

УДК [82-143+82-144]:821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

**В.И. Козлов,
О.С. Мирошниченко**

**ВОСПОМИНАНИЕ
КАК ПРИВИДЕНИЕ:
О ПОГРАНИЧНОЙ ЗОНЕ
ЭЛЕГИИ И БАЛЛАДЫ***

Рассматривается мотив воспоминания/привидения, который объединяет жанровые формы элегии на смерть и неканонической баллады. Особое внимание уделено моменту формирования обеих жанровых форм, а также анализу функций балладных элементов в элегиях на смерть.

Ключевые слова: *русская лирика, неканонические жанры, баллада, элегия на смерть, мотив.*

Козлов Владимир Иванович – канд. филол. наук, преподаватель кафедры отечественной литературы XX века Южного федерального университета

Тел.: 8-961-293-45-454
E-mail: vkozlof@rambler.ru

Мирошниченко Оксана Сергеевна – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы Южного федерального университета

Тел.: 8-928-603-37-52
E-mail: oxmir@rambler.ru

**©Козлов В.И.,
Мирошниченко О.С., 2011 г.**

Если видеть в литературном жанре не жесткую константу, а определенное поле художественных возможностей, то едва ли не самым интересным предметом для наблюдений литературоведа оказываются явления, которые возникают на границах жанра. Интерес к изучению пограничных жанровых явлений подчеркивают сами особенности функционирования жанра в неканоническую эпоху, наступление которой в России началось в первой трети XIX в. Речь идет о времени, когда на историко-литературную сцену вышел автор в роли Творца, обладающего правом самостоятельно устанавливать нормы. С этих пор жанр перестает функционировать как художественная норма, соблюдение которой обеспечивает поэту успех, а превращается, по мысли М.М. Бахтина, в способ эстетического завершения художественного целого [Медведев, с. 307]. Литературное произведение, таким образом, превращается в пространство жанровой борьбы за право завершить это целое. Иными словами, сама эпоха неканонизма располагает к появлению сюжетов столкновения определенных жанров внутри произведения. Столкновение элегии и баллады внутри лирического произведения является именно таким сюжетом.

Другая предпосылка к изучению пограничных явлений заключается в том, что каждый литературный жанр, как правило,

* Статья подготовлена в рамках реализации программы ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы, ГК П658.

неоднороден. Жанровые формы оды, элегии, баллады достаточно разнообразны, поэтому границы, за которыми один жанр переходит в другой, порой оказываются незаметными. В ряде случаев оказывается, что различия между разными формами одного жанра гораздо больше, чем между конкретной формой данного жанра и жанром совершенно, на первый взгляд, далеким. Такими далекими жанрами можно считать элегию и балладу. В первом случае мы имеем самый лирический — в силу медитативности — жанр, во втором — жанр лиро-эпический.

Ключевую роль в смежности элегии и баллады играет жанрообразующий для элегии мотив воспоминания, который склонен легко перерождаться, представая в образах невозвратно утраченного или даже *живого* (в памяти) *умершего*. А здесь мы уже имеем ключевой для баллады мотив *пересечения границы* между этим и другим мирами.

Некоторым поэтам дано острое жанровое чутье, позволяющее четко понимать, где именно пролегает граница между указанными жанрами. Примером здесь может служить поэзия А. Блока. Январем 1902 г. датированы два следующих друг за другом в собрании сочинений стихотворения. Первое из них «На могиле друга» написано через два дня после самоубийства Н.В. Гуна и выполнено в жанре *элегии на смерть*. Следующее стихотворение, написанное, как это очевидно, по тому же поводу, — в жанре баллады. Цитируем оба текста.

*Удалены от мира на кладбище,
Мы вновь с тобой, негаданный мертвец,
Ты перешел в последнее жилище,
Я все в пыли, но вижу свой конец.*

*Там, в синеве, мы встретим наши зори,
Все наши сны продлятся наяву.
Я за тобой, поверь, мой милый, вскоре
За тем же сном в безбрежность уплыву.* [Блок, с. 381]

Это — элегия на смерть, одна из устойчивых жанровых форм неканонической русской элегии. Смерть близкого человека в данном случае становится поводом для последней встречи, которая дает раскрыться как лирическому субъекту, так и «другому» [см. об этом: Козлов]. В стихотворении Блока встреча состоялась, правда, раскрылось в ней лишь лирическое «я» — оказывается, оно «видит свой конец», предчувствует скорую встречу. А вот балладная аранжировка темы:

*Целый день — суета у могил.
В синеватом кадыльном дыму
Неизвестный уныло бродил,
Но открылся лишь мне одному.*

*Не впервые встречаюсь я с ним.
Он — безликий и странный пришлец,
Задрожали бы все перед ним,
Мне же — радостен бледный мертвец.*

*Мглистый призрак стоял предо мной
В синеватом куреньи кадил.
Он владеет моею душой.
Он за мною тогда приходил.* [Блок, с. 381 – 382]

«Негаданный мертвец» из элегии здесь преобразился в балладного «пришлеца» из иного мира. Для лирического субъекта это пересечение границы судьбоносно – «он владеет моею душой», более того – «призрак» и приходил-то «тогда» «за мною». Вот это «тогда» и внезапное появление прошедшего времени («стоял») по отношению к тому, что только что было настоящим («не впервые встречаюсь»), подчеркивают мотив «овладевания» «душой» лирического субъекта прямо по ходу стихотворения.

Однако Блок имел дело уже с оформившимися жанровыми формами элегии на смерть и баллады, а вот на самом начальном этапе развития этих жанров в неканоническом виде мотивы переплетались более сложно. Это хорошо видно, например, в поэзии В. Жуковского и К. Батюшкова. В их элегиях 1810-20-х гг. одним из постоянных является образ *привидения* («Привидение» (из Парни) К. Батюшкова, «Привидение» В. А. Жуковского), который, с одной стороны, олицетворяет воспоминание, покинутого или умершего друга, с другой – притягивает к себе типичные для баллады романтической эпохи мотивы: самопроизвольное появление/исчезновение гостя из инобытийного мира и, пусть и безмолвное, но общение с ним. Показательный пример для анализа – стихотворение К. Батюшкова «Тень друга» (1814), которое сам поэт при издании своего сборника «Опыты в стихах и прозе» поместил в раздел «Элегии». Несмотря на это жанровое определение балладная поэтика здесь раскрывается почти на равных с элегической.

Само название стихотворения создает предпосылки жанровой амбивалентности: с одной стороны, заявлено балладное столкновение с тенью и миром потустороннего, с другой стороны – речь о тени близкого умершего друга, главном герое еще неоформленной к этому времени элегии на смерть. Надгробная элегия XVIII в. не знала такого героя – она была скорбным *публичным* высказыванием в связи с кончиной известного обществу человека. Батюшков же уже нащупал новую лирическую ситуацию личной скорби, которая требует от лирического субъекта выразить острое переживание потери друга – но традиция элегического оплакивания еще не имеет для выражения этого интимного переживания разлуки с умершим достаточного арсенала средств. А вот баллада с ее аффектами такие приемы уже наработала – она владеет ситуацией личной встречи с предметно ощущаемым потусторонним. Ведь в самой сердцевине древнего балладного магистрального сюжета лежит сугубо частная перипетия лично-семейных контактов живого и мертвого. Элегический зачин стихотворения, создающий мотивировку встречи («*вся мысль моя была в воспоминаньи*», «*томное забвенье*», «*мечты сменялися мечтами*»), соседствует с традиционны-

ми балладными предзнаменованиями появления инобытийного («*туман*», «*ночи покрывало*»). Но элегическая ситуация «грезы» взорвана с балладной молниеносностью своевольно возникшим «гостем»: «*И вдруг <...> то был ли сон? <...> предстал товарищ мне, / Погибший в роковом огне / Завидной смертью...*» [Батюшков, с. 222]. Вовсе не отвлеченно, а вполне конкретно и предметно четко описан облик представшего «... *вид не страшен был; чело / Глубоких ран не сохраняло / <...> веселием цвело...*» [Там же, с. 222 – 223] – а ведь элегическая традиция не требует детального описания призраков. Внезапностью и своеволием сопровождается и исчезновение тени: «*И я летел к нему <...> Но горный дух исчез / в бездонной синеве...*» [Там же, с. 223]. Другим сильным балладным элементом, вторгшимся в рассматриваемую элегию, безусловно, является драматизация контакта с духом. Вся встреча дана как драматически обращенный к тени монолог субъекта переживания перед безмолвствующим умершим (здесь задействуется прием балладной таинственности, недоговоренности): «*Ты ль это, милый друг, товарищ лучших дней <...> Ответствуй, милый брат! <...> О! Молви слово мне...*» [Там же].

Однако непосредственный контакт с умершим и разговор с ним все не разрешается по законам баллады, где контакт с потусторонним всегда, по меньшей мере, опасен. Балладные элементы служат здесь лишь средством выражения чувства личной утраты, драматический монолог разворачивается в воспоминание о доблестях, смерти, похоронах и оплакивании друга, – т. е. все они работают на выражение скорбной элегической интенции, выводящей к уже умозрительному контакту с другом в концовке стихотворения: «*И все душа за призраком летела, / Все гостя горнего остановить хотела: / Тебя, о милый брат! о лучший из друзей!*» [Там же]. Таким образом, неканоническая элегия, нарабатывая опыт передачи интимно-переживаемой, а не риторической скорби, прибегает к конкретизации и аффектации чувства посредством приемов балладного сближения живого с умершим. Балладные жанровые приемы призваны лишь подчеркнуть степень близости друзей, выразить личную, неповторимую тоску субъекта элегической медитации об умершем.

Известно, что именно баллада и элегия оказались ведущими жанрами русского романтизма. При этом баллада как жанр синкретичный в родовом отношении и изначально неканонический изначально была предрасположена к жанровым контаминациям. Кроме того, баллада для романтиков стала наиболее адекватной, по словам Р.В. Иезуитовой, «формой раскрытия таких сторон реальности и мироощущения личности, которые не получили <...> своего воплощения в традиционных литературных жанрах» [Иезуитова, с. 155 – 156]. Речь идет, прежде всего, о том, что в балладных ситуациях и сюжетах наиболее удобно было воплощать сложность и неповторимость индивидуальной психологии, различного рода аффективные состояния, изображение и выражение которых стали открытием романтической поэтики.

Элегия в этот момент находилась в крайне «подогретом» состоянии. Ей предстояло в полной мере преодолеть формульность и условность сентименталистской эпохи, давшей образцы «кладбищенской», «унылой», исторической элегии [Вацуро]. Элегия стояла на пороге открытия действительно индивидуального внутреннего мира лирического «я», без которого сложно представить элегию следующей эпохи в целом и элегию на смерть в частности.

Параллельно с процессами, происходящими в русской неканонической элегии, наблюдается постепенная лиризация жанра баллады, усиливающая роль субъекта лирического переживания, что, уже начиная с поэзии Пушкина, приведет к возможности включения в качестве непосредственного участника балладного сюжета субъекта лирического переживания [Бройтман].

Эти тенденции в развитии элегии и баллады становятся предпосылками внедрения элементов балладной поэтики в элегическую медитацию о потустороннем (воспоминание об умершем, грезы о неземном, таинственном образе и пр.) посредством общей для элегии и баллады мотивировки сном, видением, стирающей границы вымысла/реальности.

Однако и после оформления элегии на смерть балладные мотивы предметно-осязаемого контакта с умершим в ней регулярно обнаруживаются. Так, в «Элегии на смерть В. К<иреевского>», написанной А. Хомяковым в память о двоюродном брате в 1827 г., встречаем знакомый образно-мотивный ряд: «*Но встанет он из холодной пыли / Он явится глазам моим*»; «*Он молча предо мною станет / <...> И томно на меня он взглянет, / И томно улыбнется он*»; «*Что ж медлишь друг? Я жду тебя...*» [Русская элегия..., с. 349]. Впрочем, здесь столь детально представляемая «встреча» носит явно умозрительный характер и уже очевидно прочитывается сквозь призму скорбной аффектации лирического субъекта.

Относительно самостоятельной траекторией в развитии неканонической элегии стала *элегия на смерть поэта*. Ее магистральным лирическим сюжетом можно считать контраст между земной смертью и бессмертием поэта в большом времени. Исходная ситуация здесь, безусловно, осложнена тем, что поэт – публичное лицо, поэтому подобные элегии в XIX в. еще сохраняли следы обобщенно-риторических жестов традиции надгробных слов («На смерть Державина» А. Дельвига, «Умиравший Тасс» К.Н. Батюшкова, «На смерть Гете» Е.А. Боратынского). Но постепенно и в элегии на смерть поэта происходит переход от риторически-обобщенных формул к подчеркиванию уникальной личной судьбы поэта, к вживанию в его экзистенциальный опыт. Эта тенденция устойчиво объединяет большинство элегий на смерть поэтов неканонической эпохи – чеканную «Смерть поэта» Лермонтова, и многоречивый пересказ биографических частных В. Бенедиктовым в «Воспоминании», посвященном памяти Жуковского и Пушкина. Этот ряд можно продолжить – «На смерть Шевченко»

Н. Некрасова, «Над могилой Гаршина» Н. Минского и многие другие. Подобный акцент на адресате, вживание в его судьбу требуют пассивности лирического «я», его своего рода самоотречения. Но в случаях, когда смерть поэта воспринимается лирическим субъектом как важнейшее событие не только общечеловеческого, но и личного масштаба, возникает уже рассмотренная выше ситуация — необходимость подчеркнуть личную связь с умершим и через непосредственно изображенный контакт с ним приобщиться к опыту его жизненного пути как пути в вечность. Это — тоже основание для скрещения элегической и балладной поэтик.

Ярким примером того, как внедрением балладных элементов и достигается искомый «градус» личного переживания и вносятся новые обертона в традиционный сюжет профессиональной элегии, может служить стихотворение Д. Самойлова «Смерть поэта», написанное на смерть А. Ахматовой. Здесь в элегию вторгается балладный сюжет, восходящий к наиболее архаичным балладным ситуациям, — перевоплощение/превращение человека в существо животного-растительного мира. У Д. Самойлова это «снегирь Царскосельского сада» — существо вечного, вневременного природного мира, в которое превращается поэт после смерти. В лирическом сюжете стихотворения «превращение» совершается и умозрительно-символически (топика элегии) и предметно-чувственно, «здесь и сейчас» (топика баллады): от момента вечернего предзнаменования-предчувствия смерти через прямое ее ночное «присутствие» к процессу обретения в финале искомого статуса поэта в вечности: «*И еще не очнулся на ветке / Зоревой царскосельский снегирь*» [Самойлов, с. 149]. Сплетение балладной и элегической поэтики происходит на всех этапах развития этого сюжета.

Элегический зачин акцентирует именно переживание по поводу смерти, а не саму смерть: «*Я не знал в этот вечер в деревне, / Что не стало Анны Андреевны, / Но меня одолела тоска*» [Там же, с. 148]. Акцентирование мотива предчувствия в первых трех строфах, выражающего элегический мотив душевной близости с адресатом, немедленно начинает притягивать жанровый топос баллады: «*А ее уже славой почтили / Не парадные залы и клубы, / А лесов деревянные трубы, / Деревянные дудки скворешен, / Потому я и был безутешен, / Хоть в тот вечер не думал о ней. // Это было предчувствием боли, / Как бывает у птиц и зверей*» [Там же]. На этом этапе мир природы уже становится одной из действующих сил в мире стихотворения. И предчувствие лирического героя мотивируется, помимо близости умершему, еще и его причастностью к миру «птиц и зверей».

Следующие две строфы стихотворения последовательно сначала средствами баллады, а затем — элегической медитации воплощают присутствие физической смерти. Вот «балладная» четвертая строфа:

*Просыревшей тропинкою в поле,
Меж сугробами, в странном уборе
Шла старуха всех смертных старей.*

*Шла старуха в каком-то капоте,
Что свисал, как два ветхих крыла.
Я спросил ее: «Как вы живете?»
А она мне: «Уже отжила...» [Там же].*

Средствами баллады вводится прямой диалогический контакт – атрибут особой избранности и причастности лирического «я» к происходящему в жизни «поэта». И начинается видимый через сравнения свисающей одежды с «двумя ветхими крылами» процесс «превращения» человека в птицу. Следующая строфа – элегическая, посвященная таинству земной смерти:

*В этот вечер ветрами отпето
Было дивное дело поэта.
И мне чудилось пенье и звон.
В этот вечер мне чудилась в лесе
Красота похоронных процессий
И торжественный шум похорон. [Там же, с. 148 – 149].*

В этом фрагменте обращает на себя внимание хронотоп похорон, столь свойственный элегии на смерть в целом, но здесь выполненный в концептуально-пантеистических деталях, выдающих, что отпевание ведет сама природа.

В следующих строфах доминирующими оказываются традиционные для сюжета элегии на смерть поэта рефлексии о земной и посмертной славе в сопоставлении с биографическими деталями жизни. При этом не только прижизненная, но и посмертная слава поэта оцениваются как малосущественные. Отвергаемые ценности социального мира выдвигают на первый план вневременное-вечное бытие поэта в круговороте природного мира – это постулируется элегическими средствами как главная ценность, знак избранничества и великий итог жизни поэта: «*Стать туманом, птицей, звездой / Иль в степи полосатой верстой / Суждено не любому из нас / <...> Ведь за это пройти было надо / Все ступени рая и ада, / Чтоб себя превратить в певуна*» [Там же, с. 149]. Авторская концепция личных и метафизических итогов бытия поэта здесь усилена симфоническим согласием элегической и балладной версий одного и того же сюжета.

Обращаясь к позднейшим примерам пограничных стихотворений, нельзя не увидеть сознательного использования балладных элементов для усиления жанровых форм элегии на смерть и элегии на смерть поэта. Приведем еще один показательный пример – из поэзии Е. Рейна:

*В северной деревне за седьмым
перекатом
я обходил свекловичное поле
с изгнанником под пунцовым закатом
в необременительной, неопределенной
неволе.*

*На нем был ватник, кирза, ушанка,
на мне городское бесцветное отрепье,
и осень, застенчивая приманка,
уже развесила великолепье.*

*Глядя на крайнюю избу с огнями,
мы торопились к очагу и хлебу,
и что-то тихое между нами
по нитке дождя поднималось к небу.*

*И было поздно, но долго-долго
мы не могли добрести до приюта.
И кто-то сказал: «Это странно. Только
одна здесь минута, ходьбы минута».*

*А мы никак не могли добраться,
нас черти водили с нечистыми всеми.
Но ты сумел благодати дожждаться
и первый вошел в темные сени [Рейн].*

В стихотворении сразу прочитывается повод для элегии на смерть поэта – оно написано в год смерти И. Бродского (1996), образ которого узнается по «северной деревне», куда был сослан в молодости поэт и где навещали его друзья. Однако на поверхности – балладная поэтика, которая, как оказывается в финале, лишь должна была помочь вскрыть элегическую основу стихотворения.

На первый взгляд, задается и развивается типичная для лиризованной баллады ситуация – путь в сумерках со странным таинственным спутником, приводящий к смерти. Дано причудливое сочетание конкретных деталей («северная деревня», «свекловичное поле») с деталями размытыми и неконкретно загадочными («за седьмым перекатом», «в неопределенной неволе»). Поэтика такого смешения свойственна балладному миру, с его умением схлопывать время-пространство в специфическое тогда/всегда/не ясно когда. Далее сюжет развивается в той же пугающе-таинственной перспективе, приводя в положение заколдованного места в четвертой строфе, а в финальном четверостишии достигая своего апогея, которым становится аллюзия на ситуацию пушкинских «Бесов» – «Нас черти водили с нечистыми всеми». Финальные два стиха – своего рода пуант: пройденный путь в согласии с балладными законами оказывается путем к смерти. Но финал парадоксален для баллады и ей совершенно несвойственен: смерть оказывается «благодатью» для спутника лирического субъекта, к которому единственный раз в предпоследнем стихе следует прямое обращение на «ты», превращающее его в субъекта диалогического «воспоминания». Финал тем самым выворачивает поэтику стихотворения из баллады в элегию на смерть поэта, заставляет перечитать текст.

В нем обнаруживается целый ряд элегических топосов, детали художественного мира перепрочитываются в биографическом и одновременно символическом плане («И что-то тихое между нами / по нитке дождя поднималось к небу»). Путь, прочитанный в баллад-

ном ключе как мрачный сюжет попадания в «темные сени» смерти, в контексте элегии на смерть поэта становится умозрительным вспоминаемым жизненным путем (отсылая к устойчивой пастернаковской метафоре жизненного пути как перехода через поле). Лирическое «я» со второй по четвертую строфы перерастает в лирическое «мы» неразлучных спутников по жизненному пути, а смерть оказывается мнимой преградой общения, преодоленной в пространстве умозрительного контакта и предстоящей неизбежной встречи: «ты <...> первым вошел в темные сени». Предметные детали балладного контекста лишаются таинственного ореола, обретая конкретно-биографические очертания, баллада становится элегией, причем героем диалогического воспоминания и ценностной встречи оказывается не столько Бродский–поэт, сколько Бродский–ближайший друг, а стихотворение в целом – обновленным вариантом элегии на смерть, которой введение балладного сюжета помогло оградить интимно-биографический контекст.

Форм связи элегии и баллады наверняка больше, их исследование требует дополнительного изучения неканонических разновидностей этих жанров.

Литература

- Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1978.
- Блок А.* Собр. соч. в 6 т. Т. 1. М., 1971.
- Бройтман С. Н.* Баллада // Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. /под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 2. М., 2004.
- Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 2002.
- Иезуитова Р. В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 138 – 162.
- Козлов В. И.* Канон элегии на смерть: последний повод для встречи // Литература в диалоге культур – 8 : материалы междунар. науч. конф. Ростов н/Д., С. 75 – 76.
- Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении // *Бахтин М.* (Под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000.
- Рейн Е.* Солнечные часы. Стихи // Новый мир. 1996. №11. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/11/rejn.html (дата обращения: 10 декабря 2010).
- Русская элегия XVIII – начала XX века. Л., 1991.
- Самойлов Д. С.* Избр. произведения: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. М., 1990.