

А.И. Иваницкий

© Иваницкий А.И., 2021

**«САМОПРОДОЛЖЕНИЕ» АВТОРА В РОМАННОМ ГЕРОЕ:
О ВОЗМОЖНЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ИСТОЧНИКАХ
ФОРМУЛЫ М.М. БАХТИНА**

Аннотация. Народная и, прежде всего, волшеббно-сказочная баллада способна проявить универсально-психологическую подоплеку описанного М.М. Бахтиным самопродолжения автора в романном герое. С одной стороны, баллада отразила эволюцию посвяtitельных отношений героя с волшеббно-олицетворенной природой и ее агентом в различных фольклорных жанрах. Ее итогом, в том числе под влиянием церкви, стало обоюдное любовное тяготение, по определению предполагавшее тотальное личностное самопродолжение друг в друге как антиподе. С другой стороны, балладный лиризм позволял исполнителю отождествлять себя с героем и в его лице самому тотально и непредсказуемо продолжиться в волшебном контрагенте. Герой социально-психологического романа заместил для автора прежнего волшебного контрагента. Но авторское продолжение себя в нем утратило посвяtitельный стержень и поэтому перестало осознаваться.

Ключевые слова: самопродолжение в герое; балладный лиризм; волшеббно-олицетворенная природа; посвяtitельный контакт; эволюция фольклорных моделей; христианизация.

Получено: 15.08.2021

Принято к печати: 10.09.2021

Информация об авторе: *Иваницкий* Александр Ильич, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета, Миусская пл., 6, 125993, Москва, Россия.

E-mail: meisster@mail.ru

Для цитирования: *Иваницкий А.И.* «Самопродолжение» автора в романном герое: о возможных фольклорных источниках формулы М.М. Бахтина // Литературоведческий журнал. 2021. № 4(54). С. 134–154.
DOI: 10.31249/litzhur/2021.54.08

Aleksandr I. Ivanitskii
© Ivanitskii A.I., 2021

**THE AUTHOR'S CONTINUATION IN THE NOVEL HERO:
ABOUT THE POSSIBLE SOURCES
OF THE M.M. BAKHTIN'S FORMULA**

Abstract. The folklore fairy ballad can show the universally psychological base of the author's continuation in the novel hero, that was described by M.M. Bakhtin. On the one hand, the ballad had reflected the evolution of the initiatory relations with the personified fairy Nature and its agent in the various folklore genres. The result of this evolution, including under the influence of the church, would be the mutual lovely attraction, that had assumed the total self-continuing in each other as the antipodes. On the other hand, the ballad lyricism had allowed the executor to identify himself in the hero and to continue himself in the hero's face in the fairy counterparty. The hero of the social-psychological novel had replaced for the author the fairy counterparty. But the self-continuing in the hero had lost its initiatory base and so was no more reflected.

Keywords: the author's continuation in the hero; the ballad lyricism; the personified fairy Nature; the initiatory contact; the evolution of the folklore models.

Received: 15.08.2021

Accepted: 10.09.2021

Information about the author: *Aleksandr I. Ivanitskii*, DSc in Philology, Leading Researcher, Russian State University for Humanities, Miusskaya Square., 6, 125993, Moscow, Russia.

E-mail: meisster@mail.ru

For citation: Ivanitskii, A.I. "The author's Continuation in the Novel Hero: About the Possible Sources of the M.M. Bakhtin's Formula". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(54), 2021, pp. 134–154. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2021.54.08

В своей работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (глава «Проблема отношения автора к герою») М.М. Бахтин принципиально отделяет авторское (художественное) отношение к ге-

рою как «другому» и к себе сквозь его призму от жизненного как сугубо «эстетическое освоение мира себе». Поэтому авторское сознание объемлет и завершает сознание героя или героев.

Но при этом в основе борьбы автора за определенный и «целостный» образ героя (суммарный охват его личности) Бахтин видит борьбу автора с собственными «субъективностями и капризами». Тогда фактически в герое автор осваивает себя как целостную личность; а литература – форма обретения этой целостности.

Поэтому дистанцированность (в терминологии ученого – «внеаходимость») автора в отношении героя – ценностная, смысловая и т.д. подразумевает, по Бахтину, необходимость самому стать *другим* (героем): взглянув на себя его глазами (и не сегментарно, а тотально), увидеть *другого в себе*. То есть личностно и тотально продолжить себя в другом и, таким образом, стать другим [1, т. 1, с. 69–89]. По-видимому, именно такое взаимодействие автора с героем легло в основу бахтинского разделения романа на моно- и «диалогический» в «Проблемах поэтики Достоевского».

Историческую подоплеку такого «превращения в автора» ради личностного (бытийного) продолжения себя в другом (герое) способен проявить устный фольклор, программный предмет которого – отношения «нормализованного» героя с фундаментально «другим» и в то же время подобным – волшебным контрагентом. Представляемая им олицетворенная природа¹ выступала для носителя традиционного сознания: а) тотемическим прародителем (отсюда животные потомки тотема – соперники и в то же время «кузены»); б) источником как жизни, так и возможной гибели; в) областью ухода и собственного преображения в волшебного предка / патрона в отношении живущих – продолжающего земных «потомков» собою и себя в них [8, с. 166–167 и далее]. Отсюда переход волшебной границы двух миров знаменовал радикальное преображение – через контакт с «другим» либо превращение в него. Ключевым становится вопрос: всегда ли это фольклорное преображение было простой заменой прежнего естества новым или оно могло означать *самопродолжение*, т.е. развитие в новом качестве.

¹ О психологическом освоении этносом природы себе через ее олицетворение см.: [5, с. 177–182, 189–206, 211–222].

Оптимальным полем проверки этих возможностей фольклора видится баллада. Об интересе М.М. Бахтина к балладе как историко-поэтическому феномену свидетельствует его лекция «Баллада и ее особенности», прочитанная в начале 1950-х годов в московском институте имени Гнесиных, о которой свидетельствует сохранившаяся в архиве многолетнего друга ученого пианистки М.В. Юдиной сделанная ею рукописная афиша (см. подробнее: [9, с. 30–31]; ср. [10, с. 97]). Содержание ее неизвестно, но перспективность балладного поля для проверки фольклорных источников, отмеченных ученым авторских стратегий, видится в следующем.

Во-первых, стихотворная форма предполагала «лиризм» действующего героя, переживающего как происходящее, так и себя в нем, – а также позволяла исполнителю соотносить героя с собой и переживать происходящее под его «маской».

Во-вторых, баллада в отличие от других фольклорных жанров не имела своего нормативного сюжета [12, с. 17, 28] и потому стала площадкой поэтической обработки фольклорных жанров, начиная от мифа, легендарного сказания и героической песни и заканчивая сказкой и быличкой. Прежде всего – у германских и славянских народов, сохранивших свои языки и фольклор. Особенно на скандинавском Севере, где баллада менее всего подвергалась католизации, нежели в средневековой Германии, и поэтому была более свободна в воспроизведении национального мифа и фольклора. Этим она так или иначе отразила эволюцию фольклорных моделей мира и в том числе – отношений с волшебнотворенной природой. А значит, способна прояснить, каким путем традиционное сознание пришло к осознанию духовной близости и потребности контакта с нею².

Драматизм такой лирической рефлексии, бесспорно, рос с христианизацией Европы, перекалфицировавшей природного предка в антипода («беса»). Отсюда тяготение к нему подспудно осознавалось балладным героем (а в его лице – автором и опосредованно слушателем!) как драматическая поляризация собственного «я» – неспособного отказаться ни от автохтонной, ни от хри-

² В многочисленных рассказах русского Севера о сожительстве женщины с медведем (см., напр.: [13, с. 112]) отчетливо проявляется тотемическая модель мира, где родство человека и зверя с общим первопредком делает их своего рода кузенами, а брак – нормативным.

стианской инстанций. Именно драматическое видение в волшебном предке как в «другом» одновременно подобного и противоположного, очевидно, могло готовить психологический потенциал продолжения себя в другом и (или) с помощью другого.

Как же баллада проявляет логику движения фольклорного сознания к этому психологическому драматизму?

Исходную позицию проявляет датская баллада «Юный Свейдал» (имеющая также шведские аналоги), сюжет которой перекликается с двумя песнями «Старшей Эдды» («Заклинанием Гроа» и «Речами Свиддага») и в то же время обыгрывает расхожий сказочный мотив «спящей красавицы». Именно на его фоне становятся очевидны две архаико-мифологические вводные: с одной стороны, земные герои наделены магическими способностями, а с другой – их волшебные вредители де-факто могут выступать «креативными» помощниками-испытателями. Играя мячом, заглавный герой нечаянно направляет его в окно девушки, которая оказывается вещуньей и говорит Свейдалю, что он не найдет покоя, пока не расколдует от сонных чар неведомую суженую. Отправившись после этого вместе с вооружившимися друзьями на могилу матери, он вызывает ее призрак, просит у нее благословения и помощи, а главное – сам рассказывает ей то, что ему, оказывается, уже было известно до начала повествования: мачеха-колдунья вместе со своей дочерью поселили в его сердце тоску по девушке, которую он никогда не видел. Мать героя (чье собственное ведовство, как мы увидим, будет устойчивым сигналом единства людей и волшебной природы) одаривает его конем, способным бежать по волнам, и пылающим мечом, закаленным в крови дракона и освещающим ночной путь. На берегу моря он встречает пастуха, который сообщает ему, что его суженая уже 18 лет томится по неведомому ей юноше Свейдалю в замке на горе, стальная дверь которого охраняется львом и медведем и откроется только перед самим Свейдалем. Далее все происходит по сказочной модели, и расколдованная девушка объявляет герою о своей любви [11, с. 120–124].

Как видим, изначально мир волшебного-олицетворенной природы был для героя баллады лишь относительно «потусторонним».

Постепенно расходясь с этим миром этически, людской мир остается с ним в одном пространственном, а главное – социаль-

ном поле. В балладе-быличке «Нильс Вонге нанимает батрачку» [11, с. 159–160], известной в норвежской, шведской и датской версиях, заглавный герой Нильс лишь по косвенным признакам опознает оборотня, способного, в том числе, к социальной мимикрии. Отправившись в город на ярмарку (устойчивое в фольклоре место встречи с замаскированной нечистью) приискать батрачку на время жатвы, он встречается там «девушку кровь с молоком» и предлагает ей хорошие условия. Та обещает работать вдвое больше и быстрее других, но в уплату требует такое, что «ему во сне не приснится»: повесить 20 золотых на новый серп; юбку с золотыми шнурками («Портного в Сёдре Мёре найдешь, / Материю в Амстердаме»); красно-пестрого быка, откормленного лучшей травой с одним кривым и одним остро-прямым рогом; на ночлег в шелковой постели – кувшин вина и двух батраков. Поняв, что имеет дело с ведьмой («чертовой дочерью»), Нильс решает жать самостоятельно.

Однако и социопространственное расхождение волшебной природы с людьми не снимает родства, а отсюда – потребности в людях для повивальной помощи в собственном воспроизводстве. На соответствующем поверье строится датская быличка «У эльфов» [11, с. 82–83], известная также в шведской традиции. Местом встречи героя с лесными духами становится проезжая дорога – второй наряду с ярмаркой пограничный рубеж земного и «иног» миров. На пути в столицу, куда юноша едет служить королю, ему встречаются две «проворные и смелые» девицы с серебряными чашами в руках. Одна улыбнулась путнику, вторая потрепала его по щеке, после чего они провели его в дом, куда дороги он не помнит (но в финале связывает с подножьем или пещерой в черной горе – в фольклоре, представляющей, как правило, обернутую вверх бездну [7, с. 140–147]. После обильной трапезы с возлияниями его подвели к эльфихе-роженице, но в этот же миг она умирает от крика петуха. В противном случае юноша остался бы в черной горе навсегда.

Потребность волшебного мира в повивальной услуге метонимически переходит в потребность в ребенке человеческом. При этом, как, в частности, в датской балладе «Герман Гладенсвен» (11, с. 98–103), при сказочном зачине неосторожного обещания нет противоположности людей и иному миру по основанию вол-

шебное / неволшебное: пространственная поляризация подводному царству не отменяет безусловное родство естества. Попав в штиль по время плавания с супругой, король просит водяного о попутном ветре; тот требует взамен то, что королева носит за пояском. Та думает, что это ключи, но по прибытии обнаруживает беременность. Новорожденного Германа она прячет от всех, но в 15 лет он влюбляется в дочь английского короля и просит мать о волшебных крыльях для перелета. Она соглашается, поскольку знает, что у нее отрастут новые. Но во время полета водяной опознает юношу и отпускает увидеться с принцессой только в обмен на правый глаз жениха. С оставшимся глазом Герман является невесте (также имеющей крылья) и вместе с нею летит к матери. По дороге убивает всех птиц, надеясь, что среди них будет оборачивающийся грифом водяной. Но до свекрови девушка долетает одна, найдя на берегу лишь правую руку суженого.

В то же время в шведской балладе «Сила арфы» [11, с. 94–96] человеческая магия оказывается сильнее прачеловеческой / подводной – удостоверения этим родство. При переезде через мост во время свадебного поезда невеста в результате ухищрений водяного падает в воду, становясь его пленницей. Жених начинает игру на арфе, заставляя птиц плясать на ветках, кору – сходить с дуба, а водяного – всплыть и просить прекратить игру в обмен на невесту. При этом о сказочном волшебном помощнике не упоминается.

Как видим, на этой стадии потребность есть только у нелюди в людях, а не наоборот. Но связана она не с естеством людей – таким же магическим, как у леших или водяных, а, очевидно, с их новообретенной этической, духовной природой, которой прачеловеческий мир стремится восполнить свою и которая в дальнейшем станет основанием для христианской «деквалификации» самой волшебной природы.

Именно это моральное отличие людей задает новое, «немагическое» содержание иного мира для людей в рамках той же коллизии подчинения волшебной природе. Оно раскрываются, в частности, в бретонской по происхождению балладе «Улов и эльфы» [11, с. 80–82], где повивальная помощь либо отъем ребенка переходит в любовные амбиции природного контрагента. Баллада основывается на поверье о том, что внезапную и смертоносную

болезнь несет человеку невидимая стрела эльфа (своего рола олицетворенного эльфа). Здесь потребность в человеческом ребенке переходит в потребность в нем как в любовнике. На пути к заутрене Улов видит танец эльфов на горном склоне. Их принцесса приглашает Улова потанцевать с ней, но тот отнекивается, говоря о завтрашней свадьбе. В ответ та обещает ему скорый недуг. Улов возвращается к матери уже смертельно бледным и просит приготовить ему последнее, смертное ложе. Приехавшую на следующее утро невесту мать приводит в спальню к уже умершему сыну. Вскоре от горя умирают и мать, и невеста, чей практически добровольный переход в потусторонний мир вслед за сыном становится новым измерением земной любви к нему, стимулированным утратой. В датской балладе «Оге и Эльсе» [11, с. 106–110], варьирующей расхожий мотив свидания с мертвым женихом (и восходящей к эддической «Второй песни о Хельге Убийце Хундинга»), ступенью такого ухода невесты (Эльсе) вслед за погибшим Оге становится ностальгический вызов его призрака³.

Таким образом, перейдя в иной мир по воле ее патрона, героиня не меняет одну природу на другую, а переводит в новое, трансцендентное качество свой земной душевный опыт и его ключевой предмет⁴. Вероятно, именно их сакрализация могла стать психологическим мотивом христианизации «сверхъестественного» измерения жизни, а отсюда – противостояния потустороннему миру в его исходном языческом значении.

Можно предположить, что одной из линий «христианского» противостояния людей попыткам волшебного мира вернуть утраченный «сюзеренитет» становится не просто моральное обнуление лесных оргий эльфов и троллей, но постановка их в один ряд с сугубо человеческими грехами. Этим христианская мораль распространяется на оба мира, т.е. на мир в целом. Так, в норвежской

³ Примечательно, что в наиболее известных авторских переложениях этого сюжета – «Леноре» Г. Бюргера, а также «Людмиле» и «Светлане» В.А. Жуковского – героиня не умирает и не кончает собой (в «Светлане», как известно, ужасная история вообще оказывается сном, утверждающим от противного счастливую явь).

⁴ Этот сюжет, очевидно, обнажает «раскаянно-ностальгическую» подоплеку фольклорного мотива превращения умершего родственника в загробного «патрона».

балладе «Улав и Кари» 9, с. 34–37] мать клеветает сыну Улаву на невестку Кари, обвиняя ее в ночных плясках с троллями на лесной поляне. Вернувшись домой, он пытается жену до смерти. Она попадает в рай и просит Богородицу за мужа и свекровь, но Мария обещает небеса для мужа и ад для свекрови⁵.

Второй путь – героизация сказочного богатырства младшего (12-го) крестьянского сына – отражен, в частности, в норвежской балладе «Юный Ремун» [11, с. 26–30], сюжетно восходящей к одной из «неисторических» исландских саг – «...о Хромунде Грейпссоне». Ее заглавный герой, поступив на службу к королю, в поединке освобождает его дочь от брачных притязаний тролля и губит весь троллиный род. Такое богатырство получает христианскую эмблематику в датском переложении несохранившейся норвежской баллады «Святой Олав и тролли», чей заглавный герой, исторический и канонизированный после смерти норвежский король Олав (правил в 1015–1030 гг.), отправляется против троллей в морской поход и освобождает от них служащий проходом мыс Хорнелюммер.

В то же время в норвежском по происхождению сюжете «Хемминга и троллихи» [11, с. 22–25] христианизируется сама виденная нами выше присущая людям магия. У заглавного героя, лыжника и охотника, троллиха в церкви крадет невесту. В поисках суженой Хемминг приходит к голубой горе, внутри которой видит виновницу, и требует отпустить невесту в обмен на его согласие остаться в горе. Когда троллиха улетает за едой, он бежит вместе с невестой, а будучи настигнут ведьмой у моста, рисует на нем крест, при подходе к которому троллиху разрывает на три части.

В новом, христианском качестве человеческая магия противопоставляется нечеловеческой по основанию «добро – зло», чем снимается любое *родство* людей и волшебной природы. Природный «другой» окончательно перекалфицируется в инородного / чужого. Прачеловеческое становится нечеловеческим. И эмоциональная потребность в волшебной-олицетворенной природе возникла именно вследствие многовекового и поступательного

⁵ Примечательно, что историческим источником сюжета стала франкская легенда о принцессе Клотильде, которую ее языческий супруг король Амальрик истязал за преданность католичеству. В балладе мужество ради веры по смежности перешло в мужество и способность прощать врагов благодаря вере.

отторжения от него – объявленного потусторонним не только пространственно и бытийно, но и морально.

Эту лирическую потребность и отразила баллада⁶. Герой (и автор / исполнитель под маской героя) вступает в лирический диалог с волшебным контрагентом либо переводит в иное, трансцендентное качество свой земной душевный опыт. То есть превращается в «другого себя», стержень которого – память о «себе прежнем».

Ключевым рубежом «психологизации» отношений человека с волшебным контрагентом и иным / природным миром, представляемым в качестве «агента», становится любовное похищение земной женщины. В ожидающей публикации статье А.Е. Калкаевой показано, что в балладах, записанных в Пфальце и Тюрингии, водяной, по сути, использует похищенную земную женщину как суррогатную мать: дождавшись родов, он уносит ребенка с собой, а саму мать пожирает⁷. В свою очередь в рассказе из «Фольклорных преданий» Отмара (псевдоним Й.К. Нахтигаля, 1800) водяной убивает только младенца – соответственно, главным оказывается не плод, а само соитие. То есть – телесная потребность волшебного патрона в человеческой подруге еще не означала «душевной»: подчиненный оставался «чужим».

«Ответное» (христианизированное) отношение героини к волшебному браку и общим детям выражает датская баллада «Агнете и водяной» [11, с. 92–93], где героиня отказывается возвращаться к подводному супругу даже перед лицом неизбежного расставания с детьми (оставляя их под водой у отца). Характерная деталь: когда

⁶ Как известно, романтики, и в первую очередь Й. Арним и К. Брентано, не только имитировали в своих балладах народные, не скрывая при этом своего авторства, но и включали их в свое собрание народной поэзии «Волшебный рог мальчика». Этим они стремились доказать непрерывность национального духовно-поэтического движения, и косвенным подтверждением их правоты стали обильные фольклорные отклики на авторские баллады. Но отклики эти доказали также и то, что открыто заявляемая романтической балладной цель лирического приобщения волшебной-олицетворенной природе была скрытой целью баллады народной.

⁷ Этот вариант приводится в одном из сборников братьев Гримм – см.: [16, с. 61–63, 392–395]; ср.: [20, т. 2, с. 188–190].

водяной приходит за Агнете, изображения святых в церкви отворачиваются⁸.

Сдвиг этот также отражают мифологические рассказы – в частности, русского Севера. Так, в олонечкой быличке водяной при расставании с земной женой уносит свою, «некрещеную» половину разорванного ребенка [3, с. 98], фиксируя тем самым непреодолимую взаимную чужеродность супругов. Соответственно, и для «человеческого» участника расторгаемого брака волшебный мир остается чужим и враждебным. Ребенок, в том числе и гибнущий (разрываемый), превращается из жертвы и отрады матери в ее бремя и даже проклятие (своего рода «полубеса»). В частности, половина тела ребенка, брошенная морской девой отплывающему супругу, оказывается губительной для судна [4, с. 404]. В ряде текстов «демонизация» супруга уже полностью деквалифицирует прижитых от него детей. Так, в достаточно поздней «Повести о бесноватой Соломонии» (1670-е годы) общие дети главной героини и похитившего ее беса наследуют лишь отцовскую природу. Поэтому, бежав к своему отцу и назвав ему имена «мужа» и прижитых от него детей, Соломония освобождается от новообретенного бесовского бремени в собственном естестве. В саксонских аналогах русской повести «своя» и «чужая» половинки общего ребенка превращаются в пару: водяные демоны подменяют человеческих детей своими – волосатыми и пучеглазыми уродцами с огромной головой (см.: [20, с. 38–40]; [14, с. 731]; ср.: [2, с. 32]).

Следующая ступень – преодоление самими детьми своего сводного, но кровного родства с волшебным миром. Оно отражено в шведской балладе «Заколдованный рыцарь» [11, с. 114–115], основывающейся на поверье о том, что оборотень может вновь стать человеком, напившись крови нерожденного младенца. Вдовец женится на ведьме, начинающей гнობить пасынка, последовательно превращая его в иглу, нож, ножницы и волка. Чтобы снять порчу, он должен пролить кровь еще не родившегося сводного брата – ведьменьша. Юноша подстерегает мачеху на мосту и выгрызает у нее из чрева плод, зачатый ею от его отца, – «От братней крови я захмелел / И вновь я рыцарь, я молод и смел» [11, с. 115]. В свою

⁸ П. Мейслинг [17, с. 73] объясняет эпизод именно тем, что католицизм вплоть до XIX в. оставался в Германии «народной религией» – не директивно заставляющей отторгать волшебство, а помогающей в этом.

очередь в датской балладе «Девушка-птица» [11, с. 115–118] юный охотник снимает заклятье с девушки, «породняясь» с ней тем, что выгрызает у себя и скармливает ей кусок своей плоти, после чего женится на ней.

Эта баллада интересна тем, что восстанавливает фундаментальное («магическое») родство людей и олицетворенной природы. Во-первых, мачеха-колдунья превращает девушку в лань, завидуя ее игре на арфе, т.е. видя в ней магическую соперницу. Во-вторых, став жертвой колдовства, девушка сама обретает новые магические способности, оборачиваясь в птицу и этим ускользая от стрел юного охотника. В-третьих, в этом качестве ее патронирует уже другой маг, хозяин леса, защищающий ее от юноши и подсказывающий ему, как превратить ее обратно в девушку. Этим волшебный патрон не только отчасти восстанавливает свою власть над людьми, но и обозначает моральный потенциал своей магии, прообразуя, как мы увидим, наделение христианской и автохтонной сил позитивными признаками друг друга.

«От противного» мотивы предыдущей баллады утверждает практически тот же сюжет в балладе «Девушка-лань» [9, с. 118–120], чьи шведские и датские версии восходят, по-видимому, к французскому первоисточнику. Здесь запрет юному охотнику на убийство лани исходит от ведуньи-матери. Ослушавшись ее (по сказочной логике нарушения запретов), юноша свежует добычу; обнаруживает под шеей прядь золотых волос, а под ребром – золотые ларец и кольцо. Поняв, что застрелил собственную сестру, юноша из того же лука убивает и себя. Человеческое родство приносится в жертву охотничьему влечению к тотемическому «кузену» – запрет на которое, однако, исходит опять-таки не от христианской власти, а от «материнской» (в прямом и переносном смысле) природы.

Примечательно, что все три балладных сюжета бытовали во всех скандинавских регионах, а значит, могли составлять своего рода «полилог».

Однако тот же балладный мотив детородного брака волшебного патрона с земной женщиной задает линию обоюдного духовного сближения. Так, в немецкой «Лилофее», (известной русскоязычным читателям в переводе Л. Гинзбурга), как и в приводившейся выше «Силе арфы», а также в ряде ее немецких, датских и словенских аналогов, девушка попадает к водяному через

мост (на этот раз построенный им самим для нее и ведущий не через воду, а под воду) (см. [19, с. 72]; ср.: [21, с. 3, 11]). Но в отличие от «Силы арфы» мост становится нерушимой цепью: водяной удерживает Лилофею от решения вернуться в отчий дом угрозой убить (разрезать пополам) нечетного (седьмого) ребенка.

В шведской «Маленькой Керсти» [11, с. 84–86] любовь к общим детям наращивается духовным подчинением земной женщины (сюжет основан на поверье, что отведавший напиток в горе – обиталище эльфов навсегда останется в ней и забудет все, что было с ним прежде). Заглавная героиня признается матери, что минувшей ночью ее соблазнил король эльфов. А затем использует подаренную им арфу для зова мужа «в нелегкий час». Король является на зов и увозит ее на летучем коне в свой замок в горе – «начало царства и света конец» [11, с. 85]. Там ее встречают уже прижитые от короля подростки (день на земле оказывается равен целой жизни в горе), а выпив из рук дочери чашу вина, она объявляет, что родилась в горе проживет там всю жизнь.

Наконец, в ряде сербо-лужицких, словенских а также западногерманских версий водяной, губя одного либо всех детей в отместку их бежавшей матери (в ряде вариантов и саму мать), сам при этом кончает с собою сугубо «человеческим» образом (вешается на двери) [19, с. 52–56], удостоверяя именно душевную нужду в «другом» (человеческом) мире как в драматически отделившемся и отдалившемся продолжении его самого. Встречное влечение земной героини отражают датские баллады, в которых та уходит под воду добровольно. Здесь, очевидно, и проявляется новый, балладно-романтический «код» лирического переживания героем / сказителем своего разрыва с волшебной-олицетворенной (праматеринской) природой как с корнем собственного естества и надления волшебного контрагента таким же переживанием.

Это, очевидно, предопределило потребность в своего рода интеграции автохтонной и христианской инстанций. Первая наделялась моральным авторитетом, вторая – прародительским. Примером может служить датская баллада «Предсказание русалки» (11, с. 97–98). Ее героиню, как прислужницу нечистого, король повелевает поймать, заковать в цепи и наутро сжечь заживо. Узнав об этом, королева тотчас велит привести пленницу к себе, априори предполагая в ней пророческий дар. На просьбу «погадать о

судьбе» русалка предсказывает королеве рождение трех детей, от третьего из которых, «великого мудреца», она «примет конец», но зато ей «...в небесах открыты врата». Таким образом, агент нечистой силы оказывается единственным, кому ведомо будущее райское блаженство властительницы.

По-видимому, именно постепенная интеграция морали и волшебства в традиционном сознании оборачивается их суммарным отвержением человеком Нового времени, заявившего личностный суверенитет и отношении любой нивелирующей нормы – языческой или христианской. В «негативе» это вело к отказу вместе с нематериальными сущностями от любой основанной на них морали. Своего рода программным балладным отражением такого вызова видится «Юнн Ремарссон» [11, с. 77–79], имеющий датское происхождение, но письменно зафиксированный в шведских и норвежских версиях.

Юнн Ремарссон (исторический прототип – датский магнат Юнн Регмондсён) по собственной инициативе просит мать (все ту же ведунью) предсказать его конец. Та предсказывает ему гибель в море – уготованную, очевидно, тем самым автохтонным миром, от имени которого и отвечает сыну. В ответ он заявляет, что зря задал ей этот вопрос, после чего объявляет на пиру друзьям: кто с ним не поплывет – трус и предатель. Этот ультиматум он ставит вопреки предупреждению шкипера Хокена: «Кто завра парус поднимет, / Тот не вернется назад». Назавтра это подтверждается. Понимая, что к берегу не пристать, шкипер требует от Юнна отвечать за свои слова и с помощью игральные кости решить, кого принести в жертву (чем баллада явно отсылает к библейской истории Ионы). Роковой жребий выпадает Юнну, после чего он как будто бы смиряется с властью рока, прося спутников лишь передать на словах послание матери. Но, нехотя уверившись в существовании рока, его моральную справедливость в отношении себя, а значит, мораль вообще. Признаваясь матери, что не раз «Лишал... чести девиц, / Позорил вдов и жен... / ...грабил монастыри / И церкви палил огнем...», – он удостоверяет, что до сего дня не верил в рок, в том числе карающий «Не думал я, что буду / Лежать на дне морском». А значит, своей просьбой о предсказании, а затем плаванием вопреки ему стремился лишь удостовериться в том и другом. Теперь же, уверившись в роке, но не разуверившись в своей правоте,

он заочно призывает мать по-прежнему отвергать как рок, так и мораль: «Скажите, что Юнн при дворе / И парень как прежде лихой».

Действенно отвергая моральное содержание рока (волшебства) Юнн Ремарссон до смертного часа отвергает свою внутреннюю связь с ним. И тем самым отказывается от какого-либо личностного «самопродолжения» через переход бытийной границы «того» и «этого» миров.

Одна из самых знаменитых скандинавских баллад, датская «Эббе Скаммельсён» [11, с. 177–181], в русле того же движения баллады к героической новелле показывает, что такая самодостаточность превращает героя в отверженного злодея – даже если он отстаивает правое дело. Ее сюжет драматического любовного треугольника распространен в скандинавской балладе. Невесту служащего при дворе заглавного героя уводит его брат Педер. Вернувшись восстановить справедливость, Эббе на свадебном пиру по праву брата жениха ведет в спальню Аделус, свою бывшую невесту. Там, однако, Аделус признается Эббе, что пошла за Педера добровольно и отказывается бежать с ним. В ответ Эббе убивает Аделус, а затем возвращается к пиршественному столу, чтобы отправить брата вслед за невестой. Тот в страхе предлагает Эббе заменить его на брачную ночь, но Эббе не только убивает брата, но и отрубает правую руку матери и ранит в грудь отца. «Справедливая» месть, лишённая веры во взаимосвязанные волшебство и сочувствие, делает юношу не идеальным героем определенной нормы, а ее изгоем: «Так юный Эббе Скаммельсён / Вступил на несправедный путь / [и] стал окаяннм бродягой»⁹.

Однако в своей «женской линии» тот же балладный сюжет отразил и другую сторону Нового времени – не избавляющего ге-

⁹ Эта моральная составляющая вызова року особенно наглядна на фоне сюжетно и мотивно схожей норвежской баллады «Король Эйрик и Блаккен» [11, с. 112–113], варьирующей мотив пушкинской «Песни о Вещем Олеге» и его норвежских источников (в том числе саг). Мать Эйрика во время игры в кости (судившей, как мы видели, жертвенную участь Юнна Ремарссона на море) узнает, что ее сын погибнет от собственного коня. Эйрик в отличие от Юнна к проществу относится серьезно и отправляется в плавание именно ради удаления от коня – носителя рока. По возвращении через семь лет он находит того присмирившим, но, потрепав по холке, получает смертельный удар в грудь. Рок мстит за «неполную» веру в себя, но отнюдь не за отказ от морали.

роиню от морали, а переадресующего ее суверенному «я» и его «диалектикой души». В итоге раскаяние в «защите права» любой ценой (мести за любимого постылому мужу или отцу) снова приводит ее к границе посюстороннего мира в целом. И та опять-таки становится рубежом не регрессивной метаморфозы (возврата в волшебный мир), а личностного / душевного движения.

Так, в датской балладе «Юный Энгель» [11, с. 133–140] отец заглавного героя увел у брата Гёде его невесту Мальфред и укрылся с ней от погони в церкви. Гёде поджигает церковь, но уже забеременевшую Мальфред ее возлюбленный поднимает к крыше, и ей удается спастись. Когда сын подрастает, Мальфред рассказывает ему, что его отца убил его дядя, и велит отомстить. Юный Энгель штурмует дом дяди Гёде, как тот штурмовал когда-то церковь, и сжигает его вместе с защитниками. Явившись к матери, юноша рассказывает о выполнении ее завета, но вместо радостного одобрения слышит, что вместо одного горя у нее теперь два: вторым стало раскаяние перед мужем, которому она сначала изменила, а потом убила (при этом Гёде, как и Энгель, стали жертвами ее измены).

А в балладе «Отец и дочь» [11, с. 156–158], версии которой зафиксированы практически по всей Скандинавии, раскаяние дочери в мести отцу за смерть любимого (сжигание дома вместе с отцом) также выводит ее за границу людского мира: под влиянием как тоски по любимому, так и неискупимой вины перед обоими она убегает в лес. Однако прозрачно подразумеваемое превращение героини в русалку или эльфиху знаменует не забвение земной жизни и ее драматического опыта (как у «юной Керсти»), а наоборот, перевод этого опыта в новое качество, как в «Улове и эльфах» и «Оге и Эльсе»¹⁰.

¹⁰ Наиболее известный романый вариант такой коллизии в литературе XX в. – булгаковская Маргарита, ставшая (по ее прощальному письменному признанию мужу) «ведьмой от горя и страданий». Возможной альтернативой в датской балладе «Дочь Торбена» [11, с. 140–142] выступает отказ героини от мести за отца потенциальному возлюбленному, который в итоге становится реальным суженым. Братья мстят заглавному герою, убившему их собственного отца (и перед смертью предлагавшему им в компенсацию свою дочь). После этого они приходят к дочери, которая, не зная, кто перед ней, влюбляется в нанесшего смертельный удар отцу и пьет за здоровье того, кто нанес отцу смертельный удар.

Итак, баллада, по-видимому, проявляет два волшебнo-фольклорных («посвятительных») потенциала романного самопродолжения автора в герое как «другом себе». Первый – это представитель волшебного мира как объект смутно создаваемого родства и отсюда – душевного тяготения. В нем герой (а парадоксально-контрастное и «непредсказуемо» продолжают себя). Второй – волшебный мир в целом как «трансцендентное» поле разрешения героем своего земного душевного опыта – опять-таки непредсказуемо движущий его личность.

Постепенная «психологизация» народной баллады в Новое время превратила ее в эпоху романтизма (в большой степени русского) из поля в объект жанровой трансформации – в частности, в повесть и лирическую драму. Так, в гоголевском «Вие» (1835) любовное влечение разделенных временной толщей представителей волшебнo-природного и человеческого миров (панночки и Хомы Брута) оказывается непреодолимым и смертоносным, но главное – равно безотчетным.

Однако в «Майской ночи, или Утопленнице» (1831) из первого цикла писателя, «Вечера на хуторе близ Диканьки» роль и смысл «балладного» волшебства усложняются. Прежде всего, панночка, волшебный контрагент героя (Левко), становится русалкой в результате самоубийственного бегства (утопления) от гонений колдуньи-мачехи. То есть в отличие от последней переводит в новое (колдовское) измерение свой трагический земной душевный опыт. В свою очередь самому Левко смутно-сочувственное влечение к панночке, волшебной помощнице в его обручении с Ганной, открывает неведомые прежде пласты его собственной личности, и в первую очередь – чувств к земной невесте (характерно, что в отличие от большинства схожих коллизий в немецкой романтической прозе волшебная дева не стремится разлучить и не разлучает героя с земной подругой)¹¹.

Тот признается в содеянном и объявляет, что знай он о ее красоте, не убил бы ее отца. Дочь отвечает, что этой правдой он погубил радость встречи с ним, но в ответ на обещание холить ее всю жизнь уезжает с ним. Психологической подоплекой прощения (отказа от мести) становится интуитивное осознание девушкой логики жизни: брань отцов предстает необходимой жертвой любви детей, которую они своей любовью и будут искупать до конца жизни.

¹¹ О балладном ключе «Майской ночи...» см, в частности, [6, с. 147].

Духовную судьбу панночки повторяет мельничиха – главная героиня пушкинской драмы «Русалка» (1826–1832), только причина самоубийства – уже не гонения мачехи, а измена любимого. Но для героя – «изменщика» – финальная встреча с дочерью брошенной подруги, также русалкой, знаменует новое измерение его собственных раскаяния и ностальгии, т.е. разомкнутое и непредсказуемое личностное движение¹². Это особенно наглядно на фоне другой пушкинской обработки того же сюжета, баллады «Яныш королевич» из цикла «Песни западных славян» (1835). В ней герой встречает оставленную им Елицу, ставшую после утопления в Мораве «царицей водяной», и призывает ее начать все сызнова. Она же отговаривается тем, что «...Слаще прежнего нам не целоваться, / Крепче прежнего меня не полюбишь». Этим отрицается возможность «загробного» развития героями земного опыта и тем самым их личностей в целом.

В отличие от баллады (как народной, так и авторской) автор «балладной» повести или драмы уже не выражал свое тяготение к волшебному контрагенту, а изображал либо инсценировал – т.е. объективировал его. В социально-психологическом романе второй половины XIX в. его герой выступил для автора в роли прежнего волшебного контрагента. Но продолжение себя в нем утратило по святительный стержень и поэтому, очевидно, снова ушло под спуд.

¹² Знаменательной (зеркальной) модификацией сюжетов пушкинских «Русалки» и «Яныша королевича» выступает баллада Лермонтова «Морская царевна» (1841), написанная во многом под влиянием пушкинской баллады. Посланец подводного мира – не бывший любовный партнер, ставший жертвой измены и вследствие этого русалкой, а «изначальная» морская царевна. Она – потенциальный любовный партнер героя (предлагавший любовь в ее подводном мире), становящийся жертвой его попытки силой склонить ее к любви на его земном поле. Эпилог баллады («Будет он помнить про царскую дочь») совмещает в морской царевне, умирающей на глазах своего невольного убийцы, волшебного контрагента и объект земного греха, который тем самым изначально получает иное, «медиаторное» измерение. Радикальным звеном такого «переконфигурирования» взаимоотношений земного и волшебного героев в поэзии Лермонтова видится «Тамара» (1841), чья заглавная героиня, носитель эротанатического «рока», не волшебный, а земной персонаж. Она и является носителем раскаянно-ностальгической памяти о каждой из своих жертв, всякий раз обнаруживая в ней вторую часть своей природы, но не заменяющую первую, а порождаемую ею. В то же время лирический автор, по сути, раздваивается между героиней и ее жертвами и «продолжается» в них.

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений [в 6 (7) т.]. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 69–89.
2. *Балгарова А.* Водяной в фольклоре и литературе (на примере региона Силезия) // *Славяноведение.* 2019, № 6. С. 30–40.
3. *Власова М.Н.* Новая АБЕВЕГА русских суеверий: Иллюстрированный словарь. СПб.: Северо-Запад, 2001. 383 с.
4. *Власова М.Н.* Русский фольклор Груманта (Шпицбергена) // *Русский фольклор. Материалы и исследования / ИРЛИ РАН; отв. ред. Е.И. Якубовская.* СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. Т. 35. С. 385–412.
5. *Гердер Й.-Г.* Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. 703 с.
6. *Дмитриева Е.Е.* «Пожив в такой тесной связи с ведьмами и колдунами...» (Об особенностях гоголевского фольклоризма: «Вечера на хуторе близ Диканьки») // *Вторые Гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и мировая культура.* М.: КД Университет, 2003. С. 138–152.
7. *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. Древнейший период. М.: Наука, 1965. 245 с.
8. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Языки русской культуры, 1995. 408 с.
9. *Осовский О.Е.* М.М. Бахтин и М.В. Юдина (по материалам ОР РГБ и другим источникам) // *М.М. Бахтин в Саранске: документы, материалы, исследования.* Саранск: Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева, 2006. Вып. 2–3. С. 22–38.
10. *Осовский О.Е.* Михаил Михайлович Бахтин: опыт реконструкции биографии ученого // *Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина.* 2021. № 1 (70). С. 90–102.
11. Скандинавская баллада. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1978. 272 с.
12. *Стеблин-Каменский М.И.* Баллада в Скандинавии // *Скандинавская баллада.* Л.: Наука. Ленинградское отделение. 1978. С. 11–43. (Литературные памятники.)
13. *Христофорова О.Б.* «Повесть о бесноватой Соломонии»: мифологические контексты и параллели // *Фольклор: структура, типология, семиотика.* М.: Издательский центр РГГУ, 2020. Т. 3, № 1. С. 94–127.
14. *Bechstein L.* Deutsches Sagenbuch. Leipzig: G. Wigand Verlag, 1853. 813 S.
15. *Des Knaben Wunderhorn.* Alte deutsche Lieder, gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano. Muenchen. Winkler Verlag, 1972. 934 S.
16. *Grimm W., Grimm J.* Deutsche Sagen. Berlin: Neues Leben Verlag, 1986. 680 S.
17. *Meisling P.* Die dänische Agnete-Ballade, eine Travestie der skandinavischen Dämonenmotive. Jahrbuch für Volksliedforschung. 34. Jahrg. 1989. S. 70–78.

18. Schönwerth F. Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen. Augsburg: Rieger Verlag, 1858.
19. Schulenburg W. von. Wendisches Volksthum in Sage und Sitte. Berlin: Holzinger Verlag, 2014. 3. Auflage. 294 S.
20. Sommer E. Sagen, Märchen und Gebräuche aus Sachsen und Thüringen. Heft 1. Halle: E. Anton Verlag, 1846. 182 S.
21. Wright Sh.L. The Scandinavian Ballad “Nøkkens Sving”, Presented in the song “Heiemo og Nykkjen”. SCA (Society for Creative Anachronism), Kingdom of An Tir Bardic Championships. 2014.

References

1. Bakhtin, M.M. “Avtor i geroi v ehsteticheskoi deyatel’nosti”. *Sobranie sochinenii [v 6 (7) t.] [Collected Works : in 6 (7) vols]*. Vol. 1. Moscow: Russkie slovari Publ., Yazyki slavyanskoi kul’tury Publ., 2003, pp. 69–89. (In Russ.)
2. Balgarova, A. “Vodyanoi v fol’klore i literature (na primere regiona Sileziya)” [“The Mermaid in the Folklore and in the Literature (using the example of the Silesian Region)”]. *Slavyanovedenie*, no. 6, pp. 30–40. (In Russ.)
3. Vlasova, M.N. “Novaya ABEVEGA russkikh sueverii: Illyustrirovannyi slovar” [“The New Alphabet of the Russian Superstitions: the Illustrated Vocabulary”]. St Petersburg: Severo-Zapad Publ., 2001. 383 p. (In Russ.)
4. Vlasova, M.N. “Russkii fol’klor Grumanta (Shpitsbergena)” [“The Russian Folklore of Grumant (Spitzbergen)”]. *Russkii fol’klor. Materialy i issledovaniya*. St Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., 2016, vol. 35, pp. 385–412. (In Russ.)
5. Gerder, I.-G. “Idei k filosofii istorii chelovechestva” [“The Ideas to the Philosophy of the Mankind’s History”]. Moscow: Nauka Publ., 1977. 703 pp. (In Russ.)
6. Dmitrieva, E.E. “‘Pozhiv v takoi tesnoi svyazi s ved’mami i koldunami...’ (Ob osobennostyakh gogolevskogo fol’klorizma: ‘Vechera na khutore bliz Dikan’ki’)” [“‘Having lived in such Close Relations with the Witches and the Magicians...’ (About the of the Gogol’s folklore style in *The Evenings at the Farm near Dikanka*)”]. *Vtorye Gogolevskie chteniya. N.V. Gogol’ i mirovaya kul’tura*. Moscow: KD Universitet Publ., 2003, pp. 138–152. (In Russ.)
7. Ivanov, Vyach. Vs., Toporov, V.N. “Slavyanskii yazykovyye modeliruyushchie semioticheskie sistemy. Drevneishii period” [“The Slavic Linguistic Modeling System. The Oldest Period”]. Moscow: Nauka Publ., 1965. 245 p. (In Russ.)
8. Meletinskii, E.M. *Poetika mifa [The Poetics of the myth]*. Moscow: Yazyki russkoi kul’tury Publ., 1995. 408 p. (In Russ.)

9. Osovskii, O.E. “M.M. Bakhtin i M.V. Yudina (po materialam OR RGB i drugim istochnikam)” [“Bakhtin and M.V. Yudina (by the Materials of OR RGB and other sources)”]. *M.M. Bakhtin v Saranske: dokumenty, materialy, issledovaniya*. Saransk: Mordovskiy gosudarstvenniy. universitet imeni N.P. Ogareva, 2006, no. 2–3, pp. 22–38. (In Russ.)
10. Osovskii, O.E. “Mikhail Mikhailovich Bakhtin: opyt rekonstruktsii biografii uchenogo” [“Mikhail Mikhailovich Bakhtin: an Attempt of the Reconstruction of the Scientist’s Biography”]. *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S.A. Esenina*, no. 1(70), pp. 90–102. (In Russ.)
11. *Skandinavskaya ballada [The Scandinavian Ballad]*. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie Publ., 1978. 272 p. (In Russ.)
12. Steblin-Kamenskii, M.I. “Ballada v Skandinavii” [“The Ballad in Scandinavia”]. *Skandinavskaya ballada*. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie Publ., 1978, pp. 11–43. (In Russ.)
13. Khristoforova, O.B. “‘Povest’ o besnovatoi Solomonii’: mifologicheskie konteksty i paralleli” [“‘The Novel about Possessed Solomonia’: the Mythological Contexts and Parallels”]. *Fol’klor: struktura, tipologiya, semiotika*. Moscow: Izdatel’skii tsentr RGGU Publ., 2020, vol. 3, no. 1, pp. 94–127. (In Russ.)
14. Bechstein, L. *Deutsches Sagenbuch*. Leipzig: G. Wigand Verlag, 1853. 813 S. (In German)
15. *Des Knaben Wunderhorn*. Alte deutsche Lieder, gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano. Muenchen. Winkler Verlag, 1972. 934 S. (In German)
16. Grimm, W., Grimm, J. *Deutsche Sagen*. Berlin: Neues Leben Verlag, 1986. 680 S. (In German)
17. Meisling, P. Die dänische Agnete-Ballade, eine Travestie der skandinavischen Dämonenmotive. *Jahrbuch für Volksliedforschung*. 34. Jahrg. 1989. S. 70–78. (In German)
18. Schönwerth, F. *Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen*. Augsburg: Rieger Verlag, 1858. (In German)
19. Schulenburg, W. von. *Wendisches Volksthum in Sage und Sitte*. Berlin: Holzinger Verlag, 2014. 3. Auflage. 294 S. (In German)
20. Sommer, E. *Sagen, Märchen und Gebräuche aus Sachsen und Thüringen*. Heft 1. Halle: E. Anton Verlag, 1846. 182 S. (In German)
21. Wright, Sh.L. The Scandinavian Ballad “Nøkkens Svig”, Presented in the song “Heiemo og Nykkjen”. SCA (Society for Creative Anachronism), Kingdom of An Tir Bardic Championships. 2014. (In English)