авторов в сохранении графического членения (см. также об этой форме: [Беззубов 1978: 110–111]). Лишь один раз, судя по данным корпуса, этот анапест был записан в одну строку — в песне Тимофеева «Оседлаю коня, коня быстрого...» (<1838>, № 530). Легко заметить, что ритм этого стихотворения непосредственно зависит от размера кольцовских песен — все 24 строки повторяют строение Ан2м+Ан1д с постоянной цезурой после шестого слога. В другом 3-ст. анапесте с дактилическими окончаниями, который восходил к величальным песням — «Слава на небе солнцу высокому...» Жуковского —

только две строки из 15 принимают схожий вид («Слава небу всему лучезарному» и «Многи лета Царю благоверному»). Очевидно, что пятисложник, отделяемый Кольцовым и его последователями графически, воспринимался в качестве отдельной и важной ритмической единицы.

Показательными для истории возникновения этого размера являются «ошибки» авторов в пятисложнике. Ан2м мог спорадически возникать в опытах «правильного» пятисложника, так появлялось сочетание 6+5 слогов, которое Кольцов сделал регулярным (курсивы в цитатах наши):

Вопли, стон и печаль — вот что слышится
В славном городе Царства Руского! (А. А. Наумова. «Русская песня
во время занятия Москвы неприятелями...», 1812, № 380)

Не видать в Москве силы Русские,
В светлых теремах красных девушек,
Не видать по Москве золотых карет,
Не слышать совсем шуму градского? (С. Юшков. «Песня на осово-
бождение царствующего града Москвы...», 1812, № 620)

То не лебедь плывет,
Не сокол летит
Красна девица
Миловидная (Л. Вл. «Песня», 1827, см. № 454).

Я бы знать не знал
Тогда кланяться,
Не просил бы других
Начертить, написать
Домой грамотку (В. И. Аскоченский. «Жалоба», <1837>, № 30).

Оне скрылись в туман
Светло-радужный
С переливами
Яркой зелени.

Тут-то грезы мои,
Думы сладкие
Развиваются,
Разбегаются (Н. Виноградский. Песнь страдальца, <1837>, № 108).

Ср. также опыт Бахтурина в рифмованных пятисложниках, которые в двух стихах принимают форму Ан2м+Ан2м:

Съединил друзей закадышный друг
Свахой острою!
Мы реку пронырнем, сквозь огонь мы пройдем
Шайкой целою,
Что ножом не возьмем, то огнем доберем
Рукой смелою! (№ 62)

Таким образом, «разнотопный» анапест, появившийся у Кольцова, также мог возникать как упорядочивание анапестического импульса народных песен под влиянием «книжного» Ан2м¹⁸⁷.

По группе «неклассических» метров заметно, насколько последовательно стих лирической народной песни трактовался литературой как силлабо-тонический — «расшатанных» размеров в нем почти нет, несмотря на популярность восточковской тонической теории народного стиха в первой половине XIX в. и многочисленные призывы основать национальное стихосложение на «русских размерах». Эксперименты с тактовиком берут на себя в основном произведения, имитирующие народный эпический стих [Гаспаров 1997], в то время как лирика ориентируется на размеры народных песен, которые явно приближались к силлабо-тонике и имели отчетливое хореическое звучание. Около 72% строк лирических народных песен с женскими окончаниями можно определить как хорей, судя по подсчетам Гаспарова, сделанным по печатным источникам конца XVIII в. [Там же: 92]. Бейли считал лирические песенные размеры хорейми на основании обстоятельного исследования их ритма с учетом вариативности диалектной и народно-песенной акцентуации [Бейли 2001]. Литературные стилизации, таким образом, только усиливали силлабо-тонический потенциал народной лирики — некоторые книжные тексты, фольклоризуясь, оказывали обратное влияние на народное стихосложение, поддерживая «правильные» размеры, присутствие рифмы, изменяя композиционный и сюжетный репертуар устной традиции (о раннем этапе книжного влияния на народную песню см.: [Веселовский 1909]). Соединение традиций в городской среде вело к появлению нового типа баллад и песен, которые отчетливо зависели от литературной традиции, но сохраняли фольклорные модели передачи и вариации текстов.

Пятисложник. Среди «неклассических» размеров РП ключевое место занимает пятисложник, введенный в литературу еще в конце XVIII в. В 1830-х гг. он стал универсальным лирическим размером для имитации народного стиха и потеснил на этом месте Х4. Относительно вариативный и освободившийся от ассоциаций с эпической формой и патриотической поэзией начала XIX в. к 1840-м гг. он занимал первое место в метрическом репертуаре РП. С конца 1820-х – начала 1830-х гг. пятисложник начал распространяться не в вдвоенном виде («Не труба трубит звонка золота»), а в одиночных строках («Не павлин плывет, / Не сокол летит»). Во многом эта форма стала популярной благодаря Кольцову, однако существенных изменений в ритм пятисложника он не внес¹⁸⁸: именно «сдвоенный» пятисложник следует считать основным размером, а одинарный — производ-

¹⁸⁷ Ю. В. Стенник считал, что у Кольцова Ан2+1мд возникал из эпической традиции фольклора [Стенник 1976: 299].

¹⁸⁸ Ритм пятисложников отличается удивительной единообразностью как в литературной поэзии, так и в фольклорной песне и совпадает с теоретическими расчетами — распределение факультативных ударений на 1, 2 и 5 слогах пятисложной стопы было речевым явлением [Беззубов 1978: 108–109].

ным (подробнее см.: [Беззубов 1978: 109]). Впрочем, есть вероятность, что запись в строку способствовала ритмическому расподоблению соседних строк (чередование «чистого» пятисложника с одним ударным третьим слогом и пятисложника с дополнительными ударениями — на первом, втором или на последнем слоге [Гаспаров 1997: 105–106]).

Беззубов отмечал четыре стихотворения, написанных одинарным пятисложником, встречающиеся до Кольцова («Чехиня» Востокова 1821 г., две агитационные песни Рылеева и песню А. Я. Римского-Корсакова «Я пойду косить...» 1829 г.) [Беззубов 1978: 116]. Ходж добавил к списку еще одно стихотворение Римского-Корсакова (<1827>), сохранившееся лишь в нотах Глинки [Hodge 2000: 63]. Хотя это не слишком важно для истории размера, укажем на еще несколько ранних одинарных пятисложников: «Ты не жди меня, / Моя милая...» («Русское национальное песнопение», <1809>, № 341), «Не павлин плывет, / Не сокол летит...» (Ф. Смирнов, <1822>, № 454), «Я вечер млада / Молодешенька...» (И. И. Козлов, <1828>, № 223), «О касаточка / Птичка ласточка...» (П. М. Кудряшев, <1828>, № 308), «День окончился / Темна ночь пришла...» (М. Д. Суханов, <1828>, № 490), «Где ты, звездочка? / Где ты, ясная?...» (б. п., <1829> № 36), «Ненаглядная / Бессравненная...» (Ф. Соловьев, <1829>, № 466), «Что ты, девица, / Что ты, красная...» (Д. Штейнберг, <1829>, № 608), «Ненаглядное, / Красно солнышко...» (Г. П. Бубнов, <1830>, № 89). Таким образом, Кольцов вполне мог ориентироваться на довольно многочисленные образцы конца 1820-х гг.: возможно, рассечение десятисложной строки служило для поэтов этого времени способом перевести пятисложник в область лирики, противопоставив «короткий» стих — «длинному» эпическому.

Логаэды. Обращает на себя внимание и постоянное присутствие в метрическом репертуаре РП логаэдов — в основном, строчных. Как и в подсчетах Ходжа, их доля оказывается весьма существенной, по сравнению с данными по эпохе, хотя этот эффект может возникать из-за небольших объемов выборки. Как считает исследователь, увеличение доли логаэдов и опытов в полиметрии связано с музыкой, ее ритмической вариативностью и необходимостью согласовывать стиховую просодию с музыкальной в тех текстах, которые писались на уже существующую мелодию. Смещение в сторону от традиционных метров особенно заметно в стихах Кукольника, который поставлял поэтические тексты для готовых романсов Глинки [Hodge 2000: 56–59]. Эти замечания могут быть отнесены и в целом к РП, которые часто писались «на голоса» и упорядочивали стих народной песни на слух — отчасти мы это наблюдали выше, в логаэдах с использованием ЯЗд и в рассечении анапестических строк на меньшие образования. У каждого такого логаэдического образования, как нам кажется, существует непосредственный мелодический/ритмический источник в народной песне — часто на него можно указать лишь гипотетически, особенно когда речь идет о предполагаемых ритмических закономерностях, которые могли слышаться в народных песнях, но иногда его происхождение, связанное с конкретными «голосами», легко восстановить.

Примером может послужить строчный логоэд, регулярно сочетающийся строки Аn2м и ХЗж — отчасти схожий со случаем «разностопного» анапеста, рассмотренного выше:

Я люблю бледный цвет
На щеках девицы,
Люблю нежный привет
Из окна светлицы (В. Жмакин. «Утрата», <1843>, № 191).

Эта форма занимает довольно большую часть от логоэдов в корпусе (8 из 20). Больше всего песен этим размером было написано в 1840-х гг. У нее также есть вариант с разделением строки анапеста и рифмой:

Аль опять
Не видать
Прежней красной доли?
Я душой
Сам не свой,
Сохну как в неволе (К. А. Бахтурин. Песнь ямщика, <1840>, № 59).

Это графическое оформление размера подчеркивает расподобление ритма между строками анапеста и хорей и в то же время указывает на их смежность (можно трактовать его как разностопный размер — Х2+2+3). Отмечалось, что Аn2 может переходить в ХЗ и обратно (т. е. это типичное нарушение: [Беззубов 1979: 353]), на возможность хорейческой интерпретации этих стихов указывает появление подобного размера с женскими окончаниями:

Ветер бурный
Воет в поле,
Веет хлад осенний
Над кустами,
Над рекою
Вьется рой пернатых (А. Д. «Песня», <1824>, № 13).

По звучанию эти стихи оказываются уже близки к Х4+3ж:

Рано, солнышко, играешь
Утром на долине;
Ты померкни! иль не знаешь:
Девушка в кручине ([П. М. Головин]? <1821>, № 140).

Размер, сочетающий анапест и хорей, восходит к двум песням Шаховского из драматических сочинений: «Не сокол в небесах / Коршунов гоняет...» («Крестьяне, или встреча незваных», 1815, № 598) и «Не стружок на водах / Паруском мелькает...» («Сокол князя Ярослава Тверского», 1823, № 599). В издании «Крестьян...» был указан и мелодический источник этой формы: «поет на голос: во донских во лесках». Эта не самая популярная песня (судя по песенникам и другим печатным источникам — в «Новой серии» собрания Киреевского ее нет, один вариант есть в собра-

нии Соболевского) была напечатана с музыкой в собрании Львова-Прача (№ 90):

Во Донских во лесах,
Стоит брашка на песках,
Молода брага пьяна,
И разымчива была [Львов-Прач 1955: 198].

Урегулированные песни Шаховского для сцены не слишком похожи на этот источник, но их все же можно спеть на мелодию, записанную Прачем, если растягивать гласные в строках ХЗж. По-видимому, тот же размер Дельвиг использовал в своей балладе, записав его в строку с постоянной цезурой: «Одинок месяц плыл, зыбляся в тумане» (1822). Форму песен Шаховского позже подхватил Цыганов:

Ох, болит
Да щемит
Ретиво сердечко —
Все по нем,
По моем
По милом дружочке! (№ 579)

На слова Цыганова, в свою очередь, написал музыку Варламов, вероятно, обеспечив выживаемость этого размера в 1840-х гг. Так из стабилизации ритма в песне «на голос», по-видимому, и возник этот специфический размер, ставший устойчивым благодаря воспроизведению его у поэтов и композиторов.

Таким образом, при рассмотрении метрического репертуара РП и механизмов возникновения новых размеров для стилизаций фольклора мы многократно сталкиваемся с процессами «метризации ритма» [Шапир 2000] — упорядочивания ритмических последовательностей в категории метра, — которые вели к возникновению устойчивых логоэдических образований, поддерживали графическое рассечение строк и регулярные разноstopные формы, стояли за выделением пятисложника в русской поэзии в качестве отдельного метра. Канонизация ритма народных песен вела не только к появлению устойчивых силлабо-тонических размеров, ставших расхожими (Х4д, пятисложник, анапест), но и к меньшим образованиям, устойчивым в определенных исторических пределах, пока действовали условия для передачи и воспроизведения этих форм в литературе (распространение песен в городе, композиторские усилия, заметные поэты, вроде Дельвига и Кольцова).

Общие данные по метрическому репертуару РП несколько затрудняют оценку исторической динамики размеров, в первую очередь, потому, что чрезвычайно распространенный, но имеющий мало вариантов пятисложник подсчитан наравне с размерами, которые включают множество варьирующихся форм. Х4д и Х4жм представляют собой очень разные 4-ст. хорей, с различными традициями использования и семантическим ореолом, в то время как отличий между сдвоенным и одинарным пятисложником

практически нет. Чтобы компенсировать этот эффект, рассмотрим самые частотные варианты размеров отдельно. В таблице 5.2. видны подсчеты по наиболее встречающимся в корпусе размерам (больше 10 случаев, 65% всего корпуса). Двойной и одинарный пятисложник мы считали за один размер, а его трехстопные варианты с усечением («Не березонька с гибким явором соплеталась...», П. И. Иноземцев, № 216) и варианты с неравносложными строками трактовали как отдельные формы («Ах, ты девица, звезда ясная, / Полюби меня!..», Д. Чернецкий, № 591). Как и раньше, результаты представлены в процентах от общего числа текстов за десятилетие. В крайней правой колонке дано общее количество текстов конкретного размера.

Таблица 5.2.

Размер	1800	1810	1820	1830	1840	Всего текстов
Пс	10.6	32.6	14.5	17.6	23.9	118
Х4д	25.5	23.3	7.2	12.9	7.5	76
Х6м	38.3	16.3	11.8	3.9	1.5	55
Х4жм	4.3	4.7	5.3	10.2	9.0	50
Х3ж	—	—	1.3	3.5	6.7	20
Х4+3ж	4.3	—	3.9	4.3	0.7	20
Ан2м	—	—	2.6	2.3	5.2	17
Х3д	—	—	3.3	2.7	3.0	16
Ан2+1мд	—	—	1.3	2.3	5.9	15
Х3дм	—	—	—	3.9	3.0	14
Х4+3мж	—	—	4.6	2.0	—	12
<...>						
Всего	47	43	152	256	134	632

В этой таблице отчетливо заметно, насколько доминантным размером для стилизаций является пятисложник. С 1820-х гг. он начинает вытеснять «старый» Х4д в области лирических стихотворений и сохраняет свою позицию самого распространенного размера стилизаций вплоть до 1840-х гг. Уже в 1810-х гг. им была написана треть стихотворений — это число появляется за счет многочисленных «народных» песен 1812 г. в корпусе. Так как мы не собирали патриотические песни систематически в других периодах первой половины XIX в., то эти показатели не стоит воспринимать слишком прямолинейно, однако они подчеркивают всплеск внимания к этому «русскому» размеру в 1810-х гг. и последующую перестройку пятисложника как размера преимущественно лирического. Необходимо отметить, что популяризация пятисложника не была связана исключительно с Кольцовым — она произошла до него, в 1820-х гг., во время расцвета РП и недолгого периода устойчивости стилизаций как жанра. Впервые

пятисложник как отдельный размер был использован Кольцовым в «Удальце» (1833). Чтобы показать, насколько появление этого размера не было неожиданностью к началу 1830-х гг., мы разметили все пятисложники, написанные до 1833 г. хронологически (абсолютные числа):

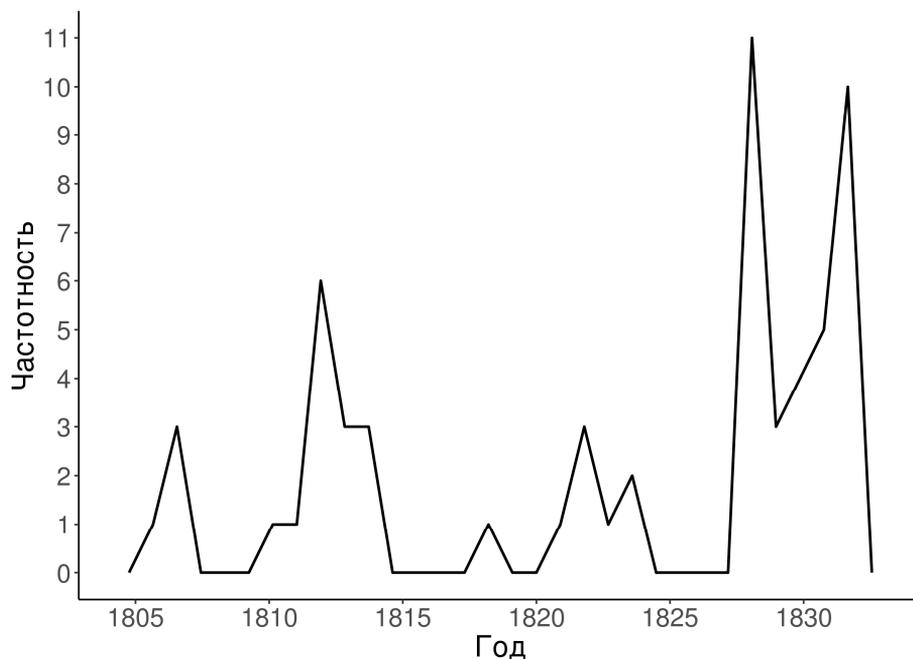


Рис. 5.1. Одинарные пятисложники в «русских песнях» до 1833 г. (60 текстов).

Вполне очевидно, что окончательная адаптация пятисложника к РП произошла в конце 1820-х гг. Невозможно указать на единую причину этих изменений — скорее всего, свою роль сыграли и популярность РП, и массовое производство лирики в русской литературе, размывание границ между «эпическими» и «лирическими» традициями поэтических размеров. Пятисложник оказался легко воспроизводимым размером, который, с одной стороны, был не похож на силлабо-тонические имитации народного стиха, а, с другой, оставался «правильным» и легко применимым «русским» метром.

Пока пятисложник отвоевывал себе все больше и больше территории в РП, другие «русские» размеры XVIII в. сходили на нет — к 1840-м гг. Х4д занимал совсем немного места (особенно по сравнению с первыми десятилетиями XIX в.), а «песенный» бесцезурный Х6м почти полностью исчез, став анахронизмом. Эти «старые» размеры были вытеснены новыми изобретениями в области имитаций народной песни — разнообразие метрического репертуара увеличивалось. Х3ж, Аи2м, Аи2+1мд, Х3д, Х3дм, Х3ж — все эти формы впервые возникли в РП в 1820-х – 1830-х гг. и в основном, их использование только возрастало в дальнейшем. Часть из них

восходила к литературным размерам, которые пережили сдвиг в сторону песен и фольклорных форм (ХЗж, АН2м), другие были силлабо-тоническими интерпретациями ритмических вариантов народных песен, иногда очень специфических (АН2+1мд, ХЗдм), начавших независимые литературные традиции благодаря популярным песням и влиянию отдельных поэтов.

Отдельно стоит остановиться на частотных размерах, которые не были неразрывно связаны с формой РП и имитацией народного стиха, — это Х4жм и Х4+3мж. Первый из них изначально был допустим в РП как песенный размер XVIII в., но затем реактуализировался в 1830-х гг. из-за усиления его «фольклорной» семантики [Гаспаров 2000: 121], в первую очередь, благодаря стихотворным сказкам, особенно популярным в это время. Разностопный Х4+3мж также восходит к песням XVIII в. («Позабудь дни жизни сей / Как о мне вздыхала...», Сумароков) и, возможно, зависит от французских песенных источников (ср. старую французскую куплетную форму, воспроизведенную Дельвигом и Баратынским: «Наш приятель Пушкин Лёв / Не лишен рассудка...» [Бодрова 2013]). В начале XIX в. он перейдет в балладу («Светлана» Жуковского) и далее будет существовать в качестве песенного размера, осложнившись «простонародным» и комическим звучанием (смежность с украинским коломыйковым стихом и русской частушкой, ср.: «По под сад виноград / По воду ходила: / Не судив мене Бог, / Кого я любила...» [Головацкий 1864: 209]).

Как кажется, актуализация этих «литературных» размеров в 1820–1830-х гг. свидетельствует и о том, что РП в это время встраивались в литературную систему — они могли манифестировать форму «фольклорной» песни, не прибегая к экзотическим размерам. Здесь можно привести в пример Суханова, песни которого составляют существенную часть балладных разностопных размеров (в том числе и Я4+3) в корпусе. Молодой поэт крестьянского происхождения во второй половине 1820-х гг. пытался адаптировать к РП балладную форму — узнаваемый и относительно новый размер — таким образом он заявлял о своей эстетической позиции («романтик», а не «классик») и создавал народную лирику по моделям книжной словесности, удаляясь от «аутентичных» форм народной песни.

5.2. Ритмико-мелодические источники и «голоса»

Метрический репертуар литературных стилизаций фольклорной лирики не возникал из абстрактной модели народного тактовика, он также в меньшей степени зависел от фольклорного эпоса. Очевидно, что у РП был важный промежуточный источник в виде конкретных реализаций песенных размеров в напевах, мелодиях, популярных городских и крестьянских песнях, циркулировавших в исполнении и оседавших в песенниках. Источники иногда были эксплицитно указаны при публикации литературных подражаний — это была старая традиция писать песни «на голос», восходящая к ранним песенным практикам и рукописным песенникам XVII–

XVIII вв. [Позднеев 1996; Гусев 1988: 17]. Тексты конкурировали за ограниченный набор популярных мелодий, а музыка, в свою очередь, становилась средством быстрого распространения новых текстов, залогом их выживаемости¹⁸⁹. К 1820-м гг. практика указывать «голос» песен в расчете на распространение текста в исполнении практически прекратилась. Это также указывает на то, что к тому времени статус песенных жанров как книжной лирики значительно возрос, и они стали конкурировать не за популярные мелодии, а за страницы журналов. Отчетливое предложение «спеть» текст ушло из литературной традиции, песни «на случай» и «на голос», по-видимому, остались в иных культурных нишах — в театре, в салоне, в дружеском кругу, где мелодические матрицы использовались для переписывания текстов песен, для пародий и шуток.

Однако в ряде РП начала XIX в. авторы все еще указывали «голоса» и поэтому можно составить приблизительный список популярных источников. Мы взяли только те случаи, где мелодия была указана эксплицитно (в печати или рукописи, всего 25 песен), т.е. не делали никаких предположений об источнике для текстов, где голос не был обозначен. Результаты приведены в таблице 5.3. Для каждого «голоса» мы указываем размер, но не самого источника, а его интерпретации в тексте, который следовал за мелодией.

Таблица 5.3.

Размер	Голос	Кол-во
X6м	Скучно, матушка, весною жить одной	5
X6м	Вечор был я на почтовом на дворе	3
Пс	Как на матушке на Неве реке	3
Ан2м/Х3ж	Во донских во лесах	1
Пс	Ты душа моя, красна девица	1
Пс	Уж как пал туман на сине море	1
Пс	Я люблю тебя, душа-девица	1
X42ж	Ты проходишь, дорогая, мимо кельи	1
X42ж	В посиделках девки пряли	1
X4+3ж	При долинушке стояла	1
X443жжм	За горами за долами	1
X4д	Ах талан ли мой талан такой	1
X4д	Говорил то мне сердечный друг	1
X6м	Как за реченькой слободушка стоит	1
X6м	Ты поди моя коровушка домой	1
X6м	Я не знала ни о чем в свете тужить	1
Я4м (Я3д)	Ах девица красавица	1

Это небольшое количество данных уже содержит костяк метрического репертуара РП и указание на связь ключевых размеров (X4д, Пс, X6м)

¹⁸⁹ См. о сети трансляции песенных текстов в Париже XVIII в.: [Дартон 2016].

с музыкальными источниками. Наибольшей «музыкальной зависимостью» обладает Х6м — 11 текстов, которые восходят к 5 различным голосам. Практически полное исчезновение этого размера к середине XIX в. может говорить о том, что, во-первых, репертуар популярных песен сильно изменился к тому времени, а, во-вторых, наиболее связанные с музыкальной формой размеры уступили место более универсальным «лирическим» размерам, каким стал пятисложник, хотя его ранние появления в РП также отчетливо зависели от музыки (6 текстов на 4 голоса).

Несложно заметить даже по этому списку, что часть РП восходит к литературным источникам и популярным городским песням второй половины XVIII в. «Как на матушке на Неве реке...» — это песенный продукт послепетровской эпохи; изосиллабизм стихов в ранних записях (Львов-Прач, № 22) указывает на возможный литературный источник. «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи...», без сомнения, является песней литературного происхождения, ее автором предположительно был актер Ф. Г. Волков [Песни 1988: 588]. Размер этой песни, наряду с «В посиделках девки пряли...», послужил основой для разностопного Х4+2 в РП, которым, как уже говорилось, воспользовался Баратынский («Страшно воет, завывает / Ветр осенний...»). «Ах, девица-красавица...», на голос которой была опубликована песня в «Русском национальном песнопении» Макарова, принадлежит Мерзлякову. Эти популярные песни литературного происхождения добавляют еще один уровень посредничества между фольклорной традицией и РП — «аутентичные» песни делят место с текстами литературного происхождения, стилизации зависят не только от народных песен, но и от других стилизаций. Как мы увидим, это остается справедливым и для текстов позднего времени, когда РП получили широкое распространение в литературе, но практика указывать источники голоса для стихотворений в печати практически сошла на нет.

Когда указания на мелодический источник песни нет, все равно остается возможность предположить его. Мерзляков не указывал «голоса» своих песен в печати, однако ссылался на известную мелодию, когда посылал песню «Я не думала ни о чем в свете тужить...» Кайсарову. Благодаря позднему сборнику народных песен, собранных и аранжированных Кашиным, можно уверенно говорить о непосредственных источниках ряда текстов Мерзлякова (см. комментарии к песням: [Мерзляков 1958]). Многие песни Дельвига, как уже говорилось, также следуют ритмико-мелодическим матрицам народных песен и повторяют их зачины — источники без труда находятся в современных поэту песенниках (см.: [Дельвиг 1959]). В подобных случаях, когда «голос» не указывается, но связь с песенным источником сохраняется в зачине и размере РП, зависимость текста от конкретного напева нельзя утверждать с полной уверенностью — вполне возможно, что музыка не играет никакой роли в порождении нового текста. Однако, когда для стихотворения Дельвига «Голова ль моя, головушка...» (1823) находится ближайшее соответствие в тексте «простонародной» песни «Голова ль ты моя, головушка...» [Новейший песенник 1819, 2: 91],

многokrатно входившей в сборники и песенники, то зависимость текста от «голоса» можно предполагать. Иногда зачины литературных стилизаций оказываются не показательны, но источник все равно можно обнаружить. Так, одна из песен Дельвига («Я вечер в саду, младешенька, гуляла, / И я белую капусту поливала, / Со правой руки колечко потеряла; / Залилася я горячими слезами») восходит к фольклорному сюжету:

В зеленом саду, матушка, гуляла,
Я белу, белу капустушку полола,
Золото колечко обронила;
Нелюбимая подружка находила,
Своего прежнего любовничка дарила [Киреевский 1911, 1: 114].

Этот же сюжет находится в песеннике 1819 г. в составе текста «Как вечер тоска нападала...». Близкое следование Дельвига за формой песни («длинные» строки хорая, ряд глагольных рифм в зачине и постоянная женская клаузула), опять же, заставляет подозревать участие мелодии в создании стилизации.

Иногда специфический вариант размера или форма куплетной строфы служит более надежным свидетельством зависимости текста от мелодии. Так, по всей видимости, распространялся логоэдический размер песен Шишкова, ХЗдм Цыганова. Подражания песне Нелединского-Мелецкого «Ах! тошно мне» легко установить по разностопной форме куплетов и чередованию клаузул (мм + жж + м). Эти следы мелодических источников в РП (зачины, размеры, строфическая форма) мы использовали, чтобы составить более полную картину музыкального влияния на производство стилизаций. Однако во многом это лишь слабые предположения, уточнение которых требует многочисленных и несвязанных прямо с задачами нашей работы разысканий в области источников фольклорных текстов, популярных песен, музыкальных произведений и данных по исполнению песен в концертах, в театральных дивертисментах и уличных праздниках.

Дополним таблицу 5.3 этими косвенными свидетельствами о зависимости РП от песенных «голосов». Предположения о голосе и мелодическом источнике, которые мы делали для конкретных текстов РП, можно найти в сводной таблице корпуса. В скобках указаны мелодии, связанные с литературными источниками текстов.

Таблица 5.4.

Размер	Голос/источник	Кол-во
Х6м	Скучно, матушка, весною жить одной	9
Х6м	Вечер был я на почтовом на дворе	5
Ан22м11ж	Ах тошно мне (Нелединский-Мелецкий)	3
Х6м	Как за реченькой слободушка стоит	3
Пс2	Как на матушке на Неве реке	3
Х4д	Не бушуйте вы, ветры буйные	2
Пс	Уж как пал туман на сине море	2
Х3+2дж	Цвели, цвели цветики	2

X3+2дж	Что ты рано, травушка (Цыганов)	2
X6м	Я не знала ни о чем в свете тужить	2
X443жжм	За горами, за долами	2
Пс	Ты душа моя красна девица	2
X6м	Что ты девица невесело сидишь (Баженов)	1
Пс	Ах вы кумушки голубушки	1
Я4м	Ах девица красавица	1
X4д	Ах талан ли мой талан такой	1
Пс	Ах ты батюшка наш царев кабак	1
X3+2дж	Ах ты время времечко (Цыганов)	1
X4д	Ах ты солнце солнце красное	1
Ан2ж	Ах что ж ты голубчик	1
X3ж	В поле ветер воеет (Кольцов)	1
X42ж (X6ж)	В посиделках девки пряли	1
X6м	Вдовушка по сеничкам похаживала	1
Ан4м	Вечор я у милого при милости была	1
X4+3мж	Вился вился ярый хмель	1
Ан2м+X3ж	Во донских во лесках	1
X5ж	Во поле береза стояла	1
X6ж	Вылетала голубина на долину	1
X4д	Говорил то мне сердечный друг	1
X4д	Голова ль моя головушка	1
X4жм	Да спасибо же тебе синему кувшину	1
X6ж	Как вечор тоска напала	1
Пс	Не гуляй, мой друг (Цыганов)	1
X3дм	Не женись на умнице (Тимофеев)	1
Пс3ж	Не кукушечка во сыром бору куковала	1
Ан2м+X3ж	Не стружок на водах (Шаховской)	1
X3дм	Не шей ты мне матушка (Цыганов)	1
Ан2м	Ты не плачь, не тоскуй (Ободовский)	1
X4+3ж	При долинушке стояла	1
X4д	Седина ль моя сединушка	1
X4д	Соловей мой соловеюшка	1
Я3дм	Среди долины ровныя (Мерзляков)	1
Я3д	Сторона ль моя сторонушка	1
X4д	Ты несчастный добрый молодец	1
X6м	Ты поди, моя коровушка, домой	1
X42ж	Ты проходишь, дорогая, мимо кельи	1
X4+3ж	Чернобровый, черноглазый	1
Пс	Я вечор млада во пиру была	1
Пс	Я люблю тебя, душа-девица	1

При всей неполноте и неточности этих данных, они существенно расширяют связь метрического репертуара РП с конкретными источниками, печатными или поющими, указывают на возможное происхождение многочисленных разностопных размеров. Так, например, устойчивая форма X3+2дж, по всей видимости, возникает из ритмического рисунка песни «Цвели, цвели цветики да поблѣкли / Любил меня милинькой, да покинул...» [Львов-Прач 1955: 134]. Дельвиг, насколько можно судить, первым

воплотил ритм этой песни в разностопном хорее («Пела, пела пташечка / И затихла...», № 169), размер был подхвачен Цыгановым в двух песнях («Что ты рано, травушка / Пожелтела...», № 571, и «Ах ты, время-времячко / Золотое...», № 548). Воспроизведение этой формы в песнях начала 1840-х гг. уже прямо зависело от текстов Цыганова: «Что ты рано, зоренька / Занялася...» (С. Соловьев, <1841>, № 464); «Было время времячко / Дорогое, / Было лето красное / Золотое...» (И. И. Башмаков, <1842>, № 64); «Вянет травка осенью / И желтеет...» (М. Колоколов, <1848>, № 226).

Случай Цыганова, песням которого подражает поэзия 1830–1840-х гг., подчеркивает зависимость метрического репертуара РП от популярных (в первую очередь в столичной и дворянской культуре) песен, при этом их происхождение (фольклор/литература) не имеет особого значения — стилизации начинают зависеть от других стилизаций. Опять же, можно с достаточной уверенностью говорить о том, что размеры песен Цыганова приходят в РП не через печать, а через поющуюся песню, из «голосов». Цыганов не успел обрести значительной литературной репутации, тексты были рассеяны по печати начала 1830-х гг., сборник был малотиражным — в то же время ряд песен Варламова на его слова оказался чрезвычайно успешным. О «Красном сарафане» и распространении его размера уже говорилось, но общий масштаб влияния текстов Цыганова на РП 1830–1840-х гг. оказался для нас довольно неожиданным. Влияние четырех его песен можно обнаружить в шести текстах (если учитывать только близкие подражания, повторяющие или варьирующие зачин). Кроме отмеченных «песенных» размеров Цыганова (X3дм, X3+2дж, возможно, логаэда АН2м+X3ж), его пятисложники «Не сиди, мой друг, / Поздно вечером...» (№ 568) послужили основой для текста В. И. Аскоченского «Не ходи ко мне / Поздно вечером / Не гуляй, мой друг, / Под окошечком...» (№ 32). Сам Цыганов мог ориентироваться на песню «Не ходи, холост, поздно вечером...» [Новиков 1780, 1: 179].

Что касается размеров с наибольшей «музыкальной связанностью», то картина, намеченная в данных по указанным «голосам», отчасти повторяется. Первое место все еще занимает X6м (22 текста). Мы ожидали меньшего музыкального следа в пятисложнике, однако «голосов», связанных с ним, довольно много (у 12 текстов можно предположить песенные источники). При этом нужно учитывать популярность пятисложника как размера стилизаций: в контексте общего числа пятисложников это значение не выглядит слишком большим (12 из 119, 10%). Совершенно другая ситуация складывается с X6м: у 40% текстов, написанных этим хореем, можно предположить «голос» (22 из 55). Традиционный X4д занимает положение, близкое к пятисложнику (11% голосов, 9 из 76), что, возможно, подтверждает наши ожидания об освобождении обоих этих размеров от связи с мелодиями. Интересно, что следующим по частотности «музыкальным» размером, судя по нашим подсчетам, является X3+2дж Дельвига-Цыганова — совсем незаметный среди метрического репертуара РП.

При этом у 5 из 7 текстов можно с большей или меньшей долей уверенности восстановить песенный источник — и вполне вероятно, что два оставшихся текста Цыганова, ставших популярными песнями, также не возникли из ниоткуда и были спровоцированы музыкальными формами.

Таким образом, метрический репертуар РП формируется под давлением нескольких факторов: во-первых, это общие процессы канонизации в силлабо-тонике отдельных ритмических вариантов фольклорных песен; во-вторых, это популярные песни различных городских ниш, которые определяют набор «русских» голосов и обеспечивают воспроизведение редких размеров и метрических форм; в-третьих, это выбор, который делают заметные в литературе фигуры (Карамзин с Х4д, Дельвиг с ХЗд и ЯЗд, Пушкин со «сказочным» Х4мж с парной рифмовкой, Кольцов с Ан2м и разностопным анапестом), обеспечивающий легитимацию «русских» размеров.

5.3. Замечание о ритме четырехстопного хорea

Ритмика литературных имитаций народного песенного стиха подробно рассматривалась лишь в ряде случаев: для пятисложника [Bailey 1970; Беззубов 1978], четырехстопного хорea с дактилическими окончаниями [Астахова 1926], шестистопного хорea [Ляпина 1985; Seeman 1987], в поэзии Кольцова [Бейли 2004], Цыганова [Совалин 1977]. В основополагающей работе М. Л. Гаспарова силлабо-тоническим размерам стилизаций, широко распространенным в первой половине XIX в., уделено существенно меньше внимания, чем тактовике — размеру, ведущему к эпическим, а не лирическим формам подражания фольклору («Песни западных славян», «Песня о купце Калашникове»).

При этом неоднократно делались попытки возвести литературные «русские размеры» к неклассической метрике: в них видели «ударники» (по сути урегулированный тонический размер, сложно отличимый от силлабо-тоники [Западов 1999]) и четырехсложники. Особенно часто пеон обсуждался на материале бесцезурного шестистопного хорea, размера многочисленных стилизаций XIX в., восходящего к причитаниям [Тарановский 2010: 322] и лежащего в основе плясовой «Камаринской» [Seeman 1987]¹⁹⁰. Так как этот хорей из-за отсутствия цезуры получал отчетливо трехдольное звучание, то принимал иногда форму трехстопного пеона-3 (UUUU UUUU UUÚ(U); ср.: «Как за реченькой слободушка стоит»). Л. Е. Ляпина в работе о характерных признаках пеона в русской поэзии и их отличиях от ямба и хорea писала: «Среди подражаний народным песням пеон III оказывается одним из основных размеров» [Ляпина 1985: 151]. В целом эти наблюдения делались на основе только одного из знаковых размеров «русской пес-

¹⁹⁰ О пеоне-3 как стопе в фольклорных лирических песнях см.: [Королькова 2010: 103–104].

ни». Однако стремление увидеть четырехсложники как основную стопу стилизаций еще ранее было распространено на другие размеры, включая четырехстопный хорей, анапесты и логоэдические формы; это было сделано Совалиным в единственном масштабном исследовании ритмики песен Цыганова. Исследователь писал по поводу четырехстопного хорей у поэта: «Значительное количество песен Цыганова <...> представляют вполне сложившуюся систему четырехсложника» [Совалин 1977: 66]. При этом в работе не приведено строгих разграничений между четырехсложными размерами и двухсложниками, насыщенными пиррихиями. Совалин считал, что Цыганов соединял традицию народной песни с литературным стихосложением, что дало в его поэзии упорядоченную четырехсложную стопу.

Если отвлечься от непривычной терминологии «четырёхсложников», многие положения Совалина в общем не противоречат нашим представлениям о возникновении силлабо-тонических форм имитации народного стиха. Литературное сознание выделяло определенные ритмические формы и тенденции, которые слышались в народной песне, и канонизировало их в упорядоченной системе русского стихосложения. Однако сомнительными нам кажутся рассуждения о том, что Цыганов оказался чуть ли не создателем альтернативного пути русской силлабо-тоники: «Цыганов, поэт-песенник, глубоко проникший в природу русского стиха, смог воспроизвести <...> те нарождавшиеся стопные образования, которые могли стать основой русской силлабо-тоники» [Там же: 86].

Такие заявления легко делать на материале поэзии Цыганова: кроме внушительного корпуса песен, практически полностью хорейского, непосредственно зависящего от фольклорной поэтики, его «традиционной» лирики почти до нас не дошло. Однако вполне обычный 4-ст. ямб «Послания Мочалову» и мадригал Львовой-Синецкой, написанный Яб, свидетельствуют о том, что форма «русской песни» была для Цыганова вполне соотносима с обычными двухсложными размерами и литературной традицией его времени. Вероятно, причины, заставлявшие Совалина искать четырехсложную стопу в его песнях, нужно связывать с теми изменениями, которые происходят в ритме хорей при стилизации народной песни и, как нам кажется, являются общим принципом стилизаций вообще, а не какой-то уникальной чертой лирики Цыганова, в которой похожие стилистические тенденции просто были многократно воспроизведены.

В рассуждении о ритме стилизаций, мы коротко остановимся лишь на одном размере — на четырехстопном хорее с мужскими и женскими окончаниями. Тот же хорей с дактилической клаузулой должен рассматриваться отдельно, поскольку развивает совершенно другую ритмическую тенденцию: вместо регрессивной диссимиляции дактилическое окончание задает прогрессивную — первый икт оказывается слабее третьего ([Бейли 2004: 119–120]. Ср.: [Астахова 1926: 62, 99; Тарановский 2010: 74]). Кроме того, 4-ст. хорей с мужскими и женскими окончаниями удобен для наших целей — он наиболее нейтрален из всех размеров стилизаций, т. к. широко усвоен литературной традицией и независим от «народного»

происхождения и сильных фольклорных ассоциаций (как пятисложник или шестистопный хорей). Этому размеру как бы незачем развивать специфические ритмические тенденции, он может оставаться совершенно литературным.

Самой очевидной характеристикой ритма хореических размеров, имитирующих народную песню, которая склоняла исследователей к разговору о пеоне-3 как их основной стопе, является повышенное использование пиррихий и обязательное ударение на 3 и 7 слогах (и 11 — в случае шестистопного хорей). Ляпина, основываясь на соображениях Б. Я. Бухштаба, обязательным условием «пеонического» ритма считала также последовательное совпадение сильного «логического» ударения и ударных констант [Ляпина 1985: 146–149]. В целом при отсутствии более строгих показателей стопы пеона, эти описания не противоречат частным формам, которые мог принимать русский хорей, и общей тенденции 4-ст. хорей к похожей ритмике (одинаковое ослабление ударности в 1 и 3 иктах и возрастание ударности 2 икта почти до уровня константы). Нужно учитывать, что и VI форма 4-ст. хорей с пропуском ударения на 1 и 3 икте («О любезном горевать»), которую можно трактовать как двухсложный пеон-3, является самой частотной формой в XIX в. [Тарановский 2010: таб. 1]. Таким образом, в литературных стилизациях, написанных 4-ст. хореом, которые могли тиражировать ритмические ходы народных песен, можно было бы ожидать пониженной, относительно средних показателей по эпохе, ударности 1 и 3 икта¹⁹¹.

Если из данных Совалина о 4-ст. хореи песен Цыганова убрать подсчеты по дактилическому окончанию, то у нас будет всего шесть стихотворений — 188 стихов, из которых почти треть занимает «Сельская элегия» («Сизокрылый голубочек...»). Эта не слишком показательная выборка все же демонстрирует заметно пониженную ударность 1 и 3 икта относительно подсчетов Тарановского по XIX в., что можно увидеть в следующей таблице:

	I	II	III	IV
Цыганов (МЖ) ¹⁹²	43,6	100	34	100
Кольцов (МЖ)	59,7	99,7	40,5	100
XIX в.	54,3	98,8	46,4	100
XIX в. (первая половина)	56,2	97,7	47	100

Насколько это понижение ударности характерно лишь для Цыганова? У Бейли есть данные о 380 стихах подобного хорей у Кольцова, которые

¹⁹¹ Наши подсчеты и выводы осложняются тем, что Тарановский не отделял дактилического окончания от более распространенных видов клаузулы.

¹⁹² Мы пересчитали ударность в шести песнях Цыганова, рассматривая двойственные односложные слова на метрически сильных позициях как несущие ударение, хотя и более слабое, чем безусловно-ударные. Расчеты вышли сопоставимыми с данными Совалина, но с увеличением ударности первого икта (48.9% / 98.9% / 34.5% / 100%).

свидетельствуют о некотором понижении ударности 3 икта, но также о высокой реализованности 1-го. Так как исследователь руководствовался в подсчетах вариативной системой диалектных ударений, то в его данных можно ожидать появления больших значений реализованных метрических ударений, чем в остальных подсчетах подобного рода¹⁹³. Кроме того, этот хорей у Кольцова менее других размеров связан со стилизацией народной песни — следовательно, он намного ближе к нормативной ритмике и традиционным литературным формам. В подсчеты Бейли попадают разнообразные тексты: и ранняя элегия Кольцова «Сирота» («Не прельщайте, не маните / Пылкой юности мечты...», 1827), и стихотворения, близкие к «сказочным» стилизациям («Терем», 1829), и дума («Что ты значишь в этом мире...», 1837), и собственно «русская песня», единственный текст подобного 4-ст. хорей, получивший такой заголовок («В Александровской слободке», 1841). Вполне правомерно ожидать от этих текстов ударности, приближающейся к норме XIX в. Они плохо подходят для сравнения с «русскими песнями» Цыганова.

Возьмем пример намеренно далекий как с точки зрения хронологии, так и с точки зрения техники литературной стилизации — песню Дмитриева «Ах! когда б я прежде знала...» (<1792>). Этот текст является, пожалуй, самым близким подступом Дмитриева к прямому подражанию фольклорной песне изнутри сентиментальной лирики. Он был снабжен авторским примечанием «Эта песня есть точно подражание старинной простонародной песне», а при одной из публикаций получил заглавие «Старинная песня». При этом он написан 4-ст. хореем с регулярным чередованием мужских и женских рифм, обычным размером для песенных жанров XVIII в. Большинство других песен Дмитриева написано именно им. Если сравнить начало этой «старинной» песни с другой песней Дмитриева с похожим зачином, различия в ритме будут очевидны:

Ах! когда б я прежде знала,
 Что любовь родит беды,
 Веселясь бы не встречала
 Полуночные звезды!
 Не лила б от всех украдкой
 Золотого я кольца;
 Не была б в надежде сладкой
 Видеть милого льстеца!
 [Дмитриев 1967: 132]

Что с тобою, ангел, стало?
 Не слышать твоих речей;
 Всё вздыхаешь! а бывало,
 Ты поешь как соловей.
 «С милым пела, говорила,
 А без милого грущу;
 Поневоле приуныла:
 Где я милого сыщу?» [Там же: 130]

Несмотря на то, что условно-фольклорный сюжет о литье кольца и полете к милому другу переписан в форме сентиментальной песни с ожидаемой образностью («надежда сладкая», «милый льстец» и пр.), этот текст Дмитриева явно ощущается более сдвинутым к области народной песни, чем «Что с тобою, ангел, стало...» и даже «Стонет сизый голубочек...», кото-

¹⁹³ Ср. данные по 4-ст. хорее с дактилическим окончанием в поэзии Кольцова у Астаховой (I — 29%, III — 61%) и у Бейли (I — 46,5%, III — 74,2%).

рый с готовностью принимался современниками в качестве «русской» песни. Не последнюю роль в этом играет ритм хоря, изменившийся при прямом подражании (намерение, раскрытое самим Дмитриевым в заглавии и примечании). Дело не только в концентрации пиррихий (две VI формы подряд, четыре II), но и в последовательно выдержанном на протяжении 6 стихов анапестическом зачине — устойчивом знаке народной песни, — который поддержан тройным синтаксическим параллелизмом (не встречала, не лила, не была). При этом два из четырех ударений на III икте ощущаются как слабые («Не лила б от *всех* украдкой / Золотого я кольца») и позволяют распространить «пеоническую» инерцию предшествующих двух строк («Веселясь бы не встречала / Полуночные звезды»). Кроме того, в таких строках, состоящих из двух слов, как «Полуночные звезды», смысловые ударения неизбежно распределяются по ударным константам. Подражание народной песне способствует возникновению подобных форм: пеон требует использования длинных слов и множества эпитетов для заполнения больших безударных периодов [Шенгели 1960: 143; Холшевников 2004: 41–42]. Длинные лексемы в изобилии черпаются из языка народной песни, насыщенного разнообразными формами регулирования слогового состава (двойные приставки, удвоение предлогов, диминутивы с добавлением слоговых суффиксов и проч.). Ср. со следующими стихами Цыганова: «Полюбивши — полюбиться», «Тяжеленько привыкать», «Не порхала мотыльком, / Не стонала голубком, — / Улыбнулась зарницею». Конечно, более показательны «длинные» песенные слова воплощаются в стихах с дактилическим окончанием (например, «Сиротинушка девушка» у Дельвига), где для них существует больше места.

Совершенно закономерно, что ударность I и III иктов в «Ах! когда б я прежде знала...» существенно падает, даже если сравнивать ее с другими песнями Дмитриева, написанными тем же размером¹⁹⁴. Ср. в таблице:

	I	II	III	IV
Ах! Когда б я	37,5	100	37,5	100
Песни Дмитриева (X4)	61,3	99,2	47,4	100
Цыганов (X4)	43,6	100	34	100

Прочие песни Дмитриева вполне встраиваются в норму ударности четырехстопного хоря, а песня «Ах! Когда б я прежде знала...» оказывается сравнима с показателями ударности у Цыганова, хотя какие-либо заключения делать на основании одного короткого лирического стихотворения невозможно. Важнее здесь тенденция, которая возникает у Дмитриева, стоит только ему обратиться к имитации народной песни. Нужно ли предполагать, что если бы Дмитриев был настойчив в написании стилизаций,

¹⁹⁴ «Стонет сизый голубочек...» (<1792>), «Видел славный я дворец...» (<1794>), «Ты клялась мне, ты божилась...» (<1794>), «Что с тобой, любезна, стало...» (<1799>), «Пой, скачи, кружись, Параша...» (<1795>), «Бедно сердце, как решиться...» (<1803>), «Все ли, милая пастушка...» (<1805>).

то они тоже могли бы стать альтернативным опытом в русской силлаботонике? Или Дмитриев использовал для стилизации доступные, легко узнаваемые ходы в пределах традиционной формы песенного жанра и внутри традиционного размера, каким был рифмованный 4-ст. хорей с чередованием женской и мужской клаузул?

Мы склоняемся скорее ко второму объяснению. Чтобы это продемонстрировать не только на изолированном примере из Дмитриева, нам нужно произвести подсчеты ударности в текстах, соотносимых с песнями Цыганова. Из корпуса «центральных» РП мы выбрали 15 случайных текстов 1820–1830-х гг., написанных 4-ст. хореем без дактилических клаузул и не принадлежащих самому Цыганову¹⁹⁵ — всего 347 стихов. Результаты видны в таблице:

	I	II	III	IV
Цыганов (Совалин)	43,6	100	34	100
Цыганов (альт. подсчет)	48,9	98,9	34,5	100
Корпус РП	50,1	98,6	39,4	100
XIX в.	54,2	98,8	46,4	100
XIX в. (первая половина)	56,2	97,7	47	100

На первый взгляд кажется, что показания ударности по выборке из РП приближаются к Цыганову (особенно в альтернативном пересчете с выросшей ударностью I икта), но располагаются недалеко от среднего по эпохе и, в частности, соответствуют хореему Лермонтова (1832–1841 гг., по Тарановскому: I — 51,7; III — 42,0). Однако объем подсчетов Тарановского по 4-ст. хореему ограничен и дактилические окончания не отделены от прочих — поэтому мы будем ориентироваться на средние показатели.

В нашей выборке из 15 песен мы вновь сталкиваемся с проблемой «литературности» этого размера. Таких текстов в целом оказалось немного: 4-ст. хорей не является показательным размером для стилизаций этого времени, давший множество заметных образцов и в сказке, и в балладе, и в многообразных лирических стихотворениях. Поэтому его использование как бы сдвигает стилизацию в сторону от «фольклора» к «литературе». Среди выборки мы заметили два стихотворения с аномально высокой ударностью I и III иктов одновременно — выше 60%. Это элегия П. Чижова «Разлука» («В путь далекий, в путь унылый...»), почти не содержащая

¹⁹⁵ «Опущу я золотое...» (Н. Бушмакин, 1826), «Голубочек, что воркуешь» (Н. Бушмакин, 1826), «Сердцу милая девица...» (М. А. Лисицына, 1827), «Покажися, месяц красный...» (С. Глинка, 1828), «И я выйду ль на крылечко...» (Дельвиг, 1828), «Соберитесь, девки красны...» (1832), «Бьется, бьется ретивое...» (б. п., 1832), «В путь далекий, в путь унылый...» (П. Чижов, 1833), «Полетай мой голубочек...» (Ершов, 1834), «Уж не цвесь цветок в пустыне...» (Ершов, 1835), «Гой ты, Днепр ли мой широкий...» (Загоскин, 1835), «На сторонушку родную...» (Д. Кропоткин, 1837), «Ветер веет одинокий...» (С. Н. Стромиллов, 355), «Что, склонившись у окошка...» (К. М. Айбулат-Розен, 1838), «Добрый молодец я в поле...» (А. М. Пуговишников, 1838).

отчетливых сигналов народной песни, и стихотворение С. Глинки «Покажися, месяц ясный...» — стилизация, которая слишком зависит от сентиментальной традиции и песни XVIII в.:

Я гляжу, не нагляжуся
 Вечно, вечно на него;
 Будто тень, за ним стремлюся
 Вижу только лишь его (№ 138).

В качестве эксперимента попробуем убрать эти два случая из подсчетов — мы получим данные, прямо сопоставимые с ударностью 4-ст. хоря Цыганова (I — 47,5%, III — 36,4%). Обобщим данные на рис. 5.2.

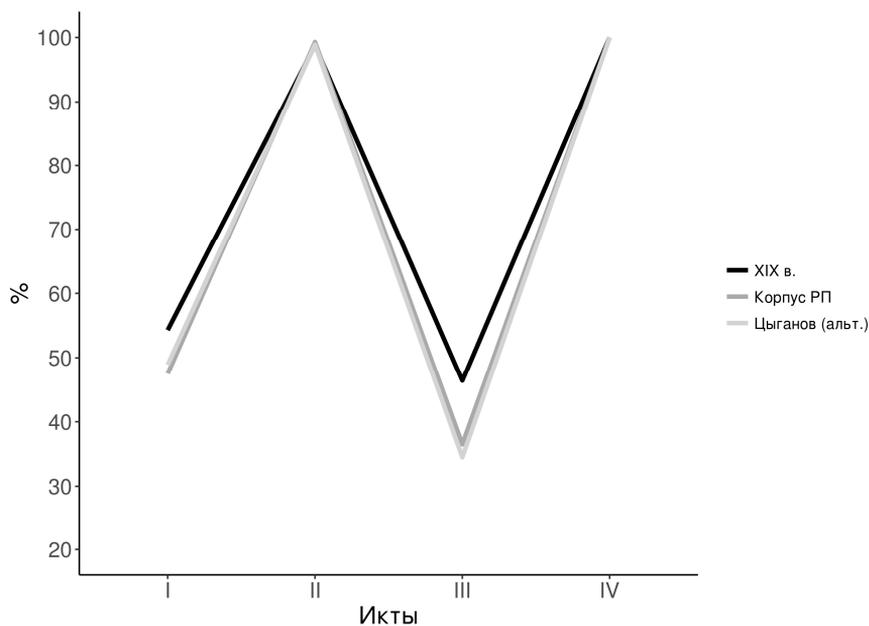


Рис. 5.2. Сравнение профилей ударности 4-ст. хоря: XIX в. (по Тарановскому), корпус РП (13 текстов) и Цыганов (наши подсчеты).

Возможно, эта соотносимость профилей ударности указывает на общие тенденции в ритмике РП, которые должны быть исследованы подробно — вместе со словоразделами, парадигматическим ритмом и распределением сверхсхемных ударений¹⁹⁶. Данных по 4-ст. хорю в нашем случае пока явно недостаточно, и все отклонения от среднего могут быть статистиче-

¹⁹⁶ Так, Бейли отмечал, что Кольцов в своих «правильных» силлабо-тонических размерах активно прибегает к использованию сверхсхемных ударений — и, по сравнению с фольклорной песней, даже перенасыщает ими свои стихи, чем достигается эффект достоверности в имитации народного размера: «Литературный поэт <...> нарочно стремится воспроизвести свойственные народным размерам сверхсхемные ударения на многосложных словах и может включить слова, не имеющие акцентных вариантов в языке народной поэзии» [Бейли 2004: 141].

ской случайностью (мы видели, как легко изменились результаты после исключения двух текстов).

Возможное понижение ударности в стилизациях может указывать на формирование устойчивых «ритмических цитат» из фольклорных песен. Ими может быть скопление VI формы хорей, последовательность в использовании анапестического зачина. Эти ритмические закономерности могут быть возведены в принцип, как происходит в незаконченной песне Дельвига «И я выйду ль на крылечко...» — почти лишенной ударений на I и III иктах:

И я выду ль на крылечко,
На крылечко погулять,
И я стану ль у колючка
О любезном горевать;
Как у этого ль колючка
Он впоследствии стоял,
И печальное словечко
Мне, прощаячись, сказал:
За турецкой за границей
В басурманской стороне,
По тебе лишь, по девице,
Слезы лить досталось мне!.. [Дельвиг 1986: 170–171]

Даже в тех случаях, когда ударение на нечетных иктах реализуется, оно остается ослабленным, только один раз попадая на однозначные слова в последней строке: «Слезы лить досталось мне». Полноударность этого стиха на фоне предшествующей почти непрерывной серии VI формы, несмотря на незаконченность отрывка, звучит «тяжелым» ритмическим финалом.

Тенденции к ослаблению ударности в хореических песнях Цыганова, скорее всего, нельзя считать явлением уникальным — ритмический профиль подобного литературного хорей мог деформироваться в стилизациях, стремившихся воспроизвести ритмические ходы народной песни внутри традиционных размеров. Так как эти тенденции легко стабилизируются и воспроизводятся, в некоторых случаях они могут становиться жанровым сигналом — именно слишком большая реализованность метрических ударений позволила нам уловить «аномальные» тексты в корпусе. Если учесть, что хореическое звучание народной песни с тенденцией к анапестическому зачину могло влиять, наряду с распевающимися силлабическими стихами, на становление упорядоченного размера с фиксированными ударениями на 3 и 7 слогах [Копылова, Панченко 1986; Тарановский 2010: 66–69], то литературные стилизации как бы возвращали 4-ст. хорей к его истокам, но уже изнутри сложившегося литературного метра.

5.4. «Воображаемый фольклор» в «русской песне»: стилометрический анализ

«Русские песни» литературной традиции часто описываются как сумма знаков «фольклорной песни» на разных уровнях: от метрики до композиции. Нам очевидно, однако, что литературная песня, сколь угодно масштабно ориентированная на фольклорную, остается литературной¹⁹⁷, ее порождение зависит от литературной системы, песенной и жанровой традиции, от исторических воззрений на фольклор и его места в национальной идеологии. Между стилизацией и ее источником лежат неявные механизмы трансформации, действие которых зачастую сложно установить, поэтому теоретическое описание фольклорных заимствований в литературе было успешнее, чем исследования самих стилизаций. Изучение обратных случаев — переходов литературного произведения в фольклор — помогло в общих чертах представить действие фольклорной системы и ее давление на текст в устной передаче (см.: [Архипова 2008; Неклюдов 2008]). Как можно зарегистрировать те изменения, которые происходят с фольклорными элементами, когда они «переводятся» в литературу и когда речь идет не столько о трансмиссии, сколько о вольном пересобирании текста по неустановленным правилам литературной системы?

Мы рассмотрели ряд примеров возникновения «русских» силлаботонических размеров в первой половине XIX в. из городских песен, ритмических вариантов народного стиха, индивидуальных изобретений, впоследствии подхваченных традицией. Это были частные случаи тех процессов, которые Гаспаров в целом описывал как канонизацию отдельных форм тактовика народной песни. В четырехстопном хорее с дактилическим окончанием мало достоверного с точки зрения фольклорного стиха, однако он стал одним из самых устойчивых знаков фольклорного в русской поэзии конца XVIII – первой половины XIX в. Можно предположить, что подобный принцип канонизации действителен не только для размера, но и для прочих элементов стилизации фольклора. Литература отбирает некоторые узловые точки фольклорного стиля, фиксирует их в устойчивых книжных формах; успешные и допустимые для фольклоризма эпохи и поэтического языка сигналы транслируются дальше и распространяются на большее количество поэтических рядов.

Однако вопрос об отборе и соотношении элементов в разных традициях непросто поставить за пределами количественных методов стиховедения — необходимо выделить соотносимые ряды, подобные стихотворному размеру. В этом разделе делаются наброски такого решения для пространства лексики — собранный корпус «русской песни» 1800–1840-х гг. будет помещен внутри контрастной сети из корпусов двух планов: с одной стороны, литературного и нескольких «фольклорных» корпусов разного ти-

¹⁹⁷ Речь идет только о литературном бытовании песен: фольклоризируясь, текст подчиняется другим законам. За скобками также оставляем проблему фальсификации.

па — с другой. Затем с помощью стилометрических методов вычисления дистанции между текстами будет описана простая лексическая модель различий/соответствий корпусов, которая позволит подойти к проблеме отбора и трансформации элементов в стилизации с количественных позиций.

5.4.1. Описание корпусов

РП непосредственно ориентирована на необрядовые лирические фольклорные песни (перенимает песенные зачины, пишется «на голоса» популярных песен, ряд произведений является обработками записей собирателей и пр.), и поэтому для стиля РП можно выделить нестрогое поле источников (см. далее). Основной корпус¹⁹⁸ для наблюдения стилизаций составлен из «русских песен» первой половины XIX в. В корпус для этого исследования вошло 511 текста (из 622 собранных), которые мы определили в качестве центральных для жанра РП.

«Фольклорные» корпуса составлены так, чтобы служить стилистическим фоном необрядовой народной песни для литературных подражаний и одновременно контролировать друг друга, поскольку вопрос об аутентичности фольклорных источников для первой половины XIX в. крайне размыт и в нашем случае не так важен: романтическая фольклористика неизбежно вносила деформацию как в сами записи, так и в их восприятие, поэтому в первую очередь нужно остановиться на источниках, которые имели влияние на фольклорное воображение эпохи.

В первый корпус вошли тексты из «простонародного» раздела нескольких репрезентативных песенников¹⁹⁹, издававшихся в столицах за 40 лет. Смысл включения этих текстов в том, что доступные, регулярно издававшиеся песенники, вероятно, являются одним из наиболее близких источников фольклорных текстов для стилизаций. «Простонародный» раздел песенников был неоднородным и включал устоявшиеся, маловариативные фольклорные тексты, многие из которых перепечатывались со времен собраний Чулкова и Львова-Прача вместе с текстами литературного происхождения. Литературные песни удалялись из корпуса в том случае, если их происхождение можно было точно установить.

Второй корпус, центральный для наблюдений, составлен на основе «новой серии» собрания П. В. Киреевского (Выпуск II, обе части, включающие необрядовые песни) [Киреевский 1911], как достаточно большой свод фольклора хронологически близкий жанру «русской песни». Существует ряд возражений против использования собрания Киреевского (свя-

¹⁹⁸ Все корпуса и данные, использованные в этой работе, доступны здесь: <https://github.com/perechen/russian.songs.fin.thesis>. Результаты стилометрических экспериментов находятся в разделе «stylometry».

¹⁹⁹ 1) Новейший всеобщий песенник... М., 1810; 2) Новейший всеобщий и полный песенник... СПб., 1819; 3) Новый полный всеобщий песенник... СПб., 1820; 4) Всеобщий песенник... Собр. А. Г. Калатиным. М., 1843.

занных с редактурой текстов и принципами записи), однако в проекте поиска и восстановления древнейших, как считал Киреевский, фольклорных текстов (обрядовых песен, былин и духовных стихов) масса лирических песен просто не успела пройти последовательную обработку и подготовку к изданию²⁰⁰. Позднейшие издатели собрания публиковали тексты с автографов собирателей и следили за редакторскими вмешательствами в текст.

Из-за того, что все собранные корпуса относительно невелики, было решено включить в исследование полное собрание песен Соболевского [Соболевский 1895]: во-первых, оно представляет огромный свод «лирических» песен, а, во-вторых, собрание составлялось по печатным источникам, в т. ч. и по песенникам — следовательно, в него вошли и ранние фиксации фольклорных текстов. Из-за того, что столь объемный корпус оказался слишком громоздким для ручного контроля, из третьего тома была сделана небольшая выборка (около 250 текстов), чтобы проверять возможные отклонения в полном собрании Соболевского, перенаселенном похожими текстами и близкими вариантами песен.

Для создания контрастного литературного корпуса были извлечены все тексты первой половины XIX в. из поэтического подкорпуса НКРЯ. Приводим сводную таблицу с объемами корпусов:

Корпус	Объем (слова)
Русские песни	~55000
Песенники	~20000
Киреевский	~120000
Соболевский	~500000
НКРЯ	~1,9м

5.4.2. Метод и подготовка корпусов

Для вычисления лексической «дистанции» между корпусами использовались методы стилометрии, представленные широким набором инструментов в пакете «*stylo*» для языка R [Eder, Kestemont, Rybicki 2013]. Традиционной задачей стилометрических исследований является атрибуция авторства и поиск такого количественного выражения элементов текста, которое можно было бы использовать как авторский «отпечаток пальца», не повторяющийся в текстах любого другого автора. Доступ к большим цифровым собраниям текстов и возможности для автоматических вычислений позволяют применять стилометрию также для поиска сигналов более высокого порядка, чем авторский (стиль, жанр, хронология). Мы

²⁰⁰ О принципах работы с записями и менявшихся взглядах Киреевского на собрание см.: [Баландин, Ухов 1968; Азадовский 2013: 332–342].

будем использовать стилометрию, чтобы различить лексические сигналы фольклорных песен и литературной поэзии и наметить их соотношение в литературных стилизациях.

Один из основных методов в стилометрических исследованиях — это вычисление дистанции между группой текстов на основании частот тех или иных элементов текста. «Авторский» индивидуальный сигнал могут содержать очень разные уровни текста: от распределения длины слов и предложений до показателей разнообразия словаря, лексических частот и синтаксических последовательностей (обширный список см.: [Korrel et al. 2009])²⁰¹. Мы будем пользоваться простой, но эффективной метрикой Д. Барроуза для уровня лексики [Burrows 2002] — т. н. «дельта-дистанцией»²⁰². С задачей классификацией текстов по авторству в английских романах XIX–XX вв. дельта справляется с точностью до 95% (оценку точности дельты для задачи авторской атрибуции в разных языках см.: [Eder 2015]). Дельта-дистанция определяет расстояние между текстами на основе нормализованных, относительно всех изучаемых текстов, частот слов. Расстояние между каждой парой изучаемых текстов вычисляется как среднее значение для разницы в двух рядах частот.

Приведем пример: допустим, некоторый язык состоит всего из трех слов «поле», «лес» и «дорога». На этом языке написаны два неидентичных текста А и В приблизительно равного объема. Чтобы вычислить дельта-расстояние между ними, нужно сначала посчитать частоты трех слов в каждом тексте, а затем провести нормализацию этих частот (получить z-оценку, z-scores)²⁰³. Дельта-дистанция на основании всех 3 слов будет подсчитана как среднее значение для разницы в частотах слов из текстов А и В: частота «поля» в тексте А минус частота «поля» в тексте В; «лес» в А минус «лес» в В; и, наконец, «дорога» в А минус «дорога» в В. Среднее значение трех разниц составило бы показатель «расстояния», выраженный одним числом. Если бы в наше рассмотрение попал текст С, написанный на том же языке, то подсчеты были бы проведены для каждой пары текстов: А и В, В и С, С и А.

В этом примере нам доступны частоты только трех элементов текста; в естественных языках верхней части частотного словаря (100, 200, 300 самых частотных слов) обычно хватает для достаточно точной авторской атрибуции и кластеризации текстов по «близости» друг к другу. Из-за того, что дельта-дистанцию составляют нормализованные частоты, а не абсо-

²⁰¹ В русской стиховедческой традиции для авторской атрибуции широко использовалось количественное изучение формального уровня стиха (ритмический профиль, распределение словоразделов и т. д.). См.: [Томашевский 1929; Лотман, Лотман 1986; Шапир 2000а]).

²⁰² Подробное объяснение принципов работы дельта-дистанции и тестирование других метрик см. в: [Evert et al. 2017].

²⁰³ Она вычисляется как разница между частотой слова в одном тексте и средним значением частоты этого слова во всех исследуемых текстах, поделенная на стандартное отклонение (показатель разброса значений).

любые значения, то любое слово может оказаться значимым для подсчетов. Это необходимо, чтобы сгладить эффект закона Ципфа, согласно которому частота слова в языке обратно пропорциональна рангу его употребляемости — второе из самых частотных слов будет встречаться в языке в два раза реже, чем первое, и т. д. Таким образом, при подсчете абсолютных частот в достаточно большом тексте всегда будет доминировать небольшая группа сверхчастотных слов, а «длинный хвост» распределения Ципфа окажется неучтенным в наблюдениях. Нормализация отчасти компенсирует этот эффект.

Чтобы использовать частоты слов для анализа разнородных корпусов, тексты должны быть соотносимыми. Это является проблемой в нашем случае, ведь фольклорный текст не существует вне диалекта и не знает национального и централизованного литературного языка. В этом смысле РП переводили фольклор именно на такой язык. В собранных стилизациях первой половины XIX в. почти не встречаются диалектных заимствований, даже в немногих специально локализованных текстах (вроде «Тверской песни» П. Г. Ободовского (1829) или «Закамской песни» П. П. Свинына (1837)).

Чтобы сгладить принципиальную несоотнесенность литературного и фольклорного языков, морфология и орфография были приведены к современным нормам в относительно небольших корпусах (Киреевский, песенники), в том числе, и в случае диалектных текстов. Также нужно было избежать переполненности фольклорных корпусов вариантами. Последовательно это выполнено только для песенников — вариативность народных песен в них минимальная, повторы просто не включались. В случае с собранием Киреевского решить эту проблему было сложнее: из-за того, что фольклорный текст в исполнении устойчив только в определенных пределах, часто невозможно провести границу между «вариантом» и новым образованием. Поэтому в большинстве случаев из корпуса удалялись только тексты, отмеченные издателями как варианты. В корпусе РП и Киреевского были также убраны рефренные формы.

Затем все корпуса были лемматизованы — слова приведены к начальным формам — это может быть важно для поддержания соотносимости текстов на языках с высокой морфологической изменчивостью, в которых точность дельты существенно падает по сравнению с английским [Eder, Rybicki 2011]. Автоматическая лемматизация²⁰⁴ делает ошибки в несловарных словах и омонимах, поэтому для корпуса РП и Киреевского все сомнения лемматизатора в формах были исправлены вручную (для диалектных слов принципы определения леммы были схожи с теми, которые применялись в диалектном корпусе НКРЯ [Летучий 2005: 223]²⁰⁵). Полностью избавиться от ошибок невозможно, однако стилометрические методы даже

²⁰⁴ Использовался стеммер *mystem 3.0*.

²⁰⁵ Предпочиталась литературная лемма, если она не противоречила особенностям диалектного словообразования.

при определении авторства допускают некоторый уровень шума в корпусе [Eder 2013: 610–611]. В нашем же случае при анализе сигнала более высокого уровня и использования объемных сводных корпусов, составленных из коротких текстов, влияние ошибок будет еще менее заметно. К последствиям этого относится и то, что дельта предположительно будет работать более грубо, а расстояние между корпусами разного вида будет сохраняться большим, вне зависимости от настроек вычисления дистанции (количество самых частотных слов при анализе, объем выборки, разные варианты подсчетов и пр.).

5.4.3. Результаты

Вычислив дельту для всех корпусов и используя кластерный анализ для визуализации дистанции между ними, мы получаем отчетливое различие двух групп (рис. 5.3): «литературной» и «фольклорной». Корпус РП при этом попадает в один кластер с литературным корпусом. В случае использования нелемматизованных корпусов, результат кластеризации не меняется.

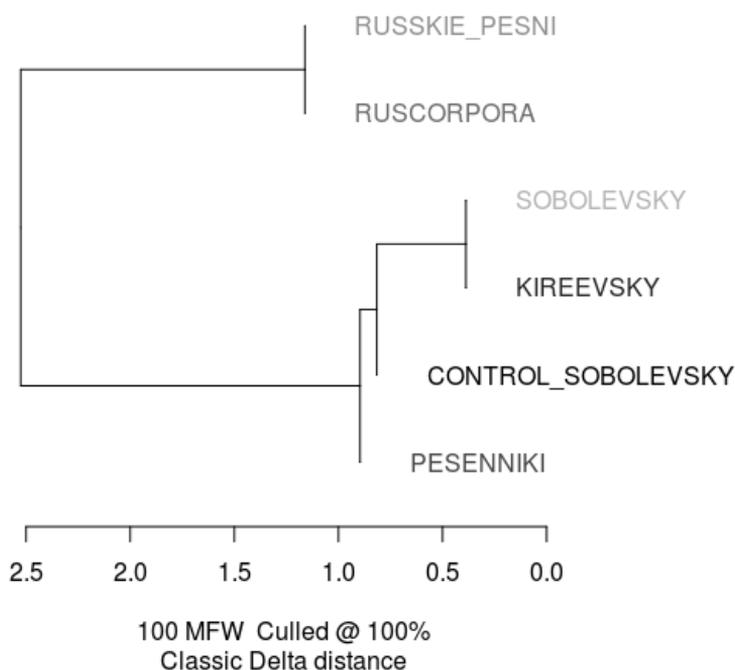


Рис. 5.3. Кластеризация лемматизованных корпусов (по первой сотне частотных слов, дельта-дистанция).

Само по себе это не удивительно при столь отчетливо различающихся сводных корпусах, но важно отметить устойчивость, с которой «русские песни», ориентированные на фольклорный язык, кластеризуются вместе

с литературным корпусом. При изменениях глубины частотного словаря и при случайных выборках из корпуса результат остается тем же. На рис. 5.4. кластеризация проведена для нескольких итераций вычисления дистанции, в каждой из которых изменялось количество частотных слов (MFW) и ограничение на использование слов, не присутствующих во всех корпусах в % (culling). Из всех корпусов были сделаны три независимые случайные выборки в 10000 слов.

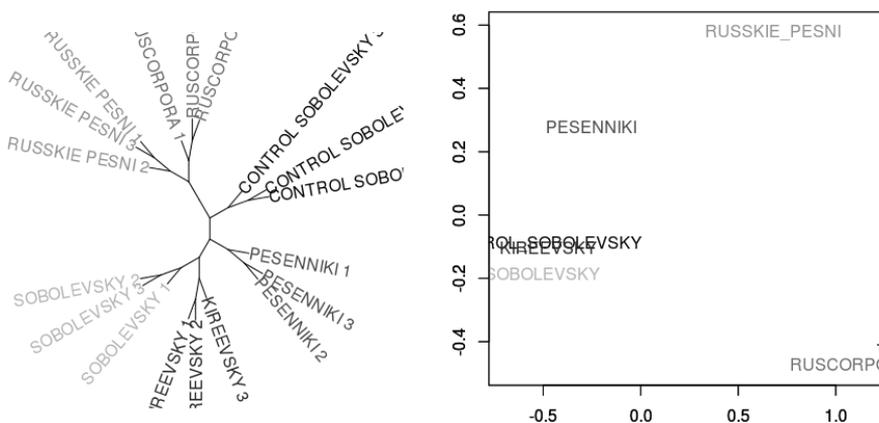


Рис. 5.4. (слева). Бутстреп-кластеризация, проведенная для нескольких итераций вычисления дистанции, в каждой из которых изменялось значение MFW (10-200, с интервалом 20) и culling (0-100% с интервалом 50) для каждого значения MFW.

Рис. 5.5. (справа). Многомерное шкалирование дистанций для MFW 100.

Интересно, что если обратиться к непосредственным значениям дистанций, то «русские песни» окажутся довольно далеки от всего: количественная близость к литературному корпусу лишь ненамного выше ближайшего из «фольклорных» корпусов — песенников. Иерархическое устройство дендрограмм не позволяет это полностью отразить, поэтому была сделана проекция групп на плоскость при помощи многомерного шкалирования (рис. 5.5.), которое адекватнее воспроизводит отношения между корпусами. График указывает на важную общую черту стилизаций и литературы: их одинаковую удаленность от фольклорных корпусов. Очевидно, что нужно разобраться в том, что формирует эти расстояния, т. е. обратиться к частотам.

5.4.4. Частоты слов

Возьмем нормализованные частоты первой сотни слов, на основании которых были построены дистанции между корпусами на рис. 5.2. Если повторить эту кластеризацию, но используя для вычисления дельты только слова вроде «молодец», «поле», «белый», «девица», «матушка», которые в первую очередь могут ассоциироваться с фольклорными заимствованиями, то РП действительно оказались бы в гнезде фольклорных корпусов. Однако очевидно, что дело вовсе не в подобных словах, и стилизации поддаются другой, намного более сильный сигнал — какой?

«Ручная» интерпретация распределения частот изолированных слов чревата неточностью и произвольностью выводов, притом надо учитывать возможность системных ошибок, которые может вносить неправильная лемматизация. Однако некоторые важные закономерности мы попытаемся отметить.

Первое наблюдение относится к общим языковым закономерностям трансформации фольклорного языка в литературный: для фольклорных корпусов существенную значимость имеют односложные предлоги, союзы и частицы вроде «на», «то», «за», «по», «а», «во», «у», «да», «под», «со», «ко». Это объясняется, по всей видимости, свободным регулированием слогового состава в фольклорной песне при исполнении (удвоение предложных конструкций («по морю, по синему»), двойные предлоги («понад») образование энклитических форм и проч.). На это также косвенно указывает то, что в литературных корпусах преимущество получают неслоговые аналоги некоторых предлогов («в» вместо «во», «к» вместо «ко», «с» вместо «со»). Эти односложные слова имеют большую значимость как предикторы фольклорного/литературного языка. Верную кластеризацию можно провести, используя *только* частоты перечисленных слов — при этом корпуса РП и поэзии не только будут отделены от фольклорных, но еще и окажутся в непосредственной близости друг от друга (см. рис. 5.6.).

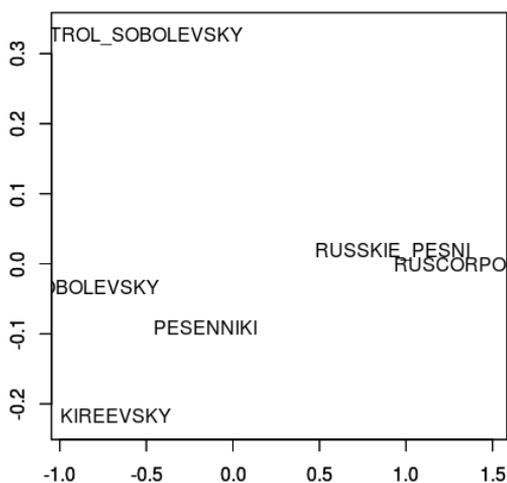


Рис. 5.6. Многомерное шкалирование, дистанции подсчитаны только на основании слов: *на, то, за, по, во, у, а, да, под, со, ко.*

Среди типично литературных маркеров выделяется ряд «служебных» слов, которые сложно поддаются интерпретации: «и», «как», «так», «но», «для». Из-за их синтаксической роли можно предположить, что они указывают на особенности поэтического синтаксиса, которые отчасти сохраняются и в стилизациях. Для РП это также может значить стабилизацию композиции в лирических песнях (развернутые периоды сравнений на «как», аналитические противопоставления и сопоставления) — т. е. там, где фольклорная песня не знает стабильной лирической формы, — однако это нужно проверять отдельно.

Наконец, в первой сотне частотных слов можно наблюдать следствия процессов отбора и усиления некоторых аспектов фольклорного стиля в РП. Для стилизаций несравненно большую значимость, чем для всех остальных корпусов, приобретают маркеры отрицательного параллелизма — «не», и отсутствия — «нет», «без» («Без приюту стала девушка твоя, / Без утехи ретиво сердце у ней»; «Со сторонушки от миленькой / Нет ни весточки, ни грамочки»). Это косвенно подтверждает то, что литература интонирует фольклорную песню как преимущественно «унылую» и «протяжную».

От всех остальных корпусов РП отличают также частоты группы «песенных» слов («ах», «друг», «сердце», «один»), давно устоявшиеся в сентиментальной традиции, именно эти частоты обеспечивают корпусу РП близость к песенникам. В стилизациях также можно наблюдать переэксплуатацию допустимых для литературы и стилистически «нейтральных» заимствований из фольклора: «свет», «красный», «девица» (как предпочтительная для поэтического языка форма в фольклорном ряду «девица/девушка/девка»), «поле», «ночь» и даже неслоговая частица «ль». Если использовать частоты всех этих слов при вычислении дельты, РП окажутся очень далеко от всякого фольклора — от литературного корпуса, впрочем, тоже. Этим объясняется дистанция между поэтическим корпусом и РП (рис. 5.5.): последние тематически и жанрово достаточно однородны, тогда как оба корпуса все равно находятся в одном поле общепоэтических языковых закономерностей и разделяют высокие частоты литературной лексики («человек», «душа», «земля», «день», «любовь»).

Верхние уровни частотного словаря, при всем их влиянии на определенные дистанции, дают ограниченную и сложную для изолированной интерпретации информацию. Что происходит в менее частотных, но значимых для различий корпусов словах? В стилометрии есть метод, позволяющий выделить подобные лексемы, — это зета-значение: две группы текстов разбиваются на короткие участки, в каждом участке исследуется употребление слов, а затем определяются наиболее значимые различия в этих употреблениях [Burrows 2007: 30–37]²⁰⁶. Самые частотные слова, характерные для языка, а не для стиля, будут присутствовать на многих участках

²⁰⁶ Ср. вариацию этого метода для определения отличительных слов в пьесах Шекспира: [Craig, Kinney 2009: 18–25].

во всех корпусах, поэтому вес приобретут слова, находящиеся за пределами общезыкового словаря. Алгоритм ранжирует вес «отличительных» слов между 1 и 0: слова, встречающиеся на всех участках одного корпуса, но ни разу не попавшие в контрастивный, получают значение 1. Чем меньше отличий в распределении слова в двух корпусах, тем ближе его взвешенное значение к 0.

Для контрастного анализа использовался корпус РП, с одной стороны, и корпуса Киреевского и Соболевского, с другой. Приводим первые 30 наиболее отличительных слов для фольклорных текстов и РП:

Фольклор: три, ка, двор, третий, ой, девка, новый, ох, сын, правый, брать, улица, малый, сударушка, пить, пиво, молоденький, первый, братец, ребята, голова, горенка, бить, дочь, бережок, поди, рученька, большой, иванушка, кровать

Стилизация: небо, счастье, грусть, но, могила, туча, лишь, злодейка, жизнь, цвет, солнце, нежный, лютый, ненаглядный, грустить, грудь, краса, грустно, о, взор, злой, горесть, звезда, коль, пусть, для, забывать, тяжкий, лить, весна

По спискам видно, насколько стилизация зависит от литературной традиции, как ориентирована на элегическое словоупотребление («могила», «жизнь», «грустить», «грусть», «грустно», «забывать», «тяжкий», «лить», «весна») и как избегает фольклорных сюжетов и ситуаций в типичных локациях («горенка», «улица», «двор») с социальным миром семейных конфликтов («сын», «братец», «бить», «дочь»). Однако в этих результатах для наших поисков ключевыми являются литературные знаки фольклорной песни: «злодейка», «лютый» «ненаглядный». Если следовать далее по списку, то можно встретить множество таких литературных заимствований, распространившихся в литературной традиции и усиленных ею: «солнышко», «пташка», «подруженька», «доля», «звездочка», «кручина», «вечерок», «кручинушка», «кольцо», «цветочек» и проч. Подобные маркеры фольклорности на деле оказываются менее характерны для самого фольклора (являются *отличительными* для литературных стилизаций). Это литературные изобретения для репрезентации «фольклорности», отобранные на каком-то этапе создания поэтического языка и песенного среднего стиля (большинство этих слов легко можно представить в песнях Дмитриева и Нелединского-Мелецкого, в песнях и балладах Жуковского). Для сравнения: «ненаглядный» в корпусе Киреевского встречается всего один раз, «звездочка» — четыре, из которых три раза в близких вариантах одной и той же песни. Значительность этих слов для языка РП можно оценить, построив дистанции между нашими корпусами, используя только перечисленные выше слова (рис. 5.7.).

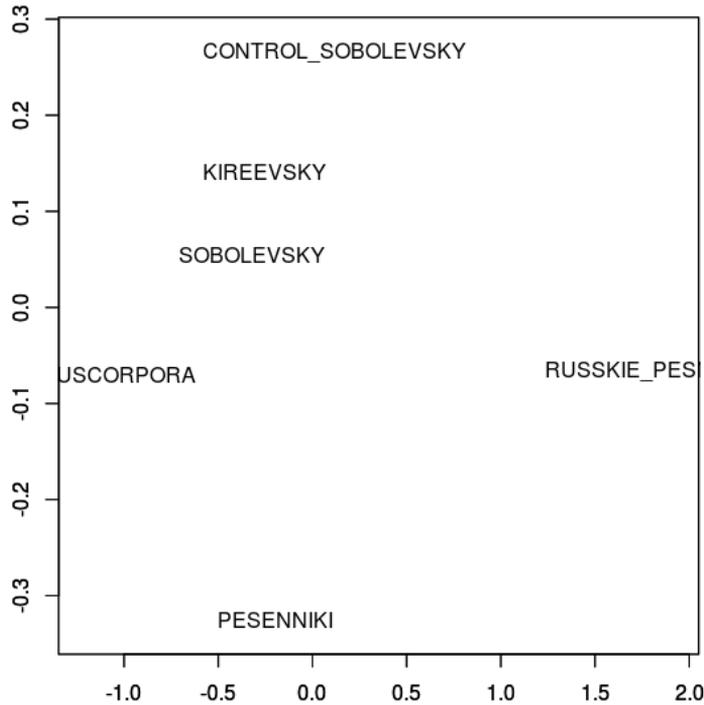


Рис. 5.7. Многомерное шкалирование, дистанции подсчитаны только на основании слов: злодейка, лютый, ненаглядный, солнышко, пташка, подруженька, доля, звездочка, кручина, вечерок, кручинушка, кольцо, цветочек.

Как хорошо видно, эта группа слов (выбранных достаточно произвольно) определяет отличие РП от всех прочих корпусов, не приближает литературные стилизации к фольклорной песне, а удаляет их от фольклорного языка — наглядная иллюстрация механизмов литературной стилизации и трансформаций фольклорного стиля в литературной лирике.

При всей ограниченности этого подхода, стилометрия позволяет использовать лексику для регистрации различий в «литературном» и «фольклорном» сигналах стилизаций. Эти различия потенциально можно использовать для тренировки алгоритмов классификации, чтобы автоматически отделять стилизации от фольклорных песен. Конечно, это часто является довольно тривиальной задачей для читателя — но все равно следует отметить, что методы машинного обучения, доступные в *stylo*, способны классифицировать случайные выборки из корпуса РП как «литературные», тренируясь только на Киреевском и НКРЯ.

5.5. «Подражание» vs «стилизация»: изменения фольклорного сигнала во времени

В исследованиях, касающихся поэтики «русских песен», литературные произведения неоднократно рассматривались относительно неопределенного критерия «близости» к фольклорной песне (один из ярких примеров — монография Новиковой, оценивающая литературную стилизацию с точки зрения близости к текстам устной традиции и способности перейти в фольклор [Новикова 1982]). Мы видели по предыдущему разделу, что понятие «близости» вряд ли можно считать продуктивным, так как РП создаются и существуют в пространстве литературного языка. Важным фактором является не близость, но определенный отбор маркеров «фольклорности», создание литературного фольклорного стиля внутри лирической формы. При этом очевидно, что фольклорный язык использовался русской лирикой 1800–1840-х гг. неодинаково. Между песнями Мерзлякова, которые прямо зависели от фольклорного источника, и песнями Кольцова, свободно распоряжавшимися фольклорными элементами, лежит большое расстояние и многократные опыты по пересозданию «народной песни» в литературной системе. Эти изменения в РП описывались по-разному (в большинстве случаев неразвернуто), но можно выделить две линии повторяющихся рассуждений: первая касается аккумуляции лирикой фольклорных техник и заимствований (т. е. увеличение «близости» РП к источнику), вторая описывает постепенное освобождение РП от источника и свободную интерпретацию фольклорного стиля. Ср. типичную формулировку, объединяющие оба представления: «В литературную песню постепенно проникали характерные признаки народной песни, и вместе с тем литературная песня постепенно освобождалась от поверхностного использования средств народной песни, усваивая их все более органично и тонко, становясь все более самостоятельным жанром, но при этом сохраняя дух народной песни» [Шомина 1980: 74–75].

Эти две линии часто встречаются в непосредственной близости, но они описывают разные изводы впечатлений от стиля РП: в первом случае мы предполагаем, что РП похожа на фольклорную песню и становится все ближе к ней; во втором — что РП, хоть и похожа чем-то на фольклорную песню, но существенно от нее отличается, и разрыв этот увеличивается со временем. Первый комплекс рассуждений можно условно обозначить как «подражательную» историческую гипотезу, второй — как гипотезу о «стилизации». В первом приближении можно подойти к этим вопросам через частоты лексики, сделав попытку выявить в них сигнал «исторических» изменений с помощью стилометрии. Для этого мы разбили лемматизованный корпус РП²⁰⁷ по десятилетиям относительно времени написания, объединив песни 1800-х и 1810-х гг., чтобы компенсировать дефицит текстов, известных нам за это время. Из больших сводных корпусов фольк-

²⁰⁷ Вновь использовались только «центральные» тексты корпуса (511 из 622).

лорных собраний и поэтического корпуса были сделаны 3 случайные выборки по 20000 слов для сохранения приблизительной соотносимости объемов. В *stylo* мы вычислили дистанции между всеми корпусами на основании первых 300 частотных слов (учитывались данные всех слов частотника, даже не присутствовавших одновременно во всех анализируемых корпусах). Получившиеся соотношения корпусов были представлены в плоскости через многомерное шкалирование (рис. 5.8.).

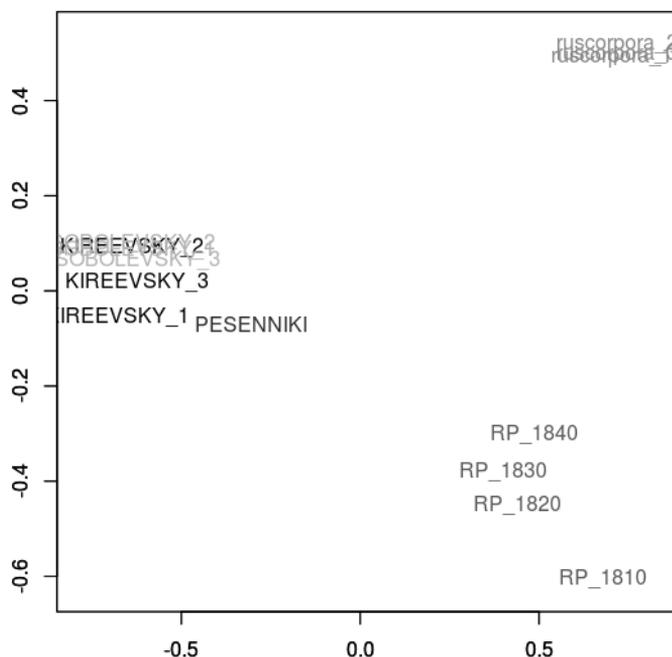


Рис. 5.8. Многомерное шкалирование. Корпус РП был разбит по десятилетиям, из прочих корпусов сделаны три случайные выборки по 20000 слов (300 MFW, culling = 0, дельта).

Результаты указывают на некоторые последовательные хронологические изменения в РП. Интерпретация этих изменений, однако, довольно затруднительна. Шкалирование данных пытается распределить точки на плоскости наилучшим образом относительно друг друга — цельность кластеров (фольклор, РП, литература) не изменяется, мы видим похожую картину, что и на рис. 5.4. с некоторой хронологической динамикой в РП. При всей условности расстояний, которые получаются при визуализации, можно сказать, что смещение из правого нижнего угла влево скорее свидетельствует о приближении к комплексу «фольклорного» языка, а вверх — к комплексу «литературного». Но РП одновременно смещается влево и вверх, т. е. расстояние уменьшается одновременно от фольклора и от литературы. Что это значит?

Если обратиться к значениям самих дистанций, то выделенная динамика в целом подтвердится. Значение дельты между РП и фольклором умень-

шается с 1.62 (1800–1810-е) до 1.37²⁰⁸ (1840-е), и одновременно с этим уменьшается расстояние от стилизаций до литературы: с 1.26 до 1.06. При небольшом масштабе изменений они остаются последовательными для всех выборок. Можно ли говорить, что одновременно работают механизмы «подражания» и «стилизации» — РП аккумулируют лексическую близость к фольклору и при этом становится более «литературными», свободными от эффекта «подражания»? Только отчасти.

Изменения дистанции РП на самом деле происходят неравномерно для фольклора и для литературы, что можно заметить на графике: смещение влево (к фольклору) наиболее заметно происходит один раз — в 1820-х гг., тогда как тенденция сближения с литературным языком более или менее постоянная. Это видно по выборке 1840-х гг., которая сильно смещается вверх, но одновременно даже отдаляется от фольклора.

Эти наблюдения подтверждаются и значениями дельты: после резкого уменьшения расстояния до фольклора в 1820-х (с 1.62 до 1.36), динамика изменений сокращается (1.28 для 1830-х), а в 1840-х происходит возвращение на прежний уровень (1.36). В свою очередь, расстояния между РП и литературой сокращаются последовательно (1.26 → 1.15 → 1.09 → 1.06). К 1840-м гг. песни становятся еще более «литературными» при этом отдаляясь от фольклора.

При всей приблизительности метода и ограниченности исследования лексическими частотами, эти данные, кажется, помогают сформировать представление об исторической динамике стиля «русских песен». 1820-е, как мы говорили, были временем первого широкого тиражирования этого жанра в литературе. РП окончательно обособляются из сентиментальной песни и выделяются в отдельное единство — они формируются преимущественно молодыми поэтами, наследниками школы «гармонической точности». Эта новая стилистическая выдержанность заметна не только в песнях Дельвига — резкое смещение корпуса 1820-х гг. к фольклорному языку подтверждает работу по «очищению» стиля и адаптации фольклорных сигналов.

Однако эта тенденция не сохраняется. При стабилизации фольклорного языка РП продолжают последовательно встраиваться в литературу. РП несколько парадоксально складываются как особый подвид лирики во время интенсивного распада жанровой системы в русской поэзии — и сразу же оказываются под влиянием этих процессов. «Фольклорный» язык поэзии выходит за пределы песенной формы, и сама РП при этом становится более проницаема для других жанровых рядов. Модификация РП в контексте «душегрейки новейшего уныния» дает свои плоды: песни пишутся в изводе ультраромантической лирики (Полежаев, Кольцов, Жадовская), баллады (Тимофеев, Кольцов), бытовой драматизованной сценки (Кольцов, Огарев, Аскоченский) и элегии. Конечно, ни о какой последователь-

²⁰⁸ Указываем средние значения для 6 выборок (3 из Киреевского и 3 из Соболевского), округленные до сотых долей.

ной аккумуляции «близости» к народной песне в 1830–1840-х гг. речи не идет — язык фольклорной песни интерпретируются свободно. Гипотезу «стилизации», которую мы несколько искусственно выделили из разрозненных наблюдений исследователей, стоит признать более правдоподобной, по крайней мере, относительно лексического состава литературных «русских песен».

5.6. Плотность фольклорных элементов. Формульность и диминутивы

Исследование лексических частот РП, которые в некоторых случаях избегали фольклорных заимствований, а в других тиражировали маркеры фольклорной песни, ставит вопрос о том, насколько стилизации были вообще зависимы от фольклорных элементов. Насколько интенсивно проникла фольклорная поэтика в книжную лирику, когда песенный жанр переписывался в новой системе?

Рассмотрим этот процесс на примере элементов, которые чаще всего называются при описании РП в качестве маркеров фольклорной песни: формульность (т. н. «постоянные эпитеты») и диминутивные формы.

Чтобы посчитать интенсивность использования формул среди корпусов, мы использовали существующий алгоритм [Nikolaev 2016], который определяет плотность повторяемых нетривиальных лексических последовательностей в стихотворном тексте — формулой может быть как целая строка, так и последовательность из двух слов. «Нетривиальный» в этом алгоритме значит то, что формулой считается лексическая последовательность, если частотные «незначимые» слова (местоимения, предлоги, союзы, междометия) занимают в ней не более половины позиций. В формуле из двух лексем оба слова должны быть «значимыми». Таким образом, мы считаем синтагматическую формулу, а не ритмико-синтаксическую единицу текста, устойчивую в устных традициях. Средняя формульная плотность русской былины, вычисленная этим алгоритмом, составляет от 22 до 44% — т. е. от четверти до половины элементов в ней встречаются больше, чем один раз [Там же].

Чтобы определить формульную плотность коротких песен, нужно считать повторяющиеся последовательности не внутри одного текста, а обращаться к корпусу. Для сравнения показателей формульности в разных корпусах их объемы должны быть соотносимыми. Мы сделали 10 случайных выборок по 3000 строк из каждого лемматизованного корпуса (кроме песенников) и вычислили формульную плотность в каждой выборке. Приводим средние результаты:

НКРЯ: 2.2% (разброс значений между 1.7 и 2.6)

Киреевский: 15.8% (—/— между 14.9 и 16.6)

Соболевский: 12.9% (—/— между 12.1 и 13.8)

РП: 9.6% (—/— между 8.8 и 10.5)

Достаточно ожидаемо, что плотность формул в РП существенно повышается относительно поэтического корпуса²⁰⁹. Однако при этом она не достигает плотности фольклорных корпусов — фольклорные повторы становятся избыточными в литературной лирике, но сами повторяемые последовательности остаются — как элемент стиля и одновременно ритмическая «цитата» из фольклора. Последнее положение требует комментария.

Формулы в текстах устной традиции складываются под действием ритмической организации стиха и под давлением свойств памяти, которая требует избыточности текста [Rubin 1997]. В литературе необходимость мнемоничности ослабляется, а ритмическая организация формулы попадает в высоко урегулированную силлабо-тоническую систему. Из-за этого формулы в РП ведут себя специфическим образом.

Во-первых, в РП формулы редко бывают длиннее двух слов. Обычно они ограничены сочетанием эпитета и существительного: самыми распространенными, конечно, являются «красна девица» и «добрый молодец». Но дело даже не устойчивых эпитетах, а в том, что самые частотные формулы в литературе являются сочетанием хореического и дактилического слова: «красна девица», «красно солнышко», «слезы горькие», «поле чистое» и проч. Переведенные из фольклора в литературу, эти формулы оказываются под влиянием силлабо-тоники, их ритмическое разнообразие падает. Они тиражируются в одних и тех же метрических позициях: дактилическое окончание формул делает их удобным кандидатом на конец хореической строки; более того, подобная лексическая последовательность полностью укладывается в стопу пятисложника. По тем же моделям создаются новые формульные образования («сердце вешнее», «сердце бедное», «тучи черные»).

Возьмем одну из частотных формул — «красно солнышко», которая не выбивается из пятисложной модели формул РП. Гипотетически, это сочетание корней, может послужить основой для нескольких формул: четырехсложной («красно солнце»), пятисложной («красно солнышко»), шестисложной («красное солнышко») и занимать разные позиции в стихе. Однако результаты для РП выглядят совсем иначе:

Х6м

Друг мой милый [красно солнышко] мое
[Красну солнышку] по-летнему не греть
[Красно солнышко] садилось за леса

²⁰⁹ Интересно, впрочем, сравнить плотность формул в РП с другим жанровым образованием в литературе. Низкие показатели поэтического корпуса по сравнению с РП связаны с тем, что общий корпус поэзии жанрово и стилистически разнообразен и «уравновешен» этим разнообразием. РП, в свою очередь, представляют собой тексты, до некоторой степени объединенные языком и происхождением. В нашем распоряжении был небольшой корпус русских элегий 1820-х гг. (15 тысяч слов), его формульная плотность составила 4.7% — больше, чем в поэтическом языке первой половины XIX в., но заметно меньше РП.

Х4д

Скоро ль скоро ль [красно солнышко]

Ан2д

До [красного солнышка]

Я3д

Взойдет ли [красно солнышко]

Пс

[Красно солнышко] полпути прошло
 Мне шел по сердцу [Красным солнышком]
 Не любишься / [Красным солнышком]
 С моей радостью / [С красным солнышком]
 Не палит она / [Красным солнышком]
 Расставаяся [с красным солнышком]
 Ненаглядное / [Красно солнышко]
 [Красно солнышко] меркнет прячется

Только один раз из 14 эта формула встречается в середине «длинной» строки шестистопного хорей, всего три раза она находится в строке с клаузулой, отличной от дактилической, что, конечно, связано с активным использованием дактилических окончаний в литературе для имитаций народного стиха. Всего один раз «красно солнышко» отклоняется от пятисложного варианта, чтобы уложиться в строку амфибрахия («До красного солнышка»). При этом в фольклорной песне можно наблюдать вариативность формул, действие слоговой регуляции и не столь тотальное использование диминутивов и дактилических окончаний. Чтобы оценить разнообразие, достаточно привести 10 первых примеров из нашего корпуса, основанного на собрании Киреевского (оставляем в стороне вопрос о точности записи):

[Красно солнышко] [родна матушка]
 [Краше света] [красно солнце]
 [красным солнышком] прижарило
 Обогреет тебя [красно солнышко]
 [Красное солнушко] взошло роса высохла
 [Ты взойди взойди красно солнышко]
 На восходи было [красного солнушка]
 [Красное солнце] про то знает
 Не [красно солнце] выкаталось
 [Красно солнце на] восход
 Без зари-то [красное солнышко]

Таким образом, в литературе фольклорные формулы попадали в силлаботоническую ловушку, стабилизировались в варианте «хореическое слово + дактилическое» и помещались на конец строк для создания дактилических клауз и поддержания размера имитации. Формулы становятся одновременно лексическим и ритмическим знаком фольклора высокой регулярности: тот факт, что подавляющее большинство литературных формул, заимствованных из «народной песни», укладывается в стопу пяти-

сложника, указывает на дополнительные причины осознания этого размера в качестве метра. Специфическое использование формул в литературе, таким образом, является закономерным следствием общих процессов канонизации ритмических форм народной песни в русском стихосложении.

Другим значительным маркером «фольклорного» стиля в РП является скопление диминутивов в литературном языке: так как свободное порождение диминутивных форм в фольклоре также служит для слоговой регуляции песни [Bailey 1993: 111–148], то в литературных стилизациях мы вновь должны ожидать уменьшения плотности подобных заимствований.

Чтобы рассмотреть насыщенность РП диминутивными формами, мы сделали случайные выборки из наших корпусов в 10000 слов и посмотрели в них на встречаемость суффиксов -оньк-/еньк-, -ечк-/очк- и -юшк- (без -ушк-). Эти суффиксы представляют наиболее простой доступ к диминутивам, и их можно посчитать автоматически с минимальным количеством ошибок. Отношение слов, содержащих эти суффиксы, ко всем лексемам выборки получилось следующее:

Киреевский: 2,9%

Соболевский: 3,3%

НКРЯ: 0,08%

РП: 1,4%

Для пространства поэтического языка первой половины XIX в. диминутивы вообще не являются сколько-нибудь значительными. Конечно, в РП их использование существенно возрастает — но, как мы и ожидали, не достигает уровня насыщенности фольклорных корпусов. «Фольклорная» плотность диминутивов была, вероятно, избыточной для литературной песни и не востребована литературным стихосложением, не нуждающимся в постоянном «удлинении» слов и конструкций. При этом очевидно, что распространенность сплошных дактилических окончаний в литературных имитациях народной песни сыграла свою роль в насыщении языка РП диминутивами.

Однако наш метод подсчета диминутивов в большой выборке является довольно неточным — он захватывает лишь часть диминутивных форм, которые при этом расположены среди случайно выбранных частей речи. Мы могли бы проконтролировать приведенные выше результаты, оценив плотность диминутивов вручную в небольшой выборке, состоящей из одних существительных.

Если разметить корпуса по частям речи (с помощью морфологического анализатора, который использовался для лемматизации), то можно создать случайную выборку, состоящую из одних существительных. Посчитав в ней диминутивы можно установить приблизительную вероятность, с которой любое случайное существительное из корпусов будет представ-

лено диминутивной формой²¹⁰. Мы провели эти подсчеты для выборки в 500 слов вручную.

В целом новые результаты подтвердили картину, составленную по предыдущим данным. Изменился только масштаб — в фольклорных корпусах каждое четвертое (28% в Киреевском) и пятое (20,2% в Соболевском) существительное оказалось диминутивом, в РП частотность этих форм упала до 12,2%. В «среднепоэтическом» языке по НКРЯ диминутивы ожидаемо составили менее 1%.

Когда «фольклорный» язык конструируется в литературе, плотность некоторых заимствованных элементов из языка народной песни заметно падает. Интенсивные сигналы стиля внутри литературного произведения оказываются не нужны — достаточно стабильных, узнаваемых знаков фольклора, которые используются суггестивно. Чтобы указать на «фольклорный» стиль хватает немногих ресурсов, язык народной песни в литературе легко сворачивается до слабых сигналов (и сентиментальная песня, и «народные» баллады Жуковского дали много примеров такого использования стиля), но также легко усиливается и на некоторых уровнях, оказывается даже гипертрофировано фольклорным, как мы видели на примере лексических частот.

5.7. Копии, подделки и «русские песни».

Несколько замечаний о механизмах стилизации

Если посмотреть на навыки человека и особенности его сознания, обеспечивающие усвоение и распространение культурной информации, то стоит признать, что наш биологический вид очень плохо справляется с задачей точного копирования. Это заметно в совершенно разных областях — от последовательной аккумуляции ошибок в рукописях при переписывании до невозможности для одного человека поддерживать и воспроизводить сложные культурные традиции и артефакты. Речь здесь идет не только о современных технологиях — даже для того, чтобы поддерживать уровень культурной сложности верхнего палеолита (рыбная ловля, зимняя одежда, каноэ), изолированному населению Тасмании не хватило популяции и внешних контактов, которые могли бы усилить нестабильные механизмы передачи культуры, требующие большого уровня избыточности, повторения и множественных доступных источников качественной информации²¹¹. Если бы человеческая культура была устроена по принципу «испорченного телефона» — простых линейных цепей передачи знания

²¹⁰ За пределами оценки остаются диминутивы, образованные от прилагательных и наречий («молоденька», «тошнехонько»). Все немногочисленные ошибки лемматизатора в определении части речи мы не исключали из выборки.

²¹¹ Основная точка зрения на упрощение тасманийской культуры связана с гипотезой о зависимости культурной сложности от объема и структуры популяции: [Henrich 2004; Powell et al. 2008].

от одного к другому — эффект был бы похож на тот, на который эта игра рассчитывает. Стоило бы ожидать критической порчи любой информации за минимальное количество шагов передачи²¹².

Однако сложность и всеобщая распространенность культурных традиций, среди которых много тысячелетий живет человек, свидетельствует о том, что линейные цепи не составляют основы культурной передачи, а людям не нужно обладать способностью к точному воспроизведению для того, чтобы овладевать сложными культурными системами. В конце концов, копии можно делать иначе: с бумаги, с печатного станка и компьютера — машины абсолютно точного копирования. Человек стал тем, кем он стал, не за счет плохих копий, а за счет хороших изобретений.

Вместо точного копирования когнитивные механизмы человека способны делать намного больше: быть подвижными и вариативными в восприятии объектов, свободно пересобирать и рекомбинировать информацию, воссоздавать недостающие звенья, моментально классифицировать сложные объекты и распознавать мельчайшие социальные сигналы, находить закономерности и вычленять из окружающего мира сложные структуры (даже когда окружающий мир их не подразумевает).

Тексты устной традиции здесь могут служить хорошим примером. Фольклорная песня не копируется от исполнения к исполнению, а воссоздается каждый раз заново в зависимости от аудитории, исполнителя и места действия. Вариации создаются в пределах устной традиции, накладывающей множество ограничений на развертывание текста и увеличивающей его избыточность, предсказуемость для певца²¹³.

Это отступление о копировании и воспроизведении, точной передаче информации и свободной ее рекомбинации позволяет подойти к проблеме стилизации с иного ракурса. Литературную стилизацию фольклорных песен мы можем считать продуктом свободного повторения источника, которое допускает высокую степень вариативности. При этом аналогом точной копии может служить радикальная форма стилизации — фальсификация. Подделки в свою очередь могут многое сообщить о механизмах воспроизведения стиля.

Как человеку плохо удается точно копировать информацию, так ему плохо удаются и подделки. По крайней мере, это хорошо видно в фальсификациях текстов: индивидуальный авторский стиль, привычка письма и аутентичность исторических документов складываются из таких трудно-различимых деталей, что их достоверное воспроизведение кем-то со сто-

²¹² Подробное обсуждение устройства цепочек культурной трансмиссии в контексте антропологии и социологии см.: [Morin 2016].

²¹³ О фольклоре как системе ограничений, сложившейся в условиях устной трансмиссии, которая требовала особых мнемонических техник, см.: [Rubin 1997]. Классические работы Лорда и Перри об эпической традиции сербов только поддерживают подобный взгляд; существование вариативной, но довольно жесткой системы морфологии в сказке и эпосе также указывает на основу устойчивости постоянно «пересоздающегося» фольклорного текста.

роны оказывается крайне маловероятным. Нам неизвестны такие случаи, когда существовали бы неопровержимые документальные свидетельства о подделке, но при этом фальсификация не могла бы быть зарегистрирована на формальном уровне текста. История европейских подделок фольклора и «древних» документов, множество которых возникло в эпоху романтического национализма, ярко свидетельствует о том, что деформация «источника» неизбежна. От «Песен Оссиана» Макферсона, подделок А. И. Сулакадзева [Пыпин 1898; Лотман 1962а: 396–404; Козлов 1996: 155–185], трудов Вацлава Ганки над Краледворской и Зеленогорской рукописями [Лаптева 2002] до массы советских «новин» 1930-х гг. [Иванова 2002] — все авторы подделок оставляли значительный след на форме своего произведения.

Можно возразить, что в перечисленных случаях мы сталкиваемся с «неудачливыми» фальсификаторами, которые проиграли в «гонке вооружений» исторической и этнографической науке своего времени. Но возьмем другой пример — А. А. Илюшин, подделавший в 1980-х гг. стихотворения декабриста Г. С. Батенькова, является, по-видимому, очень талантливым стилизатором поэзии XIX в. [Шапир 2000а]. Он вполне достоверно воспроизвел некоторые формальные уровни источника: ритмический профиль стихов Батенькова и поэтической эпохи, распределение словоразделов, организацию формул и клише. И даже при этом стилизаторские умения Илюшина не распространились на множество других уровней текста — рифмовку, частотность личных местоимений, лексическую семантику²¹⁴.

Более несчастливые фальсификации, вроде попытки Зуева дописать окончание «Русалки» Пушкина, не выдерживали даже самого простого сравнения формальных уровней (Томашевский провел исследование ритмических профилей пятистопного ямба и словоразделов: [Томашевский 1929: 249–253]). Ритмическая структура, распределение длины слов и использование односложных ударных слов также легко указали на поддельность «десятой главы» «Евгения Онегина» [Лотман, Лотман 1986]. То же относится к поэме «Светочи», которую в 1920-х гг. пытались выдать за изначальный «революционный» вариант «Дедушки» Некрасова, хотя в данном случае для констатации подделки хватало палеографического анализа [Чуковский 1960: 394–395].

Как бы ни были сильны материальные (палеографические и графологические) аргументы при окончательном решении вопросов о подлинности текста, подделку всегда можно было различить в лингвистических и формальных свидетельствах. Так, у текста Макферсона просто не было гэль-

²¹⁴ Мы склоняемся к мнению, что подделку Илюшина можно считать доказанной, несмотря на то, что М. И. Шапир не вынес окончательного вердикта сомнительному корпусу стихов Батенькова. Если история литературы и стиховедение найдут другие примеры столь радикальной трансформации одних уровней авторского языка при консервативности других и смогут объяснить хронологические нестыковки в лексических значениях некоторых слов, то, вероятно, феномен Батенькова нужно будет пересмотреть.

ского источника, а поздний перевод (предоставленный уже после смерти автора «Песен Оссиана») оказался обратным переводом с английского [Grabowicz 2001: 15]; Сулакадзев в «Песне Бояна» придумал «руническое письмо» дохристианского периода, неумело (но показательно для историка и литературоведа) архаизировал современный язык и графику греческой письменности; Краледворская рукопись была написана на никогда не существовавшем чешском языке, для создания древних «моравских» песен Ганка смешивал русские фольклорные и литературные источники XVIII в. с южнославянскими. Ю. Фейфалик еще в 1860 г. писал, что «поэма <...> по форме и по содержанию немыслима ни в каком периоде чешской литературы» (цит. по: [Лаптева 2002: 31]). Поэма «Светочи» складывалась из поэтических штампов позднего народнического языка и не согласовывалась с формальными характеристиками поэзии Некрасова [Рейсер 1929: 166–171].

В этом ключе можно вспомнить о полемике вокруг подлинности «Слова о полку Игореве». После подробного, в том числе и количественного, доказательства А. А. Зализняком лингвистической достоверности древнерусского текста одним из заметных контраргументов стало предположение о стилизации: чтобы воспроизвести ряд сложных языковых процессов, не нужно обладать точными знаниями о них (которых и не было к концу XVIII в.), достаточно иметь исключительные способности к имитации [Вилкул 2005]. Наверняка можно допустить существование такого стилизатора — но история европейских подделок текстов и свойства человеческого восприятия свидетельствуют не в пользу подобного допущения. Как писал Зализняк, отвечая на гипотезу имитации, «...модель не может воспроизвести все свойства моделируемого объекта. Она воспроизводит (или каким-то иным способом отражает) только некоторые из них, которые представляются автору модели важными» [Зализняк 2008: 435–436].

Конечно же, наши рассуждения здесь ограничены существенной методологической проблемой — о поддельных текстах нам известно только по «неудачным» случаям фальсификаций, уличенных в недостоверности. Успешные подделки в истории культуры успешны до тех пор, пока их происхождение не ставится под сомнение. Однако если отвлечься от установления подделок на аутентичность и смотреть на них не как на «плохие копии», но как на эксперименты в манифестации и конструирования стиля источника, то в них найдется много аналогов тех процессов, которые мы наблюдали в РП.

В корпусе псевдо-Батенькова Шапир отмечал формальные черты, которые при желании можно было бы считать «гипертрофией» стилизации — утрированием языковых и стиховых тенденций оригинала [Шапир 2000а: 377]. На то же указывали исследователи подделки «Евгения Онегина» [Лотман, Лотман 1986: 129]. На этой трансформации основаны и подражание, и пародирование, поскольку пародия вскрывает устройство источника, является экспериментом по экспликации стиля произведения или группы произведений, на которое она обращена — Тынянов видел одну из ее

функций в «разъятии произведения как системы» [Тынянов: 293]²¹⁵. Готический роман сгущается до жанровой формулы в пародийных «рецептах» [Вацуро 2002: 164, 339–343]; в «Певце во стане русских воинов» выделяется удобная сюжетная и метрическая модель для порождения новых текстов; «некрасовские» темы и интонации, уложенные в трехсложные размеры, широко тиражируются в поэзии 1870–1880-х гг. В литературных «русских песнях» происходит отбор и гипертрофия фольклорного языка. По сути, в РП объективируется и складывается образ фольклорной лирики, усиленный на одних уровнях (силлабо-тонические формы «народных размеров», лексический отбор) и нейтрализованный в других. Изменившиеся механизмы стиха ведут к изменениям в языке — падает частотность слоговых предлогов, союзов и частиц; использование формул застывает в силлабо-тонике, а избыточность фольклорных песен, плотность повторяемых элементов в литературе оказывается нерелевантна.

Еще Лотман относительно песен Мерзлякова отмечал, что стиль народных песен сгущается в стилизациях [Лотман 1958: 34] — это, как можно предположить, является ожидаемым процессом, происходящим в литературных переложениях, вольных стилизациях, перепевах и фальсификациях. Человек может быть не слишком удачлив в подделках, но ему хорошо дается распознавание значительных для стиля произведения элементов и закономерностей, авторских и жанровых сигналов — и, соответственно, оперирование этими стилистическими пластами метонимически. Стиль может быть упакован в минимальное количество элементов и все равно узнаваться читателем. Этот механизм далеко не только относится к пародии — хорошим примером здесь может служить «русская песня», свернутая до пяти стихов из известной «Тройки» Ф. Н. Глинки:

И он запел про ясны очи,
Про очи девицы-души:
«Ах, очи, очи голубые!
Вы сокрушили молодца;
Зачем, о люди, люди злые,
Вы их разрознили сердца?
Теперь я бедный сиротина!..»
И вдруг махнул по всем по трем.

На небольшом пространстве уложена несчастная любовь в качестве мотивировки песни, участие «злых людей» в разлуке влюбленных и последующее одиночество героя — Глинка производит сюжетный концентрат «русской песни». Стилизация безошибочно узнается при чтении, несмотря на ряд формальных особенностей, которые можно было бы считать «ре-

²¹⁵ Ср. также формулировки из сборника «Русская литература пародия» (1930), следовавшего за исследованиями формалистов: «Талантливые пародии являются весьма тонкими студиями различных стилей» [Литературная пародия 1930: 39]; «Пародия есть показ стиля» [Там же: 54].

дукцией» фольклорной системы — песня встроена в традиционный рифмованный четырехстопный ямб «Тройки» и не содержит сильных сигналов народной песни за пределами лексики и сюжета.

Такая «редукция» стилей, по-видимому, свойственна литературе вообще — чтобы связь с источником и направленность стилизации оставалась узнаваемой вовсе не нужно воспроизводить всю сложную систему оригинала — как мы видели, даже старательные фальсификации с этим справляются плохо. Важнее оказывается не повторение, а отбор и усиление стилистических и языковых сигналов, ведущее к созданию долговременных «жанровых» черт и их устойчивому опознаванию.

Проблема литературной стилизации, свободного пересобирания источника, таким образом, может решаться как частный случай распознавания образов и человеческой способности к имитации, со стороны антропологии и когнитивистики. Это лежит далеко за пределами и нашей компетенции, и задач этой работы, но есть, по крайней мере, один путь, позволяющий в первом приближении оценить «свободную» модель порождения текста и распознавания стиля — речь идет об искусственных нейронных сетях.

Классическое применение искусственных нейронных сетей лежит в области распознавания образов и автоматической классификации объектов. Работа нейронных сетей отдаленно напоминает работу человеческого мозга с его распределенными сетями обработки информации (описание общих принципов см. в: [LeCun et al. 2015]). «Глубокие» нейронные сети способны распознавать скрытые структуры в данных, а «рекуррентные» сети, запоминающие последовательность ввода информации, могут работать с данными, для которых важна синтагматическая организация (речь, текст) и порождать на их основе новые. С некоторыми задачами распознавания и классификации изображений искусственные сети справляются даже эффективнее, чем человек (при условии стабильного и «чистого» сигнала, например, четких изображений).

Точность работы сетей крайне чувствительна к объему информации, на которой обучается алгоритм, — для распознавания глубинных структур, организующих любой тип данных, самих данных должно быть много. Это накладывает некоторые ограничения на использование сетей в литературоведении, но зато компенсируется доступностью оцифрованных текстов. Недавно был проведен эксперимент по порождению текста с помощью рекуррентной нейронной сети, обученной на большом корпусе русских гекзаметров (переводы Гомера, Овидия, Вергилия и проч.) [Орехов 2017]. Результат был следующим:

Силу, к голубке хитон отличась, Гиоклей благородный.
На Ликее веселие слово кружает другого,
Слишком попал бы и все повреждает она одиноко
И возливаешь они рассудить — городские, проделать
Кровью вкусили два дочь. На корабль он твухте твоей силы! [Там же: 37]

Нейронная сеть обучалась на текстовом корпусе, в котором не было дополнительной разметки, поэтому достоверное воспроизведение метрической схемы гекзаметра и имитация русской грамматики и синтаксиса складывались здесь исключительно на основе информации о последовательности отдельных символов. При этом модель распознала и воспроизвела другие закономерности «гекзаметрического» стиля: например, сочетание имени собственного с постпозицией прилагательного («Гиоклей благородный»). Само это несуществующее имя было составлено сетью по модели других «античных» имен в корпусе [Орехов 2017: 37].

Нейронные сети, производящие тексты, не зависят ни от литературного контекста, ни от цели и намерения высказывания, они свободны от синтаксической и семантической связности (вернее, они реализуют эту связность в том виде, в котором могут распознать в источнике) — это «машины стиля», полностью зависимые от тренировочного корпуса и связанные с ним сложными процессами обработки и трансформации данных. В определенном смысле, результат работы сетей предоставляет нам возможность посмотреть на стиль, отвлеченный от содержания, на «среднюю» форму, которая угадывается на основе повторяемых и «заметных» для нейронных сетей элементов текста.

Искусственные нейронные сети, производящие тексты, в очень схематичном виде повторяют работу человеческого сознания и позволяют, если говорить очень условно, смоделировать процесс стилизации — распознавание значимых структур и закономерностей в источнике и собирание на их основе нового текста, который сеть рассматривает как возможный. Как и человек, нейронные сети скорее всего были бы плохим фальсификатором, являясь при этом универсальной машиной анализа и синтеза стиля.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашем исследовании мы не пытались представить историю «русской песни» первой половины XIX в. в рамках одного связного сюжета. Мы использовали эту литературную форму, чтобы постараться ответить на ряд вопросов о положении и использовании фольклорного языка в литературе, о жанровой динамике и о том, как конструировалась «народная песня» в литературной лирике.

Обращение к самому началу XIX в. и к контекстам появления песен Мерзлякова, позволило показать, насколько место стилизаций фольклорных песен в словесности в этот переходный период зависело от русской культуры XVIII в. Мерзляков почти не помещал своих песен в печати, они не были автономными поэтическими текстами, а возникали в тесном сотрудничестве с композитором Кашиным и певицей Сандуновой. Их естественной средой были концерт и опера, где квазифольклорные песни распространялись задолго до того, как получили признание в литературе. Концерт определял и поэтическую практику Мерзлякова — подобно Кашину, который модифицировал народные мелодии в форме арий, привычных на концертной сцене, поэт писал песни «на голос», адаптируя тексты к вкусам публики, сочетал как «достоверные» приемы фольклорной песни, так и сентенциозность чувствительной сентиментальной поэзии. После концертных успехов сфера циркуляции его песен становилась со временем еще более узкой в какой-то момент ограничившись, по-видимому, ближайшим домашним кругом семейства Вельяминовых-Зерновых.

Большая часть песен Мерзлякова в 1800-х гг. была издана с нотами Кашиным, а к литературным публикациям этих текстов автор оставался довольно безразличен, за двадцать лет, с 1811 по 1830 г., не напечатав ни одного текста «в народном духе». Это, на наш взгляд, позволяет отчасти развести стилизации и идеи их автора относительно места фольклора в национальной литературе, часто возводящиеся к Дружескому литературному обществу и «Речи» Андрея Тургенева. Литературный фольклоризм Мерзлякова и общества московских друзей был далек от того, чтобы носить программный характер — сфера песен и «безделок» не совпадала с серьезностью литературных амбиций друзей. При этом раннее возникновение первых песен Мерзлякова (конец 1801 – начало 1802 г.) все же позволяет предположить, что связь с Дружеским литературным обществом у этих текстов была прямой. Московские друзья были горячо вовлечены в театральную жизнь и переживание вокальной музыки. Важной частью их культурного быта были музыкальные тексты, опознававшиеся в качестве народных песен и вовлекавшие комплекс «русских» значений и эмоций. Возможно, что с помощью своих «русских» песен Мерзляков пытался поддержать эмоциональные связи внутри распадавшегося кружка, но для этого песни должны были быть в первую очередь песнями, и только затем — книжной поэзией.

Отношение Мерзлякова к собственным текстам, использовавшим фольклорный язык, в целом отражало то положение, которое стилизации занимали в книжной словесности начала XIX в. Смежность языка стилизаций фольклора с «низким» стилевым регистром помещала их в самый низ поэтической иерархии и зачастую делала неотличимыми от «простонародных» текстов, размывала для них значение авторства, открывая путь к анонимизации, редакторским вторжениям и плагиату. Это можно увидеть в разных издательских практиках начала века. М. Н. Макаров в своем собрании «Русское национальное песнопение» объединял народные песни и новейшие стилизации на основании одного стилистического принципа и вольно поступал с текстами литературного происхождения, используя те же приемы, что и в редактуре «простонародных» песен. В свою очередь, Жуковский в «Собрании русских стихотворений» поместил ряд стилизаций в раздел «Простонародных песен» — в том числе и песни Мерзлякова, своего друга, об авторстве которого он явно знал, но подписей под его песнями не ставил.

В целом, как мы старались показать, «русской песни» как литературного жанра в начале XIX в. еще не существовало. Стилизаций было совсем немного по сравнению с другими песенными жанрами, поддержанными литературной традицией карамзинизма, что заметно по описанному нами составу периодических изданий начала XIX в. Песни в народном духе зависели от внелитературных культурных ниш — домашнего музицирования, концерта, театра и особенно — комической оперы.

Существенно новый статус фольклорный язык в поэзии обрел внутри поэтической продукции 1812 г., откликавшейся на события войны с Наполеоном и на идеологические смыслы, окружавшие их. Квазифольклорные песни, которые в большом количестве возникли в это время, по большей части не были предназначены для пения и исполнения. Это была странная форма, в которой язык высокой оды скрестился с языком былин и исторических песен. Трансформированная в зеркале оды система фольклорных образов оказалась удобной для передачи политических смыслов и отражения риторики манифестов Шишкова и «афишек» Ростопчина в коллективном «голосе народа». Квазифольклорные тексты были одновременно и агитационной продукцией, и — что важнее — репрезентацией характера войны как «народного», а самого народа — как солдат всеобщего ополчения. Эти поэтические опыты сформировали тот извод патриотической лирики, который впоследствии пришел на смену оде и конструировал коллективное «мы» через язык фольклорной песни.

Однако расцвет «русских песен» в 1820-х гг. был связан не с патриотической одой, переложенной на фольклорный язык, а с лирикой, салонной культурой и распадом жанровой системы. Как мы старались показать, «русские песни» начала 1820-х гг. возникают у трех молодых поэтов — Баратынского, Дельвига и Сомова — в связи с салонным контекстом и салонными практиками в кружке С. Д. Пономаревой. Характерно, что три песни этих поэтов предлагают очень разные интерпретации народной ли-

рики. Сомов пишет сентиментальный романс, пользуясь размером народной песни, Баратынский — стилизованную элегию, которая, вероятно, была вольным переложением французского романса «La Sentinelle» А. Шорона, чрезвычайно популярного в Европе 1810-х гг. Дельвиг напишет свою первую «русскую песню» как короткую лирическую медитацию, сдержанную стилистически и свободную от инородных жанровых сигналов. Его последующие песни 1823–1824 г., тесно связанные с Пономаревой, станут для 1820-х гг. образцами нового жанрового образования.

В 1820-х гг. перестройка системы русской поэзии происходила наиболее интенсивно, и малые жанры лирики оказались расположенными близко к ее центру. Поэтому совершенно закономерно, что у стилизаций Дельвига не было зазора между их обращением в небольшом кружке и функционированием их в качестве печатных текстов. Более того, как мы попытались показать, прослеживая некоторые черты литературной репутации поэта, Дельвиг становится известен как «поэт-песенник», в первую очередь, по печатным текстам песен, публиковавшихся в «Полярной звезде» и «Северных цветах», т. е. вообще до того, как его песни будут широко доступны на музыкальном рынке, в популярнейших композициях Алябьева и Глинки. Эту ситуацию хорошо иллюстрирует возможный замысел отдельного нотного издания «русских песен», который появляется у Дельвига в 1826 г. Даже если мы ошибаемся насчет идеи этого издания, его полезно представить в качестве эксперимента, чтобы понять, что, судя по всему, никаких возможностей издать свои песни с нотами в это время у Дельвига просто не было.

Подобная ситуация была невозможна в случае с песнями Мерзлякова, сразу попадавших на московские сцены. В 1820-х гг. «русские песни» встраиваются в литературную систему, обретают стабильное заглавие/подзаголовок и воспринимаются на фоне поисков народности в русской словесности, формирования идеи национальной литературы. Сам Мерзляков, доживший до этого времени и чувствующий конкуренцию новой литературной формы с текстами, которые он писал более двадцати лет назад, решается на издание собственного сборника — он выпускает «Песни и романсы» в 1830 г. Его «романсы» были совершенно проигнорированы критикой, зато «песни», многие из которых были к этому времени хорошо известны публике, горячо приветствовались и использовались в борьбе с Дельвигом, кругом его изданий и с «литературными аристократами».

Полевой, сыгравший в этой полемике существенную роль, сформулировал ряд идей о «русских песнях», оказавших непосредственное влияние на дальнейшую судьбу этой формы. Следуя своим представлениям о подражательном характере современной ему литературы, Полевой считал «русские песни» неестественной формой поэзии в руках «литературных аристократов», непростительно искажающей оригинал. Атаку на Дельвига он вел, пародийно используя формулу «душегрейки новейшего уныния» и послание Пушкина своему другу, в котором фигура Дельвига была представлена на пересечении нескольких национальностей и культур («Кто

славянин молодой, грек духом, а родом германец»). Отсюда Полевой выводил многочисленные образы неестественных театрализованных переодеваний, социальных и национальных, конечно же, отказывая и Дельвигу, и его песням в какой-либо связи с народностью. Социальный подтекст идеи Полевого, согласно которому фольклорный язык песни не был доступен для «литературных аристократов», впоследствии усвоил Белинский. Критик прямо трактовал различия между формами «песни» и «романса» как различия социальные: если сын купца Мерзляков писал «песни», то барону Дельвигу доставались «решительные романсы».

Белинский, однако, в своих суждениях мог уже ориентироваться на фигуру Кольцова — поэта, соединявшего и «русскую песню», и «народное» происхождение. Чтобы понять это «соединение», нам было необходимо вновь обратиться к 1820-м гг., когда этого — по каким-то причинам — в литературе не произошло. Поэтому мы попытались ответить на вопрос, почему поэты из крестьян, пришедшие в литературу десятилетием раньше Кольцова, не сделали ставки на форму фольклорной песни?

Ответ, как мы хотели это представить в работе, заключается в фигуре поэта-самоучки, крестьянине Ф. Н. Слепушкине, в его литературных покровителях и динамике их отношений. Литературная позиция поэтов-самоучек 1820-х гг. (за Слепушкиным последовали еще Кудрявцев, Суханов и Алипанов) не была самостоятельна. Они попадали в долговременные асимметричные отношения с людьми, которые были ответственны за появление их в столичных литературных кругах. Изначально эту роль исполнял П. П. Свиньин, занимавшийся поиском самородных талантов в России и рекламировавший их на страницах своего журнала «Отечественные записки», затем к «литературной» части руководства поэтами из крестьян Свиньин подключил и Б. Ф. Федорова. Отношения самоучек и их покровителей можно рассматривать как форму литературного патронажа, в котором, однако участвует не меценат и литератор, а одновременно два литератора, сохраняя при этом долгосрочную асимметрию в отношениях. Потенциально это может значить, что позиция поэта-самоучки оказывалась зависимой от представлений их наставников о том, каким должен предстать в литературе «поэт из народа» и «природный гений». Патронаж переводился в плоскость литературных интересов, а выбор поэтов-самоучек в области литературных форм определялся проектами их покровителей. И у Свиньиного, конечно, был свой литературный проект.

Свиньин совершенно открыто выдвигал Слепушкина в литературе по модели английского поэта Роберта Блумфилда, работавшего сапожником и создавшего в 1800 г. описательную поэму «Сельский работник» («The Farmer's boy») — пасторальную вариацию «Времен года» Томсона с картинами сельских трудов. Ее успех в Англии был огромен, Блумфилд быстро стал европейской сенсацией, заметку о нем переводил Карамзин для «Вестника Европы», в 1807 г. появился русский прозаический перевод поэмы. Именно Блумфилд, а не Бернс в начале 1820-х гг.

определял для Свиньина и многих других образ поэта-самоучки, добившегося небывалого успеха.

Свиньин советовал Слепушкину обратиться к опытам в описательной поэзии и Слепушкин последовал по этому пути, создав ряд описательных стихотворений о трудах и жизни русских крестьян. Это были мутации идиллического жанра, которые прямо наследовали модели английской описательной поэмы. В первом сборнике Слепушкина «Досуги сельского жителя» (1826) связь с английской традицией находилась на уровне композиции — все стихотворения были организованы относительно аграрно-календарного цикла с эксплицитной сменой сезонов. Позже Слепушкин напишет целую поэму в роде Томсона и Блумфилда, которая уже прямо называлась «Четыре времени года русского поселянина».

Восприятие поэтов из крестьян сквозь пасторальную модель в романтической поэзии быстро устарело — форма английской описательной поэмы плохо подходила для «природного гения» и экспрессивной эстетики. Народная поэзия обеспечивала эту связь с «природой» поэта намного лучше, что стало очевидно в случае с Кольцовым.

На примере поэтов-самоучек мы хотели показать, что никакой естественной связи между происхождением и языком фольклорной песни в русской литературе до Кольцова не существовало. Выбор форм у поэтов из непривилегированных классов определялся литературой центра, литературой столиц, на которую они ориентировались и от которой зависели. Кольцов должен был открыть для себя «русскую песню» точно так же, как Слепушкин — описательную поэзию, которую его покровители считали адекватным литературным выражением для поэта-крестьянина, воспевającego природные картины, сельские труды и благонамеренных счастливых поселян.

Кольцов пришел в литературу не через посредничество Свиньина и Федорова, а через кружок Станкевича, группу молодых студентов, воспитывавшихся на новейшей немецкой философии. И хотя его московские друзья пытались избежать роли литературных покровителей, сам Кольцов из-за своего происхождения и недостатка образования существовал в литературе, ориентируясь на модель «ученика» и поддерживая отношения с менявшимися литературными наставниками — от воронежского книготорговца Кашкина и семинариста Серебрянского до Белинского, который сыграл основополагающую роль в канонизации «поэта-прасола».

Эта позиция «самоучки», зависящая от литературных траекторий поэтов-крестьян 1820-х гг., определила то постоянное внимание, с каким Кольцов относился к отбору его текстов. При этом нужно учитывать, что роль Белинского в становлении Кольцова-поэта часто преувеличивалась в исследовательской литературе. Кольцов сделал выбор в пользу фольклорного языка после того, как столичные литературы несколько раз выбрали его песни и стилизации из большого количества традиционных форм стиха, на которые поэт в основном ориентировался в начале своей литературной карьеры. Сначала это сделал Станкевич, послав в 1831 г.

в «Литературную газету» стихотворение «Кольцо» («Я затеплю свечу / Воска ярова...»), затем выбор многочисленных стихов, использующих фольклорный язык, произошел при подготовке Белинским и Станкевичем сборника 1835 г. Книгу стихов и особенно ее «народную» часть благосклонно приняла чуть ли не вся столичная печать. После 1835 г. Кольцов полностью перешел на безрифменные стихи и песенные размеры, оставив элегии и четырехстопный ямб. Белинский же стал его редактором и ближайшим другом не раньше 1838 г. и продолжал поддерживать Кольцова в той нише, которую подсказала поэту литература. К этому времени уже было очевидно, что язык фольклорной песни хорошо отвечал представлениям литераторов 1830-х гг. о той поэзии, которую должен производить «поэт из народа».

За исключением песен Н. Г. Цыганова, которые не успели попасть в литературу, оставшись песнями, столь долговременная и настойчивая ставка Кольцова на «русскую песню» и фольклорный язык была для русской словесности беспрецедентной. Это во многом позволило Белинскому в статье 1846 г. о воронежском поэте представить программное осмысление творчества и биографии Кольцова. В этой работе Кольцов объявлялся «гениальным талантом» на основании единства его личности и поэзии. Так как на «личность» сильно влияла специфика происхождения Кольцова, а «творчество» почти полностью исчерпывалось «русскими песнями» и фольклорным языком, то Белинский в своей статье очень близко подошел к тому, чтобы прямо вывести песни поэта из его социального положения. Отчасти это произошло потому, что романтическая концепция поэта влекла за собой в статье Белинского рефлекс эстетике «природного гения», общепонятной к 1840-м гг. и срабатывавшей в случае «поэта-самоучки», маргинального для столичной литературы как в плане социального положения, так и культурного капитала. Но особенно важной статья Белинского оказалась не из-за реактуализации комплекса «природного гения», а из-за того, что критик пытался перевести фольклорный язык песен Кольцова из «природной» поэзии в «художественную», поставив его стихи выше народных песен. Это помещало «русские песни» в качественно иную область — область образованного чтения, в среду разночинцев, столичных интеллектуалов и последователей Белинского. В самих же стихах начинала читаться социальная драма погибшего в Воронеже русского поэта, родившегося мещанином и торговавшего скотом.

Наблюдение за «русскими песнями» и составление их корпуса дало нам доступ к относительно большому количеству текстов, «воображавших» фольклорную лирику в литературной системе. Обращаясь к подсчетам и стилометрическому анализу, мы использовали корпус, чтобы рассмотреть трансформации, которые перетерпевал фольклорный стиль в русской поэзии на нескольких различных уровнях. В первую очередь, нас интересовал метрический репертуар и механизмы возникновения силлаботонических размеров для имитации народной песни в литературе. Как мы показали, здесь работали общие законы канонизации различных ритмиче-

ских вариантов песен, сформулированные Гаспаровым. В ряде случаев происхождение размеров можно было проследить вплоть до непосредственных (или возможных) источников в народных песнях. Некоторые специфические формы имитации народной песни позволяли указать на их возникновение и последующее распространение из конкретной мелодии, уникальность этих размеров (логаэды) обеспечивала точность при установлении генетической зависимости между текстами. Мы также попытались указать на «музыкальную связанность» некоторых размеров, описав действительные и возможные «голоса» «русских песен» и рассмотрев концентрацию мелодических источников вокруг конкретных форм.

На основании одного из самых «литературных» размеров «русских песен», 4-ст. хорей с мужскими и женскими окончаниями, мы наблюдали за тем, как стилизация фольклорной песни меняет хореический ритм, существенно понижая ударность I и III иктов. Эти процессы позволяли некоторым исследователям рассматривать пеон-3 в качестве стопы, использующейся для имитации народного стиха.

Для того чтобы различить лексические сигналы «литературы» и «фольклора» и наметить их соотношение в «русских песнях», мы обратились к стилометрии, определению дистанции между текстами на основании лексических частот. Мы окружили корпус «русских песен» контрастивными корпусами, собранными из фольклорных текстов и поэтического подкорпуса НКРЯ. Результаты показали, что «русские песни», несмотря на всю зависимость от фольклорного языка, настойчиво подают «литературные» сигналы на уровне лексики и кластеризуются вместе с литературным корпусом. Обращение к лексическим частотам позволило показать, как трансформируется фольклорный язык в литературной лирике, которая опускала одни ряды слов (слоговые предлоги и союзы) и усиливала присутствие других («нейтральные» маркеры фольклорной песни — «свет», «красный», «девица» и проч.). Мы также нашли следы процессов отбора и усиления лексических элементов фольклора в литературе. Так, отличительными словами для «русских песен» — т. е. такими, которые могут *отделить* стилизации от фольклорных песен — стали «злодейка», «лютый», «ненаглядный», «солнышко», «пташка», «подруженька» и др. Мы трактуем распределения этих частот как литературные изобретения в области фольклорного стиля, растиражированные литературой стилистические сигналы «народной песни». При этом избыточность языка фольклорной песни (лексические формулы, диминутивы) хоть и имитируется литературой, но существенно падает в «русских песнях», которые оказываются безразличными к достоверному воспроизведению этих уровней. В целом результаты, как нам кажется, демонстрируют канонизацию определенного сектора фольклорного стиля в литературной лирике и, возможно, именно литературная стилизация существенно влияет на наши представления о «фольклоре».

Значение «русских песен» первой половины XIX в. для культуры можно представить в двух контекстах. С одной стороны, поэтические интер-

претации «фольклорной песни», по сути, создавшие форму «народной» лирики в романтической литературе, безусловно имели долговременное влияние на образ и состав самого «фольклора», хотя для этого им требовалось утратить авторство и фольклоризоваться. Ко второй половине XX в., когда песни, восходящие к литературным источникам, заполнили городской и застольный репертуар, они служили метонимической репрезентацией всей «народной» традиции и при коллективном исполнении открывали доступ к этой эмоциональной области — любви, разлуки, дороги, разбойничьей воли и тюремной неволи (см.: [Николаев 1997]). Форма «русской песни» позволяла строить лирическую эмоцию на пересечении с национальной, т. е. той, которая должна разделяться большим количеством людей, в пределе — всем «народом», большими «невидимыми сообществами». В ранних литературных текстах, циркулировавших в печати, как мы видели на примере патриотических песен 1812 г., эта связь с «голосом» народа эксплуатировалась на уровне знака, следовала из фольклорного языка стилизации. Но при широком распространении с мелодией «русские песни» (и наследующие этой литературной форме тексты) действительно с готовностью воспринимались и переживались в качестве национальных песен.

Рождение концепции романтического национализма в Европе было тесно связано с культурными установками, касавшимися фольклорных песен и чувств, которые они должны вызывать. «Старинные песни представляют подлинное мышление своего племени, или как бы самый ствол, сердцевину нации. Кто мало или совсем ничего не видит в них, показывает тем самым, что не имеет с ней ничего общего», — писал Гердер в предисловии к первому изданию народных песен 1776 г. [Гердер 1959: 84]. Эта линия рассуждений, столь много определившая в последующей философии Шеллинга и Гегеля и органической концепции развития литературы из «природной» поэзии народа, повлияла как на проспективные («западничество»), так и на ретроспективные («славянофильство») проекты развития русской культуры. К. С. Аксаков в диссертации так описывал коллективную природу русского народа и выражения его «национального духа» в фольклоре:

Эти-то домашние, личные песни неразлучны с человеком в народе <...>; они всюду него на устах; они-то оглашают далекие степи и широкие реки, сопровождаются скоком лошади и плеском весла. Тут любовь и кручина, тут всегда печальное замужество. Невеста горюет; это не ее беда, не беда какой-нибудь одной невесты; это общая участь, удел невесты в народе [Аксаков 2011: 44].

«Любовь», «кручина» и «всегда печальное замужество» относились к той же области воображения о русском фольклоре в XIX в., из которого выростали и «русские песни», дистилляты просеянных через фильтры литературной культуры текстов устной традиции.

Важнейшие последствия уже для самой литературы имели процессы социального осмысления языка фольклорной песни в поэзии. В литера-

турной фигуре Кольцова, на основе эстетики «природного поэта» и идеалистической трактовки гениальности «низкое» происхождение как бы легитимировало форму «русской песни». Более того, к этому времени в литературных взглядах на природу «самоучек» произошло существенное реформирование иерархий: Блумфилд с традицией описательной поэмы, от которой зависели русские поэты из крестьян 1820-х гг., был полностью забыт, и роль важнейшего европейского поэта, воплощавшего «миф о происхождении», перешла к «песеннику» Бернсу. На него осознанно ориентировался Т. Г. Шевченко, и Кольцов впоследствии воспринимался явно на фоне шотландского поэта (ср. задумывавшуюся И. С. Тургеневым статью «Кольцов и Бернс», которая была анонсирована в «Современнике» в конце 1846 г. сразу после выхода кольцовского сборника [Тургенев 1987а: 110, 491]).

Романтическая концепция единства личности и таланта усилила социальный детерминизм в трактовке «русских песен» Кольцова и определила последующее использование этой формы: «самоучки» второй половины XIX в. приходили в литературу под прямым воздействием этих ожиданий фольклорного языка. Происхождение здесь давало «право на фольклор» и обеспечивало достоверность лирического высказывания в форме народной песни. При этом тот же комплекс идей выступал в качестве существенного ограничителя для поэтов, которые не могли разыграть в литературе карту «происхождения», но пытались получить доступ к языку народа и миру народной жизни.

Эти, соображения, возможно, открывают новую перспективу для описания поэзии Некрасова и ее связи с «русскими песнями» Кольцова (см. классическую работу об этой связи: [Гиппиус 1966: 262–269]). Некрасов, который в начале своей поэтической карьеры, по всей видимости, пытался повторить кольцовскую модель литературного поведения и искал литературного покровительства у Жуковского [Макеев 2009: 25–31], впоследствии заменил Кольцова на месте «ученика» у Белинского и принимал прямое участие в издании «Стихотворений» Кольцова 1846 г. При этой литературной близости и, отчасти, «наследовании» [Там же: 55–64] в некрасовской поэзии трудно найти прямые и бесспорные влияния Кольцова. За редкими исключениями, где поэтический язык и тема навязывали такое сближение (например, «Я за то глубоко презираю себя...», «Огородник», «Думы», «Зеленый шум», «Коробейники», «Калистрат»), о влиянии Кольцова скорее можно говорить как о наборе поэтических установок (сфера народной жизни, ролевая поэзия). Возможно также, что Некрасов реализовывал кольцовскую поэтику на более высоком уровне — уровне сюжетных трансформаций (о «Несжатой полосе» в контексте «Что ты спишь, мужичок?..» и реализации Некрасовым элегического сюжета об умирающем певце см.: [Вдовин 2016]). При этом Некрасов всю жизнь практически полностью избегал характерных интонаций и метрического репертуара Кольцова. У него нет «кольцовских» песенных размеров: ни пятистопников, ни двустопного анапеста. Единственный случай прямого воспроизведе-

дения песенной формы Кольцова относится к области *dubia* — это «Русская песня» 1846 г., написанная 3-ст. хореем с женскими клаузулами.

Зазор между историко-литературными свидетельствами и поэтическими практиками Некрасова говорит о том, что, возможно, связь между ним и Кольцовым стоит искать не в области «сближения», а в области «отталкивания». Некрасов не мог и, вероятно, никогда не собирался писать лирические песни, обернутые в язык фольклора — в литературе «после Кольцова» у него просто не было такой возможности. Даже ролевые монологи, написанные прямо от лица «народных» персонажей вроде «Огородника», у Некрасова были чрезвычайно редки. Чтобы получить доступ к этой сфере, Некрасову требовался нейтральный в социальном отношении лирический герой — поэтому все столкновения с областью народного мира у него, особенно в ранних стихах, никогда не происходят без посредников, без сложной нарративной структуры текста, без какой-нибудь зоны медиации между героем, агентом поэтической речи и миром персонажей.

После Кольцова, в определенном смысле кончилась достоверность «русских песен» как литературной лирики. Свое эмоциональное значение как песен «всего народа» они могли сохранить, перестав быть авторскими стихотворениями и превратившись в фольклор.

В нашей работе мы не касались ряда проблем и сюжетов, без которых история «русской песни» первой половины XIX в. остается заведомо неполной. В первую очередь они связаны с «поздним» бытованием этой формы в 1830–1840-х гг., как параллельно Кольцову (А. Полежаев, А. Тимофеев, А. Пуговишников, Н. Огарев), так и после его литературного успеха, который на короткое время запустил каскад подражаний, почти не замеченных в литературе (В. Аскоченский, М. Владимиров, Ю. Жадовская, ранний И. Никитин). Понимание различных траекторий «русской песни» в этот период, как нам кажется, может пролить свет на дальнейшее «рассеивание» жанра в поэзии середины века.

В какой-то момент литературную «народную песню» стало легче встретить в нотных изданиях, чем на страницах журналов: так, «Лучина» Стромилова, на многие поколения вошедшая в городской песенный репертуар, была издана с нотами Варламова, о ее «литературной» публикации ничего неизвестно. Эта песня может служить хорошим примером дальнейшей судьбы «русской песни» и указывает на ее значение в городской культуре, среди городских репрезентаций национального и «традиционного», без которых, в свою очередь, нельзя понять ни советскую массовую песню, ни нео-фольклорные области постсоветской музыки. Последние, достаточно многообразные, включают в себя и эстрадную индустрию, воспроизводящую костюмированную «старую» песню (сельскую/городскую/советскую/военную), и фигуру народного «поэта-песенника», невозможного без среды Youtube (Игорь Растеряев), и иронические музыкальные проекты русской идентичности вроде «Нейромонаха Феофана», и экспериментальную электронику («православный трэп» Oligarkh, украинский «этнографический хаус» YUKO и многое другое). В мультинациональном

жанре folk, легко сочетающимся с различными музыкальными стилями и пересоздающим локальные музыкальные традиции, не так уж сложно различить «гердеровский» след, рефлексы романтического фольклоризма. В этом смысле «русская песня», сыгравшая свою роль в «высокой» поэтической культуре XIX в., была ранним «фолком», первым этапом создания «воображаемого фольклора» в культуре современного типа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Архивные материалы²¹⁶

- Дневник Андрея Ивановича Тургенева. 1799–1800 // РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 271.
- Дневник Андрея Ивановича Тургенева. 1801–1803 // РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 272.
- Дневник Б. М. Федорова. 1827–1829 // ОР РНБ. Ф. 608. Оп. 2. Ед. хр. 77.
- Личное дело Цыганова Николая, актера. 25 февраля 1832 г. – 9 октября 1833 г. // РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 1406.
- Письма Мерзлякова к Андрею Ивановичу <Тургеневу>. 1799–1807 // ГАРФ. Ф. 1094. Оп. 1. Ед. хр. 124.
- Письмо Мерзлякова Алексея Федоровича Вельяминову-Зернову Федору Михайловичу. 14 марта 1814 г. // РГАЛИ. Ф. 505. Оп. 1. Ед. хр. 127.
- Письма И. Сибирякова Свиныну П. П. 1818–1819 // ОР РНБ. Ф. 679. Оп. 1. Ед. хр. 110.
- Письма Тургенева Александра Ивановича к Жуковскому В. А. 1803–1805 // РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. Ед. хр. 115.
- Слепушкин Ф. Н.* Рассказы отца детям. Автобиографические записки // РО ИРЛИ. Р. I. Оп. 25. № 339.
- Стихотворения Дельвига. Тетрадь, т. 2, 1 декабря 1820 г. // РО ИРЛИ. Отд. пост. № 18043.
- Стихотворения Измайлова // РО ИРЛИ. Ф. 461. Ед. хр. 1.
- Стихотворения Измайлова. Том 3 // ОР РНБ. Ф. 310. Ед. хр. 3.

II. Источники

- Аксаков 1966 — *Аксаков С. Т.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М., 1966.
- Аксаков 2011 — *Аксаков С. Т.* Ломоносов в истории русской литературы и русского языка. М., 2011.
- Анненков 1983 — *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983.
- Афиши 1889 — Ростоппинские афиши 1812 года. СПб., 1889.
- Батюшков 1964 — *Батюшков К. Н.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964.
- Белинский — *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959.

²¹⁶ В исследовании использовались материалы четырех архивных хранилищ: Рукописного отдела Института русской литературы РАН. Пушкинский дом (РО ИРЛИ); Отдела рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ); Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ); Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ).

- Белинский и Кольцов 1950 — Белинский и Кольцов в переписке А. В. Станкевича и Я. М. Неверова с М. Ф. Де-Пуле / Публикация М. Барановской и Е. Хмелевской. Предисловие и примечания Б. Белова // Литературное наследство. Т. 56: Белинский П. М., 1950. С. 280–300.
- Бернс 1982 — *Бернс Р.* Стихотворения. М., 1982.
- Благонамеренный — Благонамеренный. Журнал, издаваемый А. Измайловым.
- Блумфилд 1809 — *Блумфилд Р.* Сельской работник, поэма Роберта Блумфилда. М., 1809.
- Боратынский 2002 — *Боратынский Е. А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. М., 2002.
- Букет 1829 — Букет благовонных цветов. Собрано К. Немовым. М., 1829.
- ВЕ — Вестник Европы.
- Вульф 1999 — *Вульф А. Н.* Любовные похождения и военные походы А. Н. Вульфа. Дневник 1827–1842. Тверь, 1999.
- Вяземский 1958 — *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1958.
- Гердер 1959 — *Гердер И. Г.* Избранные сочинения. М., Л., 1959.
- Глинка 1895 — *Глинка С. Н.* Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1895.
- Головацкий 1864 — Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Собрание, составленное Профессором Русского языка и Словесности в Львовском университете, Я. Ф. Головацким и изданное с предисловием и разными объяснениями О. М. Бодянским // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1864. Кн. 3. С. 177–320.
- Грамматин 1809 — *Грамматин Н. Ф.* Разсуждение о древней русской словесности. М., 1809.
- Грен 1851 — *Грен А. Е.* Суханов (Письмо к Н. И. Гнедичу) // Северная пчела. 1851. № 197. 5-го сентября. С. 787–788.
- Греч 1836 — *Z. Z. Z.* <Греч Н. И.>. Новые книги. 137. Мои сельские досуги. Стихотворения крестьянина М. Суханова // Северная пчела. 1836. № 253. 4 ноября. С. 1009–1010.
- Дельвиг 1986 — *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986.
- Дельвиг 1959 — *Дельвиг А. А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1959.
- Державин 1986 — *Державин Г. Р.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я. // XVIII век. Сб. 15. Л., 1986. С. 246–282.
- Дмитриев 1869 — *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. СПб., 1869.
- Дмитриев 1967 — *Дмитриев И. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1967.
- Дневник Тургенева — Из дневника Андрея Ивановича Тургенева. Публикация и комментарий М. Н. Виротайнен // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М., 1989.
- Живописец — Новый живописец общества и литературы. Прибавление к Московскому телеграфу.

- Жуковский 1895 — Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895.
- Зотов 1859 — *Зотов Р. М.* Театральные воспоминания: Автобиографические записки Р. Зотова. СПб., 1859.
- Измайлов 1871 — Письма А. Е. Измайлова к И. И. Дмитриеву // Русский архив. 1871. Вып. 7–8. Стлб. 961–1014.
- Измайлов 1890 — *Измайлов А. Е.* Полное собрание сочинений: В 3 т. М., 1890.
- Исторические песни XVIII — Исторические песни XVIII века. Л., 1971.
- Исторические песни XIX — Исторические песни XIX века. Л., 1973.
- Карикатуры 1912 — 1812 год в карикатурах. М., 1912.
- Карманный песенник 1796 — Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен. М., 1796.
- Камера-обскура — Камера-обскура книг и людей. Прибавление к Московскому телеграфу.
- Кашин 1806 — Журнал отечественной музыки, издаваемый Д. Кашиным. М., 1806–1807.
- Кашин 1834 — Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным. Кн. 1–2. М., 1833–1834.
- Киреевский 1874 — Песни, собранные П. В. Киреевским. Вып. 10. М., 1874.
- Киреевский 1911 — Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. II. Ч. 1–2. М., 1911–1929.
- Кольцов 1911 — *Кольцов А. В.* Полное собрание сочинений А. В. Кольцова. СПб., 1911.
- Кольцов 1958 — *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958.
- Кольцов 1961 — *Кольцов А. В.* Сочинения. Т. 2. Письма. М., 1961.
- Крюковский 1807 — *Крюковский М. В.* Пожарский. Трагедия в трех действиях. СПб., 1807.
- Куликов 1883 — *Куликов Н. И.* Театральные воспоминания Н. И. Куликова (с 1820 по 1883 год) // Искусство. 1883. № 5. С. 54–56.
- Кюхельбекер 1939 — *Кюхельбекер В. К.* Сочинения. Л., 1939.
- Кюхельбекер 1979 — *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Листовки 1962 — Листовки отечественной войны 1812 года. Сборник документов. М., 1962.
- Литературный кабинет — Литературный кабинет. Ч. 2. М., 1842.
- Литературная критика 1980 — Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980.
- Львов-Прач 1955 — Собрание народных русских песен с их голосами, на музыку положил Иван Прач. М., 1955.
- Малышев 1848 — Стихотворения Григория Малышева. СПб., 1848.
- Манифесты 1816 — Собрание высочайших манифестов, грамот, указов, рескриптов, приказов войскам и разных извещений последовавших в течении 1812, 1813, 1814, 1815 и 1816 годов. СПб., 1816.
- МВ — Московский Вестник.

- Мерзляков 1808 — *Мерзляков А. Ф.* Слово о духе, отличительных свойствах поэзии первобытной, и о влиянии, какое имела она на нравы, на благосостояние народов. М., 1808.
- Мерзляков 1958 — *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958.
- Митрофанов 1799 — <*Митрофанов С. М.*> Песни русские известного охотника М.... СПб., 1799.
- Молва — Молва: журнал мод и новостей, издаваемый при «Телескопе».
- МТ — Московский Телеграф.
- Некрасов 1997 — *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 13. Кн. 1. СПб., 1997.
- НЗ — Невский Зритель.
- Новейший песенник 1819 — Новейший всеобщий и полный песенник... В 6-ти ч. СПб., 1819.
- Новиков 1780 — Новое и полное собрание российских песен...: в 5-ти частях. М., 1780.
- ОА — Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1. Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. СПб., 1899.
- ОЗ — Отечественные Записки.
- Остолопов 1822 — *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии: в 3-х томах. СПб., 1820–1822.
- Песни 1812 — Песни Отечественной войны 1812 года: публикации 1812–1815 годов. М., 2016.
- Песни 1936 — Песни русских поэтов. Л., 1936.
- Песни 1988 — Песни и романсы русских поэтов XVIII–XIX вв.: В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1988.
- Письма к Жуковскому 1871 — Письма к В. А. Жуковскому // Русский архив. 1871. Вып. 2. Стлб. 0133–0188.
- Полевой Кс. 1830 — *К. <Полевой Кс. А.>*. Четыре времени года русского поселянина. Сельская поэма Федора Слепушкина. СПб. в т. Деп. Вн. торг. 1830. 80 стр. // Московский телеграф. 1830. Ч. 31. № 4. С. 501–505.
- Попов 1807 — Песня. [На голос: Из под камушка, из под белого]. б. м. 1807. (Библиотека СПбГУ)
- Поэты 1820 — Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. Л., 1972.
- Пушкин — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.
- РА — Русский Архив.
- РВ — Русский Вестник.
- РНП — Русское национальное песнопение. М., 1809.
- РС — Русская Старина
- Сахаров — Песни русского народа: в 5-ти частях. СПб., 1838–1839.
- Сборник постановлений 1862 — Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1860 год. СПб., 1862.
- СВ — Санкт-Петербургский вестник.
- Свербеев 2014 — *Свербеев Д. Н.* Мои записки. М., 2014.

- Слепушкин 1826 — *Слепушкин Ф. Н.* Досуги сельского жителя: Стихотворения русского крестьянина Федора Слепушкина. СПб., 1826.
- Слепушкин 1828 — *Слепушкин Ф. Н.* Досуги сельского жителя: Стихотворения Федора Слепушкина: В 2 ч. / 2-е изд., доп. новыми стихотворениями. СПб., 1828.
- Слепушкин 1830 — *Слепушкин Ф. Н.* Четыре времени года: Сел. поэма Федора Слепушкина. СПб., 1830.
- Снегирев 1866 — Воспоминания И. М. Снегирева // Русский архив. 1866. Вып. 5. Стлб. 735–760.
- СО — Сын Отечества.
- Соболевский 1895 — *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни: В 7 т. СПб., 1895–1907.
- Современник против Москвитянина — Современник против Москвитянина. Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб., 2015.
- Современники — Современники о Кольцове. Воронеж, 1959.
- Соревнователь — Соревнователь просвещения и благотворения (Труды высочайше утвержденного Вольного общества любителей российской словесности).
- СОРС — Собрание образцовых сочинений в стихах. Ч. 5. СПб., 1822.
- СП — Северная Пчела.
- Станкевич 1914 — *Станкевич Н. В.* Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830–1840. М., 1914.
- Суханов 1828 — *Суханов М. Д.* Басни, песни и разныя стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828.
- ТОЛРС — Труды общества любителей российской словесности. М., 1820. Ч. 17.
- Тургенев 1987 — *Вацууро В. Э., Виролайнен М. Н.* Письма Андрея Тургенева к Жуковскому // Жуковский и русская культура. Л., 1987.
- Тургенев 1987а — *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 4. М., 1987.
- Украинский вестник — Украинский вестник, издаваемый Евграфом Филомафитским и Разумником Гонорским (1816–1819).
- Фюзи 1850 — Воспоминания Луизы Фюзи о России с 1806 по 1812 год // Пантеон. 1850. Т. 1. Отд. IV. С. 1–64.
- Штейнгейль 1814 — *Штейнгейль В. И.* Записи касательно составления самого похода санктпетербургского ополчения против врагов отечества в 1812 и 1813 годах. СПб., 1814.
- Эстетические трактаты — Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М., 1974.

III. Исследования

- Азадовский 1938 — *Азадовский М. К.* Литература и фольклор. Л., 1938.
- Азадовский 1948 — *Азадовский М. К.* Белинский и русская народная поэзия // Литературное наследство. Т. 55: Белинский И. М., 1948. С. 117–150.
- Азадовский 2013 — *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. Т. 1. М., 2013.
- Акимова 2001 — *Акимова Т. М.* О фольклоризме русских писателей. Саратов, 2001.
- Алексеев 1982 — *Алексеев М. П.* Томас Мур и русские писатели XIX века // Литературное наследство. Т. 91. М., 1982. С. 657–824.
- Альтшуллер 1995 — *Альтшуллер М. Г.* Записки Пушкина и Баратынского в публикациях А. Е. Грена // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 1995. Вып. 26. С. 22–34.
- Альтшуллер 2007 — *Альтшуллер М.* Беседа любителей русского слова. У истоков русского славянофильства. М., 2007.
- Аникин 1971 — *Аникин В. П.* Генезис необрядовой лирики // Русский фольклор. М., 1971. Т. XII. С. 3–24.
- Архипова 1976 — *Архипова А. В.* Проблема национальной самобытности в русской литературе первой четверти XIX в. // Русская литература и фольклор (первая половина XIX века). Л., 1976. С. 30–84.
- Архипова 2008 — *Архипова А. С.* Как погибла Оля и родился фольклор // Кирпичики. Фольклористика и культурная антропология сегодня. Сборник статей в честь 65-летия С. Ю. Неклюдова. М., 2008. С. 432–455.
- Астахова 1926 — *Астахова А.* Из истории и ритмики хорея // Поэтика. Временник отдела словесных искусств. Л., 1926. С. 54–66.
- Балакин 2017 — *Балакин А. Ю.* «И, может быть, проснется Шарш...»: в поисках биографии одного забытого поэта 1830–1840-х гг. // Чины и музыки. Сборник статей. СПб., 2017. С. 249–265.
- Балакин 2017а — *Балакин А. Ю.* Поэма А. Ф. Воейкова «Искусства и науки» как несостоявшийся поэтический проект // Балакин А. Ю. Близко к тексту. Разыскания и предположения. СПб., 2017. С. 146–160.
- Баландин, Ухов 1968 — *Баландин А. И., Ухов П. Д.* Судьба песен, собранных П. В. Киреевским // Литературное наследство. Т. 79: Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского. М., 1968. С. 77–120.
- Барсуков 1890 — *Барсуков П. М.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Т. 3. СПб., 1890.
- Беззубов 1978 — *Беззубов А. Н.* Пятисложник // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 104–117.
- Беззубов 1979 — *Беззубов А. Н.* Метрика и строфика А. В. Кольцова // Русское стихосложение XIX в.: материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 329–354.
- Бейли 2001 — *Бейли Дж.* Избранные статьи по русскому народному стиху. М., 2001.

- Бейли 2004 — *Бейли Дж.* Хореические размеры в песнях А. В. Кольцова и Д. Н. Кашина // Бейли Дж. Избранные статьи по русскому литературному стиху. М., 2004. С. 109–148.
- Богатырев, Якобсон 1970 — *Богатырев П. Г., Якобсон Р. О.* Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1970. С. 369–383.
- Бодрова 2012 — *Бодрова А. С.* Кто же был составителем «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»? // Новое литературное обозрение. 2012. № 118. С. 158–167.
- Бодрова 2013 — *Бодрова А. С.* К истории одного куплетного мотива: «La bonne aventure, ô gué» // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: сб. статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2013. С. 173–184.
- Бодрова 2013а — *Бодрова А. С.* Пародия и правда: к истории шуточных гекзаметров Баратынского и Дельвига // А. М. П. Памяти А. М. Пескова. Сборник научных статей. М., 2013. С. 286–299.
- Боленко 2007 — *Боленко К. Г.* Слепушкин Федор Никифорович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 5. М., 2007. С. 646–649.
- Бонди 1978 — *Бонди С. М.* Народный стих у Пушкина // Бонди С. М. О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1978. С. 372–441.
- Бурдые 2000 — *Бурдые П.* Поле литературы // НЛЮ. 2000. № 45. С. 22–87.
- Бурнашев 1871 — *Бурнашев В. П.* Мое знакомство с Воейковым в 1830 году и его пятничные литературные вечера // Русский вестник. 1871. Т. 95. № 10. С. 599–636.
- Васина-Гроссман 1956 — *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М., 1956.
- Вацуро 1978 — *Вацуро В. Э.* «Северные цветы». История альманаха Дельвига-Пушкина. М., 1978.
- Вацуро 1986 — *Вацуро В. Э.* Антон Дельвиг — литератор // Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 3–20.
- Вацуро 1994 — *Вацуро В. Э.* Записки комментатора. СПб., 1994.
- Вацуро 1994а — *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. Элегическая школа. СПб., 1994.
- Вацуро 2000 — *Вацуро В. Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 517–539.
- Вацуро 2002 — *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.
- Вацуро 2004 — *Вацуро В. Э. С. Д. П.* Из истории литературного быта пушкинской поры // Вацуро В. Э. Избранные труды. М., 2004. С. 223–494.
- Вдовин 2011 — *Вдовин А. В.* Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011.
- Вдовин 2013 — *Вдовин А. В.* Литературный канон и национальная идентичность: «Что ты спишь, мужичок?» А. В. Кольцова и споры о русскости в XIX века // Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика и литературный канон XIX века. Тарту, 2013. С. 139–162.

- Вдовин 2016 — *Вдовин А. В.* Пахарь-певец на пороге смерти: «Несжатая полоса» Некрасова, поэзия Кольцова и элегическая традиция // *Караби-ха: Историко-литературный сборник.* Ярославль, 2016. С. 47–59.
- Верховский 1922 — *Верховский Ю. Н.* Барон Дельви́г. Материалы биографические и литературные. Пб., 1922.
- Веселовский 1909 — *Веселовский А. А.* Любовная лирика XVIII века: к вопросу о взаимоотношении народоной и художественной лирики XVIII в. СПб., 1909.
- Веселовский 1912 — *Веселовский А. А.* Сословие друзей просвещения. Дружеское литературное общество С. Д. Пономаревой // *Русский библиофил.* 1912. № 4. С. 58–65.
- Вилкул 2005 — *Вилкул Т. Л.* Рец. на кн.: А. А. Зализняк. Слово о полку Игореве: взгляд лингвиста // *Ruthenica.* Т. 4. Киев, 2005. С. 262–279.
- Виницкий 2006 — *Виницкий И. Ю.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М., 2006.
- Вишленкова 2014 — *Вишленкова Е. А.* Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М., 2011.
- Владимиров 1951 — *Владимиров В.* Белинский и «Листок»: к истории журнального дебюта Белинского // *Литературное наследство.* Т. 57: Белинский Ш. М., 1951. С. 251–254.
- Всеволодский-Гернгросс 1955 — *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Неиспользованные сведения о комической опере Н. А. Львова «Ямщики на подставе» // *Ежегодник института истории искусств: Театр.* М., 1955. С. 430–435.
- Гаевский 1854 — *Гаевский В. П.* Дельви́г. Статья третья // *Современник.* 1854. Т. 43. № 1. Отд. 3. С. 27–41.
- Галахов 1867 — *Галахов А. Д.* Русская патриотическая литература // *Филологический вестник.* 1867. Вып. 1. С. 1–32.
- Гаспаров 1992 — *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Вена, 1992.
- Гаспаров 1974 — *Гаспаров М. Л.* Современный русских стих. Метрика и ритмика. М., 1974
- Гаспаров 1997 — *Гаспаров М. Л.* Русский народный стих и его литературные имитации // *Гаспаров М. Л. Избранные труды.* Т. 3. М., 1997. С. 54–131.
- Гаспаров 2012 — *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М., 2012.
- Гиппиус 1966 — *Гиппиус В. В.* Некрасов в истории русской поэзии XIX века // *Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока.* М.; Л., 1966. С. 225–275.
- Гозенпуд 1959 — *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России. Л., 1959.
- Головин 2000 — *Головин В. А.* Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Аво, 2000.
- Горелов 1999 — *Горелов А. А.* Отечественная война 1812 года и русское народное творчество // *Русский фольклор: Материалы и исследования.* Т. 30. СПб., 1999. С. 120–150.

- Грачева 1990 — *Грачева Е. Н.* О лени Дельвига // Пути развития русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1990. С. 37–46.
- Гриц, Тренин, Никитин 2001 — *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция. Книжная лавка А. Ф. Смирдина. М., 2001.
- Гроссман 1926 — *Гроссман Л. П.* Поэты крепостной поры. М., 1926.
- Гудошников 1972 — *Гудошников Я. И.* Очерки истории русской литературной песни XVIII–XIX вв. Воронеж, 1972.
- Гудошников 1990 — *Гудошников Я. И.* Русский городской романс. Тамбов, 1990.
- Гуковский 1965 — *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965.
- Гуковский 2001 — *Гуковский Г. А.* Элегия в XVIII веке // Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 72–116.
- Гусев 1988 — *Гусев В. Е.* Песни, романсы, баллады русских поэтов // Песни и романсы русских поэтов: В 2 т. Т. 1. Л., 1988. С. 5–54.
- Данилевский 1987 — *Данилевский Р. Ю.* Об источнике стихотворения Жуковского «Кольцо души-девицы» // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 323–329.
- Данилов 1910 — *Данилов В. В.* Очерки поэзии А. В. Кольцова // Русский филологический вестник. 1910. № 1. С. 28–48.
- Дартон 2016 — *Дартон Р.* Поэзия и полиция. Сеть коммуникаций в Париже XVIII века. М., 2016.
- Де-Пуле 1878 — *Де-Пуле М. Ф.* Алексей Васильевич Кольцов в его житейских и литературных делах и в семейной обстановке. СПб., 1878.
- Дзядко 2004 — *Дзядко Ф.* «За что нам друг от друга отдаляться?» К истории литературных отношений А. Ф. Мерзлякова и В. А. Жуковского: «версия» Мерзлякова // Пушкинские чтения в Тарту, 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. Тарту, 2004. С. 112–136.
- Долгушина 2014 — *Долгушина М. Г.* Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой. СПб., 2014.
- Домалевская 1977 — *Домалевская Н. В.* О романсах и «русских песнях» Мерзлякова // Проблемы сюжета и жанра художественного произведения. Вып. 7. Алма-Ата, 1977.
- Дризен 1894 — *Дризен Н. В.* Литературный салон 1820-х годов // Ежемесячное литературное приложение к «Ниве». 1894. № 5. С. 17–26.
- Евсеева 2007 — *Евсеева М. К.* Сибиряков Иван Семенович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 5. М., 2007. С. 602.
- Еремина 1978 — *Еремина В. И.* Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978.
- Жаркова 1980 — *Жаркова В. И.* К биографии Ф. Н. Слепушкина // Русская литература. 1980. № 2. С. 146–155.

- Жаркова 1986 — *Жаркова В. И.* Из истории становления стиля демократической поэзии 1820–1830-х годов (Ф. Н. Слепушкин — предшественник А. В. Кольцова) // Индивидуальность авторского стиля в контексте развития литературных форм. Алма-Ата, 1986. С. 124–134.
- Заборов 1962 — *Заборов П. Р.* Неизданная поэма М. В. Храповицкого «Четыре времени года» // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 429–434.
- Зализняк 2008 — *Зализняк А. А.* «Слово о полку Игореве»: взгляд лингвиста. М., 2008.
- Западов 1999 — *Западов В. А.* «Русские размеры» в поэзии конца XVIII века // XVIII век. СПб., 1999. Сб. 21. С. 391–400.
- Зорин 2004 — *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла. Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2004.
- Зорин 2016 — *Зорин А. Л.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М., 2016.
- Иванов 1966 — *Иванов Г. И.* Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года): справочник. Т. 1. М., 1966.
- Иванова 2002 — *Иванова Т. Г.* О фольклорной и псевдофольклорной природе советского эпоса // Рукописи, которых не было. Подделки в области славянского фольклора. М., 2002. С. 403–431.
- Иванова 2012 — *Иванова Т. Г.* М. Д. Суханов — поэт и собиратель фольклора // Русская литература. 2012. № 1. С. 65–81.
- Иезуитова 1976 — *Иезуитова Р. В.* Литература второй половины 1820-х – 1830-х годов и фольклор // Русская литература и фольклор (первая половина XIX века). Л., 1976. С. 85–142.
- Ильин-Томич 1992 — *Ильин-Томич А. А.* Карлгоф Вильгельм Иванович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 485.
- ИРДТ — История русского драматического театра: В 7 т. Т. 2: 1801–1825. М., 1977.
- Казанова 2003 — *Казанова П.* Мировая республика литературы. М., 2003.
- Канн-Новикова 1963 — *Канн-Новикова Е. И.* Рассказы о песнях. М., 1963.
- Киселева 1981 — *Киселева Л. Н.* Система взглядов С. Н. Глинки (1807–1812) // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1981. Вып. 513. С. 52–72.
- Киселева 2013 — *Киселева Л. Н.* Эстляндец барон Е. Ф. Розен — борец за русскую народность // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: сб. статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2013. С. 242–256.
- Клейн 2005 — *Клейн И.* Пути культурного импорта. М., 2005.
- Козлов 1996 — *Козлов В. П.* Тайны фальсификации: Анализ подделок исторических источников XVIII–XIX вв. М., 1996.
- Коккьяра 1960 — *Коккьяра Дж.* История европейской фольклористики в Европе. М., 1960.

- Копылова, Панченко 1986 — *Копылова В. С., Панченко А. М.* Роль музыки в реформе русского стиха // XVIII век. Сб. 15. М.; Л., 1986. С. 5–19.
- Корешков, Зельченко 2010 — *Корешков К. С., Зельченко В. В.* «Дым отечества» от Гомера до Грибоедова // Русская судьба крылатых слов. СПб., 2010. С. 461–502.
- Королькова 2010 — *Королькова И. В.* Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России. М., 2010.
- Корчагин 2015 — *Корчагин К. М.* Поэзия XX века в поэтическом подкорпусе национального корпуса русского языка: проблема репрезентативности // Труды института русского языка им. В. В. Виноградова. 2015. № 6. С. 235–256.
- Кошелев 2003 — *Кошелев В. А.* «Предложение выпить». «Зимний вечер» Пушкина // Литература. 2003, № 5 (<http://lit.1september.ru/article.php?ID=200300505>).
- Кукушкина 2013 — *Кукушкина Е. Д.* От сатиры к лирике: «стихотворей» М. С. Щулеников // Беседа любителей русского слова. 200 лет. СПб., 2013. С. 16–23.
- Курмачева 1983 — *Курмачева М. Д.* Крепостная интеллигенция России. М., 1983.
- Лазутин 1955 — *Лазутин С. Г.* Изучение поэтики народной лирической песни в русской фольклористике 10–20-х годов XIX века // Труды воронежского университета. 1955. Т. 38. С. 87–101.
- Лаппо-Данилевский 1994 — *Лаппо-Данилевский К. Ю.* О литературном наследии Н. А. Львова // Н. А. Львов. Избранные сочинения. Т. 1. Кельн; Веймар; Вена: Бёлау-Ферлаг; СПб., 1994. С. 7–22.
- Лаптева 2002 — *Лаптева Л. П.* Краледворская и Зеленогорская рукописи // Рукописи, которых не было. Подделки в области славянского фольклора. М., 2002. С. 11–119.
- Левашева 1956 — *Левашева О. Е.* Музыка в кружке А. А. Дельвига // Вопросы музыкознания. 1956. Вып. 3. С. 323–360.
- Левашева 1986 — *Левашева О. Е.* Вокальная камерная музыка // История русской музыки: В 10 т. М., 1986. Т. 4. С. 209–235.
- Левин 1955 — *Левин Ю. Д.* Крестьянская тема в английской поэзии XVIII – начала XIX веков и деревенские поэмы Джорджа Крабба // Из истории демократической литературы в Англии XVIII–XIX веков: сборник статей. Л., 1955. С. 5–67.
- Левин 1990 — *Левин Ю. Д.* Роберт Бернс на русском языке // Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Л., 1990. С. 231–253.
- Левинтон 1975 — *Левинтон Г. А.* Замечания к проблеме «Литература и фольклор» // Труды по знаковым системам. VII. Тарту, 1975. С. 76–87.
- Лейбов 1997 — *Лейбов Р. Г.* 1812: две метафоры // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. 2. Новая серия. Тарту, 1997. С. 68–104.
- Лекманов, Свердлов 2011 — *Лекманов О. А., Свердлов М. И.* Сергей Есенин. Биография. М., 2011.

- Летопись 1998 — Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. 1800–1844. М., 1998.
- Летучий 2005 — *Летучий А. Б.* Корпус диалектных текстов: задачи и проблемы // Национальный корпус русского языка: 2003–2005. М., 2005. С. 215–232.
- Ливанова 1953 — *Ливанова Т. М.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром, бытом: В 2 т. М., 1952–1953.
- Литературная пародия 1930 — Русская литературная пародия. М.; Л., 1930.
- Лихачев 1991 — *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. СПб., 1991.
- Лобанова 1989 — *Лобанова Л. П.* Головин Петр Михайлович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 615.
- Лотман 1958 — *Лотман Ю. М.* А. Ф. Мерзляков как поэт // Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958. С. 5–54.
- Лотман 1958а — *Лотман Ю. М.* Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958.
- Лотман 1962 — *Лотман Ю. М.* Походная типография штаба Кутузова и ее деятельность // 1812 год. Сборник. М., 1962. С. 215–232.
- Лотман 1962а — *Лотман Ю. М.* «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII – начала XIX в. // Слово о полку Игореве — памятник XII века. М.; Л., 1962. С. 330–405.
- Лотман 1963 — *Лотман Ю. М.* Тарутинский период Отечественной войны 1812 года и развитие русской общественной мысли // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1963. № 6. С. 8–19.
- Лотман 1987 — *Лотман Ю. М.* «Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Делиль Ж. Сады. Л., 1987. С. 191–209.
- Лотман, Лотман 1986 — *Лотман Ю. М., Лотман М. Ю.* Вокруг десятой главы «Евгения Онегина» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 12. Л., 1986. С. 124–151.
- Ляпина 1985 — *Ляпина Л. Е.* Русские пеоны // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 143–154.
- Мазур 2001 — *Мазур Н. Н.* Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 54–105.
- Макеев 2009 — *Макеев М. С.* Николай Некрасов: Поэт и предприниматель. Очерки о взаимодействии литературы и экономики. М., 2009.
- Малова 1953 — *Малова М. И.* Рукописи и письма А. В. Кольцова // Бюллетени Рукописного отдела Пушкинского дома. IV. М.; Л., 1953. С. 51–98.
- Мальцев 1989 — *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы русской народной лирики: Исследование по эстетике устно-поэтического канона. Л., 1989.
- Манн 1988 — *Манн Ю. В.* Кольцов и философская мысль его времени // А. В. Кольцов и русская литература. М., 1988. С. 25–48.

- Мартыненко 2017 — *Мартыненко А. И.* Литературная репутация Е. А. Баратынского в 1820-е гг. Бакалаврская работа. М. [Высшая школа экономики], 2017.
- Майофис 2008 — *Майофис М.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008.
- Медведева 1936 — *Медведева И. Н.* Ранний Баратынский // Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Т. 1. Л., 1936. С. XXXV–LXXVII.
- Медриш 1980 — *Медриш Д. Н.* Литература и фольклорная традиция. Саратов, 1980.
- Модзалевский 1929 — *Модзалевский Б. Л.* Пушкин, Дельвиг и их петербургские друзья в письмах С. М. Дельвига // Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л., 1929. С. 123–274.
- Моисеева 1956 — *Моисеева А. А.* А. В. Кольцов: Критико-биографический очерк. М., 1956.
- Мочалов 2000 — П. С. Мочалов: Летопись жизни и творчества. М., 2000.
- Натансон 1955 — *Натансон В. А.* Из музыкального прошлого Московского университета. М., 1955.
- Неклюдов 2008 — *Неклюдов С. Ю.* Фольклорные переработки русской поэзии XIX века: баллада о Громобое // И время и место. Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008. С. 574–593.
- Неклюдов 2010 — *Неклюдов С. Ю.* Литература как традиция // Россия / Русистика / Россияведение. М., 2010. Кн. 1. С. 312–359.
- Некрасова, Земцов 1969 — *Некрасова М. А., Земцов С. М.* Отечественная война 1812 года и русское искусство. М., 1969.
- Немировская 1994 — *Немировская Ю. А.* Малышев Григорий Григорьевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 494–495.
- Никкарева 2014 — *Никкарева Е. В.* Теоретическое осмысление романского жанра в русском литературоведении XVIII – начала XIX в. // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 1. С. 161–166.
- Николаев 1997 — *Николаев О. Р.* Почему мы не поем «русские народные песни» до конца? (О некоторых механизмах трансляции фольклорной песенной традиции) // Русский текст. 1997. № 5. С. 125–140.
- Новикова 1982 — *Новикова А. М.* Русская поэзия XVIII – первой половины XIX в. и народная песня. М., 1982.
- Оксман 1959 — *Оксман Ю. Г.* А. В. Кольцов и тайное «Общество независимых» // Оксман Ю. Г. От «Капитанской дочери» А. С. Пушкина к «Запискам охотника» И. С. Тургенева. Саратов, 1959. С. 188–194.
- Орехов 2017 — *Орехов Б. В.* Искусственные нейронные сети как особый тип distant reading // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. 2017. № 2. С. 32–43.

- Орлов 1934 — *Орлов Вл. Николай Полевой* — литератор тридцатых годов // Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов / Ред., вступ. ст. и коммент. Вл. Орлова. Л., 1934. С. 11–75.
- Орлова 1996 — *Орлова О. А.* Интонационный строй песенно-романсной лирики В. А. Жуковского и А. А. Дельвига // Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика. М., 1996. С. 104–108.
- Охотин 1987 — *Охотин Н. Г.* 1812 год в поэзии и поэзия в 1812 году // Русская слава: Русские поэты об Отечественной войне 1812 года. М., 1987. С. 5–48.
- Панченко 1973 — *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973.
- Парсамов 2008 — *Парсамов В. С.* К генезису политического дискурса декабристов. Идеологема «народная война» // Декабристы: Актуальные проблемы и новые подходы. М., 2008. С. 159–194.
- Патроева 2001 — *Патроева Н. В.* К проблеме литературного фольклоризма: поэтика «русских песен» А. А. Дельвига // Язык и поэтика фольклора. Петрозаводск, 2001. С. 236–244.
- Патроева 2015 — *Патроева Н. В.* К вопросу о фольклорных традициях в русской романтической лирике (на материале «Русской песни» Е. А. Баратынского) // Русская филология. Ереван, 2015. С. 15–22.
- Песков — *Песков А. М.* Из предыстории лирической циклизации в русской поэзии: первая четверть XIX века. [Рукопись].
- Петровский 2005 — *Петровский М. С.* Скромное обаяние кича, или что есть русский романс // Ах романс, эх романс, ох романс: русский романс на рубеже веков. СПб., 2005. С. 7–74.
- Плоткин 1958 — *Плоткин Л. А. А. В. Кольцов* // Кольцов А. В. Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 5–41.
- Позднеев 1996 — *Позднеев А. В.* Рукописные песенники XVII–XVIII веков: из истории русской силлабической поэзии. М., 1996.
- Попов 2002 — *Попов А. Н.* О характере войны 1812 года // Эпоха 1812 года. Исследования. Источники. Историография. Сборник материалов. М., 2002. С. 229–245.
- Проскурин 1999 — *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
- Проскурин 2000 — *Проскурин О. А.* Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.
- Проскурин 2001 — *Проскурин О. А.* Первые «отечественные записки», или О лжи и патриотизме // Отечественные записки. 2001. № 1 (<http://www.strana-oz.ru/2001/1/pervye-otechestvennye-zapiski-ili-o-lzhi-i-patriotizme>).
- Пушкин в критике — Пушкин в прижизненной критике. Т. 2. СПб., 2001.
- Пыпин 1898 — *Пыпин А. Н.* Подделки рукописей и народных песен. СПб., 1898.
- Радиге 1934 — *Радиге А.* Французские музыканты эпохи Великой французской революции. М., 1934.

- Растягаев, Сложеникина 2014 — *Растягаев А. В., Сложеникина Ю. В.* Статья А. П. Сумарокова «О стихотворстве Камчадалов» (1759): очищение поэзии обрядовой песней // Сибирский филологический журнал. 2014. № 3. С. 73–76.
- Ревякин 1931 — *Ревякин А. И.* Крестьянская литература // Антология крестьянской литературы. М.; Л., 1931. С. 5–92.
- Рейсер 1929 — *Рейсер С. А.* Новооткрытые строки Некрасова. К вопросу о подлинности «Светочей» // Литература и марксизм. 1929. № 6. С. 146–183.
- Рейтблат 2001 — *Рейтблат А. И.* Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М., 2001.
- Рейтблат 2001а — *Рейтблат А. И.* Московские «альманашники» // Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М., 2001. С. 82–97.
- Рейтблат 2007 — *Рейтблат А. И.* П. П. Свиньин // Русские писатели. Т. 5. М., 2007. С. 519–524.
- Ровенский 2006 — *Ровенский Г. В.* Композитор Данила Кашин (1771–1841). Усадьба Гребнево. М., 2006.
- Розанов 1927 — *Розанов И. Н.* Крестьянские поэты // Крестьянские поэты. М., 1927. С. 3–21.
- Розанов 1936 — *Розанов И. Н.* Песни русских поэтов // Песни русских поэтов. Л., 1936. С. IX–XLIII.
- Розанов 1946 — *Розанов И. Н.* Патриотическая лирика поэтов трех поколений в Отечественную войну 1812–1815 гг. // Ученые записки Московского государственного университета. 1946. Вып. 118. С. 72–82.
- Розанов 1990 — *Розанов И. Н.* Литературные репутации. М., 1990.
- Сакулин 1929 — *Сакулин П. Н.* Русская литература. Ч. 2. М., 1929.
- Саркисян 1995 — *Саркисян Е. В.* Русская литературная песня второй половины XVIII века в контексте жанров лирической поэзии. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 1995.
- Сибрук 2016 — *Сибрук Дж.* Машина песен. Внутри фабрики хитов. М., 2016.
- Сидельникова 1971 — *Сидельникова А. В.* Песенное творчество Н. Г. Цыганова. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. М., 1971.
- Сидельникова 1979 — *Сидельникова А. В.* Песня Н. Г. Цыганова «Красный сарафан» // Вопросы литературы. 1979. Вып. 33. С. 88–93.
- Скатов 1983 — *Скатов Н. Н.* Кольцов. М., 1983.
- Совалин 1977 — *Совалин В. С.* Ритмическая организация песен Н. Г. Цыганова // Традиции и новаторство в русской литературе. М., 1977. С. 61–101.
- Соколова 1985 — *Соколова А. М.* Концертная жизнь // История русской музыки. Т. 3. М., 1985.
- Стенник 1976 — *Стенник Ю. В.* А. В. Кольцов // Русская литература и фольклор (первая половина XIX века). Л., 1976. С. 30–84.

- Степанищева 2016 — *Степанищева Т. Н.* К истории одной литературной распри (П. А. Вяземский и П. А. Катенин) // Русская литература. 2016. № 3. С. 5–19.
- Степанов 1994 — *Степанов В. П.* Макаров Михаил Николаевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 468–470.
- Тарановский 2010 — *Тарановский К.* Русские двухсложные размеры. Статьи о стихе. М., 2010.
- Тартаковский 1967 — *Тартаковский А. Г.* Военная публицистика 1812 года. М., 1967.
- Томашевский 1927 — *Томашевский Б. В.* А. В. Кольцов. Биографический очерк // Кольцов А. Стихотворения. М.; Л., 1927. С. 128–154.
- Томашевский 1929 — *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929.
- Томашевский 1959 — *Томашевский Б. В.* А. А. Дельвиг // Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959. С. 5–58.
- Тонков 1940 — *Тонков В. А.* Кольцов и фольклор. Воронеж, 1940.
- Тонков 1956 — *Тонков В. А.* Творчество Кольцова в оценке русской критики 30–40-х годов XIX в. // Известия Воронежского государственного педагогического института. Т. XXI. 1956. С. 61–84.
- Тонков 1958 — *Тонков В. А.* Алексей Васильевич Кольцов: Жизнь и творчество. Воронеж, 1958.
- Трубицын 1912 — *Трубицын Н. Н.* О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой четверти XIX в. СПб., 1912.
- Тынянов 1969 — *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 23–121.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Уортман 2002 — *Уортман Р. С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. М., 2002.
- Успенский 1929 — *Успенский Вс.* О Дельвиге // Русская поэзия XIX века. Л., 1929. С. 121–130.
- Федотов 2016 — *Федотов А. С.* Русский театральный журнал в культурном контексте 1840-х годов. Тарту, 2016.
- Финдейзен 1905 — *Финдейзен Н. Ф.* Русская художественная песня (романс). Исторический очерк ее развития. СПб., 1905.
- Фоменко 2016 — *Фоменко И. Ю.* «Веселые песни и музыка гремели беспрестанно около шатров наших» // Песни Отечественной войны 1812 года: Публикации 1812–1815 годов. М., 2016. С. 5–42.
- Холшевников 2004 — *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. М.; СПб., 2004.
- Хрестоматийные тексты — Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон // Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IX / Отв. редакторы А. Вдовин, Р. Лейбов. Тарту, 2013.
- Черейский 1989 — *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л., 1989.

- Чуковский 1960 — *Чуковский К. И.* Люди и книги. М., 1960.
- Шапир 2000 — *Шапир М. И.* *Metrum et rhythmus sub specie semioticae* // Шапир М. И. *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XIX веков.* Кн. 1. М., 2000. С. 91–128.
- Шапир 2000а — *Шапир М. И.* Феномен Батенькова и проблема мистификации (Лингвостиховедческий аспект) // Шапир М. И. *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XIX веков.* Кн. 1. М., 2000. С. 335–460.
- Шеля 2015 — *Шеля А.* Почему Белинский не любил Дельвига: об «итальянском» происхождении немецкого барона // *Русская филология: сборник научных работ молодых филологов.* Вып. 26. Тарту, 2015. С. 63–71.
- Шенгели 1960 — *Шенгели Г. А.* Техника стиха. М., 1960.
- Шервинский 1915 — *Шервинский С.* Барон Дельвиг и русская народная песня // *Русский архив.* 1915. № 6. С. 139–165.
- Шомина 1980 — *Шомина В. Г.* Жанры русской поэзии первой половины XIX в. и фольклор. Калинин, 1980.
- Штейнпресс 1968 — *Штейнпресс Б. С.* Биография «Соловья». М. 1968.
- Штокмар 1941 — *Штокмар М. П.* Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Кн. I. М., 1941. С. 263–352.
- Щукин 1910 — *Щукин П. Н.* А. П. Серебрянский // *Филологические записки.* 1910. Вып. 1. С. 104–118.
- Эйхенбаум 1922 — *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского стиха. Пб., 1922.
- Эйхенбаум 1933 — *Эйхенбаум Б. М.* Батальная тема в русской поэзии начала XIX в. // *Залп.* 1933. № 4. С. 67–72; № 5. С. 53–57.
- Яницкая 2013 — *Яницкая С. С.* Романс в русской поэзии XVIII – первой трети XIX века: генезис и эволюция жанра. Минск, 2013.
- Янушкевич 1983 — *Янушкевич А. С.* Жанровый состав лирики Отечественной войны 1812 года и «Певец во стане русских воинов» В. А. Жуковского // *Проблемы метода и жанра.* Томск, 1983. Вып. 9. С. 3–23.
- Яцевич 1937 — *Яцевич А.* Крепостной Петербург пушкинского времени. Л., 1937.
- Abrahams 1993 — *Abrahams D. R.* Phantoms of Romantic Nationalism in Folkloristics // *Journal of American Folklore.* 1993. Vol. 106 (409). P. 3–37.
- Abrams 1971 — *Abrams M. H.* *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* London, Oxford, New York, 1971.
- Bailey 1970 — *Bailey J.* Literary Usage of a Russian Folk Song Meter // *The Slavic and East European Journal.* 1970. Vol. 14(4). P. 436–452.
- Bailey 1993 — *Bailey J.* Three Russian lyric folk song meters. Columbus, 1993.
- Burke 1978 — *Burke P.* *Popular Culture in Early Modern Europe.* New York, 1978.
- Burke 2011 — *Burke T.* Southey's Anti-Professional Fantasy: Writing for Pleasure and the Uneducated Poet // *Romanticism.* 2011. Vol. 17(1). P. 63–76.

- Burrows 2002 — *Burrows J.* ‘Delta’: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship // *Literary and Linguistic Computing*. 2002. Vol. 17(3). P. 267–287.
- Burrows 2007 — *Burrows J.* All the Way Through: Testing for Authorship in Different Frequency Strata // *Literary and Linguistic Computing*. 2007. Vol. 22(1). P. 27–47
- Cafarelli 1995 — *Cafarelli A. W.* The Romantic “Peasant” poets and their Patrons // *The Wordsworth Circle*. 1995. Vol. 26(2). P. 77–88.
- Carter 1972 — *Carter J.* The Unlettered Muse: The Uneducated Poets and the Concept of Natural Genius in Eighteenth-century England. The University of Arizona, Ph.D., 1972.
- Cooper 2008 — *Cooper D. L.* Narodnost’ avant la lettre? Andrei Turgenev, Aleksei Merzliakov, and the National Turn in Russian Criticism // *Slavic and East European Journal*. 2008. Vol. 52(3). P. 351–369.
- Cooper 2010 — *Cooper D. L.* Creating the Nation: Identity and Aesthetics in Early Nineteenth-Century Russia and Bohemia. Illinois, 2010.
- Craig, Kinney 2009 — *Craig H., Kinney A. F.* Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship. New York, 2009.
- Dorson 1966 — *Dorson R. M.* The Question of Folklore in a New Nation // *Journal of Folklore Institute*. 1966. Vol. 3(2). P. 277–298.
- Dorson 1968 — *Dorson R. M.* The British Folklorists, a History. Chicago, 1968.
- Dugaw 1987 — *Dugaw D.* The Popular Marketing of “Old Ballads”: The Ballad Revival and Eighteenth-Century Antiquarianism Reconsidered // *Eighteenth-Century Studies*. 1987. Vol. 21(1). P. 71–90.
- Eder 2013 — *Eder M.* Mind Your Corpus: Systematic Errors in Authorship Attribution. // *Literary and Linguistic Computing*. 2013. Vol. 28(4). P. 603–614.
- Eder 2015 — *Eder M.* Does size matter? Authorship attribution, small samples, big problem // *Digital Scholarship in the Humanities*. 2015. Vol. 30(2). P. 167–182.
- Eder, Kestemont, Rybicki 2013 — *Eder M., Kestemont M. and Rybicki J.* Stylo-metry with R: a suite of tools // *Digital Humanities 2013: Conference Abstracts*. Lincoln, 2013. P. 308–311.
- Eder, Rybicki 2011 — *Eder M., Rybicki J.* Deeper Delta Across Genres and Languages: Do We Really Need the Most Frequent Words? // *Literary and Linguistic Computing*. 2011. Vol. 26(3). P. 315–321.
- Evert et al. 2017 — *Evert, S., Thomas P., Jannidis F., Reger I., Pielstrom S., Schoch C., Vitt T.* Understanding and explaining Delta measures for authorship attribution // *Digital Scholarship in the Humanities*. 2017. Vol. 32. P. ii4–ii16.
- Gammon 1984 — *Gammon V.* “Not Appreciated in Worthing?” Class Expression and Popular Song Texts in Mid-Nineteenth-Century Britain // *Popular Music*. 1984. Vol. 4. P. 5–24.

- Grabowicz 2001 — *Grabowicz G. G.* National Poets and National Mystifications // Literární mystifikace, etnické mýty a jejich úloha při formování národního vědomí: sborník příspěvků z mezinárodní konference konané ve dnech 20.–21.10.2001 / Uherské Hradiště. S. 7–24.
- Griffin 1996 — *Griffin D. H.* Literary patronage in England. New York, 1996.
- Henrich 2004 — *Henrich J.* Demography and Cultural Evolution: How Adaptive Cultural Processes can Produce Maladaptive Losses: The Tasmanian Case // *American Antiquity*. 2004. Vol. 69(2). P. 197–214.
- Hodge 2000 — *Hodge T. P.* A double garland: poetry and art-song in early nineteenth-century Russia. Evanston, 2000.
- Koppel et al. 2009 — *Koppel M., Schler J., and Argamon S.* (2009). Computational methods in authorship attribution // *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. 2009. Vol. 60. P. 9–26.
- Kord 2003 — *Kord S.* Women Peasant Poets in Eighteenth-Century England, Scotland, and Germany. Milkmaids on Parnassus. New York, 2003.
- Korshin 1974 — *Korshin P. J.* Types of Eighteenth-Century Literary Patronage // *Eighteenth-Century Studies*. 1974. Vol. 7(4). P. 453–473.
- Leask 2010 — *Leask N.* Rober Burns and Pastoral. Poetry and Improvement in Late Eighteenth-Century Scotland. New York, 2010.
- LeCun et al. 2015 — *LeCun Y., Bengio Y., Hinton G.* Deep learning // *Nature*. 2015. Vol. 521. P. 436–444.
- Leerssen 2007 — *Leerssen J.* National Thought in Europe. A Cultural History. Amsterdam, 2007.
- Momigliano 1950 — *Momigliano A.* Ancient History and the Antiquarian // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1950. Vol. 13(3/4). P. 285–315.
- Morin 2016 — *Morin O.* How Traditions Live and Die. New York, 2016.
- Nikolaev 2016 — *Nikolaev D.* A New Algorithm for Extracting Formulas from Poetic Texts and the Formulaic Density of Russian *Bylinas* // *Oral Tradition*. Vol. 30(1). 2016. P. 111–136.
- Ogden 2005 — *Ogden A.* The Impossible Peasant Voice in Russian Culture: Stylization and Mimicry // *Slavic Review*. 2005. Vol. 64(3). P. 517–537.
- Powell et al. 2008 — *Powell A., Shennan S., Thomas M. G.* Late Pleistocene Demography and the Appearance of Modern Human Behavior // *Science*. 2008. Vol. 324. P. 1298–1301.
- Prandi 2008 — *Prandi J.* The Poetry of the Self-Taught. An Eighteenth-century Phenomenon. New York, 2008.
- Rizzo 1991 — *Rizzo B.* The Patron as Poet Maker: The Politics of Benefaction // *Studies in Eighteenth-Century Culture*. 1991. Vol. 20. P. 241–266.
- Rossman 2012 — *Rossman G.* Climbing the Charts. What Radio Airplay Tells Us about the Diffusion of Innovation. Princeton, 2012.
- Rubin 1997 — *Rubin D. C.* Memory in Oral Traditions: the Cognitive Psychology of Epic, Ballads and Counting-out Rhymes. New York, 1997.

- Scudo 1850 — *Scudo P.* Esquisse d'une histoire de la romance, depuis son origine jusqu'à nos jours // *Scudo P. Critique et Littérature musicales.* Paris, 1850. P. 342–378.
- Seeman 1987 — *Seeman K.-D.* Размер «камаринской песни» и литературные имитации русских народных стихов (The Meter of «Kamarinskij» Song and Literary Imitations of Russian Folk Verses) // *Russian Linguistics.* 1987. Vol. 11(2/3). P. 351–362.
- Sparks 1984 — *Sparks P.* La Sentinelle. Settings of a French romance. MA folio. 1984. (Машинопись магистерской работы: academia.edu/18451349/MA_folio_on_La_Sentinelle_1984).
- Stites 2005 — *Stites R.* Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia: the Pleasure and the Power. New Haven, London, 2005.
- Terras 1974 — *Terras V.* Belinsky and Russian literary criticism: The Heritage of Organic Criticism. Wisconsin, 1974.
- Todd 1997 — *Todd W. M. III.* Periodicals in literary life of the early nineteenth century // *Literary Journals in Imperial Russia / Ed. Deborah A. Martinsen.* New York, 1997. P. 37–63.
- Trumpener 1997 — *Trumpener K.* Bardic Nationalism: the Romantic Novel and the British Empire. Princeton, 1997.
- Wilson 1973 — *Wilson W. A.* Herder, Folklore and Romantic Nationalism // *Journal of Popular Culture.* 1973. Vol. 6. P. 819–835.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В библиографию, которая приложена ниже, вошли все тексты, включенные в наш корпус вне зависимости от их положения в нем. В описании указано место первой публикации всех песен и позднейший источник, на который мы ориентировались, если такой был доступен. В ряде случаев мы приводим данные о перепечатках текстов и «заимствованиях» песен под другими именами. Приводим также список периодических изданий, которые нам удалось просмотреть для поиска песен (даты в скобках указывают просмотренный период).

Библиотека для чтения (1834–1845)
Благонамеренный (1825–1826)
Галатея (1829–1830, 1839)
Гирланда (1831)
Дамский журнал (1825–1828)
Заволжский муравей (1832–1834)
Листок (1831)
Литературная газета (1840–1848)
Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» (1832–1839)
Маяк (1840–1845)
Молва (1831–1836)
Московский городской листок (1847)
Московский наблюдатель (1835–1839)
Московский телеграф (1825–1834)
Отечественные записки (1818–1831)
Русский вестник (1808–1815)
Репертуар и Пантеон (1839–1847)²¹⁷
Славянин (1827–1830)
Современник (1836–1846)
Соревнователь просвещения и благотворения (1819–1824)
Сын Отечества (1821–1839)
Телескоп (1831–1835)
Художественная газета (1836–1837)

²¹⁷ Общее заглавие для журнала, который сначала был двумя разными изданиями («Репертуар русского театра» и «Пантеон русского и всех европейских театров»), а после объединения выходил под постоянно меняющимся заглавием. Об истории изданий и меняющихся редакторах см.: [Федотов 2016: 13–24].

БИБЛИОГРАФИЯ «РУССКИХ ПЕСЕН»²¹⁸

1. [“-ай-” -ка-въ] Русская песня («Солнце, солнце мое красное...») // Московский курьер. 1806. Ч. 4. С. 398–399.
2. [-въ] Песня («Звезда, звезда...») // Цинтия на 1832. М., 1831. С. 132–133.
3. [(!)] Русская песня («Как тужила, горевала долго я...») // Литературный репейник. Брошюрка, изданная на 1834 год. СПб., 1834. С. 25–26.
4. [“-” “-”] Народная песня («Под березой в чистом поле...») // Дамский журнал. 1827. № 1. С. 28–29.
5. [....ъъ] Молчаливая («Ах, не звезды в небе ясные...») // Дамский журнал. 1828. № 5. С. 261.
6. [N. N.] Песня («Не роняй слез, красна девица...») // Московский курьер. 1806. Ч. 3. № 8. С. 125–127.
7. [N. N.] Русская песня («Ах, знаю я, красавица...») // Лит. прибавл. Рус. Инвалид. 1833. № 20, март 11. С. 159.
8. [Z.] Песня («На поле рябинушка спелая растет...») // Маяк. 1841. Ч. 23. Гл. 1. Стихотворения. С. 17.
9. [А. К-въ] Песня («Что не бор шумит...») // Маяк. 1845. Кн. 44. С. 23–25.
10. [А....а Н....а] Русская песня в честь Царя-Орла («Красно солнышко закатилось...») // РВ. 1814. № 1. С. 60–64.
11. [А. Б.] К радости («Где ты, где ты, радость милая...») // Досуги Марса. Литературные труды офицеров. СПб., 1834. С. 22–23.
12. [А. Д.] Русская песня («Ах, не громко свищет...») // ВЕ. 1824. № 19. С. 202–203.
13. [А. Д.] Песня («Ветер бурный воеет в поле...») // ВЕ. 1825. № 11. С. 218–219.
14. [А. М.] Грустное чувство («Грустно сердцу жить...») // Маяк. 1842. Т. 1. Кн. 2. С. 39.
15. [Авдуловский] Ляжу я засну («Ляжу я засну...») // Литературная газета М., 1847. № 16, 16 апреля. С. 254–255.
16. *Айбулат-Розен К. М.* Песня («Что, склонившись у окошка...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1838. № 29, 16 июля. С. 444.
17. *Аладьин Е. В.* Песня («Ах, не ветры не осенние...») // Аладьин Е. В. Мои досуги. СПб., 1824. С. 14–15.
18. *Алипанов Е. И.* Голубок. Песня («Полети, голубок...») // Стихотворения крестьянина Егора Алипанова. СПб., 1830. С. 38–39.
19. *Алипанов Е. И.* Грусть по милой («С тоскою унылой пришел я на луг...») // Стихотворения крестьянина Егора Алипанова. СПб., 1830. С. 31–32.
20. *Алипанов Е. И.* («Дуня милая сидела под окном...») // Стихотворения крестьянина Егора Алипанова. СПб., 1830. С. 23–25.

²¹⁸ Библиографический список составлен в алфавитном порядке имен авторов; в том случае, когда у нас имелось недостаточное количество сведений для атрибуции, сохранялась подпись (дается в квадратных скобках). В связи с однотипностью песенных заголовков, в кавычках дополнительно приводится первая строка стихотворения в соответствии с нормами современной орфографии и пунктуации (за исключением некоторых случаев, передающих диалектную речь). В большинстве случаев мы старались указывать первые/прижизненные публикации; ссылки на повторные публикации (в т. ч. публикации в академических изданиях) даются дополнительно в скобках.

21. *Алипанов Е. И.* («Над быстрою реченькой...») // Алипанов Е. И. Ханский чай. СПб., 1835. С. 11.
22. *Алипанов Е. И.* («Наступил, настал нам последний век...») // Алипанов Е. В. Ханский чай. СПб., 1835. С. 61.
23. *Алипанов Е. И.* («Ох вы чарки, покатушки...») // Алипанов Е. В. Ханский чай. СПб., 1835. С. 50–51.
24. *Алипанов Е. И.* Поселянка, ожидающая весны («Весна придет...») // Стихотворения крестьянина Егора Алипанова. СПб., 1830. С. 46–47.
25. *Алипанов Е. И.* «Радость поселянки...» // Стихотворения крестьянина Егора Алипанова. СПб., 1830. С. 28–29.
26. *Алипанов Е. И.* Сельская песня («Соскучилось Машеньке...») // Стихотворения крестьянина Егора Алипанова. СПб., 1830. С. 133–134.
27. [Аллилуев А.] Русская песня («Долго ль быть мне в горе...») // Репертуар и пантеон. 1846. Т. 14. Кн. 4. С. 41–42.
28. *Аскоченский В. И.* Выбор жениха («Не ходи за старого...») // Стихотворения В. Аскоченского. Киев, 1846. С. 102–104.
29. *Аскоченский В. И.* Вьюга («Вишь как ревет, как гудит...») // Маяк. 1844. Кн. 31. С. 15–16. (Подпись: *Виктор А-ий*).
30. *Аскоченский В. И.* Жалоба («Эх, зачем же ты...») // Стихотворения В. Аскоченского. Киев, 1846. С. 136–139.
31. *Аскоченский В. И.* Кручина («Что задумался...») // Стихотворения В. Аскоченского. Киев, 1846. С. 144–147.
32. *Аскоченский В. И.* Неведомая кручина (Посвящ. Т. Г. Шевченке) («Погляди, родимая...») // Стихотворения В. Аскоченского. Киев, 1846. С. 155–158.
33. *Аскоченский В. И.* Разгулье русского человека («Ну-ка, Ваня, выпьем что ли...») // Стихотворения В. Аскоченского. Киев, 1846. С. 176–178.
34. *Аскоченский В. И.* Русская песня («Не ходи ко мне...») // Маяк. 1844. Кн. 31. С. 16–17 (Подпись: *Виктор А-ий*; см. также: *Аскоченский В. И.* Стихотворения В. Аскоченского. Киев, 1846. С. 130–133).
35. *Астафьев В. И.* Песня («С горем юноша печальный...») // МТ. 1826. Ч. 11. № 17. С. 7–8.
36. [Без подписи] («Где ты, звездочка...») // Эрато, приношение прекрасному полу. М., 1829. С. 110–111.
37. [Без подписи] К сердечку («Ты почему, сердечко...») // Литературная газета. 1840. № 61, 31 июля. С. 1365.
38. [Без подписи] («Как без солнца в чистом поле...») // Русские песни, сочиненные в С...Спасском. СПб., 1805. С. 57.
39. [Без подписи] Конь («Что ты, конь-донец лихой...») // Литературная газета. 1840. № 13, февраля 14. С. 298.
40. [Без подписи] Народная песня. Посвящается храброй Русской гвардии. 30 июля 1814 года («Быстрый млад Орел птица мощная...») // Народная песня. Посвящается храброй русской гвардии. [СПб., 1814]. (См. также: СО. 1814. № 32. С. 240–241).
41. [Без подписи] «Не ужель от твоих очей...» // Междуделье. М., 1848. С. 109–110.
42. [Без подписи] Песнь дружины («Православные, к оружию...») // Песнь дружины. [СПб.], 1812.
43. [Без подписи] Песня («Бьется, бьется ретивое...») // Альциона на 1833 год. М., 1833. Стихотворения. С. 109–110.

44. [Без подписи] Песня («Дуня по сениям своим похаживает...») // Московский собеседник. Ч. 2. М., 1806. С. 458–459.
45. [Без подписи] Песня («Где вчера я ни ходила...») // Московский собеседник. М., 1806. Ч. 2. С. 47.
46. [Без подписи] Песня (Из древней рукописи) («Бусурманский ворожей, Скобой Ящерин...») // Междуделье. М., 1848. С. 148.
47. [Без подписи] Песня («Пал туман на чисто поле...») // Невский альманах на 1825 г. СПб., 1825. С. 115–118.
48. [Без подписи] Песня крестьянская (писана простонародным размером) («Нуте-тка, братцы-работнички...») // Московский курьер. 1806. Ч. 4. № 51. С. 392–394.
49. [Без подписи] Песня на отъезд в армию князя Голенищева-Кутузова («Что за пыль столбом подымается...») // Песня на отъезд в армию князя Голенищева-Кутузова, в августе 1812 года. [СПб.], 1812.
50. [Без подписи] Русская песня (на голос: Как у нас было на улице). Популярная песня, певшаяся в дивертисментах, 1823–1829 год. («Настенька в пятнадцать лет...») // Весенние цветы, подарок для светлого праздника на 1830 г. М., 1830. С. 146–148.
51. [Без подписи] Русская песня («Полно, полно балагурить...») // Гирляндочка. Подарок на 1846 год любителям и любительницам русского чтения. М., 1846. С. 33–34.
52. [Без подписи] Русская песня («Что делать мне и что начать...») // Новости литературы. 1825. Кн. 13. № 9. С. 186.
53. [Без подписи] Свадебная песня (употреблявшаяся в старину на сговорах) («Ах и где еще такой есть молодец...») // Междуделье. М., 1848. С. 149–150.
54. [Без подписи] Стансы («Не свети ты, солнце красное...») // Гирляндочка. Подарок на 1846 год любителям и любительницам русского чтения. М., 1846. С. 10–11.
55. [Без подписи] Туча («Появилася туча черная...») // Междуделье. М., 1848. С. 48–50.
56. [Без подписи] Цветок («Что завял так рано...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1839. № 2, 15 мая. С. 444.
57. [Баженов Ф.] Неверность. Песня («Что ты, девица, невесело сидишь...») // Дамский журнал. 1823. № 22. С. 148–149.
58. *Баратынский Е. А.* Русская песня («Страшно воет завывает...») // СО. 1821. Ч. 68. № 10. С. 134–135.
59. *Бахтурин К. А.* Песнь ямщика («Аль опять не видать...») // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 4. С. 37. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 359–360).
60. *Бахтурин К. А.* Песня цыганки («Уж как пал на сине море...») // Литературная газета. 1845. № 25, 5 июля. С. 426. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 361).
61. *Бахтурин К. А.* Свадебная песня («Как от стада лебединого...») // Стихотворения Константина Бахтурина. Ч. 1. СПб., 1837. С. 151.
62. *Бахтурин К. А.* Хор разбойников (из драмы Козьма Рощин, рязанский разбойник) («Не леса шумят, не погодушка...») // Репертуар русского театра. 1839. Т. 2. Кн. 10. С. 19. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 353–354).

63. *Башмаков И. И.* «Ах никто того не ведает, не знает...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 109–111²¹⁹.
64. *Башмаков И. И.* «Было время, времечко...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 94–96.
65. *Башмаков И. И.* «Где ты, душечка...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 87–90.
66. *Башмаков И. И.* Дума разбойника («Ты раздолье наше, темный лес...») // Пантеон русского и всех европейских театров. 1841. № 9. С. 86. (См. также: Междуделье. М., 1848. С. 60–64).
67. *Башмаков И. И.* «Как разгневалась, разобиделась...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 104–107.
68. *Башмаков И. И.* «Не о том ли ты, девица...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 107–109.
69. *Башмаков И. И.* «Не то было время...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 90–92.
70. *Башмаков И. И.* «Он ласкал ее...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 97–98.
71. *Башмаков И. И.* Песня («Высыпайте, снега белые...») // Литературная газета. 1840. № 96, 30 ноября. С. 2200. (См. также: [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 85–87).
72. *Башмаков И. И.* «Скучно мне, подруженьки...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 81–82.
73. *Башмаков И. И.* «Так-то ты со мной, мой милый...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 99–101.
74. *Башмаков И. И.* «Так-то я частехонько...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 109–111.
75. *Башмаков И. И.* «То не горлица воркует...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 92–94.
76. *Башмаков И. И.* «Ты душа моя, девица...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 101–103.
77. *Башмаков И. И.* «Ты тоска моя...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 83–84.
78. *Башмаков И. И.* «Что ты, белый крепкий лен мой...» // [Ваненко И.] Звездочка. М., 1842. С. 63–64.
79. *Бекетов П. П.* Песня («Снеги белые пушистые...») // Друг просвещения. 1804. Ч. 4. № 10. С. 28–29.
80. [Бельшова] На смерть подруги А. Н. Кр...й («Закатилось солнце красное...») // СО. 1814. № 9. С. 107–108.
81. *Берг Н. В.* Русская песня («Уж ты слышишь ли...») // Московский городской листок. 1847. № 20, 24 января. С. 80.
82. *Бестужев М. А.* («Что ни ветер шумит во сыром бору...»). См.: *Гурилев А. Л.* Что ни ветер шумит. М., 1834. (Ноты).
83. [Бирюков Николай] Песня моим соотечественникам («Не тужите люди Русские...») // РВ. 1813. № 3. С. 36–39.
84. *Бистром А.* Песня («В воскресный день все девушки...») // Календарь муз на 1826 г. СПб., 1826. Стихи. С. 110–111.

²¹⁹ Книга И. И. Башмакова была издана под псевдонимом, который здесь и далее мы помещаем в квадратные скобки. См.: [Рейтблат 2001a].

85. *Бистром А.* Песня («Ласточка летит из-за моря...») // Лит. прибавл. Рус. Инвалид. 1835. № 21, 13 марта. С. 167.
86. *Бороздна И. П.* Моя доля («Доля моя, доля...») // Лучи и тени: новые стихотворения И. Бороздны. М., 1847. С. 63–64.
87. *Бороздна И. П.* Раздумье невесты («Невестушка, голубушка...») // Лучи и тени: новые стихотворения И. Бороздны. М., 1847. С. 57–61.
88. *Бруннер Д. О.* Песнь заветная («Много на небе звезд рассыпано...») // Пантеон русского и всех европейских театров. 1841. Ч. 3. № 9. С. 83–85.
89. *Бубнов Г. П.* Сельская песня («Ненаглядное красно солнышко...») // Весенние цветы, подарок для светлого праздника на 1830 г. М., 1830. С. 151–153.
90. *Бунина А. П.* Песня в народном Русском вкусе из местечка Веиль-Брук («Отпирайтесь, кленовые...») // Собрание стихотворений Анны Буниной. СПб., 1818. Ч. 3. С. 172–174.
91. *Бушмакин Н.* Песня («Ах ты, солнце ненаглядное мое...») // Славянин. 1828. Ч. 5. № 6. С. 214.
92. *Бушмакин Н.* Песня («Ах ты, туча...») // Календарь муз на 1826 г. Стихи. СПб., 1826. С. 68–69.
93. *Бушмакин Н.* Песня («Голубочек, что воркуешь...») // Славянин. 1827. Ч. 1. № 9. С. 140.
94. *Бушмакин Н.* Песня («Не труби, труба...») // Благонамеренный. 1826. Ч. 34. № 9. С. 173–175.
95. *Бушмакин Н.* Песня («Опушу я золотое...») // Невский альманах на 1827 г. СПб., 1826. С. 179.
96. *Бушмакин Н.* Песня («Песню выслушай мою...») // СО. 1832. Т. 27. Ч. 149. С. 226.
97. *Бушмакин Н.* Русская песня («Ты светись, мое кольцо...») // Памятник отечественных муз на 1828 г. СПб., 1828. С. 169–170.
98. [В. И.] Песня («Ах ты, сердце бедное...») // Литературная газета. 1847. № 8, 20 февраля. С. 116.
99. *Великопольский И. Е.* Непонятная грусть («Ах, подруженьки, голубушки...») // Благонамеренный. 1822. Ч. 17. № 12. С. 514–515. (Подпись: *И. В.*).
100. *Великопольский И. Е.* Русская песня («Ягодка, ягодка, красная ягодка...») // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 1. № 3. С. 103.
101. *Великопольский И. Е.* Тоска в разлуке («Не звезда зажглась, не луна вошла...») // Благонамеренный. 1822. Ч. 17. № 12. С. 513–514. (Подпись: *И. В.*).
102. *Вельтман А. Ф.* «Загрустила зоря, зоря-зоренька...») // Вельтман А. Ф. Кощей Бессмертный. Былина старого времени. Ч. 3. М., 1833. С. 144. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 221).
103. *Вельтман А. Ф.* «Что отуманилась зоренька ясная...») // Муромские леса. Повесть в стихах. Сочинение Александра Вельтмана. М., 1831. С. 22–23.
104. *Вердеревский А.* Русская песня («Не в лазури солнце ясное...») // Стихотворения Александра Вердеревского. М., 1838. С. 20–22.
105. [Виноградов] Простонародные мелодии («Не зарей щебечет ласточка...») // БдЧ. 1845. Т. 73. С. 15.
106. [Виноградов] Простонародные мелодии («Разлюбила красна девица...») // БдЧ. 1845. Т. 73. С. 15–16.
107. [Виноградова Анна] Песня («Что печальна у окошка ты сидишь...») // Дамский журнал. 1828. № 1. С. 32–33.

108. *Виноградский Н.* Песнь страдальца («Разломайся, грудь...») // СО. 1837. Ч. 184. С. 141–143. (Подпись: *Заангарский Сибиряк*).
109. [Владимиров М.] «Ах ты милая, Русь родимая...») // Литературная газета. 1848. № 51, 23 декабря. С. 760.
110. [Владимиров М.] Баяну («Не играй, молодец...») // Пантеон. 1848. Т. 3. Кн. 6. С. 83–84. (Подпись: *Кольцов*).
111. [Владимиров М.] Девушке («Девушка, красавица, береги себя...») // Литературная газета. 1848. № 41, 14 октября. С. 646–647.
112. [Владимиров М.] Измена («Цвел цветок лазоревый...») // Пантеон. 1848. Т. 3. Кн. 6. С. 84. (Подпись: *Кольцов*).
113. [Владимиров М.] Могила («Схоронен в могиле хладной...») // Литературная газета. 1848. № 41, 14 октября. С. 647.
114. [Владимиров М.] «Не тоскуй, не горюй...») // Литературная газета. 1848. № 51, 23 декабря. С. 760. (См. также: Пантеон и репертуар русской сцены. 1848. Т. 2. Кн. 4. С. 87). (Подпись: *Кольцов*).
115. [Владиславлев Лев] Песня («Расстелилася волна...») // Славянин. 1829. Ч. 10. № 20–21. С. 204–205.
116. [Владимиров М.] Песня жнеца («Чу! Взмахнул крылами...») // Литературная газета. 1848. № 51, 23 декабря. С. 760.
117. [Владимиров М.] Песня ямщика («Эх, кормилицы, лошадки...») // Литературная газета. 1848. № 41, 14 октября. С. 646.
118. [Владимиров М.] Русские песни («Веселись, молодец...») // Литературная газета. 1848. № 48, 2 декабря. С. 760.
119. [Владимиров М.] Русские песни (песня застольная) («Ну, дружной, веселей...») // Литературная газета. 1848. № 48, 2 декабря. С. 760.
120. [Владимиров М.] Русские песни (песня старожила) («Ах ты, батюшка, Питер город наш...») // Литературная газета. 1848. № 48, 2 декабря. С. 760.
121. [Владимиров М.] Русские песни («Сват родимый, не куражься...») // Литературная газета. 1848. № 48, 2 декабря. С. 760.
122. [Владимиров М.] Хоровая военная («Ах, не тучи темные...») // Литературная газета. 1848. № 41, 14 октября. С. 647.
123. [Владимиров М.] «Что ретивый конь призадумался...») // Литературная газета. 1848. № 41, 14 октября. С. 646.
124. [Волков П. Г.] Прощание («Ты не плачь, не горюй...») // БдЧ. 1839. Т. 37. Стихотв. С. 163–164.
125. *Волконская З. А.* Надгробная славянского гуслира («Уж как пал снежок со темных небес...») // Северные Цветы на 1832 г. СПб., 1831. С. 86–87.
126. *Востоков А. Х.* Российские реки («Беспечально теки, Волга-матушка...») // СО. 1813. № 1. С. 45. (См. также: Стихотворения Александра Востокова. СПб., 1821. С. 242–24).
127. *Востоков А. Х.* Чехиня («Родила меня моя матушка...») // Труды вольного общества любителей российской словесности. 1821. Ч. 16. Кн. 3. С. 354–355.
128. [Вуич Н.] Песня («Вниз по Волге по широкой...») // Галатей. 1839. Ч. 4. № 28. С. 73–74.
129. *Вяземский П. А.* «Собирайтесь, девки красны...») // Пантеон русской поэзии. СПб., 1817.
130. *Глебов Д. П.* Русские песни («Скучно, матушка, мне сердцем жить одной...») // ВЕ. 1817. № 5. С. 99.
131. *Глебов Д. П.* Русские песни («Увянет без солнышка...») // ВЕ. 1817. № 5. С. 98.

132. *Глинка С. Н.* «Покажися, месяц ясный...» // Дамский журнал. 1828. № 21. С. 107–108.
133. *Глинка С. Н.* Солдатская песня в память князя Кутузова-Смоленского («Что солдатушки, что кручинны так...») // РВ. 1813. № 8. С. 73–77. (См. также: Собрание стихотв., относящихся к незабвенному 1812 г. М., 1814. С. 234–236).
134. *Глинка Ф. Н.* Олонецкая песня («Над озером, Габ озером...») // Царское село на 1830 г. СПб., 1830. С. 240–242.
135. *Глинка Ф. Н.* Песнь русской девы («Кормила я друга отборным кусочком...») // Лит. прибавл. Рус. Инвалид. 1832. № 41. С. 326.
136. *Глинка Ф. Н.* Песня русской девицы («Мне случилось однажды...») // Новосте литературы. 1823. Кн. 3. № 7. С. 107–108.
137. *Глинка Ф. Н.* Сетование (с богемского) («Вот желтеют листья...») // Новости литературы. 1825. № 7. С. 55.
138. [Годовниченкова Евпраксия] Обет женщины («О кинжал мой, кинжал!...») // БдЧ. 1838. Т. 26. Стихотв. С. 97–98.
139. *Голицын М. А.* Чувство русского («Узнайте да поведайте...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1838. № 23, 4 июня. С. 444..
140. [Головин П. М. ?] («Рано солнышко играешь...») // ВЕ. 1821. № 15. С. 185.
141. *Горчаков В.* Цветок («Под тою ли под сосною...») // Горчаков В. Стихотворения. М., 1839. С. 19–20.
142. *Горчаков В.* Русская песня («Сторона моя, сторонущка...») // Горчаков В. Стихотворения. М., 1839. С. 26–27.
143. *Горчаков В.* Русская песня («Что грустишь ты, добрый молодец...») // БдЧ. 1839. Т. 35. Лит. Летопись. С. 10–11. (См. также: *Горчаков В.* Стихотворения. М., 1839. С. 41).
144. *Горчаков В.* Русская песня («Что ты, пташечка...») // Горчаков В. Стихотворения. М., 1839. С. 28–29.
145. *Грамматин Н. Ф.* К времени («Время быстрое крылатое...») // И отдых в пользу, или Собрание собрание сочинений в стихах и прозе. Труды Воспитанников Университетского Благородного Пансиона. М., 1804. С. 92–93.
146. *Грамматин Н. Ф.* К Диду и Ладе («Не цвет алый во поле...») // ВЕ. 1815. № 3. С. 188–191.
147. *Грамматин Н. Ф.* («Не шуми ты, погодушка...») // ВЕ. 1815. № 15. С. 164–166.
148. *Грамматин Н. Ф.* Песня («Долго ль, сердце, нам с тобою тосковать...») // ВЕ. 1813. № 1–2. С. 77–79.
149. *Грамматин Н. Ф.* Песня («Проходи ты, лето красное, скорей...») // ВЕ. 1807. Ч. 36. № 23. С. 193–194.
150. *Грамматин Н. Ф.* «Ты не плачь, не плачь, красна девица...» // Досуги Грамматина. СПб., 1811. С. 110–111.
151. *Грамматин Н. Ф.* Элегия сельской девушки («Лето красное, проходи скорей...») // ВЕ. 1807. Ч. 36. № 24. С. 280.
152. *Гребенка Е. П.* Песня («Бело личко, черны очи...») // БдЧ. 1844. Т. 62. № 2. С. 135.
153. *Гребенка Е. П.* Песня («Зеленая трава моя...») // Пантеон. 1841. № 1. Отд. 2. С. 38. (См. также: Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 193).
154. *Гребенка Е. П.* Песня («Молода еще девица я была...») // ОЗ. 1841. № 11. Т. 19. Отд. 3. С. 65. (См. также: Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 188).

155. *Гребенка Е. П.* Песня («Светла речка под окном твоим шумит...») // Метеор на 1845 г. СПб., 1845. С. 111. (См. также: Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 195).
156. *Греков Н. П.* Русская песня («Много в небе горит...») // БдЧ. 1840. Т. 43. Стихотворения. С. 11–12.
157. *Гребенка Е. П.* Украинская мелодия («Не калина ль в темном лесе...») // ОЗ. 1839. Т. 5. С. 164–165. (См. также: Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 185).
158. *Губер Э. И.* Песня («На душе свободной...») // БдЧ. 1843. Т. 58. Ч. 1 Отд. I. С. 10.
159. [Д.] Песня («Не воркуй, касаточка...») // Полярная звезда. Карманная книжка для любителей и любительниц чтения. М., 1832. С. 129.
160. *Давыдов Д. В.* («Я люблю тебя, без ума люблю...») // Сочинения Д. В. Давыдова. СПб., 1840. Ч. 1. С. 42.
161. *Даргомыжская М. Б.* Песня («Тошно, грустно мне на свете жить одной...») // Славянин. 1827. Ч. 2. № 21. С. 295.
162. [Д-вь., А.] Русская песня («Не дари меня черным соболем...») // СО. 1840. Т. 1. Стихотворения. С. 554–555.
163. *Дельвиг А. А.* «И я выду ль на крылечко...» // Северные цветы на 1832 год. СПб., 1831. С. 7. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 171–172).
164. *Дельвиг А. А.* Русская песня («Ах ты ночь ли...») // Полярная звезда на 1823 год. СПб., 1822. С. 109. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 51–52).
165. *Дельвиг А. А.* Русская песня («Голова ль моя, головушка...») // Полярная звезда на 1824 год. СПб., 1823. С. 91. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 56–57).
166. *Дельвиг А. А.* Русская песня («Как за реченькой слободушка стоит...») // Северные цветы на 1832 год. СПб., 1831. С. 8. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 172).
167. *Дельвиг А. А.* Русская песня («Как разнесся слух по Петрополю...») // Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1934. С. 213. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 79).
168. *Дельвиг А. А.* Русская песня («Как у нас ли на кровельке...») // Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829. С. 52. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 182–183).
169. *Дельвиг А. А.* Русская песня («Пела, пела пташечка...») // Северные цветы на 1825 год. СПб., 1824. С. 296. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 31).
170. *Дельвиг А. А.* Русская песня («По небу тучи громовые ходят...») // Денница. М., 1830. С. 166. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 172–173).
171. *Дельвиг А. А.* Русская песня («Сиротинушка девушка...») // Подснежник. СПб., 1829. С. 153. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 64).
172. *Дельвиг А. А.* Русская песня («Скучно, девушки, весною жить одной...») // Северные цветы на 1825 год. СПб., 1824. С. 295. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 64–65).
173. *Дельвиг А. А.* Русская песня («Соловей мой, соловей...») // Северные цветы на 1826 г. СПб., 1826. С. 91. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 31).

174. *Дельвиг А. А.* Русская песня («Что красotka молодая...») // Полярная звезда на 1824 год. СПб., 1823. С. 22. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 50–51).
175. *Дельвиг А. А.* Русская песня («Я вечер в саду младшенька гуляла...») // ОЗ. 1839. Т. 1. Отд. 3. С. 1. (См. также: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986. С. 186).
176. *Державин Г. Р.* Хор девушек из оперы Дурочка умнее умных («Не на яблоньке, не наливное...») // Памятник отечественных муз на 1827 г. СПб., 1827. С. 134. (См. также: *Державин Г. Р.* Сочинения. Т. 4. 1874. С. 515–516).
177. [Дмитриевский М.] Песня («Грустно мне, грустно мне...»). См.: *Дерфельдт А. А.* Грустно мне, грустно мне. Песня // Романсы и песни. Музыка Антона Дерфельдта. СПб., 1867.
178. [Ев. Тр-б-въ] Обручальный перстень («Не к добру, знать, распаялся...») // Дамский журнал. 1827. № 4. С. 185–186.
179. *Ершов П. П.* Кольцо с бирюзой («Камень милый бирюзовый...») // Современник. 1837. № 3. С. 293–294.
180. *Ершов П. П.* Молодой орел («Как во поле, во широком...») // БдЧ. 1834. Т. 7. Ч. 1. Отд. I. С. 12.
181. *Ершов П. П.* Песня казачки («Полетай мой голубочек...») // БдЧ. 1835. Т. 10. Ч. 1. Отд. I. С. 13–14.
182. *Ершов П. П.* Песня старика луки («Вдоль по улице широкой...») // Осенний вечер. СПб., 1835. С. 63.
183. *Ершов П. П.* «Рано утром под окном...» // Петр Павлович Ершов, автор сказки «Конек-горбунок»: Биогр. восп. унив. товарища его А. К. Ястребцова. СПб., 1872.
184. *Ершов П. П.* Русская песня («Уж не цвeсть цветку в пустыне...») // БдЧ. 1835. Т. 10. Отд. I. С. 171.
185. *Жадовская Ю. В.* Ветер («Ах ты буйный ветер порывистый...») // Стихотворения Юлии Жадовской. СПб., 1846. С. 57.
186. *Жадовская Ю. В.* Звезды («Хорошо голубое небо прояснилось...») // Стихотворения Юлии Жадовской. СПб., 1846. С. 24.
187. *Жадовская Ю. В.* Соловей («Полно будет уж, соловей мой, петь...») // Стихотворения Юлии Жадовской. СПб., 1846. С. 58.
188. *Жадовская Ю. В.* «Я люблю смотреть в ясну ноченьку...» // Стихотворения Юлии Жадовской. СПб., 1846. С. 37.
189. [Жарков А.] («Уж давно то я томлюсь...») // Московский городской листок. 1847. № 147, 8 июля. С. 589.
190. *Жмакин В. А.* Моя песня («Долго ль будут тучи по небу ходить...») // Жмакин В. Часы досуга. М., 1843. С. 66.
191. *Жмакин В. А.* Утрата («Я люблю бледный цвет...») // Жмакин В. Часы досуга. М., 1843. С. 61–62.
192. *Жуковский А. К.* Камень («Уж как выду ль я в поле чистое...») // Одесский альманах на 1839 г. Одесса, 1839. С. 235–236. (Подпись: Бернет Е.).
193. *Жуковский А. К.* Скорбь Елены-молдаванки («Я сегодня в огороде...») // СО. 1837. Ч. 185. С. 267–269. (Подпись: Бернет Е.).
194. *Жуковский В. А.* Песня («Кольцо души девицы...») // Für Wenige. 1818. № 1. С. 20–25. (См. также: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. С. 68–69).
195. *Загоскин М. Н.* «Ах подруженьки как грустно...» // Загоскин М. Н. Аскольдова могила, романтическая опера. М., 1836. С. 69–70.

196. *Загоскин М. Н.* «Гой ты Днепр ли мой широкий...» // Загоскин М. Н. Аскольдова могила, романтическая опера. М., 1836. С. 13.
197. *Загоскин М. Н.* «О гой, ты, Днепр, ты широкий Днепр...» // Загоскин М. Н. Аскольдова могила. М., 1902. С. 65.
198. *Загоскин М. Н.* «Уж как веет, веет ветерок...» // Загоскин М. Н. Аскольдова могила, романтическая опера. М., 1836. С. 76.
199. [Закревский А.] Песня («Припади головушкой...») // Девиtte Н. М. Песня. Припади головушкой (Сл. А. Закревского). М., 1839.
200. *Захаров И. С.* Песня ратников всеобщего ополчения («Ни видом братцы зла не видано...») // Песня ратников всеобщего ополчения. СПб., 1812.
201. *Зотов В. Р.* Русская песня («Как пойду ль сидеть...») // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. Кн. 4.
202. [И. В.] Песня русская («Дунул ветер со страны Северной...») // Дух журналов. 1816. Ч. 10. С. 621–624.
203. [И. П.] Соловей (песня) («Как певун соловей...») // Досуги Марса. Литературные труды офицеров. СПб., 1834. С. 75–76.
204. *Ибрагимов Л. Н.* Русские песни («Ах ты помнишь ли...») // Стихотворения Льва Ибрагимова. Казань, 1841. С. 56–57.
205. *Ибрагимов Л. Н.* Русские песни («Для меня ли, звезда ясная...») // Стихотворения Льва Ибрагимова. Казань, 1841. С. 51–53.
206. *Ибрагимов Л. Н.* Русские песни («Ты душа ль моя красна девица...») // БдЧ. 1839. Т. 33. С. 14–15. (См. также: Стихотворения Льва Ибрагимова. Казань, 1841. С. 54–55).
207. *Ибрагимов Н. М.* «Вечерком красна девица...» // Труды казанского общества любителей отечественной словесности. Кн. 1. Казань, 1815. С. 289–290.
208. *Ибрагимов Н. М.* Русская песня («Во поле березанька стояла...») // Благонамеренный. 1825. № 19. С. 203–204.
209. *Иванов Ф. Ф.* Рогнеда на могиле Ярополковой («Перестаньте, ветры буйные...») // РВ. 1808. № 9. С. 383–388.
210. [Иванов В.] Русская песня («Не горюй, девица красная...») // Лит. прибавл. Рус. Инвалид. 1834. № 102, 22 декабря. С. 310.
211. [Иванов И.] Русская песня («Друг мой милый, что ты не весел...») // Зимцерла. М., 1829. С. 94.
212. [Иванов] Русская песня («Вы не кончились, угрозы...») // Славянин. 1830. Ч. 13. № 12. С. 935.
213. [Иванов] Русская песня («Не горюй и не кручинься...») // Славянин. 1830. Ч. 15. № 18. С. 473–474.
214. *Измайлов А. Е.* Шенкурская рекрутская песня («Ах вы, рекруты, вы удельные...») // Славянин. 1829. Ч. 10. № 18–19. С. 204–205.
215. *Ильин Н. И.* Солдатская песня («Ночь темна была и не месячна...») // Солдатская песня. [Б. м.], 1812. (См. также: СО. 1812. Ч. 1. № 6. С. 229–230; Собрание стихотв., относящихся к незабвенному 1812 г. Ч. 1. М., 1814. С. 182–184).
216. *Иноземцев П. И.* Русская песня («Не березонька с гибким явором соплеталась...») // Утренняя звезда. Кн. 1. М. 1834. С. 159–160.
217. [К. Ев.ь] Ожидание (подражание В. Гюго) («Ты взлети, мой сокол ясный...») // Московский наблюдатель. 1837. Ч. 12. Кн. 1. С. 46.
218. *Кавелин Л. А.* Русская песня («Тужит, плачет девица...») // Маяк. 1844. Кн. 29. С. 8–9. (Подпись: *Ораниенбаумский старожил*).

219. *Карлгоф В. И.* Песня («Ты кольцо, мое кольцо...») // *Славянин*. 1827. Ч. 2. № 21. С. 303.
220. *Катков М. Н.* Девушка за пряжею (из Релантса) («У ворот сидела я...») // *Московский наблюдатель*. 1839. Ч. 20. Стихотв. С. 2426.
221. [Кашаев В.] Русская мелодия («Мне по сердцу та лишь песенка...») // *Кашаев В.* Стихотворения. М., 1837. С. 22.
222. [Киселева] Грусть невесты («Мрачно в поле, ветер воет...») // *БдЧ*. 1837. Т. 23. С. 155–156.
223. *Козлов И. И.* Кольцо («Я вechop млада молодешенька...») // *Енисейский альманах*. Красноярск, М., 1828. С. 72.
224. *Козлов И. И.* Песня («Солнце красное, о прекрасное...») // *Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду*. 1838. № 20, 14 мая. С. 385.
225. *Козлов И. И.* Тревожное раздумье («Море синее, море буйное...») // *Утренняя заря*. Альманах на 1839 год. СПб., 1839. С. 130–132.
226. [Колоколов, Михаил (?)] Песня («Вянет травка осенью...») // *Литературная газета*. 1848. № 41, 14 октября. С. 645.
227. [Колоколов, Михаил (?)] Песня («Пламенея горя...») // *Литературная газета*. 1848. № 41, 14 октября. С. 646.
228. [Колоколов, Михаил (?)] Песня («Тучи черные, бродя по небу...») // *Литературная газета*. 1847. № 28, 19 июля. С. 445.
229. [Колоколов, Михаил (?)] Русская песня («Не спеши, постой, гостя милая...») // *Литературная газета*. 1848. № 52, 30 декабря. С. 760.
230. *Колосов В. М.* Песнь богатырям русским («Слава вам герои севера...») // *РВ*. 1813. Ч. 2. № 6. С. 47–49. (См. также: *Собрание стихотв., относящихся к незабвенному 1812 г.* М., 1814. С. 182–184).
231. *Кольцов А. В.* «Без ума, без разума...» // *ОЗ*. 1840. № 6. С. 134. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. М., 1958. С. 169).
232. *Кольцов А. В.* Военная песня («Затрубили трубы бранные...») // *Утренняя заря*. СПб., 1842. С. 63. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 179–180).
233. *Кольцов А. В.* Всякому свой талан («Как женился я, раскаялся...») // *Стихотворения Кольцова*. [СПб.], 1846. С. 64. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 180–181).
234. *Кольцов А. В.* Вторая песня Лихача Кудрявича («В золотое время...») // *Утренняя заря*. Альманах на 1839 год. СПб., 1839. С. 195–197. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 139–140).
235. *Кольцов А. В.* Горе («Ах ты горе, горе...») // *Русская Старина*. 1916. № 1. С. 86. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 157–158).
236. *Кольцов А. В.* Горькая доля («Соловьем залетным...») // *СО*. 1838. № 2. С. 99. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. М., 1958. С. 100–101).
237. *Кольцов А. В.* Грусть девушки («Отчего скажи...») // *ОЗ*. 1841. № 2. С. 158. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. М., 1958. С. 185).
238. *Кольцов А. В.* Два прощания («Так ты, моя красавица...») // *Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду*. 1838. № 25. С. 486. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 127–129).
239. *Кольцов А. В.* Доля бедняка («У чужих людей...») // *ОЗ*. 1843. № 2. С. 298. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. М., 1958. С. 190).

240. *Кольцов А. В.* Дума сокола («Долго ль буду я...») // ОЗ. 1841. № 2. С. 158. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. М., 1958. С. 171–172).
241. *Кольцов А. В.* Косарь («Не возьму я в толк...») // Телескоп. 1835. № 3. С. 295. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 114–117).
242. *Кольцов А. В.* Лес («Что дремучий лес...») // СО. 1838. № 3. С. 17. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 135–137).
243. *Кольцов А. В.* Молодая жница («Высоко стоит...») // Стихотворения Кольцова. [СПб.], 1846. С. 20–22. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 112–114).
244. *Кольцов А. В.* На отъезд Д. А. Кашкина в Одессу («Что груди тяжелше...») // ОЗ. 1867. № 2. С. 817. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 59).
245. *Кольцов А. В.* Не шуми ты, рожь («Не шуми ты, рожь...») // Кольцов А. В. Стихотворения. М., 1835. С. 18–19. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 106).
246. *Кольцов А. В.* «Ничто, ничто на свете...» // Кольцов А. В. Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 56–57.
247. *Кольцов А. В.* «Ночка темная...» // Русская старина. 1916. № 1. С. 86. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 201–202).
248. *Кольцов А. В.* Первая песня Лихача Кудрявича («С радости-веселья...») // Утренняя заря. Альманах на 1839 год. СПб., 1839. С. 197–199. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 137–138).
249. *Кольцов А. В.* Перепутье («До чего ты, моя молодость...») // ОЗ. 1840. № 10. С. 313. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 177–178).
250. *Кольцов А. В.* Перстень («Я затеплю свечу...») // Литературная газета. 1831. № 34. С. 277. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 88–89).
251. *Кольцов А. В.* Песня («Ах зачем меня...») // МН. 1838. № 5. Кн. 2. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 143–144).
252. *Кольцов А. В.* Песня («В непогоду ветер...») // ОЗ. 1840. № 7. С. 48. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. М., 1958. С. 158–159).
253. *Кольцов А. В.* Песня («Если встречу с тобой...») // Московский наблюдатель. 1839. № 3. С. 6. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 46–47).
254. *Кольцов А. В.* Песня («Жарко в небе солнце летнее...») // МН. 1838. № 3. Кн. 2. С. 204. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 141–142).
255. *Кольцов А. В.* Песня («Нынче ночью к себе...») // Стихотворения Кольцова. [СПб.], 1846. С. 80. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 200–201).
256. *Кольцов А. В.* Песня («Ты не пой, соловей...») // Стихотворения Алексея Кольцова. М., 1835. С. 15. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. М., 1958. С. 100–101).
257. *Кольцов А. В.* Песня («Ты прости-прощай...») // Стихотворения Кольцова. [СПб.], 1846. С. 74. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 191).

258. *Кольцов А. В.* Песня («Увижу ль я девушку...») // ОЗ. 1867. № 2. С. 821. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 62–63).
259. *Кольцов А. В.* Песня («Что он ходит за мной...») // Стихотворения Кольцова. [СПб.], 1846. С. 79. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 199–200).
260. *Кольцов А. В.* Песня пахаря («Ну тащися сивка...») // Молва. 1835. № 11. С. 171. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 95–96).
261. *Кольцов А. В.* Песня разбойника («Не страшна мне, добру молодцу...») // ОЗ. 1840. № 8. С. 147. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 151–152).
262. *Кольцов А. В.* Песня старика («Оседлаю коня...») // Молва. 1835. № 11. С. 170. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 90–91).
263. *Кольцов А. В.* Повесть моей любви («Красавицы, девушки...») // ОЗ. 1867. № 2. С. 820. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 73–75).
264. *Кольцов А. В.* «По-над Доном сад цветет...» // Стихотворения Кольцова. [СПб.], 1846. С. XVI. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. М., 1958. С. 69–70).
265. *Кольцов А. В.* Пора любви («Весною степь зеленая...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1838. № 22. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 133–134).
266. *Кольцов А. В.* Последний поцелуй («Обойми, поцелуй...») // ОЗ. 1839. № 3. С. 275. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 144–145).
267. *Кольцов А. В.* Разлука («На заре туманной юности...») // ОЗ. 1840. № 12. С. 224. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 176).
268. *Кольцов А. В.* Размолвка («Теперь ясней...») // Стихотворения Кольцова. [СПб.], 1846. С. 3. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 50–51).
269. *Кольцов А. В.* Русская песня («В поле ветер веет...») // МН. 1839. № 1. С. 149–150.
270. *Кольцов А. В.* Русская песня («Где вы, дни мои...») // ОЗ. 1841. № 4. С. 259. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 181–182).
271. *Кольцов А. В.* Русская песня («Говорил мне друг, прощаючись...») // ОЗ. 1840. № 4. С. 212. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 167–168).
272. *Кольцов А. В.* Русская песня («Греет солнышко...») // ОЗ. 1840. № 6. С. 133. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 172–173).
273. *Кольцов А. В.* Русская песня («Дуют ветры...») // ОЗ. 1840. № 11. С. 47. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 178–179).
274. *Кольцов А. В.* Русская песня («Из лесов дремучих северных...») // Стихотворения Кольцова. [СПб.], 1846. С. XLIV (под заглавием: «Старая песня»). (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 195).

275. *Кольцов А. В.* Русская песня («Много есть у меня...») // ОЗ. 1841. № 3. С. 45. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 183).
276. *Кольцов А. В.* Русская песня («Не весна тогда...») // ОЗ. 1842. № 1. С. 124. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 191–192).
277. *Кольцов А. В.* Русская песня («Не на радость не на счастье...») // ОЗ. 1841. № 6. С. 133. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 176–177).
278. *Кольцов А. В.* Русская песня («Не скажу никому...») // Утренняя заря. Альманах на 1841 год. СПб., 1841. С. 9–10. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 173).
279. *Кольцов А. В.* Русская песня («Расступитесь, леса темные...») // ОЗ. 1843. № 1. С. 71. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 192–193).
280. *Кольцов А. В.* Русская песня («Сяду я за стол...») // Московский наблюдатель. 1838. № 4. Кн. 2. С. 565. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 124–125).
281. *Кольцов А. В.* Русская песня («Так и рвется душа...») // ОЗ. 1840. № 12. С. 266. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 175).
282. *Кольцов А. В.* Русская песня («Я любила его...») // ОЗ. 1843. № 2. С. 300. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 197–198).
283. *Кольцов А. В.* Сельская песня («Как здоров да молод...») // ОЗ. 1843. № 1. С. 69. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 193–194).
284. *Кольцов А. В.* Совет старца («Скучно с жизнью старческой...») // Стихотворения Алексея Кольцова. М., 1835. С. 40. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 82).
285. *Кольцов А. В.* Тоска по воле («Загрустила, запечалилась...») // ОЗ. 1841. № 2. С. 272. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 159–160).
286. *Кольцов А. В.* Удалец («Мне ли, молодцу...») // Стихотворения Алексея Кольцова. М., 1835. С. 8–9. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 103–105).
287. *Кольцов А. В.* «Что ты спишь, мужичок...» // ОЗ. 1841. № 1. С. 155. (См. также: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 165–167).
288. *Комиссаров Д. Д.* Грусть поселанки («Разговор я слышал девичий...») // Северные семена на 1831 год. М., 1831. С. 49–50.
289. *Комиссаров Д. Д.* Несчастливец («Ах! Рано затмилось...») // Северные семена на 1831 год. М., 1831. С. 25–27.
290. *Комиссаров Д. Д.* Прощание с отчизной («Ах, не долго мне утешаться...») // Северные семена на 1831 год. М., 1831. С. 95–96.
291. *Кони Ф. А.* «Не жемчуг дорогой на цветочке блестит...» // Отд. издание с нотами Рупина. СПб., 1833. Сборник на 1838 год. СПб., 1838. С. 258. (См. также: Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 299).
292. *Кони Ф. А.* «Рано, цветик, рано ты...» // Отд. издание с нотами Рупина. СПб., 1833. (Водевилъ деловой человек, или дело в шляпе) (1840); Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 304.

293. *Коптев А. А.* Сельская элегия («Друг мой милой, красно солнышко мое...») // Московский курьер. 1806. Ч. 4. № 43. С. 267–269. (См. также: Стихотворения А. Коптева. СПб., 1834. С. 58–60).
294. *Красов В. И.* Песня («Уж как в ту ли ночь...») // Москвитянин. 1841. № 9. С. 11–12. (См. также: Поэты кружка Станкевича. М.; Л., 1936. С. 256–257).
295. *Красов В. И.* Песня («Уж я с вечера сидела...») // ОЗ. 1840. Т. 10. № 6. Отд. 3. С. 290. (См. также: Поэты кружка Станкевича. М.; Л., 1936. С. 246).
296. *Красов В. И.* Русская песня («Ах ты мать моя, змея-мачеха...») // ОЗ. 1841. Т. 18. № 9. С. 58–59. (См. также: Поэты кружка Станкевича. М.; Л., 1936. С. 249–250).
297. *Красов В. И.* Старинная песня («Со кручинушки шатаюсь...») // ОЗ. 1841. Т. 19. № 12. С. 72. (См. также: Поэты кружка Станкевича. М.; Л., 1936. С. 262).
298. *Креницын А. Н.* Русская песня («Милый друг! Нежный друг!...») // Невский альманах на 1830 г. СПб., 1830. С. 482–483.
299. *Кропоткин Д.* Сокол («На сторонущку родную...») // БдЧ. 1837. Т. 23. С. 147–148.
300. *Кугушев Н. М.* Песня («Ты не пой не пой соловушек...») // Новости русской литературы на 1805 год. 1805. Ч. 13. № 7. С. 108–109. (См. также: *Кугушев Н. М.* Праздное время инвалида. Стихотворения. М., 1814. С. 121–122 (№ 3 «Сельские песни»)).
301. *Кугушев Н. М.* Сельские песни («Не воркуй, голубчик сизенькой...») // Кугушев Н. М. Праздное время инвалида. М., 1814. С. 124–125.
302. *Кугушев Н. М.* Сельские песни («Не глядите, люди добрые...») // Кугушев Н. М. Праздное время инвалида. М., 1814. С. 123–124.
303. *Кугушев Н. М.* Сельские песни («Не скорби, о сердце нежное...») // ВЕ. 1823. № 3–4. С. 263–265.
304. *Кугушев Н. М.* Сельские песни («Нет, мои подружки резвые...») // ВЕ. 1823. № 3–4. С. 268–269.
305. *Кудряшев П. М.* «Как цветочек от засухи...» // ВЕ. 1822. № 9–10. С. 87.
306. *Кудряшев П. М.* Песни («Ах, подруженьки, ах, голубушки...») // ВЕ. 1823. № 19. С. 165.
307. *Кудряшев П. М.* Песни («Не вчера ли в хороводе...») // ВЕ. 1823. № 19. С. 165–166.
308. *Кудряшев П. М.* Песня («О, касаточка, птичка ласточка...») // Славянин. 1828. Т. 7. № 28. С. 64.
309. *Кукольник Н. В.* «Как взгляну да погляжу...» // Соч. Нестора Кукольника, драматические. СПб., 1852. Т. 2. С. 534.
310. *Кукольник Н. В.* («Ходит ветер у ворот...») // Соч. Нестора Кукольника, драматические. СПб., 1852. Т. 2. С. 416.
311. *Кюхельбекер В. К.* Русские песни («Ах! Не чайка кружась носится...»). См.: *Кюхельбекер В. К.* Адо // Мнемозина. 1824. Ч. 1. С. 129–130. (См. также перепечатку под подписью: «Г.....ни» в: Литературный кабинет. М., 1842. Отд. 2. С. 66–67).
312. *Кюхельбекер В. К.* Русские песни («Что ты, Машенька, призадумалась...»). См.: *Кюхельбекер В. К.* Адо // Мнемозина. 1824. Ч. 1. С. 164. (См. также перепечатку под подписью «Г.....ни» в: Литературный кабинет. М., 1842. Отд. 2. С. 67).
313. *Лажечников И. И.* «Сладко пел душа соловушко...». См.: *Варламов А. Е.* Соловушка: Романс (для голоса с ф-п). Сл. И. Лажечникова. М., 1886.

314. [Лардем] Русская песня («Все бы, все бы подле милой я сидел...») // Календарь муз на 1826 г. СПб., 1826. Стихи. С. 127–128.
315. *Лермонтов М. Ю.* Песня («Желтый лист о стебель бьется...») // ОЗ. 1859. Т. 125. № 7. Отд. 1. С. 50. (См. также: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Л., 1979. С. 226).
316. *Лермонтов М. Ю.* Русская песня («Клоками белый снег валится...») // Северный вестник. 1889. № 3. С. 91. (См. также: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Л., 1979. С. 164).
317. [Лесник] Две русские песни («Не булатный нож режет грудь мою...») // СО. 1839. Т. 9. Стихотворения. С. 10–11.
318. [Лесник] Две русские песни («Эх, не вовремя тучи мрачные...») // СО. 1839. Т. 9. Стихотворения. С. 10.
319. *Линдфорс Н. Ф.* Русская песня («Ах, скоро ль, душа девица...») // Стихотворения Николая Линдфорса. СПб., 1834. С. 61–62.
320. *Линдфорс Н. Ф.* Русская песня («Что в лесочке пташечка...») // Стихотворения Николая Линдфорса. СПб., 1834. С. 63.
321. *Лисицына М. А.* Песня («Сердцу милая девица...») // Дамский журнал. 1828. Кн. 21. № 6. С. 302–303. (См. также: Стихи и проза М. Лисицыной. М., 1829. С. 4–6; Венера. М., 1831. (Подпись: ь)).
322. [Любавский] Песня. Подражание древним Российским стихотворениям («Не бушуйте, ветры буйные...») // Аглая. М., 1809. Ч. 7. Сент. С. 42–44.
323. *Любич-Романович В. И.* Конь («Что ты так не весел...») // Маяк. 1842. Т. 6. Кн. 11. Глава I. Стихотворения. С. 4. (Подпись: *Романович В.*).
324. *Любич-Романович В. И.* Могила («В поле ветер воеет, стонет...») // Маяк. 1841. Ч. 19–21. Гл. 1. Стихотворения. С. 21–22. (Подпись: *Романович В.*).
325. *Любич-Романович В. И.* Песня («Не кукушка на лету заунывно куковала...») // Маяк. 1841. Ч. 17–18. Гл. 1. Стихотворения. С. 11. (Подпись: *Романович В.*).
326. *Любич-Романович В. И.* Разлука («Спой, голубка, чтонибудь...») // Маяк. 1841. Ч. 19–21. Гл. 1. Стихотворения С. 21. (Подпись: *Романович В.*).
327. *Любич-Романович В. И.* Суженый («По златистому песочку...») // Маяк. 1841. Ч. 19–21. Гл. 1. Стихотворения. С. 23. (Подпись: *Романович В.*).
328. [М. - С-пъ] Недобрый сон. Русская мелодия («Что дитячко, что милое...») // Лит. прибавл. Рус. Инвалиду. 1833. № 7, 25 января. С. 55.
329. *Маздорф А. К.* Песня («Ноченька мрачная, что ты так длишься...») // ВЕ. 1818. Ч. 101. № 19. С. 179–180.
330. [Макаров М. Н.?] «Было время, когда грусти я не знал...») // Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 24–25.
331. [Макаров М. Н.?] «Вечор был я у Никитских у ворот...») // Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 274–275.
332. [Макаров М. Н.?] «Вечор я у милого радостью была...») // Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 332.
333. *Макаров М. Н.* Владислав и Людмила («Владислав! Душа-надежда...») // ВЕ. 1823. № 9. С. 24–26.
334. [Макаров М. Н.?] «Говорят, что нет несноснее...») // Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 77–78.
335. [Макаров М. Н.?] («Грусть тиранит сердце бедного...») // Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 232–233.
336. [Макаров М. Н.?] («Если б знал я, красна девица душа...») // Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 170–172.

337. [Макаров М. Н.?] Князь Славянский в плену («Среди лесов...») // ВЕ. 1823. № 9. С. 26–29.
338. [Макаров М. Н.?] «Расцветайте в саду алые цветы...» // Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 330–331.
339. [Макаров М. Н.?] «Ты здесь была — я рай вкушал...» // Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 275–276.
340. [Макаров М. Н.?] «Ты напрасно по Никитской проходил...» // Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 391–392.
341. [Макаров М. Н.?] «Ты не жди меня, моя милая...» // Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 102–103.
342. [Макшеева В. А.?] Русская песня («Голубое небо вдруг покрылось тучей...») // Маяк. 1840. Ч. 5. Гл. 2. Стихотворения. С. 6–7.
343. *Мальшев Г. Г.* Моей невесте («В высоком тереме...») // Стихотворения Григория Мальшева. СПб., 1848. С. 26–27.
344. *Мальшев Г. Г.* Песня русского воина под Варною, в 1828 году («Буйный ветер воет...») // Стихотворения Григория Мальшева. СПб., 1848. С. 3–4.
345. *Мальшев Г. Г.* Разлука («Еду в бой кровавый...») // Стихотворения Григория Мальшева. СПб., 1848. С. 15–16.
346. *Мальшев Г. Г.* Русская песня («По дорожке пыль столбом летит...») // Стихотворения Григория Мальшева. СПб., 1848. С. 30.
347. [Мартынов В.] Две русские песни («Вы скажите мне люди добрые...») // Литературная газета. 1843. № 40, 10 октября. С. 716–717.
348. *Мерзляков А. Ф.* «Ах, девица, красавица...» // Журнал отечественной музыки на 1806 год, изд. Д. Кашиным. 1806. № 4. С. 12. (См. также: Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 296–297; *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 23–24; *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 66–67).
349. *Мерзляков А. Ф.* «Ах что ж ты голубчик...» // Журнал отечественной музыки на 1806 год, изд. Д. Кашиным. 1806. № 5. С. 5 (без подписи). (См. также: Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 326–327 (без подписи); *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 12–13; *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 62–63).
350. *Мерзляков А. Ф.* «Вылетала бедна пташка на долину...» // Новейший и полный российский общенародный песенник. М., 1810. С. 120–121. (См. также: *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 9–11; *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 61–62).
351. *Мерзляков А. Ф.* «Мой безмолвный друг опять к тебе иду...») // *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 31–32. (См. также: *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 72).
352. *Мерзляков А. Ф.* Одиночество. Две песни («Среди долины ровныя...») // ВЕ. 1811. № 2. С. 92. (См. также: *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 1–3; *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 57–58).
353. *Мерзляков А. Ф.* Ожидание («Тошно девице ждать мила друга...») // *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 25–26. (См. также: *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 67–68).
354. *Мерзляков А. Ф.* «Под березой, где прозрачный ключ шумит...») // *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 29–30. (См. также: *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 71).

355. *Мерзляков А. Ф.* Русская песня («Не липочка кудрявая...») // Денница. М., 1830. С. 111–113. (См. также: *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 6–8; *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 60–61).
356. *Мерзляков А. Ф.* Сельская элегия («Что мне делать в тяжкой участи своей...») // ВЕ. 1805. № 6. С. 130–133. (См. также: Журнал российской словесности. 1805. № 12. С. 169–172; *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 19–22; *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 64–66).
357. *Мерзляков А. Ф.* Соловушка («Для чего летишь, соловушко, к садам...») // Денница. М., 1830. С. 89–90. (См. также: *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 27–28; *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 69–70).
358. *Мерзляков А. Ф.* «Чернобровый, черноглазый...» // Журнал отечественной музыки на 1806 год, изд. Д. Кашиным. 1806. № 4. С. 8–9. (См. также: Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 290–292; *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 14–16; *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 63–64).
359. *Мерзляков А. Ф.* Чувства в разлуке («Что не девица во тереме своем...») // ВЕ. 1805. № 9. С. 43–44. (См. также: *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 17–18; *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 64–65).
360. *Мерзляков А. Ф.* «Я не думала ни о чем в свете тужить...» // *Мерзляков А. Ф.* Песни и романсы. М., 1830. С. 4–5. (См. также: *Кашин Д. Н.* Три народные русские песни для пения и фортепьян. СПб., [б. г.] (ноты); Русское национальное песнопение. М., 1809. С. 172–173 (без указания авторства и с разночтениями); *Кашин Д. Н.* Три народные русские песни для пения и фортепьян Стихотворения. Л., 1958. С. 58–59).
361. [Ми - ло Со - нь] Песня («Вы малюточки, мелки пташечки...») // Соревнователь. 1818. № 9. С. 363–364.
362. *Минаев Д. И.* Песня («Как по морю было синему...») // Новогодник. Собрание сочинений в прозе и стихах. СПб., 1839. С. 363–364.
363. *Михайлов М. И.* Вассал («Что не сокол я лихой...») // Литературная газета. 1847. № 49, 7 августа. С. 774.
364. *Мочалов П. С.* «Ах, ты, солнце, солнце красное...» // Литературный кабинет. М., 1842. Отд. 2. С. 13.
365. *Мочалов П. С.* Русские песни («В хороводе поем песню мы...») // Репертуар и пантеон. 1846. Т. 14. С. 457–458.
366. *Мочалов П. С.* Русские песни («Не гляди на меня...») // Репертуар и пантеон. 1846. Т. 14. С. 459–460.
367. *Мочалов П. С.* Русские песни («Скоро ли, буйные ветры, уймется...») // Репертуар и пантеон. 1846. Т. 14. С. 458–459.
368. *Мочалов П. С.* Русское спасибо («Дайте слово, научите...») // Литературный кабинет. М., 1842. Отд. 2. С. 11–12.
369. *Мочалов П. С.* «Старый бор, черный бор...» // Литературный кабинет. М., 1842. Отд. 2. С. 13–14.
370. *Мятлев И. П.* «Молодая пташечка...» // Полное собрание сочинений И. П. Мятлева: В 2 т. Т. 1. СПб., 1857. С. 23. (См. также: *Мятлев И. П.* Стихотворения. Л., 1969. С. 62).
371. *Мятлев И. П.* Плавающая ветка («Что ты ветка бедная...») // Собрание стихотворений. СПб., 1835. С. 61–62. (См. также: *Мятлев И. П.* Стихотворения. Л., 1969. С. 58).

372. [Н. В.] Светлица («Есть заветная светлица...») // СО. 1840. Т. 3. С. 591–592. Возможно Н. В. Берг.
373. [Н. Ш.] Русская песня («Блещет, блещет из-за туч...») // Дамский журнал. 1827. № 14. С. 72.
374. [Н. Ш.] Русская красавица («Вот стоит она, лебедь белая...») // БдЧ. 1841. Т. 44. Стих. С. 104.
375. [Н. Н. Город] Нижегородская элегия («Вечор был я во Поднавье, во селе...») // ВЕ. 1811. № 6. С. 100–101.
376. [Надеждина Э. А.] Локон («Говорил мне мил сердечный друг когда-то...») // Невский альбом. СПб., 1838. С. 160.
377. *Наумова А. А.* Песнь соотечественникам по прогнанию злодеев с земли Руской («Самозванец злой нечестивый враг...») // РВ. 1813. № 10. С. 21–27. (См. также: Собрание стихотв., относящихся к незабвенному 1812 г. М., 1814. С. 156–160).
378. *Наумова А. А.* «Во все стороны голубка как стрела летала...») // Наумова А. А. Уединенная муза закамских берегов. М., 1819. С. 38–39.
379. *Наумова А. А.* «Ждать люблю вечерню зорю...») // Наумова А. А. Уединенная муза закамских берегов. М., 1819. С. 201–203.
380. *Наумова А. А.* Русская песня во время занятия Москвы неприятелями, посвященная любезным соотечественникам («Где ты, матушка, белокаменна...») // РВ. 1813. № 10. С. 15–20. (См. также: Собрание стихотв., относящихся к незабвенному 1812 г. М., 1814. С. 153–156).
381. *Наумова А. А.* Русские песни («Молодушка молодая по полю ходила...») // Наумова А. А. Уединенная муза закамских берегов. М., 1819. С. 40–43.
382. [Нетанов] Песня («Прочь, тоска змея...») // Литературная газета. 1848. № 15, 15 апреля. С. 228.
383. [Ниркомский] «Матушка, голубушка...») // БдЧ. 1838. Т. 29. Стихотв. С. 51–52.
384. [Ниркомский] Три русские песни («Ты не плачь, родимый батюшка...») // БдЧ. 1838. Т. 29. Стихотв. С. 52–53.
385. [О - л - а.] Русская песня («Красавице-девице любить не велили...») // Литературная газета. 1840. № 75, 11 сентября. С. 1582, 1645–1646.
386. [О - л - а.] Цыганская песня («Я вечор млада...») // Литературная газета. 1840. № 75, 11 сентября. С. 1582, 1646–1647.
387. *Ободовский П. Г.* Песня («Не плачь, не плачь красавица...») // Невский альманах на 1830 г. СПб., 1829. С. 242–243.
388. *Ободовский П. Г.* Русская песня («Ты не плачь, не тоскуй...») // Памятник Отчужденных муз на 1827 г. СПб., 1827. С. 197–198.
389. *Ободовский П. Г.* Тверская песня («Что туман клубится облаком...») // Карманная книжка для любителей русской старины и словесности. СПб., 1829. С. 393–394.
390. *Огарев Н. П.* Кабак («Выпьем, что ли, Ваня...») // ОЗ. 1842. № 3. (См. также: Песни русский поэтов: В 2 т. Т. 1. Л, 1988. С. 546–547).
391. *Одоевский А. И.* Далекий путь («По дороге столбовой...») // Русская беседа. 1859. № 14. С. 4–5. (См. также: Полное собрание стихотворений князя А. И. Одоевского. СПб., 1883. С. 87–88).
392. *Одоевский А. И.* К *** («Как носятся тучи за ветром осенним...») // Современник. 1853. № 11. С. 59.

393. *Одоевский А. И.* Кутья («Грозный злобно потешается...») // Кубасов И. А. Декабрист А. И. Одоевский. СПб., 1922. С. 148. (См. также: *Одоевский А. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958).
394. *Ознобишин Д. П.* Чудная бандура («Гуляет по Дону казак молодой...») // Московский наблюдатель. 1836. Кн. 2. С. 239. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 97–98).
395. *Остолопов Н. Ф.* Бедная дуня («Ах, не лебедь ходит белая...») // Свиток муз. СПб., 1803. Кн. 2. С. 51–53. (См. также: *Остолопов Н. Ф.* Прежние досуги. М., 1816. С. 61–62).
396. *Остолопов Н. Ф.* Русская песня («Не бушуйте, ветры буйные...») // Журнал российской словесности. 1805. № 2. С. 96. (См. также: *Остолопов Н. Ф.* Прежние досуги. М., 1816. С. 75–76; Полевые цветы на 1828 г. СПб., 1828. С. 245–246. (Подпись: «А. Сергеев. Бурная полночь. 14 октября 1815 г.»)).
397. *Остолопов Н. Ф.* «Солнце красное, оставь ты небеса...» // Любитель словесности. 1806. Ч. 1. № 3. С. 269. (См. также: *Остолопов Н. Ф.* Прежние досуги. М., 1816. С. 76–77; ВЕ. 1816. Ч. 89. № 19–20. С. 207).
398. [П. Н. - въ.] Русская песня («Была пора, когда цветы...») // Русский альманах на 1832 и 1833 годы. СПб., 1832. С. 358–359.
399. [П...кий] Госка подружки («Не дождусь того я времени...») // Маяк. 1840. Ч. 8. Гл. 2. Стихотворения. С. 29.
400. [П. Я. (14.33)] Песня («Кто со мной, молодой...») // Цинтия на 1832. М., 1831. С. 86–87.
401. *Пальм А. И.* Русская песня («Не шуми ты, мать зеленая дубровушка...») // Литературная газета. 1845. № 21, 7 июня. С. 717.
402. *Панаев В. И.* Мать и дочь (опыт русской идиллии) («Скажи мне, родимая...») // Невский альманах на 1827. СПб., 1827. С. 98–99. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 197–198).
403. *Панаев В. И.* Разлука («Не спеши, моя красавица, постой...») // Памятник Отечественных Муз изд. на 1827 г. СПб., 1827. С. 14. (См. также: Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1835. № 5, 16 января. С. 39; Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 197).
404. *Пельский Д. Ф.* Три русские песни («Радость дней моих...») // БдЧ. 1838. Т. 29. Стихотв. С. 53–54.
405. [Переведенцев М.] Песня русского ямщика на чужбине («Эй вы, соколики...») // Литературная газета. 1848. № 32, 12 августа. С. 503.
406. *Петров И. М.* Русская песня (Красноярск) («Березонька ль кудрявая...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1832. № 48. С. 383. (См. также: Утренняя звезда. М., 1834. Кн. 1. С. 162–163 (под заголовком: Заветное кольцо. Русская песня)).
407. *Подолинский А. И.* Русская песня («Что в сыром бору от солнышка...») // Повести и мелкие стихотворения А. Подолинского. СПб., 1837. С. 161–162. (См. также: *Подолинский А. И.* Сочинения. Т. 1. 1860. С. 278–279).
408. *Полежаев А. И.* «Долго ль будет вам без умолку идти...» // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. СПб., 1838. № 23, 4 июня. С. 444.
409. *Полежаев А. И.* («Разлюби меня, покинь меня...») // Телескоп. 1836. Ч. 33. № 9.
410. *Полежаев А. И.* Сарафанчик («Мне наскучило, девице...») // Арфа. Стихотворения Александра Полежаева. М., 1838. С. 99–100.
411. *Полежаев А. И.* «Там на небе высоко...» // Стихотворения А. Полежаева. М., 1832. С. 173–175.

412. *Полежаев А. И.* «У меня ль, молодца...» // Стихотворения А. Полежаева. М., 1832. С. 171–172.
413. *Политковский Г. Г.* Песня петербургских жителей на отъезд Царицы-Матушки к Царю-Батюшке. Декабря 19 дня 1813 («Понесися по поднебесью...») // СО. 1813. № 52. С. 293–294. (См. также: Песня петербургских жителей на отъезд Царицы-Матушки к Царю-Батюшке. Декабря 19 дня 1813. СПб., 1813).
414. [Попов, И. В.?] Песня («Ах, не ласточка, не ясен сокол...») // Песня. б. м., 1807.
415. *Пороховой А. И.* Вопрос и ответ. Посвящено Е. Д. («Не утай, Расскажи, моя душечка...») // Маяк. 1841. Ч. 16. Гл. 1. Стихотворения. С. 36.
416. *Пороховой А. И.* Две русские песни («Отворю окно, посмотрю я в даль...») // Литературная газета. 1843. № 40, 10 октября. С. 717.
417. [Почтенная дама] Песня («Ты спокойся, сердце бедное...») // Амфион. 1815. Кн. 6. С. 112–115.
418. *Протопопов А. П.* Волжская песня («Ах ты, батюшка, наш кабачек...») // Литературный кабинет. М., 1842. Отд. 2. С. 68.
419. [П-рь Н-овъ] Песня («Перелетная певичка...») // Дамский журнал. 1828. № 14. С. 75.
420. *Пуговишников А. М.* Русская песня («Ветер, резкий ветерок...») // Пуговишников А. М. Романсы, песни и стихотворения. М., 1838.
421. *Пуговишников А. М.* Русская песня («Во поле мятель...») // Феномен. Альманах. М., 1832. С. 20–23.
422. *Пуговишников А. М.* Русская песня («Добрый молодец я в поле...») // Пуговишников А. М. Романсы, песни и стихотворения. М., 1838.
423. *Пуговишников А. М.* Русская песня («Красна девица печальна и бледна...») // Пуговишников А. М. Романсы, песни и стихотворения. М., 1838.
424. *Пуговишников А. М.* Русская песня («Сердцу милый, друг любезный...») // Пуговишников А. М. Романсы, песни и стихотворения. М., 1838.
425. *Пуговишников А. М.* Русская песня («Судьба гонит горемыку...») // Феномен. Альманах. М., 1832. С. 17–19.
426. *Пуговишников А. М.* Русская песня («Течет речка, речка быстрая...») // Пуговишников А. М. Романсы, песни и стихотворения. М., 1838.
427. *Пуговишников А. М.* Русская песня («Что же делать? Житье горько...») // Пуговишников А. М. Романсы, песни и стихотворения. М., 1838.
428. *Пуговишников А. М.* Русская песня (национальная, веселая) («А с чего же мне теперь...») // Пуговишников А. М. Романсы, песни и стихотворения. М., 1838.
429. *Пуговишников А. М.* Русская элегия («Вот теперь-то я молодчик...») // Пуговишников А. М. Романсы, песни и стихотворения. М., 1838.
430. *Пушкин А. С.* «Девицы красавицы...» // Пушкин А. С. Евгений Онегин. Глава третья. СПб., 1827. С. 48–49. (См. также: *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 6. М.; Л., 1937. С. 71–72).
431. *Пушкин А. С.* Песни о Стеньке Разине («Как по Волге реке по широкой...»). См.: *Грот Я. К.* Еще заметка к записанной Пушкиным былинке о Стеньке Разине // Русь. 1881. № 13, 7 февраля. С. 18. (См. также: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 3. Кн. 1. С. 23).
432. *Пушкин А. С.* Песни о Стеньке Разине («Ходил Стенька Разин...»). См.: *Грот Я. К.* Еще заметка к записанной Пушкиным былинке о Стеньке Разине //

- Русь. 1881. № 13, 7 февраля. С. 18. (См. также: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 3. Кн. 1. С. 24).
433. *Пушкин А. С.* Песни о Стеньке Разине («Что не конский топ, не людская мольвь...»). См.: *Грот Я. К.* Еще заметка к записанной Пушкиным былинке о Стеньке Разине // Русь. 1881. № 13, 7 февраля. С. 18. (См. также: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 3. Кн. 1. С. 24–25).
434. *Радостин Н. К.* Красный сарафан («Не шей ты мне, матушка...») // Альманах на 1840 год Н. Анордиста. М., 1840. С. 80–82.
435. *Размахнин П. Е.* Русская песня («Дуня, Дуня, друг сердечный...») // Заволжский муравей. 1832. № 2. С. 81–82.
436. *Раич С. Е.* Перекати-поле («Перекати-поле...») // Уралия на 1826 г. М., 1825. С. 83–85. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 13).
437. *Римский-Корсаков А. Я.* Песня («Я пойду косить...») // Подснежник на 1829 г. СПб., 1829. С. 186.
438. *Розен Е. Ф.* Песня («Ягодка ль спелая...») // Альциона. СПб., 1832. С. 43. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 570–571).
439. *Ростопчина Е. П.* «Дайте крылья мне перелетные...» // Утренняя заря. Альманах на 1840 год. СПб., 1840. С. 121. (См. также: Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 71).
440. *Ростопчина Е. П.* «Темно-русые кудри милого...» // Утренняя заря. Альманах на 1840 год. СПб., 1840. С. 120. (См. также: Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 72).
441. *Ростопчина Е. П.* «Тучи черные собираются...» // Утренняя заря. Альманах на 1840 год. СПб., 1840. С. 119–120. (См. также: Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 72).
442. *Рындовский Ф. М.* К ней («Ах, не дуйте, ветры буйно-грозные...») // Рындовский Ф. М. Печальные, веселые и унылые тоны моего сердца. СПб., 1809. С. 44.
443. *Рябинин П. П.* Русская песня («Затмись месяц, затмись полный ты сей час...») // Северные семена на 1831 год. М., 1831. С. 39–40.
444. *Рябинин П. П.* Русская песня («На раките воробей...») // Северные семена на 1831 год. М., 1831. С. 97–98.
445. *Свиньин П. П.* Закамская песня («Река быстрая, серебристая...») // СО. 1834. Т. 42. № 16. С. 555–557.
446. *Селиванов В. В.* Песня («Что ты, мой соловушек...») // Досуги Марса. Литературные труды офицеров. СПб., 1834. С. 223–224. (Подпись: В. С***).
447. *Селиванов В. В.* Солдатская песня («Ох, жизнь молодецкая...») // Досуги Марса. Литературные труды офицеров. СПб., 1834. С. 239–240. (Подпись: В. С***).
448. [Сергеев А.?] Песня («Не дубровушка перед дождичком...») // Полевые цветы. Альманаз на 1828 год. СПб., 1828. С. 117–118.
449. *Серебрянский А. П.* К лучине (русская песня) («Гори, гори лучинушка...») // Памятная книжка Воронежской губернии на 1906 год. Воронеж, 1906. Отд. 3. С. 63–64. (См. также: *Серебрянский А.* Дни нашей жизни. Воронеж, 2001. С. 19–20).
450. [Скородумов Н.] Русская песня («Таня милая, жестокая...») // Благонамеренный. 1824. Ч. 27. № 17. С. 271–272.
451. *Слепушкин Ф. Н.* «Гори, гори лучинушка...» // Досуги сельского жителя. Ч. 2. СПб., 1828. С. 79.

452. [Смирнов П.] А. П. Славину («Ах! Судьба ль моя несчастная...») // Литературный кабинет. М., 1842 Ч. 2. С. 69.
453. [Смирнов П.] А. П. Славину («Не дивитесь, люди добрые...») // Литературный кабинет. М., 1842 Ч. 2. С. 70–71.
454. [Смирнов Ф.] Песня («Не павлин плывет...») // Вестник Европы. 1822. № 7. С. 218–220. (См. также: Славянин. 1827. Ч. 4. № 41. С. 61–62. Подпись: Л. Вл.).
455. *Соколовский В. И.* Две русские песни («Ах, ты, пеночка, пенка моя...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. СПб., 1837. № 26, 26 июня. С. 253. (См. также: Литературная газета. 1843. № 5. С. 93).
456. *Соколовский В. И.* Две русские песни («Мой замочек витой, мой замочек витой...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. СПб., 1837. № 26, 26 июня. С. 252–253. (См. также: Литературная газета. 1843. № 5. С. 93).
457. [Сокольский Г. В.?] Чужая сторона («Скучно молодцу в сторонухе чужой...») // ВЕ. 1815. № 17. С. 17–18.
458. *Соловьев С. П.* Русские песни («Ах, ты ночь ли моя...») // Литературный кабинет. М., 1842 Ч. 2. С. 46.
459. *Соловьев С. П.* Русские песни («Гой, судьба ль моя, судьбинушка...») // Репертуар русского театра. 1841. № 11. С. 23.
460. *Соловьев С. П.* Русские песни («Дай тряхну кудрями...») // Репертуар русского театра. 1841. № 8. С. 7.
461. *Соловьев С. П.* Русские песни («Ты не плачь, не тоскуй...») // Литературный кабинет. 1842. Отд. 2. С. 45.
462. *Соловьев С. П.* Русские песни («Уж задам же я, молодец...») // Репертуар русского театра. 1841. № 11. С. 23–24.
463. *Соловьев С. П.* Русские песни («Ходят по небу тучи серые...») // Репертуар русского театра. 1841. № 8. С. 6–7.
464. *Соловьев С. П.* Русская песня («Что ты рано, зоренька...») // Репертуар русского театра. 1841. № 7. С. 21–22.
465. *Соловьев С. П.* Тоска. Русская песня («Загубили волю...») // Панетон. 1848. Т. 4. № 7. С. 132–133.
466. *Соловьев Ф. Н.* Русская песня («Ненаглядная, бессравненная...») // Зимцерла. М., 1829. С. 89–92. (См. также: Гирляндочка. Подарок на 1846 год любителям и любительницам русского чтения. М., 1846. С. 35–38. (Без подписи, с разночтениями в пунктуации)).
467. *Сомов О. М.* Песенка («Полно, сердце! Успокойся на часок...») // Благонамеренный. 1821. № 10. С. 143. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 219–220).
468. *Срезневский И. И.* Песня Наталки Полтавки («Дуют ветры, дуют буйно, и деревья гнутся...») // Галатея. 1838. Ч. 6. С. 323–324.
469. [Степанов С.] Песня («Где ты, где ты, друг мой милой...») // Календарь муз на 1826 г. СПб., 1826. Стихи. С. 159–160.
470. [Степанов С. П.] Сирота («Кто пригреет тебя...») // La Nouvelliste. 1844. № 11. С. 285–286.
471. [Степанов Ст.] Песня («Не роса на алый цвет падет весной...») // Маяк. 1840. Ч. 6. Гл. 2. Стихотворения. С. 16.
472. [Стременаев Н.] Песня («Ты в тумане и без зорюшки...») // Маяк. 1841. Ч. 19–21. Гл. 1. Стихотворения. С. 26.
473. *Стромиллов С. Н.* Песня (написано в альбом гр. Ив. Комынина) («Ветер, ветер одинокий!...») // Московский наблюдатель. 1837. Ч. 13. С. 238.

474. *Стромилов С. Н.* «Собрались мы к боярину...» // Хор, петый в маскарде С. А. Римского-Корсакова 7 февраля 1846 г.: «Собрались к мы к боярину...» [Для пения с ф-п.] [Б. м., б. д.].
475. *Стромилов С. Н.* («То не ветер ветку клонит...») // Отд. Нотное издание, музыка А. Е. Варламова. [Б. м., б. д.].
476. *Струйский Д. Ю.* Земные звезды («Видел я две звездочки...») // Литературная Газета. 1831. № 24, 26 апреля. С. 194. (Подпись: *Трилуный*).
477. *Струйский Д. Ю.* Песня («Волны стонут, ветер воет...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1832. № 54. С. 430. (Подпись: *Трилуный*).
478. *Струйский Д. Ю.* Песня («О чем горюешь девица...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1832. № 49. С. 390. (Подпись: *Трилуный*).
479. *Струйский Д. Ю.* Песня кормилицы («Моя бедность, ты...») // Одесский альманах на 1839 г. Одесса, 1839. С. 500–505.
480. *Струйский Д. Ю.* Русская песня («Над рекою ивушка...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1837. № 14, 3 апреля. С. 135.
481. *Суханов М. Д.* «Ах, кручина ты, кручинушка...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 75–76.
482. *Суханов М. Д.* «Ах, не даром у меня...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 66.
483. *Суханов М. Д.* «Ах, ты матушка, мать быстра река...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 75.
484. *Суханов М. Д.* «В волостном большом селении...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 77–78.
485. *Суханов М. Д.* «В светлице девица сидела...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 88–89.
486. *Суханов М. Д.* «Война, война, пришлось прощаться...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 88–89.
487. *Суханов М. Д.* Верность («Давно красавица стемнело...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 65–66. (См. также: Дамский журнал. 1828. № 14. С. 76–77).
488. *Суханов М. Д.* «Грустно девице с другом розно жить...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 69.
489. *Суханов М. Д.* «Два года нежно молодца...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 83–84.
490. *Суханов М. Д.* «День окончился, темна ночь пришла...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 69–70.
491. *Суханов М. Д.* Ездок. Романс «Ах! постыло все мне...») // Мои сельские досуги. Стихотворения крестьянина М. Суханова. СПб., 1836. С. 9–11.
492. *Суханов М. Д.* «Зарастай, моя дороженька...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 68–69.
493. *Суханов М. Д.* («Как стоял шатер во чистом поле...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 84.
494. *Суханов М. Д.* («Красна девица сидела под окном...») // Памятник Отечественных муз. СПб., 1827. Стихи. С. 138–139. (См. также: Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 74–75).
495. *Суханов М. Д.* «Красна девица сряжалась в хоровод...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 67–68.
496. *Суханов М. Д.* «Красная девица, полно горевать...») // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 73–74.

497. *Суханов М. Д.* «Красно солнышко садилось за леса...» // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 81–83.
498. *Суханов М. Д.* Ласточке («Ты не вейся, ласточка...») // Мои сельские досуги. Стихотворения крестьянина М. Суханова. СПб., 1836. С. 97.
499. *Суханов М. Д.* «Лейтесь слезы из очей...» // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 90–91.
500. *Суханов М. Д.* «Любил молодец красну девицу...» // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 76–77.
501. *Суханов М. Д.* «Любила друга дорогого...» // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 86–87.
502. *Суханов М. Д.* «Не велят Ване по улице ходить...» // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 73.
503. *Суханов М. Д.* «Не две лебеди по реченьке плывут...» // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 78–79.
504. *Суханов М. Д.* «Не плачь красавица! Тебе ли горевать...» // Мои сельские досуги. Стихотворения крестьянина М. Суханова. СПб., 1836. С. 7–8.
505. *Суханов М. Д.* «Нет, полно девице грустить...» // СО. 1830. Т. 12. № 22. С. 249. (См. также: Мои сельские досуги. Стихотворения крестьянина М. Суханова. СПб., 1836. С. 6).
506. *Суханов М. Д.* «О чем грустишь, девица...» // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 87–88.
507. *Суханов М. Д.* «О чем, красавица, грустишь...» // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 80–81.
508. *Суханов М. Д.* Русская песня («В последний раз я говорила...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1835. № 33, апрель 24. С. 264. (См. также: Мои сельские досуги. Стихотворения крестьянина М. Суханова. СПб., 1836. С. 5).
509. *Суханов М. Д.* Русская песня («В святой Руси идет война...») // Дамский журнал. 1828. № 23. С. 173–174 (ранняя ред.). (См. также: Мои сельские досуги. Стихотворения крестьянина М. Суханова. СПб., 1836. С. 1–2).
510. *Суханов М. Д.* Русская песня («Заря угасла. Месяц полный...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1836. № 39, 13 мая. С. 311–312.
511. *Суханов М. Д.* Русская песня («Не крушися, красна девица...») // Славянин. 1828. Ч. 6. № 21. С. 313–314. (См. также: Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 68–69).
512. *Суханов М. Д.* Русская песня («Нет, на беседу не пойду...») // Дамский журнал. 1828. № 4. С. 200 (посв. Елисавете Михайловне Федоровой). (См. также: Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 86).
513. *Суханов М. Д.* Русская песня («Сидела Аннушка в светлице...») // Славянин. 1828. Ч. 6. № 23. С. 397–398. (См. также: Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 85).
514. *Суханов М. Д.* Русская песня («Частой рощицей, весенним вечерком...») // Славянин. 1827. Ч. 1. № 13. С. 272–273. (См. также: Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 68–69).
515. *Суханов М. Д.* «Сбрось, красавица, с себя...» // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 71–72.
516. *Суханов М. Д.* «Так! Полно молодцу грустить...» // Мои сельские досуги. Стихотворения крестьянина М. Суханова. СПб., 1836. С. 3–4.

517. *Суханов М. Д.* «Что ты, девица, невесело сидишь...» // Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михайла Суханова. СПб., 1828. С. 72–73.
518. *Сушков Н. В.* Простонародная песня на взятие Парижа («Слава, слава Богу русскому...») // Пушкин А. М. Храм бессмертия, пролог мелодрамою. М., 1814. С. 14–15.
519. *Тарасенков Д. А.* Русская песня («Ах, о чем разручем...») // Репертуар русского и пантеон европейских театров. 1843. Т. 4. Кн. 11. С. 154–155.
520. [Тархов А.] Песня («Не волна с волною шепчется...») // Маяк. 1841. Ч. 22. Гл. 1. Стихотворения. С. 12.
521. *Теплова Н. С.* Русская песня («Ранним утром под окном...») // МТ. 1830. № 3. С. 316.
522. *Тимофеев А. В.* «Ах, вы, ветры, ветры буйные...» // Тимофеев А. В. Песни. СПб., 1835. С. 34–35. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 594–595).
523. *Тимофеев А. В.* Выбор жены. Русская песня («Не женись на умнице...») // БдЧ. 1837. Т. 25. № 11. С. 12. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 642).
524. *Тимофеев А. В.* Борода («Борода ль моя, бородушка...») // Маяк. 1843. Т. 8. Кн. 15. С. 8–9. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 643–644).
525. *Тимофеев А. В.* «Не судите люди, люди добрые...» // Тимофеев А. В. Песни. СПб., 1835. С. 49–50.
526. *Тимофеев А. В.* Сердце (Е. И. И-вой) («Что все рвется, ноешь, бедное...») // Тимофеев А. В. Песни. СПб., 1835. С. 101–102.
527. *Тимофеев А. В.* Свадьба («Нас венчали не в церкви...») // СО. 1834. Т. 42. № 16. С. 553–555. (См. также: *Тимофеев А. В.* Песни. СПб., 1835. С. 55–57).
528. *Тимофеев А. В.* Солнце (П. А. Ш-ву) («Высоко ты солнце красное...») // Тимофеев А. В. Песни. СПб., 1835. С. 116–117.
529. *Тимофеев А. В.* «Соловей ты наш, соловушко...» // Тимофеев А. В. Песни. СПб., 1835. С. 60–61.
530. *Тимофеев А. В.* Тоска («Оседлаю коня, коня быстрого...») // БдЧ. 1838. Т. 26. С. 98. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 642–643).
531. [Титов] Ярославская песня («Ах ты, матушка, земля русская...») // БдЧ. 1839. Т. 35. Стихотв. С. 20–22.
532. [Траум] Русская песня («Заведи мне, пташечка...») // БдЧ. 1839. Т. 34. Стихотв. С. 16.
533. [Трике И.] Желание. Романс («Не давайте золота...»). См.: *Дерфельдт А. А.* Желание. Романс. Посв. Е. А. К. Сл. И. Трике. СПб., [184?] (ноты).
534. *Туманский В. И.* «Легкий вешний ветерок...» // МВ. 1829. № 2. С. 151.
535. [Ф. И.] Русская песня («Вейся, вейся желтый хмель...») // МТ. 1826. Ч. 11. № 17. С. 7.
536. *Федоров П. С.* Русская песня (из водевиля «Елена») («Без росы цветов от зноя...») // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. Кн. 3. Стихотворения и куплеты. С. 3.
537. *Федоров Б. М.* Сельская любовь («Что мне нужды...») // Невский альманах на 1825 г. СПб., 1825. С. 123–124.
538. *Федоров Б. М.* Сельская песня («Что ты рано, моя пташечка...») // СО. 1829. Т. 6. Ч. 128. С. 177.
539. *Филимонов В. С.* Песня («Вечор был я в Лизаветином дворе...») // Проза и стихи Владимира Филимонова. М., 1822. Ч. 2. Стихи. С. 86–87.

540. *Филимонов В. С.* Песня («Разлучились мы, голубушка, с тобой...») // Проза и стихи Владимира Филимонова. М., 1822. Ч. 2. Стихи. С. 93–94.
541. *Хомяков А. С.* Русская песня («Гой, красна земля Володимира...») // КД стихотворений Хомякова. М., 1844. С. 32–33.
542. [Хотяинцов П. И.?] Русская песнь («Храни, господь, царя отчизны...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1834. № 79, 3 октября. С. 630.
543. [Хотяинцов П. И.?] Солдатская песня («Дружно, братцы! В круговую!...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1835. № 47, 12 июня. С. 375.
544. *Цыганов Н. Г.* «Ах, не звездочка сияет...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 51–52. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 242–243).
545. *Цыганов Н. Г.* «Ах, не пташечка...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 35–37. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 233–234).
546. *Цыганов Н. Г.* «Ах, об чем голубка Маша...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 54–55. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 244).
547. *Цыганов Н. Г.* «Ах, спасибо же тебе...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 38–39. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 234–235).
548. *Цыганов Н. Г.* «Ах ты, время, времечко...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 19–21. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 223–224).
549. *Цыганов Н. Г.* «Ах ты, ночка моя, ноченька...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 57–58. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 245–246).
550. *Цыганов Н. Г.* «Ах ты, рощица...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 63–64. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 249–250).
551. *Цыганов Н. Г.* «Ах, чарка моя...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 41–43. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 236–237).
552. *Цыганов Н. Г.* «Ахти беда-неволюшка...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 49–50. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 241–242).
553. *Цыганов Н. Г.* «Без поры да без времени...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 26–27. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 227–228).
554. *Цыганов Н. Г.* «Брежит месяц молодой...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 47–49. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 240–241).
555. *Цыганов Н. Г.* Две песни («Хороша ты, красна девушка...») // Литературный кабинет. М., 1842. Отд. 2. С. 57–58. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 253).
556. *Цыганов Н. Г.* «Жаворончек на проталинке...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 14–16. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 220–221).
557. *Цыганов Н. Г.* «Как за реченькой, за быстрою рекой...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1839. № 11, 16 сентября. С. 205. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 252).
558. *Цыганов Н. Г.* «Каркнул ворон на березе...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 64–66. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 250–251).
559. *Цыганов Н. Г.* «Красен в полях, цветен в лугах...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 1–3. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 213–214).
560. *Цыганов Н. Г.* «Лежит в поле дороженька...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 44–45. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 238–239).
561. *Цыганов Н. Г.* Мелодия («Стонет горлица в дуброве...») // Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 258.
562. *Цыганов Н. Г.* «Молви, Любушка, голубушка моя...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 39–41. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 235–236).

563. *Цыганов Н. Г.* «Не сиди мой друг, поздно вечером...» // Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 246–248.
564. *Цыганов Н. Г.* «Не сокол летит по поднебесью...» // Комета. М., 1830. С. 216–217. (См. также: Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 8–10; Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 255–256).
565. *Цыганов Н. Г.* «Не туманами не мглой...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 18–19. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 222–223).
566. *Цыганов Н. Г.* «Не цветочком отцвела...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 66. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 251).
567. *Цыганов Н. Г.* «Не шей ты мне, матушка...» // Музыкальный альбом. [Б. м.], 1833 (ноты; музыка А. Е. Варламова). (См. также: Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 28–30; Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 228–230).
568. *Цыганов Н. Г.* «Ночь осенняя, хоть глаза коли, темна...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834; С. 61–63. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 248–249).
569. *Цыганов Н. Г.* «Перелетная пичужечка...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 55–56. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 245).
570. *Цыганов Н. Г.* Песня («Ах вы, кони мои вороные...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1839. № 19, 13 мая. С. 444. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 257–258).
571. *Цыганов Н. Г.* Песня («Что ты рано, травушка...») // Комета. М., 1830. С. 99–102. (См. также: Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 6–8; Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 216–217).
572. *Цыганов Н. Г.* «По полю, полю чистому...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 30–32. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 230–231).
573. *Цыганов Н. Г.* «Полетай, соловеюшко...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 52–53. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 243–244).
574. *Цыганов Н. Г.* «При долинушке береза...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 46–47. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 239–240).
575. *Цыганов Н. Г.* «Рано, рано вы, лазоревы цветы...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 34–35. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 232).
576. *Цыганов Н. Г.* Русская песня («Ах, молодость, молодость...») // Эхо. М., 1830. С. 149. (См. также: Литературный кабинет. М., 1842. Отд. 2. С. 58–59; Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 253–254).
577. *Цыганов Н. Г.* Русская песня («Молодая молодка...») // Литературная газета. 1840. № 70, 31 августа. С. 1582. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 254–255).
578. *Цыганов Н. Г.* Русская песня («Не кукушечка во сыром бору...») // Молва. 1832. № 25, 25 марта. С. 97. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 215–216).
579. *Цыганов Н. Г.* Русская песня («Ох, болит да щемит...») // Молва. 1833. № 70, 13 июня. С. 277. (См. также: Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 3–4; Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 214–215).
580. *Цыганов Н. Г.* Русская песня («Рассудите мне, люди добрые...») // Молва. 1832. № 41, 20 мая. С. 161. (См. также: Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 10–12; Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 218–219).
581. *Цыганов Н. Г.* Русская песня («Что ты, соловьюшко...») // Молва. 1832. № 59, 22 июля. С. 233. (См. также: Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 12–14; Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 219–220).

582. *Цыганов Н. Г.* Русская элегия («Сизокрылый голубочек...») // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. № 8. Ч. 3. С. 41–42. (См. также: Литературный кабинет. М., 1842. Отд. 2. С. 54–56; Репертуар и пантеон. 1843. Кн. 8. С. 137–138 (с разночтениями); Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 256–257).
583. *Цыганов Н. Г.* («Смолкни, пташка-канарейка...») // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 27–28. (См. также: Эолова арфа. [Б. м.], 1834 (ноты; музыка А. Е. Варламова); Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 228).
584. *Цыганов Н. Г.* «Соловей мой, соловеюшко...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 24–25. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 226–227).
585. *Цыганов Н. Г.* «Течет речка по песочку...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 60–61. (См. также: Отд. изд. с музыкой Дюбука. М., 1833).
586. *Цыганов Н. Г.* «Ты подуй, подуй...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 21–24. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 224–226).
587. *Цыганов Н. Г.* «У соловьюшки одна песенка...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 67–68. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 251–252).
588. *Цыганов Н. Г.* «Что это за пташечка...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 16–18. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 221–222).
589. *Цыганов Н. Г.* «Что это за сердце...» // Музыкальный альбом. [Б. м.], 1833 (ноты; музыка А. Е. Варламова). (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 217–218).
590. *Цыганов Н. Г.* «Я посею молоденька...» // Русские песни Н. Цыганова. М., 1834. С. 32–34. (См. также: Песни русских поэтов. Л., 1936. С. 231–232).
591. [Чернецкий Д.] Русская песня («Ах, ты девица, звезда ясная...») // БдЧ. 1841. Т. 46. Стих. С. 7–8.
592. *Чижов Н. А.* Русская песня («У подгорья студены ключи шумят...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1837. № 22, 29 мая. С. 212.
593. [Чижов П.] Разлука («В путь далекий, в путь унылый...») // Лит. прибавл. к Рус. Инвалиду. 1833. № 37, 10 мая. С. 295.
594. *Шаликов П. И.* «Нынче был я на почтовом на дворе...» // Плод свободных чувствований. Ч. 3. М., 1801.
595. *Шаршавый П. Я.* Песня («Ты девица-душа как мила, хороша...») // Маяк. 1842. Т. 4. С. 14–15. (Подпись: *Шарш*)²²⁰.
596. *Шаховской А. А.* «Ах, всходи ты, солнце красное...» // Шаховской А. А. Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне: Русская быль в 4 д. СПб., 1823.
597. *Шаховской А. А.* «Вверх по Волге с Нижня города...» // Шаховской А. А. Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь. Романтическая драма в двух частях, пяти сутках. СПб., 1836. С. 30–31.
598. *Шаховской А. А.* «Не сокол в небесах...» // Крестьяне или встреча незваных. М., 1815. С. 46.
599. *Шаховской А. А.* «Не стружок на водах...» // Шаховской А. А. Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне: Русская быль в 4 д. СПб., 1823.
600. *Шаховской А. А.* «Не указ нам чужеземный край...» // Шаховской А. А. Крестьяне или встреча незваных. М., 1815. С. 19.

²²⁰ Об атрибуции см.: [Балакин 2017].

601. *Шаховской А. А.* Песня атамана Башлыка («Не знавал я рода, племени...») // Комета Белы. СПб., 1832. С. 360–361. (См. также: *Шаховской А. А.* Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь. СПб., 1836. С. 173–174).
602. *Шаховской А. А.* «Под кустиком, под ракитовым...» // Шаховской А. А. Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь. СПб., 1836. С. 172.
603. *Шаховской А. А.* Русская думка («То не взмахом крыл над проточиной...») // Молодик на 1844 год. Харьков, 1844. С. 22–24.
604. *Шаховской А. А.* «Скучно, скучно за всегда мне быть одной...» // Шаховской А. А. Крестьяне или встреча незваных. М., 1815. С. 5.
605. *Шаховской А. А.* «Я и рада бы не плакала млада...» // Шаховской А. А. Крестьяне или встреча незваных. М., 1815. С. 29.
606. *Шевырев С. П.* Русская разбойничья песня («Атаман честной, мой отец родной...») // МВ. 1828. № 10. С. 119. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 160–162).
607. *Шевырев С. П.* Супруги («Не невеста с женихом...») // МВ. 1827. Ч. 5. С. 242.
608. [Штейнберг Д.] Русская песня («Что ты девица, что ты красная...») // Зимцерла. М., 1829. С. 26–28.
609. [Щедритский Изм. Ал.?] Разлука («Солнышко златое! Что затмилось в небе...») // Дамский журнал. 1827. № 7. С. 30.
610. *Щербина Н. Ф.* Бесталанье («В поле ветер воет...») // Молодик на 1843 год. Харьков, 1843. Ч. 1. С. 334–335.
611. *Щербина Н. Ф.* Борис-горемыка («Эту удаль молодецкую...») // Молодик на 1844 год. Харьков, 1844. С. 75–76. (Подпись: *Будимирович С.*).
612. *Щербина Н. Ф.* Кручина доброго молодца («Раз приглянулся ясным звездочкам...») // Молодик на 1843 год. Харьков, 1843. Ч. 1. С. 261–265.
613. *Щербина Н. Ф.* Отчаяние. Русская песня («Не шуми, не гуди...») // Молодик на 1843 год. Харьков, 1843. Ч. 1. С. 87–88.
614. *Щербина Н. Ф.* Песня молодки («Он удалый был детина...») // Молодик на 1844 год. Харьков, 1844. С. 89. (Подпись: *Будимирович С.*).
615. *Щербина Н. Ф.* Утопленница («Не Дунаюшко волнуется...») // Молодик на 1844 год. Харьков, 1844. С. 75. (Подпись: *Будимирович С.*).
616. [Щоголев Я.] Мелодия («Не меня мой друг ласкает...») // Молодик на 1843 год. Харьков, 1843. Ч. 1. С. 81–83.
617. *Щулепников М. С.* Две песни («Что вы, гусли мои милые...») // Новости русской литературы на 1804 год. Ч. 13. № 6. С. 93–94.
618. *Щулепников М. С.* Песня ратников Санктпетербургского ополчения («Не труба трубит звонка золота...») // СО. 1814. № 43. С. 195–197. (См. также: Собрание стихотв., относящихся к незабвенному 1812 г. Ч. 2. М., 1814. С. 242–243).
619. [Ю.] Песня («Темно в поле, вьюга воет...») // СО. 1834. Т. 42. № 16. С. 557.
620. [Юшков Степан] Песня на освобождение царствующего града Москвы октября 11 дня 1812 («Не в чистом поле, не в пустой степи...») // Песня на освобождение царствующего града Москвы, октября 11 дня 1812 года. Харьков, 1812. (См. также: ВЕ. 1813. № 15. С. 168–170; РВ. 1813. № 7. С. 9–14).
621. *Яковлев М. А.* «Солнце красное взошло на небеса...» // Памятник отечественных муз на 1828 г. СПб., 1828. С. 148–149.
622. *Якубович Л. А.* Заветные слова («Над Дунаем, над рекою...») // Альциона. СПб., 1833. С. 67. (См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 266–267).

KOKKUVÕTE

„Vene laul“ 1800–1840. aastate kirjanduses

Väitekiri on pühendatud 1800–1840. aastate „vene laulule“ — erilisele kirjanduslühirika vormile, stiliseeritud uusloomingule, mis konstrueeris rahvalaulu poeetikat. Selliseid stilisatsioone käsitletakse eeskätt kui kirjandusžanri, kirjakuultuuri autoritekste. „Vene laulude“ levikut vaadeldakse Euroopas toimunud arengu kontekstis, kui otsiti rahvuskirjanduse lähteid folkloorist. Üheks võtmeprobleemiks vene kirjandusloos on selle vormi kujunemine Aleksei Koltsovi loominguks, kes poleks „vene lauludeta“ suureks luuletajaks kujunenud.

Käesoleva uurimuse eesmärgiks ei olnud täieliku ja mitmekülgse žanriloo esitamine, vaid „vene laulu“ käsitus kirjandusvormina. Selline lähenemisviis võimaldab vastata küsimusele rahvalaule keele kasutuse kohta kirjanduses ja mõista kirjandusžanri dünaamika mehhanisme. Väitekirjas näidatakse, kuidas konstrueeriti rahvalaulu kirjanduses. Uurimuse üheks eesmärgiks oli koostada „vene laulude“ korpus põhinedes olemasolevatele kogumikele, teatmekirjandusele ja perioodiliste väljaannete läbitöötlusele. Praegu koosneb korpus 622-st kirjanduslikust 1800–1840. aastatel loodud stilisatsioonist. Uurimus põhineb kvantitatiivsetel ajaloolistel andmetel ja korpusel ning ühendab endas mitut metodoloogilist lähenemist. Ajaloolis-kirjanduslik analüüs põimub kulturooloogiliselega; autor teeb mitu lühikest kõrvalepõiget idee ja rahvusluse ajalukku. Sotsioloogilise optika abiga käsitletakse ka erilist tüüpi patronaažisuhteid vene kirjanduses. Uurimus juhindub samuti kvantitatiivsetest meetoditest kombineerides endas traditsioonilist värsiõpetust ja kaasaegset stilomeetriat (multivariatiivne keelestatistika analüüs).

Väitekiri koosneb sissejuhatausest, viiest peatükist, kokkuvõttest ja lisast, mis sisaldab 19. saj esimese poole „vene laulu“ bibliograafiat.

Esimene peatükk käsitleb 19. sajandi algusaastaid ning konteksti, mille raames tekkisid Aleksei Merzljakovi laulud. Väitekirja autor näitab, mil määral sõltus sel üleminekuperioodil rahvalaulu stilisatsioonide koht vene kirjasõnas 18. sajandi kultuurist. Merzljakov peaaegu ei avaldanud oma laule, sest need ei olnud veel autonoomsed poeetilised tekstid, nad tekkisid koostöös helilooja Daniil Kašiniga ja lauljanna Jelizaveta Sandunovaga. Nende loomulikuks levikeskkonnaks olid kontserdid ja ooper, kus kvaasifolkloorsed laulud aktsepteeriti enne kui nad said tunnustuse kirjanduses. Kontsert määratles ka Merzljakovi poeetilise praktika — sarnaselt Kašinile, kes modifitseeris rahvalaule kontserdilaval tavapärasesse aaria vormi, kirjutas luuletaja laule tuntud viisile kohandades tekste publiku maitsega, ühendades nii rahvalaulu „õigeid“ võtteid kui ka sentimentaalse luule õpetlikkust.

Enamuse Merzljakovi laulude tekstidest avaldas Kašin 1800-ndatel aastatel koos nootidega; autor ise oli tekstide avaldamise suhtes ükskõikne. Merzljakovi ja Sõprade Kirjandusseltsi (1801) kirjanduslik folklorism ei omanud programmilist iseloomu: laulude ja „värsikeste“ sfäär ei langenud kokku sõprade kirjan-

duslike ambitsioonide tõsidusega. Sellegipoolest võimaldab Merzljakovi esimeste laulude varajane tekkimine (1801. a lõpp – 1802. a algus) siiski arvata, et laulud pidid olema eelkõige laulud ja siis alles raamatuluule. Oma laulude abiga püüdis ta hoida sidet laguneva rühmitusega.

Merzljakovi suhtumine enda stilisatsioonidesse vastas üldjoontes rahvaluule keele kohale 19. saj alguse kirjasõnas. Rahvalaulud piirnesid madala stiiliga, see paigutas ka stilisatsioonid poetilise hierarhia madalaimale astmele. Stilisatsioonid muutusid tihti mitteeristuvateks lihtrahvalikest tekstidest, mis hägustas autorluse tähendust, avas tee anonüümiseerimisele, toimetajate vahelesekkumistele ning plagiaadile. Väitekirja esimeses peatükis näidatakse, et 19. saj alguses ei olnud „vene laulu“ kui kirjanduslikku žanrit veel olemas — stilisatsioone oli võrreldes teiste karamzinismi poolt toetatud laulužanritega väga vähe, mida oli võimalik tuvastada 19. saj alguse perioodiliste väljaannete töötlemisel de visu. Rahvavaimus kirjutatud laulud sõltusid siis mittekirjanduslikest kultuuriniššidest — kodusest musitseerimisest, kontsertidest, teatrist ning eelkõige koomilise ooperist.

Uue staatuse sai rahvaluule keel 1812. a luuleloomingus, mis kajastas sõdu Napoleoniga ning neid ümbritsevat ideoloogilist konteksti. Kvaasifolkloorsed laulud, mis sellel ajal üsna intensiivselt tekkisid, polnud enamasti mõeldud lauluna esitamiseks. See oli heterogeenne vorm, kus kõrgoodi keel põimus böliinade ja ajalooliste laulude keelega. Folkloorsete kujundite süsteem, transformeerunud oodipeeglis, osutus mugavaks poliitilise mõtte edasiandmise instrumendiks, sh kollektiivse „rahva hääle“ konstrueerimiseks Aleksandr Šiškovi retoorilistes manifestides ning Fjodor Rostoptšini „afišikestes“. Kvaasifolkloorsed tekstid kujutasid endast samaaegselt ka 1812. a agitatsioonilist loomingu ning, mis kõige olulisem, representeerisid nad sõja rahvuslikku iseloomu ning rahvast kui maakaitseväge.

„Vene laulude“ öitseng 1820. aastatel polnud siiski seotud folkloorsesse keelde ümberpandud patriootilise oodiga, vaid lüürikaga, salongikulutuuriga ning „elegilise koolkonna“ žanisüsteemi kokkuvarisemisega. Sellele probleemistikule on pühendatud väitekirja **teine peatükk**. Peatükis näidatakse, et „vene laul“ kujunes välja žanrina 1820.-ndate alguses kolmel noorel luuletajal — Jevgeni Baratõnskil, Anton Delvigil ja Orest Somovil seoses salongikultuuri ning salongipraktikaga Sofia Ponomarjova ringis. Need kolm luuletajat esindasid väga erinevaid rahvuslüürika interpretatsioone. Somov kirjutas sentimentaalse romansi, kasutades rahvalaulu värsimõõtu, Baratõnski kirjutas stiliseeritud elegia, mis oli ilmselt Euroopas 1810-ndatel äärmiselt populaarse A. Choroni prantsuse romansi „La Sentinelle“ vaba ümberpanek. Delvig kirjutas oma esimese „vene laulu“ lühikese lüürilise meditatsiooni kujul, mis oli stilistiliselt vaoshoitud ning teistele žanritele viidetest vaba. Tema järgmised 1823.–1824.-ndate tihedalt Ponomarjovaga seotud laulud said uue žanri tekkimise näideteks.

Delvigi stilisatsioonide puhul ei olnud juba vahet kitsas ringis või trükitextina funktsioneerimisel. Enamgi veel, nagu on näidatud väitekirjas, sai Delvig tuntuks kui poet-laulik eelkõige just tänu tekstidele, mida avaldati almanahhides „Polaartäht“ ning „Põhja lilled“. See juhtus varem kui tema

„laulud“ said laialdaselt tuntud heliloojate Aleksandr Aljabjevi ja Mihhail Glinka kompositsioonide läbi.

1820.-ndatel saab „vene laulust“ kirjandusliku süsteemi osa. Need luuletused omavad nüüd püsiva pealkirja/alapealkirja ning neid mõtestatakse rahvuslikkuse otsingute taustal vene kirjasõnas ning rahvusliku kirjanduse kujunemise idee foonil. Merzljakov, kes sellel ajal veel elus oli, tunnetas uue kirjandusliku vormi konkurentsi tema poolt enam kui 20 aastat tagasi kirjutatud tekstidega ning otsustas 1830. aastal välja anda oma kogumiku „Laulud ja romansid“. Just tema laulud, millest paljud olid selleks ajaks hästi tuntud, kiideti kriitikute poolt heaks ning neid kasutati võitluses Delvigiga, tema ringi väljaannete ning „kirjanduslike aristokraatidega“.

Nikolai Polevoi, kes mängis selles poleemikas olulist rolli, formuleeris rea ideid, mis osutasid stilisatsiooni edasise saatuse seisukohast tähtsateks. Järgides arusaama, et kaasaegne kirjandus on jäljenduslik, pidas Polevoi 'ebaloomulikuks' „vene laulu“ arendamist „kirjanduslike aristokraatide“ poolt, kes tema seisukohast andestamatult originaalmaterjali moonutasid. Siit tuletas Polevoi 'ebaloomulikud' teatraliseeritud ümberseadmise kujundid (nii sotsiaalsed kui rahvuslikud) ning leidis, et Delvigil ja tema lauludel pole mingit sidet rahvuslikkusega. Polevoi hinnangute sotsiaalse allteksti võttis hiljem omaks Vissarion Belinski. Kriitik mõtestas erinevusi laulu ja romansi vormi vahel otseselt läbi sotsiaalsete erinevuste: kui kaupmehe poeg Merzljakov kirjutas laule, siis parun Delvigile jäid „otsustavad romansid“.

Belinski sai oma arvamuses orienteeruda juba Koltsovi isiksusele — poeedile, kes ühendas „vene laulu“ ja „rahvusliku“ päritolu. Mõistmaks sellist ühendamist ja põhjusi, miks see ei juhtunud 1820-ndatel aastatel, käsitletakse väitekirja **kolmandas peatükis** probleemi, miks ei panustatud talupoegadest pärinevad luuletajad, kes tulid kirjandusse kümmekond aastat enne Koltsovi, rahvalaulude stiliseeringutele.

Nagu kolmandas peatükis selgub, on vastus sellele küsimusele seotud talupojaseisusest pärit luuletaja Fjodor Slepuškiniga, tema kirjanduslike toetajate ning nende suhete dünaamikaga. 1820.-ndate luuletajate-iseõppijate kirjanduslik positsioon ei olnud sõltumatu (Slepuškini järel ilmusid veel Ivan Kudrjajtsev, Mihhail Suhhanov, Jegor Alipanov). Nad sattusid pikaajalistesse asümmeetrilistesse suhetesse inimestega, kes vastutasid nende ilmumise eest kirjanduses — algselt kandis seda rolli Pavel Svinjin, kes tegeles sünnipäraste talentide otsinguga Venemaal. Iseõppijate ja nende eestseisjate suhteid käsitletakse väitekirjas kui kirjanduslikku patronaaži, milles paraku osaleb mitte metseen ja literaat, vaid samaaegselt kaks literaati. See viib olukorrani, kus luuletaja-iseõppija positsioon saab sõltuvaks eestkostja nägemusest „poedist rahva seast“ ja „sünnipärasest geeniusest“. Patronaaž kandus üle kirjanduslike huvide tasandile ning iseõppinud luuletajate valiku kirjanduslike vormide valdkonnas määrasid nende eestkostjad.

Svinjin positsioneeris avalikult Slepuškini inglise poeet-iseõppija luuletaja kingsepp Robert Bloomfieldi mudeli järgi, kes kirjutas 1800. aastal kirjeldava poemi „The Farmer's Boy“. See oli James Thomsoni „Aastaaegade“ pastoraalne

variatsioon, millest sai kiiresti Euroopas sensatsioon. Just Bloomfield, aga mitte Robert Burns, määratles 1820.-ndate alguses Svinjini ja paljude teiste jaoks poet-iseõppija kuvandi, kes saavutas ennekuulmatut edu. Enamgi veel, nagu on näidatud väitekirjas, enne Slepüşkinit proovis Svinjin kasutada sama retsepti Ivan Sibirjakovi maaidüllis osas. Sibirjakov oli pärisorjast kondiiter ja poeet, kelle vabastamises osalesid Fjodor Glinka, Pjotr Vjazemski ja Aleksandr Turgenjev. Kuid Sibirjakov, kes jõudis kogeda liberaalsete ideede ja 1812. a Ohvitseride keskkonna mõju, loobus otsustavalt vene idüllis vormist, mida ta ei suutnud kuidagi kodumaisest talupojaelust tuletada.

Slepüşkin järgis Svinjini poolt pakutud teed ning kirjutas rea kirjeldavaid luuletusi vene talupoegade rahulikest töödest ja õnnelikust elust. See oli otse inglise kirjeldavast poemist päritud idüllis žanri variatsioon: Slepüşkini esimeses kogumikus (1826) saab seda seost jälgida kompositsiooni tasandil; 1830. aastal andis poeet välja terve Thomsoni ja Bloomfieldi stiilis poeemi, mille pealkiri oligi otse „Vene talupoja neli aastaega“.

Talupoegadest pärinevate luuletajate pastoraalne mudel aegus romantismi ajastu poeesias kiiresti. Inglise kirjeldav poeem ei sobinud kokku „sünnipärase geenuse“ ja orgaanilise esteetikaga, mis levis laialt 1830.-ndatel. Rahvalaul tagas sideme poeedi „loomusega“ palju paremini, mis sai ilmseks Koltsovi puhul, kelle tulekut vene kirjandusse käsitleb väitekirja **neljas peatükk**.

Koltsov ilmus kirjanduse maastikul mitte Svinjini ja Boris Fjodorovi vahendusel, vaid läbi Nikolai Stankevitsi rühmituse, läbi noorte Moskva ülikooli üliõpilaste, kelle vaimumaailm kujunes uusima saksa filosoofia mõjul. Luuletaja Moskva sõbrad püüdsid vältida kirjanduslike eestkostjate rolli, kuid Koltsov asus ise oma päritolu ja vähese harituse tõttu õpilase positsiooni ning otsis pidevalt kirjanduslikke juhendajaid. Voroneži raamatukaupmeest Dmitri Kaškinit ja seminarist Andrei Serebrjanskrit asendas Belinski, kes mängis alusepanija rolli „poeet-karjakaupmehe“ kanoniseerimisel.

Belinski rolli Koltsovi kujunemisloos ja tema panust „vene laulu“ kanoniseerimisse paisutati tihti üle. Väitekirjas tõestatakse, et Koltsov otsustas rahvaluule keele kasuks pärast seda kui pealinna kirjandusringkonnas valiti just tema laulud ja stilisatsioonid välja suurest hulgast traditsioonilistest luulevormidest, millele poeet orienteerus oma kirjandusliku karjääri alguses. Pärast 1835. a läks Koltsov täielikult üle mitteriimuvatele värssidele ja laulude värsimõõtudele jättes igavesti selja taha eleegeid ja neljajalalise jambi. Belinski sai tema toimetajaks ja lähimaks sõbraks mitte enne 1838. aastat ja jätkas Koltsovi toetamist selles nišis, mida kirjandus talle juba pakkus. Selleks ajaks vastas folkloorse laulu keel hästi 1830.-ndate aastate literaatide arusaamadele luulest, mida peab looma „poeet rahva seast“.

Peale Nikolai Tsöganovi laulude, mis ei jõudnud kirjandusse poetuda, oli Koltsovi pikaajaline panustamine folkloorse keele arendamisele vene kirjasõnas pretsedenditu. See võimaldas Belinskil oma 1846. a programmilises artiklis Voroneži poeedist esitleda Koltsovi loomingut ja elu lahti mõtestamist. Selles artiklis nimetatakse Koltsovi „geniaalseks talendiks“ põhinedes tema poeesia ja isiku ühtsusel. Belinski lähenes mõttele siduda poeedi laulud tema sotsiaalse

seisusega. Osaliselt juhtus see seetõttu, et kriitiku kontseptsioon romantilisest poeedist tõi endaga kaasa „loomupärase geenius“ esteetika refleksid. Eriti oluliseks osutus Belinski artikkel sel põhjusel, et ta proovis viia Koltsovi laulude folkloorset keelt „loomulikust“ luulest „ilukirjanduslikku“ poeesiasse. Ta seadis tema laulud rahvalauludest kõrgemale, tõstes need Hegeli rahvusliku vaimu arengu mudelis astme võrra kõrgemale. Belinski asetaski seega Koltsovi „vene laulud“ kvaliteedi poolest teistsugusesse konteksti, st haritud lugejate, segaseisuslaste, pealinna intellektuaalide ja Belinski järgijate valdkonda. Koltsovi luules nähti Voronežis hukkunud pürjeli ja karjakaupmehena sündinud vene poeedi sotsiaalset draamat.

Väitekirja viies kokkuvõttev peatükk käsitleb „vene laulude“ korpuse arvu- tust ja analüüsi. Peatükis käsitletakse mitmetel eri tasanditel transformatsioone, mille tegi folkloorne stiil läbi ilukirjanduslikus luules. Põhjalikult kirjeldatakse meetrilist repertuaari ning silbilis-rõhuliste mõõtude mehhanismide teket rahva- laulu imitatsioonide tarvis. Nagu näha, toimusid siin üldised lauludele omased erinevate rütmiliste variantide kanoniseerimise seadused, mis olid formuleeritud Mihhail Gasparovi poolt. Real juhtudel oli värsimõõtude päritolu võimalik jälgida kuni rahvalauludeni ning viidata stilisatsioonide mõnede värsimõõtude muusikalisele seotusele ehk orienteeritusele tuntud viisidele.

Eristamaks kirjanduse ja rahvaluule leksikaalseid signaale ning märgista- maks nende seost „vene lauludes“ on väitekirjas kasutatud stilomeetriat — tekstide läheduse määratlemist leksikaalse sageduse põhjal. Väitekirja autor võrdles „vene laulu“ andmeid teiste kontrasttiivsete korpuste andmetega, mis põhinesid vene keele rahvuslikul alakorpusel ja koosnesid folkloorsetest ja kirjanduslikest tekstidest. Tulemused näitasid, et „vene laulud“ klastristuvad ühte ilukirjandusliku poeesiaga. Sageduste uurimine võimaldas eristada sõnu, mis kujundavad luules „kirjandusliku“ ja „folkloorse“ stiili. Üheks peamiseks „folkloori“ ennustajaks oli ühesilbiliste abisõnade grupp — на, то, за, по, во, у. Need ees- ja sidesõnad osalevad rahvalaulu silbilises regulatsioonis, kuid selle mehhanismi taasloomist kirjanduslühirikas ning stabiilses silbilis-rõhulises värsis ei toimu.

Uurimus tuvastas ka sõnavara valiku ja folkloorse stiili võimendamise jäljed kirjanduses. Nii näiteks on „vene laulu“ jaoks iseloomulikeks sõnadeks (s. t. sellisteks sõnadeks, mille järgi on võimalik eristada stilisatsiooni rahvalaulust) «злодейка» (põrguline), «лютый» (metsik), «ненаглядный» (kaunike), «сол- нышко» (päikene), «пташка» (linnukene), «подруженька» (sõbrannake) jt. Neid sagedusi tõlgendatakse väitekirjas kui kirjanduslikke rahvaluule stiili leiuti- si, mida taaskasutati kui „vene laulu“ stilistilisi signaale.

Lõppsõnas esitatakse kokkuvõtvalt uurimuse tulemused ning tehakse rida järeldusi 19. saj. esimese poole „vene laulu“ kui kirjandusliku žanri tähenduse kohta. See žanr vastas selle perioodi vene kirjanduse ootustele: poetide- iseõppijate folkloorsest keelest folkloorse lüüri- lise laulu romantilise kuvandini, mis loodi kirjanduslikes stilisatsioonides.

ABSTRACT

“Russian song” in literature of the 1800–1840s

Present research is focused on the poetic genre of “Russian song”, which was a literary imitation of a lyrical folksong — a widespread poetic form in the first half on the 19th century. This literary genre recreated folksong language and tropes within a refined literary tradition. “Russian songs” have appeared during the period of intensive formation of national cultures that followed the Romantic ideas of folklore as the core of national literary traditions and the source material for authentic poetry. This study aims to trace the usage of imitations in the literary field, its dynamics within the lyrical genres of the epoch and the transformation that folklore language undertook being re-imagined in the literature of nobility. One of the key questions that is addressed in the study is how the imitation of a folksong became a central genre for the literary phenomenon of “people’s poet” in case of Alexey Koltsov, who connected the vernacular language of a “folksong” with the social position of a poet from unprivileged classes.

The study shows how “Russian song” went from being the form of entertainment at the beginning of the 19th century, which occupied theatrical stages and comic operas, to the fully recognized poetic genre in the 1820s. Its status has changed with the emergence of early Romantic folkloristics and the shift in literary usage of a folksong language in poetry during the intensive search for *narodnost’* — the national grounds of Russian literature. At the same time, by the early 1830s, the Romantic concept of a poet started to confront the usage of imitations. This became explicit in the polemics on “literary aristocrats” while economic grounds of Russian literature were changing. Nikolai Polevoi accused “Russian songs” of the “aristocrat” baron Anton Del’vig for being mimic and fake reflection of the original “folk” song. Polevoi denied the social premise of folklore language in poetry: aristocrats could not speak through the form of a folksong.

From this point the study addresses the problem of “self-taught poets” of the 1820s (Fedor Slepushkin, Mikhail Sukhanov and others) to show how the poets from serfdom and peasantry were dependent on their literary patrons in the selection of literary forms. Literature branded these poets within the pastoral model of rural idyll: as it is discussed in the study, the learned Russian patrons used English working class poet Robert Bloomfield as the primary model of “uneducated” and “simple” writing for their protégées. This is why Russian peasant poets of the 1820s adapted not the “folk” language, but the descriptive poetry of English origins. They have created their own version of rural idyll that depicted the peaceful and happy fieldwork of Russian peasantry and maintained hierarchies of the serfdom. This literary form secured Slepushkin’s success in the court and provided him a social leap from serfdom to merchantry.

This pastoral model for self-taught poets that spanned from English literature of the 18th century rapidly outdated in the Romantic aesthetics that followed the expressionist theories of art. The case of Koltsov — a cattle-trader from Voronezh who made “Russian song” the foundation of his poetics — clearly shows this shift: in the mid-1830s the public was ready to welcome a “folk” language in the hands of a poet from the social strata of the “people”. Koltsov’s choices in literature also were very much dependent on the literary taste of the educated public, even though his friends in Moscow didn’t want to reproduce the “patron” behavior towards him. Koltsov himself reproduced the position of an “apprentice” in literature and found his major literary authority in the most prominent critic of the time — Vissarion Belinsky. As study examines, the unprecedented scale of “Russian song” usage in Koltsov’s poetry allowed Belinsky to canonize the poet, by making the claim of Koltsov’s unity between “personality” and “poetry”. This, in the long run, led to the essentialist interpretations of poetry of the self-taught, linking social origins with the poetic language of a folksong.

This study also takes quantitative and computational approach to the “Russian song” and analyses the literary redesign of a folksong in Romantic imagination. By using large corpora it studies the metrical repertoire of the accentual-syllabic imitations and traces possible origins of metric forms in printed folksong collections and popular melodies of the time. The study also applies multivariate analysis of lexical frequencies (stylometry) to the corpus of “Russian song” and comparative corpuses of “folksongs” and “literary poetry” in order to trace how the “folklore” and “literary” signals are related to each other in the imitation. This approach allowed to distinguish between lexical predictors of “folklore” and “poetic” languages and to discover that “Russian songs” were overusing some particular parts of the folksong style markers and, ultimately, created the filtered and amplified style of a folksong, its refined and intensified Romantic version.

Present study does not aim to provide one coherent history or timeline of “Russian songs”. Instead, it uses several approaches to this poetic form, combining cultural studies and history of literature, using sociology to address the problem of self-taught poets and their selections of literary forms, and computational approach in order to access the problem of style on the macro-level and to make visible those choices that literature made to shape the new “folksong”.

CURRICULUM VITAE

Артем Шеля

Гражданство: Латвия
Дата и место рождения: 3 августа 1989, Советск, Россия
Адрес: LV-3001, Латвия, Елгава, ул. Паста 36–66
Телефон: +372 58286181
Адрес эл. почты: artemy.she@gmail.com
Языки: русский, латышский, английский

Образование

2013–2017 Тартуский университет, докторантура (кафедра русской литературы)
2011–2013 Тартуский университет, магистратура (отделение русской и славянской филологии)
2008–2011 Латвийский университет, бакалавриат (русская и славянская филология)

Профессиональная деятельность

01.09.2017–31.08.2018 Тартуский университет, младший научный сотрудник (славистика)

Профессиональное совершенствование

2015–2020 участие в проекте IUT 30-34 «Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries»
2016 Летний университет «Culture and Technology», Лейпциг, 19–29 июля

Научная деятельность

Область научных интересов: история русской литературы XIX–XX вв., количественные методы в литературоведении, цифровые гуманитарные науки.

Опубликовано 10 научных статей.

ELULOOKIRJELDUS

Artjoms Šela

Kodakondsus: Läti
Sünniaeg ja koht: 03.08.1989, Sovetsk, Venemaa
Aadress: Pasta 36–66, LV-3001 Jelgava, Läti
Telefon: +372 58286181
E-post: artemy.she@gmail.com
Keeleoskus: vene, läti, inglise

Haridus

2013–2017 Tartu Ülikool, slavistika osakond, doktoriõpe (vene kirjandus)
2011–2013 Tartu Ülikool, slavistika osakond, magistriõpe (vene kirjandus)
2008–2011 Läti Ülikool, vene ja slaavi filoloogia, bakalaureuseõpe

Teenistuskäik

01.09.2017–31.08.2018 Tartu Ülikool, slavistika osakond, nooremteadur

Täiendus

2015–2020 Osalemine projektis IUT 30-34 “Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries”
2016 Suveülikool “Culture and Technology”, Leipzig 19–29 juuli

Teadustegevus

Peamised uurimisvaldkonnad: vene kirjanduse ajalugu XIX–XX sajandil, kvantitatiivanalüüsi meetodid kirjandusteaduses, digitaalhumanitaaria.

Avaldatud 10 teadustööd.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

А. Шеля. Салон С. Д. Пономаревой и истоки «русской песни» 1820-х гг. // Русская литература. 2017. № 4. С. 149–162.

А. Шеля. Стилизация как перевод: корпусный подход к «русской песне» 1800–1840-х гг. // Wiener Slavistischer Almanach. Bd. 93. 2017. S. 65–76. [в печати]

А. Шеля. Почему Белинский не любил Дельвига: об «итальянском» происхождении немецкого барона // Русская филология. 26. 2015. С. 63–71.

А. Шеля. Как песня <Дельвига> стала песней Дельвига: реконструируя «Не осенний частый дождичек...» // Текстология и историко-литературный процесс. 2. 2014. С. 52–68.

**DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS**

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темиряева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.
17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.
18. **Оксана Паликова.** Двухязычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.

19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов *v* продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогомян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.
25. **Инна Булкина.** Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.
26. **Алексей Вдовин.** Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. 238 с.
27. **Ольга Мусаева.** Рецепция творчества Федерико Гарсиа Лорки в русской культуре (1930–1960-е гг.). Тарту, 2011. 217 с.
28. **Мария Боровикова.** Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х – 1910-х годов). Тарту, 2011. 148 с.
29. **Ольга Ягинцева.** Этимологическое исследование некоторых диалектных названий предметов домашнего обихода. Тарту, 2014. 127 с.
30. **Ирина Рудик.** Русская тема в сборнике Марины Цветаевой «Версты, Стихи. Выпуск I (1922)». Тарту, 2014. 166 с.
31. **Елизавета Фомина.** Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева. Тарту, 2014. 150 с.
32. **Павел Успенский.** Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.). Тарту, 2014. 214 с.
33. **Константин Поливанов.** «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту, 2015. 262 с.
34. **Сирье Купп-Сазонов.** О роли грамматики в переводе (на материале временных форм глагола в русском и эстонском языках). Тарту, 2015. 249 с.
35. **Андрей Федотов.** Русский театральный журнал в русском контексте 1840-х годов. Тарту, 2016. 178 с.
36. **Кристина Сарычева.** Восприятие Ф. И. Тютчева и А. А. Фета в русской литературной критике 1870-х – 1900-х гг. Тарту, 2016. 173 с.
37. **Алисия Чекада.** Теоретические основы составления двуязычного словаря: на примере польского и эстонского языков. Тарту, 2017. 131 с.