

УДК 82.01

У.Ю. Верина

ОБНОВЛЕНИЕ ЖАНРА БАЛЛАДЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА XX–XXI вв.

Современная баллада опирается на жанровые признаки, накопленные русской балладой XIX–XX вв. В обновлении жанра отмечено несколько тенденций: в отличие от баллады XIX в с явно выраженным лирическим началом, в современной усилены эпические элементы, что сближает ее с балладой советского периода. Важной жанровой чертой балладного жанра является установление «единомирия»: «страшный» балладный мир оказывается реальностью для героев социальной поэзии; субъектный синкретизм создает единое пространство реального/ирреального, в котором разворачивается сюжет баллады. Кроме того, современная баллада опирается на песенные структуры разных эпох, от европейских, русских фольклорных, советских песен до рок-баллад. В статье рассмотрены баллады С. Михайлова, М. Степановой, Л. Шваба, Е. Боярских и др. Отдельное внимание уделено понятию «нового эпоса», предложенному Ф. Сваровским и А. Ровинским в качестве нового поэтического направления.

Ключевые слова: жанр баллады, современная русская поэзия, «новый эпос», «единомирие».

Баллада пример того, как одно жанровое «имя» может обозначать совершенно различные явления, бытующие в разных национальных литературах, литературных течениях и направлениях разных эпох. Жанр претерпел изменения при переходе от устной формы бытования к письменной: если изначально французская, англосаксонская и немецкая баллады состояли из эквивалентных строф, чего требовала ситуация пения, повторяющаяся мелодия, то затем это требование отпало, и в этих видах баллад осталось больше различного, чем общего. Количество строф, «фиксированное во Франции (исключение – баллады Ф. Вийона. – У.В.), является свободным в англосаксонской и немецкой балладах; со своей стороны, англосаксонская баллада предписывает определенное число стихов в строфе (четыре), тогда как в балладах французской и немецкой оно переменное. Если учитывать содержательные критерии, то различия еще больше усиливаются: англосаксонские баллады всегда представляют собой рассказы о событиях, немецкие баллады – часто тоже, французские же баллады – почти никогда» [24. С. 87–88, 112]. Французские баллады не являются «рассказом о событиях», поскольку каноническая французская баллада до XVIII в. представляла собой жанровую форму (или «особую строфу» [20. С. 158]).

Русские баллады в разное время восприняли все три европейских разновидности. И европейские, и русские романтики в равной степени были увлечены народными английскими, шотландскими, немецкими балладами, и писали свои произведения, опираясь на фольклорные источники, наследуя не только сюжет, но и манеру, стиль народных балладных песен, который отличала простота языка. Историю изменения баллады в русской поэзии охарактеризовал Б.В. Томашевский, полагая, что все «фабулярные стихотворения ныне объединяются под общим наименованием “баллады”»: «В начале XIX века в литературе модным было подражание шотландской балладе (род народной песни), и вскоре под словом «баллада» стали объединять стихотворения, тема которых разрабатывала предания и мифы народной устной литературы (фольклора). Вскоре утратилось чувство имитации фольклора, балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном, затем отпал и элемент фантастики, и под балладой стали разуместь *стихотворение с фабулой*» [20. С. 158] (курсив наш. – У.В.). Из современных поэтов – авторов баллад – Б.В. Томашевский называет Н. Тихонова.

И в европейской, и в русской балладе достаточно ярко проявилась способность жанра сочетать элементы всех трех литературных родов, а также варьировать субъектную структуру. Отступления от схемы фольклорной баллады начались практически одновременно с освоением жанра европейской поэзией. С.Н. Бройтман отмечает, что «расцвет литературной баллады сразу же сопровождается новациями» [19. Т. 2. С. 331]. И.В. Гёте пишет ряд «ролевых» баллад, в которых повествование ведется от первого лица (а не от третьего, как в фольклорных образцах), при этом «повествователь здесь сам герой баллады, а не лирическое “я”» [19. Т. 2. С. 331]. У. Вордсворт, С. Кольридж, Г. Гейне вводят в баллады лирическое «я», и жанр становится «стилистически трехмерным» [19. Т. 2. С. 331]. «Лиризацией» баллады можно считать иронический финал «Светланы» В.А. Жуковского. А.С. Пушкин, по наблюдению С.Н. Бройтмана, делает «следующий, решающий шаг деканонизации баллады», который «отмечен трансформацией ее субъектной структуры и связанного с ней сюжета» [19. Т. 2. С. 332]. Как неканоническую балладу исследователь рассматривает стихотворение «Бесы» (1830).

Тенденция квалифицировать балладу как эпическое произведение [6. С. 379], как лиро-эпическое «двухродовое образование» [9. С. 223] долгое время была ведущей. Однако, несмотря на то, что в этом жанре, бесспорно, проявляет себя также и драматический элемент (диалоги в балладах Д.М. Магомедова уподобила ритуальному диалогу, только развивающемуся не в сторону упорядочения, а в сторону гибели, катастрофы [18. С. 127-128]), баллада остается жанром лирической поэзии: в ходе эволюции из признаков всех трех родов литературы тенденция «лиризации» была определяющей, а «яркая нарративность баллады в период ее романтического расцвета все же остается кластерным признаком исторически конкретной модификации жанра, не будучи инвариантным свойством лирики в целом и, в частности, ее балладного ответвления, генетически восходящего к сигналу тревоги, к перформативу угрозы, к колдовскому вызыванию злых духов, к инверсии миростроительного ритуала» [21. С. 23].

Хотя и складывается впечатление, что баллада, утвердившись в своих разнообразных литературных формах и жанровых чертах в эпоху романтизма, уже не исчезала из жанровой системы русской поэзии, в длительной эволюции баллады исследователи склонны выделять некую периодичность – «волны», когда баллада занимала более заметное место. Во время таких «подъемов» возникают новые разновидности баллады, формируются новые жанровые черты в рамках литературного направления или в творчестве отдельных поэтов. Так, вслед за романтической балладой возникла баллада Серебряного века (символистская, акмеистская), советская баллада. Д.Д. Ивлев, например, выделяя «вторую волну» в развитии советской баллады (останавливаясь на балладах Н. Тихонова), указывает, что она отличалась от баллады акмеистов, которые, в свою очередь, полемически наследовали В. Брюсову. Разница между ними, по наблюдению Д.Д. Ивлева, состояла в том, что у В. Брюсова «баллада носила характер либо исторический, либо эротический и по сути была лишена сюжетности. Акмеисты стремились создать балладу сюжетную...» [7. С. 37].

Русская баллада в творчестве целого ряда крупных поэтов проявляла свои разноплановые жанровые свойства (и структурные, и тематические), изменяясь и обогащая другие жанры любовной и медитативной лирики. К рубежу XIX-XX вв. этим жанром был накоплен богатый потенциал, дающий автору большую свободу. Балладу Серебряного века трудно разделять на символистскую и акмеистскую, хотя бы в силу того, что творчество значительных поэтов всегда выходило за рамки этих направлений, а баллады они создавали в разные периоды жизни. Баллады Н. Гумилева, А. Ахматовой, А. Блока, М. Цветаевой, Б. Пастернака хорошо изучены изолированно, вплоть до разбора отдельных произведений, однако общей картины жанра эпохи Серебряного века нет, есть отдельные подходы к этой проблеме, которые сводятся, однако, к утверждению развития лиризации, не являющейся специфически историчным, а скорее, универсальным для баллады процессом (продолжавшимся до конца XX века, когда наметился поворот в ее развитии), а также к таким чертам, как «ироничность и стилизационное начало», «усиление философичности», рост интереса к отечественной истории [2. С. 9]. Можно видеть, что каждая из этих черт присутствовала в русских балладах XIX века.

Ранняя советская баллада исследована более системно, правда, в рамках общей тенденции «эпизации» поэзии 1917–1930-х годов. Советская баллада – это совершенно особое явление, в котором можно видеть лишь отдельные следы романтической баллады, а из поэзии Серебряного века – влияние баллад А. Блока. Несмотря на то, что теоретиками выделяются такие общие жанровые черты, как столкновение «с роком, судьбой, смертью» [12. С. 321], к которым можно добавить «жанровый этос жертвенности», соответствующий «трагической модальности эстетического переживания» [21. С. 24], в советской балладе была принципиально изменена важнейшая жанровая черта: граница между мирами, гармоничным и хаотичным, была стерта, и все события перенесены на одну сторону. В большей степени советская баллада соответствовала героической песне, была средством героизации нового времени. Свое жанровое имя она унаследовала в связи с определением «романтическая», что в литературе 1920-х годов было преимущественно связано с героизацией и пафосом.

С.Л. Страшнов, определяя особенности баллады 1920-х годов, отмечал, что «балладными» были сами «факты, которые вручила писателям гражданская война», а именно: «уплотненная динамика событий, их фантастическая осязаемость, трагический раскол семей на враждующие лагеря» [17. С. 3]. Это «напоминало коллизии народных и классических баллад, но явно превосходило прежние жанровые образцы по накалу и масштабам, по социальной остроте» [17. С. 3-4]. Исследователь отмечал: «Необычные поэты находят рядом, идеал – в действительности. Отныне не фантастическое предание значительнее и даже реальнее повседневной жизни, как это представлялось романтикам прошлого, – наоборот, сама действительность встает вровень с легендой, а подчас и превосходит ее» [17. С. 11].

Однако действительность была не только романтической и легендарной. Кровавый мир с его ужасающей жестокостью, – такова действительность баллады 1920-х годов, и герой является не ее жертвой, а ее частью. М.Н. Эпштейн, описывая специфику пейзажа в поэзии Н. Тихонова, составил впечатляющий ряд: «Природа выступает в стихах Н. Тихонова 20-х годов (сб. «Орда», «Брага») как хищная, кровожадная сила, испытующая лирического героя, закаляющая его и делающая в конечном счете своим властелином: «...был я хмелен, / Еще кровожадней, чем рысь / И каменным солнцем до ног опален...»; «И рощи кричали: “Любимый, мы ждем, / Верны твоему топору!”»; «Владеть крылами ветер научил, / Пожар шумел и делал кровь янтарной...» («Мою душу кузнец закалил не вчера...», 1920; «Не заглушить, не вытоптать года...», 1921 или 1922). Образ природы вбирает социальный опыт героя, несет багровый отпечаток отпыхавших пожаров и пролитой крови: «Пытала земля в крови, в бурьяне / Ненасытную силу свою»; «Ну как рассказать, что всего дороже / Живая, впитавшая кровь трава» («Мост», 1922; «Потным штыком банку пробил...», 1922)» [26. С. 254].

Преображение гармонии в хаос и угрозу происходит в советской балладе 1920-х годов не под воздействием вторжения неких враждебных сил, а в результате деятельности (или состояния) самого героя. Образ мира ему вполне соответствует:

Пробивается в тучах
Зимы седина,
Опрокинутся скоро
На землю снега, –
Хорошо нам сидеть
За бутылкой вина
И закусывать
Мирным куском пирога.

Пей, товарищ Орлов,
Председатель Чека.
Пусть нахмурилось небо,
Тревогу тая, –
Эти звезды разбиты
Ударом штыка,
Эта ночь беспощадна,
Как подпись твоя...
(М. Светлов «Пирушка», 1927).

...Домой до вечера. Тишина.
Солнце кипит в каждом кремне.
Но глухо, от сердца, из глубины,
Предчувствие кашля идет ко мне.

И сызнава мир колюч и наг:
Камни – углы, и дома – углы;
Трава до оскомины зелена;
Дороги до скрежета белы...
(Э. Багрицкий «ТВС», 1929).

Противоречия этого мира трагически неразрешимы, поскольку, с одной стороны, он создан героями революции, победа которых неизбежна, с другой стороны, эти герои действуют в тотально враждебной среде (явившийся герою баллады Э. Багрицкого Феликс Дзержинский возмущает жестокие правила этого мира и одиночество «героя века»: «Оглянешься – а вокруг враги; / Руки протянешь – и нет друзей...»).

На наш взгляд, «единомирие» – существенная черта советской баллады 1920-х годов, прежде не отмеченная литературоведами, своеобразно преломилась в современной балладе рубежа XX–XXI веков. Исследуя ее, Н.В. Барковская определила, что «жанровая установка» баллады (указание «на таинственные, непонятные силы, угрожающие порядку и благополучию») «отвечает мироощущению людей, оказавшихся в годы перестройки в России не субъектами, а объектами тех кардинальных социальных изменений, которые случились помимо их воли. Страх подогревают и ежедневные сообщения о катастрофах, стихийных бедствиях, дефолтах, авариях, террористических актах...» [1. С. 13].

Думается все же, что и герои баллад, и повествователи не только «объекты» и жертвы обстоятельств, вынужденные существовать в неизвестной, «невидимой»¹ стране, но прежде всего – участники общей травмирующей ситуации. Поэт, даже устранив из повествования свое «я» (в этом сказалась тенденция, обратная лиризации), всегда находится в позиции большего знания. А художественная рефлексия о «страшном мире» в той же степени травмирует, в которой является и попыткой ретравматизации.

Н.В. Барковская, останавливаясь в своем анализе на балладах Б. Херсонского, М. Степановой, А. Родионова, справедливо замечает, что «баллада сегодня – один из жанров так называемой “социальной поэзии”» [1. С. 14]. Литературная критика обратила внимание на это явление после публикации цикла М. Степановой «Песни северных южан» в 2001 году². В 1999 году был опубликован цикл калининградского поэта С. Михайлова «Новые песни западных славян».

Цикл калининградского поэта С. Михайлова «Новые песни западных славян» – является примером бытования пушкинского кода в современной поэзии, когда наследуется оболочка со всем ее содержимым, а отношения «фольклорное – литературное» становятся объектом травести. Здесь не идет речь о перелицовывании сюжетов – они не сохранены. Травестируется именно код, и при этом, как и в оригинале, в рамках цикла сосуществуют трагическое, ироническое, гротескно-комическое. Современным поэтом использованы жанровые обозначения песен – девичья, заплачка; структурные элементы – припевы-рефрены, обращения и др.; С. Михайлов имитирует русский городской фольклор, опираясь на жанровые дериваты баллады – жестокий романс, шансон, популярные советские песни, и их элементы использует, в свою очередь, в пародийном виде. Вместо необычайных – сказочных, героических, легендарных – сюжетов А.С. Пушкина современный поэт обратился к обыденности 1990-х годов в самых заурядных ее проявлениях. Разговорные интонации, очень средний, бытвательский разряд образов. Вместе с тем в каждой песне в основе сюжета – трагедия, выявляющая жестокость времени. Это несоответствие составляет основу комизма при пародировании городского фольклора. Первая песня – «девичья» – названа «Вадим и Татьяна». По жанру это городская бытовая любовная песня, близкая к альбомной лирике. В стиле таких альбомных девичьих историй слагает свою «песню» С. Михайлов:

Ой, девчонки, чего знаю!
Почему, думаете, Татьяна такая грустная?

Полюбила она парня, Вадима,
небогатого, но серьезного.
А он ее замуж зовет.

Ой, девчонки, чего знаю!
Почему, думаете, Татьяна такая грустная?

Ходит Вадим работать в ночную смену,
а ее с собой не берет.
Она спрашивает, скажи хоть, что за работа,
а он ей не говорит [14. С. 6-7].

Процитированный «зачин» близок традиционному фольклору, а городская фольклорная стилистика вступает в свои права, когда начинается собственно повествование, изложенное свободным стихом. Его сюжет можно назвать типичным для «лихих 90-х». Работал Вадим сторожем на автостоянке, и захотелось Татьяне прокатиться хоть разок на «крутой тачке», но Вадим на ее уговоры не поддавался: «Хочешь, чтобы меня посадили, иди, катайся, / а я и водить-то не умею. / Поссорились, в общем» [14. С. 7]. Тогда Татьяна уговорила своего брата угнать «самую крутую тачку, БэЭмВэ, ка-

¹ Г. Дашевский в рецензии на книгу М. Степановой «Счастье» описал «страшную балладу» следующим образом: «”С нами ничего не происходит, и мы не знаем места, в котором живем; есть другие люди, настоящие местные жители, – с ними происходят разные страшные и странные вещи, и поэтому они знают место, в котором живут”. Иначе говоря, родина балладных призраков – не сама страна, а её невидимость для нас. В балладе ре-зюмированы две главные линии романтизма – формирование личности и формирование нации» (Критическая масса. 2004. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/authors/d/dashevskij/>).

² В книге М. Степановой «Стихи и проза в одном томе» цикл датирован 1999 годом, видимо, годом создания.

жется», но он не справился с управлением и погиб. А машина, как оказалось, принадлежала местному криминальному авторитету, и бандиты стали требовать деньги за машину с Вадима. Как положено девичьему жанру, в песне есть слезы и прощание «навсегда».

Знаки времени, позволившие автору назвать свои песни «новыми», налицо, это штампы обывательского сознания 1990-х годов: «крутая тачка» «БЭЭМВЭ» (у автора именно в таком написании), мафиози по имени Дюша, бандитский «наезд», равнодушная милиция. Если подобные сюжеты и не составляли часть опыта каждого жителя постсоветской страны, то представление о том, что они являются сутью современного мира, было основательно сформировано массовой литературой, медиа, кино (криминальные хроники, телесериалы, остросюжетные романы). Такие сюжеты и судьбы стали частью нового понятия «народность», заслуживающего «новых песен».

При публикации в альманахе цикл С. Михайлова завершал стихотворение «Теперь так мало немцев в Кенигсберге...» с эпиграфом из «Остановки в пустыне» И. Бродского «Теперь так мало греков в Ленинграде...». Позднее стихотворение не включалось в цикл. Действительно, оно значительно отличается от «песен», в том числе и по жанру: это элегия. Однако с его помощью раскрывается одно из значений заглавия: «западные славяне» – так, с долей иронии, могут быть названы жители Калининграда-Кенигсберга. Калининградская область – самая западная в России. Это завершающее стихотворение делает тему «свое – чужое» обобщающей. Она важна для такого уникального культурного пространства, как Калининградская область. Эта тема понятна и немаловажна в контексте восприятия пушкинских «Песен». Она по-особому звучит в связи с образом И. Бродского, с его судьбой – диссидента в Союзе и русского писателя в США. Тема «свое – чужое» важнейшая в истории отношений пары «литература – фольклор». И, наконец, она приобретает актуальность в связи с возникновением *новой* страны, постсоветской реальности, в которой «свое» и «чужое» стали трудно различимы. Советские песни, реалии советской эпохи не исчезли, они остались, и эта двойственность опыта является неизжитой травмой.

Подчеркнем еще раз: поэт не исключен из этой ситуации. И последнее стихотворение цикла, лишенное иронии, пародии, игры, серьезно-печально передает элегические раздумья:

Гостиницы пустеют, всюду речи
Понятные, хотя слова – слова, и
Значенья не имеют. Так руины
Оставленных тевтонских бастионов
Свое предназначенье потеряли
Отпугивать восточного соседа... [14. С. 16].

Цикл М. Степановой «Песни северных южан» объединен прежде всего жанровой однородностью входящих в него произведений: он состоит из сюжетных стихотворений, жанр которых может быть определен как баллада. В шести стихотворениях цикла М. Степанова использует шесть видов строфы. Выбор строфы, рифмовки и размера в каждом случае связан с содержанием, и можно сказать, что для произведений, в которых содержательный жанровый элемент баллады ослаблен, М. Степанова выбирает размер и строфику, имеющие в поэтической традиции связь с балладой, и наоборот, рассказывая истории мистические, в которых есть сюжетные элементы баллады, она использует строфы и размеры, не имеющие узнаваемого балладного жанрового ореола. В стихотворении «Муж» 5-стопным ямбом 8-строчной строфой с разными видами рифмовки (4+4, 2+2+4, 2+4+2 и др., предпоследняя строфа имеет холостые строки, последняя – одну холостую «лишнюю» 4+1+4) излагается история, сюжет которой, кроме финала с оттенком таинственности, соответствует жанру жестокого романса (муж убивает жену и ее любовника). Крупная 8-строчная строфа увеличивает масштаб рассказанной семейно-бытовой истории, а сплошные мужские окончания 5-стопного ямба удлиняют повествование, продолжая и продолжая его (как в «Шильонском узнике» в переводе В. Жуковского). Иной баланс формы и содержания в стихотворении «Невеста», где мистическая история о девушке и водяном изложена 5-стишиями, не имеющими сильной балладной традиции в русской поэзии. «Эпичности» 5-стихию добавляет 3-стопный анапест и разнообразие форм рифмовки:

...Например, объявился жених
Как салют многократный над парком
В небе жарком, с заветным подарком,
Отличающимся от иных,
Как небесная ткань от земных.

Вот и платья, гипюр и вуаль,
Метры кружева, крылья совета,
Банты, ленты, теснина корсета
И фата, протяженная вдаль:
Чай, по взлетной идти полосе-то! [16. С. 16].

Стихотворение «Летчик» имеет сюжет, распространенный в жанрах русского шансона: блатной песни и городского романа (рассказывается история убийства от лица преступницы, находящейся в момент повествования в зале суда). Вместе с тем, в сюжете важен мистический элемент (девочку-пионерку убивают, приняв за некую Небесную Дочку, являвшуюся сумасшедшему летчику). Стихотворение с таким сюжетом написано 6-стишием балладного типа, амфибрахией с чередованием стоп 443443, рифмовка аабсбб выдержана во всех 16 строках; после первых шести строк и в конце всего стихотворения есть рефрены, набранные курсивом и вынесенные отдельной строкой. Самым известным образцом, создавшим балладный ореол формы 6-стишия рифмовки АbАbСС и строк амфибрахия чередования 434344 стоп, является пушкинская «Песнь о вещем Олеге». М. Степанова, как видим, не следует точно образцу: двестише не замыкает строфу, как у А. Пушкина, а открывает ее, иным является и чередование строк амфибрахия, и правило альтернанса не соблюдено, но это и не требуется, поскольку «законные балладные prerogatives», склонность к «эпической нарративности» составляют «органичное амплуа шестистишия данной модели – обслуживать специфический “лад баллад”» [22. Кн. 2. С. 192-193].

Подобным образом выверен баланс формы и содержания и в следующих трех произведениях цикла: «Беглец» (по содержанию можно определить как блатную песню с мистическим содержанием, история рассказана от лица умершего человека; терцины 5-стопного хорея), «Собака» (близко к рассказу в стихах, мелодраматический сюжет о погибшей собаке и встрече с хозяином через тридцать лет; одическое 10-стишие, 4- и 3-стопный анапест), «Жена» (самая бытовая, без тени таинственности, история из всех, очень близка к блатной песне и городскому роману, написана 4-стишиями с рифмовкой аВаВ, за исключением последней строфы ааВВ).

Как и в «песнях» С. Михайлова, перед нами герои новых баллад: люди с исковерканной судьбой. Мистическое и действительное даны в балладах М. Степановой как составляющие их жизни – не делящейся на «здесь» и «там». Контакт с иррациональным происходит без «перехода границы» – важного элемента жанровой структуры романтической баллады.

По наблюдению И.Ю. Виноцкого «всеядность» жанра баллады – «залог его постоянного обновления» [5. С. 166]. Автор имел в виду, что жанр баллады позволяет поэту «легко сталкивать разные стили и “голоса”» и это свойство заложено в нем генетически, поскольку «жанр баллады всегда вбирал в себя сор улицы» [5. С. 165, 166]. Можно в связи с этим вернуться к вопросу о том, почему это свойство жанра оказывается востребованным в определенные периоды.

Попытку объяснить периодичность возвращения жанра баллады предпринял И.В. Кукулин, предположив, что «балладность» – в виде жанра баллады как такового или в виде поэзии несобственно-прямых образов³ – активизируется в истории литературы (по крайней мере, русской) всякий раз через несколько лет после масштабных социальных катаклизмов. В 1810-х годах – сразу же по окончании Отечественной войны, еще во время европейских антинаполеоновских кампаний, в ожидании, как казалось, неминуемых политических реформ... В 1920-х – после революции и Гражданской войны (Э. Багрицкий, ранний И. Сельвинский, до некоторой степени – Б. Поплавский и обэриуты, особенно Н. Олейников). В конце 1990-х и начале 2000-х – после трансформации всей общественной, политической и экономической жизни России и глобальных изменений частного и публичного пространств (новые медиа, резкое усиление межкультурных взаимодействий, терроризм и пр.)» [11. С. 238].⁴

³ И. Кукулин считает, что «балладность» по сравнению с несобственно-прямой образностью «играет важную, но все-таки подчиненную роль» [11. С. 237]. Понятие «несобственно-прямой образности» сконструировано по аналогии с несобственно-прямой речью в понимании М. Бахтина; см. [11. С. 237].

⁴ Здесь И.В. Кукулин делает ссылку на работу И.Ю. Виноцкого, посвященную В.А. Жуковскому. В этой работе в творчестве поэта выделены три периода, «вызванных к жизни сильными историческими переживаниями»: «после истории», «внутри истории», «в конце истории», соответственно 1816-1821, 1826-1834, 1847-1850 гг. В каждый из этих периодов «по-разному осмысливается историческая миссия поэта – свидетеля и истолкователя происходящего» [4. С. 25-26]. Само появление в том же 2006 году этой и других работ, посвященных В.А. Жуковскому (А. Немзера, А. Янушкевича), И.В. Кукулин считает не случайным совпадением «с реанимацией жанра баллады в современной поэзии» [11. С. 231].

Понятием «балладности» и «несобственно-прямого высказывания» И.В. Кукулин предложил заменить понятие «новый эпос», предложенное в 2007 году поэтами Ф. Сваровским и А. Ровинским. В журнале «Рец» они опубликовали манифест нового направления и в том же номере – поэтические произведения авторов, соответствующие, по их мнению, направлению «нового эпоса»: Л. Шваба, В. Полещука, М. Степановой, С. Круглова, А. Родионова, П. Гольдина, Л. Горалик, Б. Херсонского, П. Настина и др. Главные признаки «нового эпоса» Ф. Сваровский определил как «повествовательность и, как правило, ярко выраженная необычность, острота тем и сюжетов, а также концентрация смыслов не на реальной личности автора и его лирическом высказывании, а на некоем метафизическом и часто скрытом смысле происходящего, находящемся всегда за пределами текста» [15. С. 3-4]. О специфике «лирического высказывания», которое, по мнению Ф. Сваровского, уступило место «эпическому», автор манифеста поясняет, что имеет в виду отчуждение, абстрагирование «автора от конкретных высказываний и действий героев, от линейных смыслов текста (как это уже давно делается в постмодернистской литературе)» [15. С. 4]. Главное отличие видится в том, что получило определение «системного нелинейного высказывания», когда смысл возникает из всей «совокупности многочисленных элементов: образов, лексики, линейных смыслов текста...» [15. С. 4]. Таким образом, повествовательность и проблема поэтического субъекта – две основные характеристики новой баллады или «нового эпоса». Преобладание в современных повествовательных стихотворениях третьего лица или ролевого героя представляет собой тенденцию, обратную процессу «лиризации» баллады, происходившему в XIX веке.

Терминологически неточные, но верные по существу, наблюдения Ф. Сваровского охарактеризовали самые значимые процессы, действительно настолько распространенные в современной поэзии, что можно говорить о формировании нового направления. Отбор авторов и произведений в «программный» выпуск журнала убеждает в этом, хотя – считаем нужным уточнить – далеко не все произведения можно отнести к балладному жанру. Не является таковым, в частности, стихотворение, открывающее номер: «Кришна не плачет...» Л. Шваба. Его текст состоит из предложений, которые просто фиксируют некие картины, формируя, однако, сюжетную связь, – между 2–3-й и заключительными 7 и 8-й строками: «Медведи в саду преследуют дочь англичанина. / Назревает гроза, девочка схоронилась за камнем... / Девочка спит на траве, дождь перестал. / Вместо медведей мы видим сборщиков хлопка» [23. С. 7]. Однако жанр этого стихотворения – «лирический фрагмент»: субъект, даже не выраженный, все равно присутствует здесь, он растворен «в своем создании, как Бог в творении» [19. Т. 1. С. 343]. Здесь, как и в других стихотворениях с повествователем, «характерная для лирики ценностная экспрессия выражается через внесубъектные формы авторского сознания: высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект грамматически не выражен...» [19. Т. 1. С. 343].

Подобным образом организованы стихотворения Л. Шваба «По вечерам женщины плавали в озере...», «Запомнилась диковинная напольная мозаика...», «Там аисты бесполезные висают...», «Камнями девочки играли в бриллианты...» и др. В подборку, однако, вошло стихотворение 1996 года «Я уехал в Монголию, чтобы поверить веселому сну...», в котором можно обнаружить жанровые черты баллады сразу двух типов: романтической и советской 1920-х годов. От первого наследованы все важнейшие жанрообразующие черты: это контакт с потусторонним миром («...Но являлся мой старший брат и песен не заводил / И простуженно кашлял, и исчезал как луна») и завершение катастрофой («...И товарищи, смертельно уставшие за переход, / Угрожали избавиться от меня»). От второго – ситуация военного похода и «острый ритм»: А.П. Квятковский определил советскую балладу как «сюжетное стихотворение на современную тему, выдержанное преимущественно в остром ритме» [8. С. 56]. В стихотворении Л. Шваба чеканный ритм неравносложного рифмованного акцентного стиха со сплошными мужскими окончаниями создает суровый и строгий рисунок:

Я уехал в Монголию, чтобы поверить веселому сну,
Сопровождал военизированный караван,
Подножка вертолета скользнула по виску,
На всю жизнь остался фиолетовый шрам [23. С. 8].

В подборках других авторов также можно обнаружить произведения разных жанров. (Одним жанром представлена в альманахе М. Степанова – поэмой «Проза Ивана Сидорова».)⁵ К балладам

⁵ Оценки жанровой природы произведения, заслужившего внимание многих литературных критиков, колеблются между балладой, сюжетной поэмой и стихотворной повестью: «“Проза Ивана Сидорова” на первый

можно отнести «длинные» верлибры В. Полещука (характерно, что первый из них посвящен Ф. Вий-ону); стихотворения «Натан едет в поезде», «Натан принимает сан» С. Круглова, «Позавчера третьего июля...», «Герман идет по плато...», «Равнина стала черной и блестящей...», «Весь вечер мой оркестр выступал в клубе...» П. Гольдина, «Утром сорок второго она сбежала...», «Молодой лев Василий...», «Как в норе лежали они с волчком...» Л. Горалик, «Язык Катерины», «Папа и Рамзес», «Воры», «Тихий бог» С. Тимофеева, «Домашние стихи» А. Афанасьевой и др.

В «программном» журнальном контексте, посвященном «новому эпосу» как новому направлению в современной поэзии, интересно отметить присутствие произведений, сочетающих в себе признаки разных *лирических* жанров (например, в двух «Крымских элегиях» Р. Гильфанова объединились черты элегии и баллады).

На наш взгляд, авторам манифеста удалось собрать под одной обложкой представительные подборки, доказывающие, что в современной поэзии получили большое распространение лирические формы с повествователем и ролевым героем, способные представлять как социальную, так и медитативную лирическую поэзию. Объединить весь жанрово и тематически разнородный материал в одно направление «нового эпоса» затруднительно, как трудно свести его и к «балладности». Однако преобладание произведений балладного толка в собранных Ф. Сваровским и А. Ровинским стихах с повествователем и ролевым героем показывает, что обновление жанра баллады в современной поэзии связано с отмеченной тенденцией «эпизации», и значит, понятие «нового эпоса» не лишено смысла.

Жанр современной баллады, однако, далеко не однороден. В поэзии рубежа XX–XXI веков получила обновленное бытование баллада, генетически связанная с фольклорной, посредством баллады Серебряного века (А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой), бардовской поэзии 1960–1970-х годов (А. Галича, В. Высоцкого, Б. Окуджавы), рок-баллад 1980-х – начала 1990-х годов (А. Башлачева, Я. Дягилевой, И. Кормильцева). Охарактеризуем специфику этого типа на примере трех произведений Е. Боярских: «Яблочная душа», «Автоответчик святого Грааля», «Эхо женщин». Д. Кузьмин, выделяя эти три произведения Е. Боярских из подборки ее стихотворений в сборнике «Плотность ожиданий», отметил, что «"возвратное" влияние русской рок-поэзии конца 70-х – начала 90-х (в лучших своих проявлениях основательно замешанной на поэзии Серебряного века, западной классической поэзии вплоть до первой половины XX века, а подчас и на открытиях русской неподцензурной литературы 50–80-х)» в поэзии Е. Боярских обнаруживается в «чистом, беспримесном виде» [10. С. 9].

Стиль и композиция стихотворения «Яблочная душа» имитируют народные песни, текст строится на многократных повторах нескольких фраз и образов: «Расшибут лицо – прорасту листом. / В деревянной душе моя душа...», «Ничего моё, ничего не жаль...». Дважды повторена строфа, каждая строка которой начинается как реплика диалога:

- Эту старую смоковницу давно пора рубить
- Эту старую бесплодную давно пора рубить
- Эту старую корявую бесплодную давно

пора рубить [3. С. 30].

Повторяются обращения: «Эй, висельники, карусельники!», «Эй, спокойники, спросонники, пленники!», «Эй, обманники, домовинники!», «Эй, полтинники, паутинники!».

Стихотворение написано от лица повествователя и ролевого «я» – «яблочной души»: «...Это яблочная душа поет, / поет, и ветвится и тянется...» [3. С. 31]. Сюжет стихотворения, в силу частых повторов, вычленишь трудно. Развитие можно обнаружить в незначительных вариациях: «...В деревянной душе моя душа, / в деревянной душе и в семечке», «...В деревянной душе моя душа, / в деревянной душе и в веточке» [3. С. 31] (курсив наш. – У.В.). Как заклинание, сопровождающее ритуальное убийство, звучат слова «– Эту старую корявую бесплодную давно пора убить». Финал в таком случае отсылает к балладе с чудесным содержанием, где после совершенного злодеяния должно наступить раскаяние или чудесное спасение:

...Расшибут лицо – прорасту листом,
Ничего моё, ничего не жаль.

взгляд продолжает стилистику циклов ее баллад... Однако это впечатление ошибочно. «Проза Ивана Сидорова» – не баллада, а стихотворная повесть, вырастающая на балладной почве. Потому-то и «проза», что повесть». См.: Липовецкий М.Н. Родина-жуть // Новое литературное обозрение. 2008. №1 (89). С. 248–249.

Эй, подельники, понедельники!
Посмотрите вверх, на мои цветы,
на мои цветы в цвету... [З. С. 32].

Повторы с нарастанием, прерывистость изложения – характерные черты русских фольклорных баллад. В «Яблочной душе» Е. Боярских эти композиционные средства основные, тогда как сюжет становится вторичным, подчиненным главенствующей лирической стихии.

В «Автоответчике святого Грааля» также использовано ролевое «я», от лица которого ведется повествование, значительно более выраженное, чем в «Яблочной душе», однако опирающееся на тот же принцип повтора с нарастанием, формирующее традиционную трехчастную структуру: «Я автоответчик короля Артура, / Абонент временно *недоступен*», «Я автоответчик святого Грааля, / Абонент временно *нереален*», «Я автоответчик, я вижу кожей – / Абонент временно *уничтожен*» [З. С. 33–34] (курсив наш. – У.В.). Финал этой баллады переводит повествование в сугубо лирический план: саморефлексия ролевого «я» оказывается важнее итогов путешествия рыцаря, святой Грааль не будет найден («Веселый рыцарь не достигнет цели, / Не достигнет цели, и слава богу» [З. С. 34]).

В отношении произведения Е. Боярских «Эхо женщин» неоднократно было использовано жанровое определение: поэма.⁶ Произведение действительно превышает объем других стихотворений Е. Боярских, а кроме того, в нем использованы элементы «драматизации стиха» (Д. Кузьмин): авторские ремарки, обозначающие лиц, место действия; фрагмент прозы. Персонажи, ведущие диалог в «Эхе женщин», Голоса, Девушка, Офелия, Ярославна, Медея и Песня. Песня и персонифицируется, и становится своеобразной декорацией, что переводит действие в план условности («Из песни выходит Офелия», «Из песни появляется Ярославна» [З. С. 44, 47]). Сюжет произведения составляет обмен песнями: историями несчастной любви, вечными, одинаковыми и каждый раз разными. Известные истории литературных и мифологических персонажей дополняет песня, в которой использован фольклорный зачин («Не калина ли червовая по рекам...») и повторы строф-заклинаний: «Уходи мой голод / уходи моя жажда / уходи мой смех» [З. С. 46–47]. В «Последней песне» перечислены другие персонажи, с которыми связаны истории трагической любви: Паоло и Франческа, Мастер и Маргарита, Орфей и Эвридика. «Театральность» историй о любви и смерти, подчеркнутая в «Последней песне», объясняет выбор драматической формы «Эха женщин»:

Паоло и Франческа
наказаны полураспадом:
жить внутри декораций,
стоять на границе сцен.
Их *vita nuova* – пьеска
с прогулкой под листопадом,
листья газет ложатся
у самых картонных стен [З. С. 52].

На наш взгляд, в этом произведении Е. Боярских реализован жанровый потенциал, которым располагает современная баллада, принадлежащая трем родам литературы, связанная с фольклорными песнями, легендами, с романтической балладой (контакт с потусторонними силами, мертвецами, смертью, мотив судьбы). В каждом из трех произведений Е. Боярских установлен свой баланс между повествовательностью и лиризмом. В «Эхе женщин» определяющей является опора на песенные лирические структуры.

Возвращаясь к обоснованию периодичной актуальности жанра баллады, заметим, что этот феномен можно связать не с конкретными историческими событиями, а с периодами расцвета поэзии, с возникновением новых направлений, в каждом из которых обновление жанра баллады должно занять свое место. В гипотезе И.В. Кукулина остались без внимания военные баллады 1941–1945 годов, баллады второй половины 1950–1960-х годов (Б. Слуцкий, Д. Самойлов, А. Вознесенский, А. Межиров, В. Сошнора и др.), баллады И. Бродского. Мы, переходя от баллад 1920-х годов к современности, не подразуме-

⁶ Е. Боярских стала лауреатом премии «Дебют» 2000 года в номинации «Крупная поэтическая форма» – за поэму «Эхо женщин». В том же году премией был отмечен К. Решетников в номинации «Малая поэтическая форма» за подборку стихотворений. Некорректность номинаций, возможно, стала очевидна организаторам, и уже с 2001 году и по настоящее время номинация «Поэзия» в премии «Дебют» одна.

мевали непосредственную преемственность: важно было подчеркнуть, что баллада не впервые выступает как жанр социальной поэзии, отметить принципиально новую жанровую черту, обнаруженную в советской балладе 1920-х годов и ее сходство со спецификой баллады рубежа XX–XXI веков.

Многие исследования современной баллады имеют, на наш взгляд, существенный недостаток: они определяют жанровую специфику в сравнении с балладой романтизма. Подобного рода сопоставления наиболее часты. Таким образом строятся исследования баллад И. Бродского;⁷ сравнение балладного жанра периода романтизма и баллад Ф. Сваровского предпринял и И.В. Кукулин,⁸ «Песен и баллад» А. Цветкова – В.И. Козлов, А.С. Бокарев.⁹ Складывается впечатление, что жанры из эпохи романтизма непосредственно перешли в современность, тогда как русская поэзия Серебряного века, поэзия XX века (официальная и неподцензурная) не участвовали в процессах жанрового обновления. В отдельных работах есть подходы к тому, что должно учитываться при создании исторической типологии русской баллады, как факты эволюции и влияния. В.Я. Малкина, обращаясь к балладам А. Галича, отмечает их полемику с жанром советской баллады (в типологии, предложенной В.Я. Малкиной, однако, советская баллада представлена как одно явление, отличительной чертой которого признана героическая тематика) [13]. В «Балладе о цирке» А. Межирова О.В. Шульская отмечает влияние А. Блока, заметное уже с первых строк, а в ритмической структуре – с осторожностью – «отзвук блоковского ямба» [25. С. 508-509]. Основы для определения нескольких исторических типов советской баллады содержатся в исследовании М.В. Жигачевой «Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60-80-х гг. XX в.» (1994).

Обновление жанра баллады в русской поэзии рубежа XX–XXI веков происходит с использованием всех видов и типов, сложившихся на протяжении XIX–XX веков, а также с обращением к истокам литературной баллады – европейским и русским фольклорным балладным песням.

В современной балладе ярко проявилась универсальная родовая природа. Обновление жанра происходит в нескольких направлениях:

- движение в сторону эпоса, обратное лиризации баллады XIX века;
- обращение к песенным структурам разных эпох, от народных песен до рок-баллад.

Большое распространение получают формы с повествователем и ролевым «я», использующиеся и в «эпической», и в «песенно-лирической» разновидности современной баллады. Важной жанровой чертой является установление «единомирия»: «страшный» балладный мир оказывается реальностью для героев социальной поэзии; субъектный синкретизм (трудно мотивированные переходы лица) создает единое пространство реального/ирреального, в котором разворачивается сюжет баллады.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барковская Н.В. Жанр баллады в современной русской поэзии // Scripta manent: научный журнал Ассоциации открытой дипломатии, Тбилиси. 2011. №3 (11). С. 13-21.
2. Бобрицких Л.Я. Эволюция балладного жанра в поэзии Серебряного века // Вестник Воронежского гос. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. 2011. №2. С. 5-10.
3. Боярских Е. [Стихотворения] // Плотность ожиданий: Поэзия: сб. / под ред. О. Славниковой, Д. Кузьмина. М., 2001. С. 19-53.
4. Веницкий И.Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. М., 2006. 322 с.

⁷ Жигачева М.В. Баллада в раннем творчестве Иосифа Бродского // Вестник Моск. гос. ун-та. Сер. 9. Филология. 1992. №4; Полторацкая А.Ю. Поэзия И.А. Бродского и русская балладная традиция: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

⁸ И. Кукулин, определяя отличие баллад Ф. Сваровского от романтической баллады, указывает на следующее: «Два мира оказываются равноправными элементами одного сознания...», сюжет стихотворений Сваровского «неизменно порождает особую метапозицию, при которой и «тот», и «этот» миры оказываются частными случаями некоей – неявно подразумеваемой в стихотворении – бесконечно многообразной реальности» [11. С. 235, 236]. Уничтожение границы между мирами, создание «страшного» балладного мира по одну сторону – эти черты современной баллады отмечались нами выше. Они генетически сопоставимы с балладой 1920-х гг., уже отказавшейся от романтического двоемирия.

⁹ Козлов В. Страшная идиллия Алексея Цветкова // Prosodia. 2016. № 4 [Рец. на кн.] Цветков А. Песни и баллады. М.: ОГИ, 2014. 112 с.; Бокарев А.С. Система циклообразующих связей в книге стихов А. Цветкова «Песни и баллады» // Верхневолжский филологический вестник. 2015. №2. С. 124-129.

5. Виноцкий И.Ю. «Особенная статья»: баллады Марии Степановой // Новое литературное обозрение. 2003. № 4 (62). С. 165-168.
6. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / под ред. З.И. Плавскиной, В.В. Жирмунской. СПб., 1996. 440 с.
7. Ивлев Д.Д. Русская советская лирика 1917 – начала 1930-х гг. (типология и история): автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1983. 46 с.
8. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. 375 с.
9. Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) // Проблема автора в художественной литературе / отв. ред. Б.О. Корман. Ижевск, 1974. Вып. 1. (Труды Удмуртского государственного университета).
10. Кузьмин Д. В контексте // Плотность ожиданий: Поэзия: сб. / под ред. О. Славниковой, Д. Кузьмина. М., 2001. С. 3-18.
11. Кукулин И.В. От Сваровского к Жуковскому и обратно: о том, как метод исследования конструирует литературный канон // Новое литературное обозрение. 2008. № 1 (89). С. 228-240.
12. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург, 2010. 904 с.
13. Малкина В.Я. Жанр баллады в творчестве А. Галича (постановка проблемы) // Новый филологический вестник. 2008. №2 (7). С. 104-108.
14. Михайлов С. Новые песни западных славян // Насекомое: альманах лит.-худ. иллюстрированных маразмов. М. – Калининград – СПб., 1999. С. 6-17.
15. Сваровский Ф. Несколько слов о «новом эпосе» // Рец: литературный журнал. 2007. № 44. С. 3-6.
16. Степанова М. Стихи и проза в одном томе. М., 2010. 240 с.
17. Страшнов С.Л. Молодеет и лад баллад: баллада в истории русской советской поэзии: литературно-критические статьи. М., 1990. 157 с.
18. Теория литературных жанров: учеб. пособие / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011. 256 с. (Сер. Бакалавриат).
19. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004.
20. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. 334 с.
21. Тюпа В.И. Генеалогия лирических жанров // Известия Южного федерального университета. Сер. Филологические науки. 2012. № 4. С. 8-31.
22. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: в 2 кн. М., 2002.
23. Шваб Л. [Стихотворения] // Рец: литературный журнал. 2007. № 44. С. 7-10.
24. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М., 2010. 192 с.
25. Шульская О.В. Александр Межиров // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 506-540.
26. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. 303 с.

Поступила в редакцию 18.01.17

U. Yu. Verina

RENEWAL OF THE BALLAD GENRE IN RUSSIAN POETRY OF THE TURN OF THE XX–XXI CENTURIES

Modern ballad is based on genre features accumulated by Russian ballad of the XIX–XX centuries. Several trends were noticed in the update of the genre. Strengthening of the epic elements distinguishes the current process from lirization of ballads of the 19th century and brings it together to the "epization" of the Soviet ballad. An important feature of the genre is to establish "edinomirje" (one world) when "terrible" ballad world is a reality for the heroes of social poetry; subjective syncretism creates a common space of the real / unreal in which the ballad plot unfolds. In addition, modern ballad is based on the song structures of different eras from European and Russian folk songs, Soviet songs to rock ballads.

The article deals with the ballads by S. Mikhailov, M. Stepanova, L. Schwab, E. Boyarskikh and others. Special attention is paid to the concept of a "new epos" proposed by F. Swarovski and A. Rovinski as a new poetic direction.

Keywords: ballad genre, modern Russian poetry, "new epos", "edinomirje".

Верина Ульяна Юрьевна,
кандидат филологических наук, доцент
кафедры русской литературы

Белорусский государственный университет
220030, Республика Беларусь, г. Минск, ул. К. Маркса, 31
E-mail: verinal4@rambler.ru

Verina U. Yu.,
Candidate of Philology, Associate Professor
at Department of Russian literature

Belarusian State University
K. Marksa st., 31, Minsk, Republic of Belarus, 220030
E-mail: verinal4@rambler.ru