

**ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева»**

На правах рукописи

Пивкина Екатерина Васильевна

**СПЕЦИФИКА ЖАНРА БАЛЛАДЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ПОЭЗИИ 1990-2000-Х ГГ.**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

**Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент С. П. Гудкова**

Саранск 2019

Содержание

Введение	3
1 Жанр баллады в литературном процессе XVIII–XX вв.: генезис, становление, эволюция	20
1.1 Баллада как предмет научной рефлексии: фольклорные и литературные истоки	20
1.2 История становления и развития жанра баллады в русской литературе XVIII–XIX вв.	44
1.3 Жанрово-видовое своеобразие баллады в русской поэзии XX века	69
2 Основные тенденции развития жанра баллады в отечественной поэзии 1990-х гг.	97
2.1 Пути развития балладного жанра в русской поэзии конца XX в.	97
2.2 Особенности балладного стиха в творчестве поэтов-традиционалистов 1990-х гг.	108
2.3 Литературная игра как сюжетообразующее начало жанра баллады в поэзии «авангардной» парадигмы	137
3 Жанровые трансформации баллады в русской поэзии 2000–2010-х гг.	169
3.1 Эксперимент с балладной традицией в творчестве представителей «нового эпоса»	169
3.2 Специфика репрезентации балладного сюжета в поэзии начала XXI века	196
Заключение	221
Список использованных источников	228

Введение

Актуальность темы исследования определяется в первую очередь тем, что сегодня одной из главных проблем отечественного литературоведения является проблема жанрового синтеза, взаимопроникновения жанровых систем. Серьезное научное осмысление данной проблемы предложено уже в работах известных теоретиков литературы М. М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Ю. Н. Тынянова, В.В. Кожина, В.Д. Сквозникова, Г.Н. Пospelова и др. С одной стороны, исследователи, безусловно, опираются на «историческую память» жанра (М.М. Бахтин), а с другой – учитывают и единство исторической подвижности того или иного жанра: «жанровая форма все время колеблется и “дышит”: она не равна себе. Жанр является производным истории, исторических сдвигов» [242, с. 4]. Во многом современное состояние проблемы осложняется и тем, что в осмыслении концептуальных основ жанра нет строгой определенности. Отсюда и трансформация жанровых форм в современном литературном процессе интерпретируется по-разному. Ученые говорят об «атрофии жанровой системы» (В. Сквозников), об «эволюции жанрового сознания» (О. Зырянов), о появлении «неканонических жанров» (С. Бройтман), которые все более усиливают жанровую изоморфность.

Мы должны согласиться с утверждением С.И. Кормилова о том, что «жанрово-родовые тенденции и закономерности, особенно диффузность тех или иных свойств произведений, их подвижное взаимодействие и взаимопревращение, составляют часть своеобразия русской литературы XX столетия» [159, с. 10]. Это в первую очередь связано с жанровыми трансформациями.

Процесс жанрового синтеза особенно репрезентативно проявляется и в литературном процессе рубежа XX–XXI вв. Изменение общей картины поэтических жанров в современной отечественной поэзии происходит за счет замещения традиционных форм новыми, которые, в свою очередь,

представляют собой модификацию исторически сложившихся. Диапазон жанровых преобразований может варьироваться от незначительных сдвигов в жанровой структуре до ее существенной перестройки и даже деформации, когда жанровый облик становится практически неузнаваемым. Деление жанров на канонические и неканонические, предложенное С. Бройтманом, представляется достаточно условным, поскольку неканонические формы генетически связаны с трансформацией «классических» жанровых моделей. В этой связи особый интерес представляет эволюция жанра баллады, переживающая своеобразный ренессанс на рубеже XX–XXI вв. Поэтому сегодня появляется необходимость определения специфики и основных путей развития жанра баллады, выяснения причин и закономерностей ее развития. Постановка проблемы, безусловно, требует и обращения к особенностям историко-литературного процесса трех последних десятилетий. Изучение жанровых особенностей баллады в контексте современной поэзии, а также динамики ее развития обуславливает возможность объективных выводов об основных тенденциях развития современной отечественной поэзии. Таким образом, системное изучение жанра баллады призвано помочь сформировать адекватное представление как о своеобразии этого жанра, так и о современном состоянии поэтического процесса в целом.

Именно на примере жанра баллады, прошедшего длительный путь в своем становлении и развитии, наиболее репрезентативен вектор жанровых смещений современной поэзии. Лиро-эпическая природа баллады, совмещающая лирическое, эпическое (фабульность) и драматическое (диалогические реплики персонажей), а также ее принципиальная открытость оказали существенное влияние на структуру жанра, сделав его гибким, подвижным и изменчивым.

Следует отметить, что в «большом времени» баллада меняла свои содержательные и формальные признаки: от фольклорных эпических песен до поэтических версификаций поэтов-постмодернистов. По сути, на разных

этапах она имела совершенно разное семантическое и идейно-эстетическое наполнение: традиции устного бытования, музыкально-ритмическое оформление, литературно-авторскую форму. Однако принадлежность к этому жанру обеспечивалась прежде всего канон фолклорной баллады, который, предполагал, по мысли С. Н. Бройтмана, ссылающегося, кстати, на А. Н. Веселовского, «*повествовательный сюжет – рассказ о чудесном, сверхординарном <...> событии с “зачатками эпического схематизма”, любовью к троичности и т.д.; “лирическое эмоциональное освещение”* этого сюжета с возвратами, забегами вперед, рефренами и повторами; *диалогическую композицию, основанную на обмене репликами между героями*» [243, т. 2. с. 330].

На каждом витке исторического развития баллада вбирала специфику национального мировидения, историко-мифологическое мышление народа-создателя, внутренние ритмы его жизнетворчества, а также испытывала на себе влияние сюжетов инациональных литератур. Русская литературная баллада отчасти формировалась под влиянием, во-первых, национальной фолклорной баллады, во-вторых, переводной западноевропейской, и представляла собой неоднородное жанровое образование. Общеизвестно, что, хотя в традиции собирания и классификации русского фольклора жанровое наименование «баллада» возникло позднее распространения литературных баллад (термин был предложен в середине XIX в. П.В. Киреевским), фолклорные источники в некоторой степени влияли на становление баллады литературной: уже в XVII и XVIII вв. баллада оформляется в качестве лиро-эпической песни о трагическом событии, в центре ее нравственная проблематика (любовь и ненависть, верность и измена и т.д.), специфическими ее приметами становятся тонический стих, без припева и строфической рифмы, использование характерных для фолклорных текстов эпитетов, символов, иносказаний, гипербола (достаточно вспомнить баллады «Вдова и ее сыновья-корабельщики», «Дмитрий и Домна», «Василий и Софья» и др.). Западноевропейская

фольклорная баллада непосредственно, напрямую, безусловно, не оказывала воздействия на русскую литературную балладу, за исключением хрестоматийной «Леноры», которая была воспринята в России уже после ее литературной обработки Бюргером. Однако, переведенная В.А. Жуковским, она обрела ключевые жанровые особенности, присущие последующим подобным произведениям (и здесь весьма примечательны не только переведенные тем же В.А. Жуковским баллады И.-В. Гете, Ф. Шиллера, В. Скотта, но и его же оригинальная «Светлана», и ставшая народной песней «Смерть Ермака» К. Рыльева, и «Песнь о вещем Олеге» и «Утопленник» А. Пушкина, и «Солнце и месяц», «Лес» Я. Полонского и др.): сочетание лирического (песенного) и эпического (сюжетного) начал, прерывистость и напряженность повествования, нередкое использование повторения с нарастанием, усугубляющее напряженность, приближающее драматическую развязку; построение в форме диалога; в центре сюжета – всегда онтологический конфликт столкновения человека и судьбы; герой баллады неотделим от сюжетной коллизии и сохраняет вплоть до финала свою сюжетную роль, в его изображении типическое преобладает над индивидуальным; обязательными становятся наличие мистического элемента, создание атмосферы таинственного, нередко страшного.

Несмотря на разнохарактерность бытования жанра литературной баллады с XVIII до начала XXI вв. (при безусловном осознании позднейших трансформаций балладного сюжета вплоть до кардинальных изменений жанра в поэзии последних десятилетий), правомерно, на наш взгляд, дать следующее его определение: баллада – это лиро-эпический жанр с повествовательным лаконичным сюжетом, в основе которого лежат таинственные, мистические события, наполненные драматизмом, внутренней напряженностью, пространственно-временной условностью (последняя связана с особым «пограничным» хронотопом: атмосфера ночи, кладбища, средневекового замка и т.п.). Наррация в балладе может вестись как от лица повествователя, который представляет события отстраненно, так и от лица

балладного героя или же от лирического «я», делая жанр «стилистически трехмерным» (С. Бройтман). Важная роль принадлежит диалогу между персонажами, причем носителями диалогических реплик выступают представители «“здешнего” и “потустороннего” миров», сами же реплики «строятся по принципу нарастающей цепочки вопросов и ответов» [244, с. 441]. Мы полагаем, что именно жанр баллады, отличающийся гибкостью и неоднородностью, ярко демонстрирует пути и характер развития современной отечественной поэзии. Он вобрал и отразил в себе все характерные изменения, наблюдаемые в литературном процессе новейшего времени.

Степень научной разработанности проблемы. Жанр баллады является одним из наиболее сложных и недостаточно изученным в отечественном литературоведении. Несмотря на огромный пласт научных работ, посвященных изучению художественных особенностей баллады, она до сих пор остается наиболее противоречивой формой для современной науки, хотя серьезные рассуждения о балладе наблюдаются уже в литературно-критических статьях В.Г. Белинского, А.И. Галича, А.А. Григорьева, А.И. Соболевского, работах А.Н. Веселовского и др. Однако первые попытки серьезного научного осмысления как народной, так и литературной баллады начинаются только с начала 1960-х годов. Исследователей интересуют специфические черты жанровой формы баллады, ее генезис и пути развития. Значительный вклад в изучение фольклорной баллады внесли работы В.П. Аникина [79], Д.М. Балашова [84], М.Л. Гаспарова [111], В.Е. Гусева [125], В.М. Жирмунского [138], Е.В. Кузьменковой [165; 166], А.В. Кулагиной [171], А.М. Микешина [194], А.Ю. Нешиной [199], Б.Н. Путилова [217], В.М. Сидельникова [230], Б.В. Томашевского [245], О.Ф. Тумилевич [247] и мн. др.

Следует признать, что в отечественном литературоведении проделана серьезная работа и по осмыслению жанра русской литературной баллады. В середине XX века появляются работы Л.Н. Душиной [131; 132; 133],

Р.В. Иезуитовой [146; 147], Н.В. Измайлова [150], В.Б. Лагутова [174], Н.А. Лобковой [184; 185; 186], Б.А. Лозового [187], А.М. Микешина [194; 195], Т.И. Сильман [232] и др. Теоретиками литературы жанр баллады исследован в самых различных аспектах: изучалась история зарождения жанра и пути его развития, эволюция авторского замысла, особенности поэтики, родовая специфика, жанровые разновидности и классификации.

Наиболее пристальное внимание литературоведы обращали на истоки формирования и художественные особенности романтической баллады. В этой связи необходимо назвать работы Д.М. Балашова «История развития жанра русской баллады» (1966) [84], Р.В. Иезуитовой «Из истории русской баллады 1790-х – первой половины 1820-х годов (Жуковский и Пушкин)» (1966) [147], «Баллада в эпоху романтизма» (1978) [146], Н.А. Лобковой «Русская баллада 40-х годов XIX века» (1969) [186], В.Б. Лагутова «Жанр исторической баллады в русской поэзии 1790 – конца 1830-х гг.» (1972) [174], Л.Н. Душиной «Роль чудесного в поэтике первых русских баллад» (1972) [133], «На жанровом “переломе” от романса к балладе» (1973) [131], «Поэтика русской баллады в период становления» (1975) [132] и др.

Отметим, что исследования Р.В. Иезуитовой, Л.Н. Душиной внесли значительный вклад в изучение романтической баллады В.А. Жуковского и А.С. Пушкина, стоявших у истоков зарождения русской романтической баллады. Жанровая природа баллады поэтов-романтиков становится объектом научного осмысления в работах Н.В. Измайлова «В.А. Жуковский» (1968) [150], И.М. Семенко «Жизнь и поэзия Жуковского» (1975) [69], С.Е. Шаталова «Романтизм Жуковского» [228], Т.В. Власенко «Типология сюжетов русской романтической баллады» (1982) [103] и мн. др. В данных трудах представлен широкий историко-литературный фон, благодаря которому возникает картина сложного движения балладного жанра. Анализируя его специфику, исследователи выявляют место и значение баллады в жанровой системе эпохи романтизма.

Жанровые смещения, наблюдаемые в жанре баллады начала XX столетия, становятся объектом изучения в работах А.Н. Алексеевой [76], И.М. Бенатовой [90], В.М. Жирмунского [139], А.П. Квятковского [151], В.Г. Ларцева [175], А.М. Микешина [194], Ю.Н. Тынянова [249], А.С. Субботина [240] и др. Особое внимание исследователи обращают на художественные особенности баллад Н. Тихонова, которые сыграли важную роль в формировании советской историко-героической баллады.

На рубеже XX–XXI вв. интерес к специфике функционирования жанра баллады в литературном процессе не ослабевает. Трансформация жанрового канона баллады становится объектом научного изучения в монографии С.Л. Страшнова [239], где значительное внимание уделено поэтике современной баллады, активно развивающейся в поэзии XX в. Исследователь подробно останавливается на художественных особенностях жанра баллады в творчестве поэтов-«шестидесятников», говорит о ее литературных традициях и жанровых трансформациях.

Жанровый синтез лиро-эпических произведений и, прежде всего, баллады, становится предметом научного осмысления в работах А.А. Боровской [94], С.Н. Бройтмана [95], С.П. Гудковой [121; 122], О.В. Зырянова [143], Д.М. Магомедовой [188; 189], А.С. Немзера [198], В.И. Тюпы [250] и др. Исследователи обнаруживают связь баллады с другими фольклорными и литературными жанрами. Так, например, Д.М. Магомедова, опираясь на работы предшественников, и прежде всего исследования О.Ф. Тумилевич, отмечает генетическую связь баллады со сказкой, исторической песней. На романсовую природу русской сентиментальной баллады указывает Л.Н. Душина. О.В. Зырянов, изучая процессы, оказавшие влияние на стратегию жанровых преобразований в русской поэзии, доказывает процесс жанровой конвергенции баллады и новеллы. С.П. Гудкова актуализирует синтез жанровых черт баллады, романса, элегии в поэзии рубежа XX–XXI вв.

В этой связи необходимо отметить принципиально новую методологию исследования баллады, представленную В.И. Тюпой. В статье «Генеалогия лирических жанров» [250] теоретик литературы разрабатывает теорию перформативности, которая позволяет существенно углубить понимание таких лирических жанров, как оды, баллады, элегии и идиллии. Исследователь отмечает яркую нарративность баллады как «кластерный признак» исторически конкретной модификации жанра, восходящий к «сигналу тревоги, к перформативу угрозы, к колдовскому высказыванию злых духов, к инверсии миростроительного ритуала» [250, с. 23]. В.И. Тюпа обнаруживает связующее звено между первичными речевыми жанрами страха и колдовства, с одной стороны, и балладным жанром, с другой [250, с. 23].

Следует подчеркнуть, что в современной науке о литературе, где одной из важнейших проблем остается проблема жанрового синтеза, интерес к балладным формам стиха не ослабевает, о чем свидетельствует целый ряд успешно защищенных докторских и кандидатских диссертаций. Так, например, современных исследователей по-прежнему интересует поэтика романтической баллады. В этом отношении стоит отметить кандидатскую диссертацию З.И. Мухиной «Русская литературная баллада 1830–1850-х годов: история и поэтика жанра» (Саратов, 1999) [197]. В центр исследовательского внимания этой работы ставятся вопросы, связанные с особенностями развития «жанровой поэтики русской литературной баллады в 1830-е–1850-е годы с концентрацией внимания на изначальном родовом признаке жанра (атмосфера чудесного, таинственного, фантастического), поскольку именно этот ведущий признак балладной поэтики не позволяет жанру окончательно “рассыпаться”, раствориться на фоне пестрой и противоречивой поэтической картины середины прошлого века, когда в русской литературе шло окончательное утверждение реалистической поэтики» [197, с. 6].

Содержательные признаки жанра баллады середины XIX в. и ее жаровые разновидности являются предметом изучения кандидатской диссертации В.А. Иванова «Русская литературная баллада 1840-1890-х гг.» (Смоленск, 2000 г.) [144]. М.А. Александровская в кандидатской диссертации «Становление жанра баллады в русской поэзии второй половины XVIII века» (Москва, 2004 г.) на примере творчества Н.М. Карамзина, И.И. Дмитриева, Г.П. Камнева, И.А. Львова и др. доказывает зарождение данного жанра в русской литературе уже в середине XVIII века [77].

В свете обозначенной проблемы определенный интерес вызывает и докторская диссертация А.А. Боровской «Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века» [94], где автор значительный акцент делает на лиризацию баллады как одной из главных свойств жанра в XX в. Совершенно справедливо исследователь отмечает, что «главной тенденцией в развитии балладного жанра является лиризация, которая предполагает не только отказ от безличного в пользу личного повествования, но и сокращение дистанции между автором и героем, ослабление повествовательной составляющей сюжета, наконец, формирование лирической баллады» [94, с. 365]. Особый исследовательский интерес представляет и балладная составляющая авторских песен как своеобразного феномена современной лирики. Изучение балладной структуры авторской песни становится одной из задач кандидатской диссертации Л.А. Левиной «Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: эстетика, поэтика, жанры» (Москва, 2006) [176].

Однако стоит заметить, что наибольший интерес у современных исследователей вызывает особенности функционирования жанра баллады в творчестве конкретного автора. В этой связи назовем кандидатские диссертации Л.Я. Бобрицких «Эволюция балладных форм в поэзии Н. Гумилева: проблематика и поэтика» [92], Т.В. Сафаровой «Жанровое своеобразие песенного творчества В. Высоцкого» [224], Е.В. Кузьменковой «Баллада у Пушкина: фольклорные и литературные источники текста» [165],

А.Я. Полторацкой «Поэзия И. Бродского и русская балладная традиция» [210], А.Г. Коноваленко «Баллады Э. По в переводе В. Брюсова» [157] и др.

Отметим, что жанр баллады в творчестве современных авторов весьма редко привлекает внимание исследователей. В этом отношении определенный интерес для нас представляет кандидатская диссертация М.В. Жигачевой «Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60–80-х гг. XX века» [137]. Объектом исследования в данной работе являются баллады поэтов России и русского зарубежья (И. Бродского, А. Вознесенского, И. Елагина, Ю. Кузнецова, Д. Самойлова, О. Седаковой, И. Иртеньева и др.). Литературовед не только выстраивает типологию жанра баллады на материале поэзии конца XX века, но и определяет «характер сдвигов, затронувших внутреннюю структуру балладного жанра, ее уровни, элементы качества» [137, с. 5].

Отдельные наблюдения над жанровой природой современной баллады представлены и в статьях С.П. Гудковой [122; 123]. Например, исследователь рассматривает особенности жанровых трансформаций в творчестве М. Степановой. В данных работах обращается внимание на жанровую неоднородность современной баллады, выявляются основные средства и приемы создания балладного сюжета [122].

Таким образом, анализ существующей научно-критической литературы по поставленной проблеме показывает, что бытование жанра баллады в поэзии рубежа XX–XXI вв., пока еще не получило глубокого и детального осмысления в отечественном литературоведении. В дальнейшем научном изучении нуждаются проблемы, связанные с выявлением особенностей трансформации жанровых форм баллады, перспектив ее развития. Следует признать, что современная баллада – явление весьма своеобразное, многомерное и неоднозначное, которое требует более глубокого и серьезного изучения.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что в нем впервые в отечественном литературоведении монографически

осмыслена специфика жанра баллады в отечественной поэзии 1990–2000-х гг. Рассмотрены генезис, этапы становления и пути развития жанра баллады в современном поэтическом процессе; выявлен и описан характер ее развития в творчестве поэтов «традиционной» и «авангардной» парадигмах, детально проанализированы поэтологические особенности жанра баллады в данных идейно-художественных парадигмах: определено ее проблемно-тематическое своеобразие и композиционные принципы, изучены особенности взаимодействия баллады с другими поэтическими жанрами, обозначено место жанра баллады в современном поэтическом процессе.

Объектом нашего исследования явился жанр баллады в современной отечественной поэзии.

Предметом выступают динамические процессы трансформации жанра баллады в поэзии рубежа XX–XXI вв.

Цель работы – изучить основные тенденции развития жанра баллады в отечественной поэзии 1990–2000-х гг. Цель определила **задачи** исследования:

- рассмотреть историю становления и развития жанра баллады в литературном процессе XVIII–XX вв.;
- изучить жанрово-видовое своеобразие баллады в русской поэзии XX века;
- определить основные тенденции развития жанра баллады в отечественной поэзии 1990-х гг.;
- выявить особенности балладного стиха в творчестве поэтов-традиционалистов 1990-х гг.;
- рассмотреть литературную игру как сюжетообразующее начало жанра баллады в поэзии «авангардной» парадигмы конца XX столетия;
- обозначить жанровые трансформации баллады в русской поэзии 2000–2010-х гг.;

- исследовать эксперимент с балладной традицией в творчестве представителей «нового эпоса»;
- проанализировать специфику репрезентации балладного сюжета в поэзии начала XXI в.

Материалом исследования стали наиболее репрезентативные с точки зрения избранного аспекта исследования поэтические тексты отечественных авторов 1990–2000-х гг. Полнота и объективность представленной картины обеспечивается привлечением большого количества имен поэтов и их произведений. В работе анализируются баллады и балладные стихи Д. Быкова, Д. Воденникова, И. Итреньева, И. Кабыш, С. Кековой, Т. Кибирова, Л. Лосева, О. Николаевой, Е. Рейна, А. Ровинского, Ф. Сваровского, М. Степановой, О. Хлебникова, А. Цветкова, О. Чухонцева, Е. Шварц и др. При отборе имен мы ориентировались на частоту обращения поэтов к жанру баллады.

В **основе методологии** нашего исследования лежат принципы сравнительно-исторического литературоведения, выраженные в трудах А.Н. Веселовского, М.М. Бахтина, В.М. Жирмунского, А.В. Михайлова и др. В своей работе мы использовали сравнительно-исторический, типологический, социокультурный, биографический методы, а также метод целостного анализа художественного произведения. **Научно значимыми** для нас явились труды отечественных исследователей по проблемам жанрового синтеза А.А. Боровской, С.Н. Бройтмана, М.Н. Дарвина, О.В. Зырянова, В.В. Кожина, С.И. Кормилова, Н.Л. Лейдермана, Д.С. Лихачева, О.В. Мирошниковой, О.Ю. Осьмухиной, Г.Н. Пospelова, Н.Д. Тмарченко, В.Д. Сквозникова, Ю.Н. Тынянова, В.Е. Хализева и др. Важную роль в формировании общей концепции работы сыграли исследования по проблемам развития современной отечественной поэзии: Д.П. Бака, В.А. Губайловского, С.П. Гудковой, А.А. Житенева, Л.В. Зубовой, О.А. Лекманова, В.И. Новикова, Ю.Б. Орлицкого, И.Б. Роднянской, Е.Ю. Сидорова, А.Э. Скворцова, Н.А. Фатеевой, С.И. Чуприна,

И.О. Шайтанова и др. Особую значимость в решении поставленных задач имели работы по изучению жанра баллады Д.М. Балашова, Т.В. Власенко, Л.Н. Душиной, М.В. Жигачевой, Н.В. Измайлова, Р.В. Иезуитовой, В.Б. Лагутова, Д.М. Магомедовой, З.И. Мухиной, Т.И. Сильман, С.Л. Страшнова, В.И. Тюпы и др.

Достоверность исследования обеспечивается использованием традиционных методов академического литературоведения и современных исследовательских технологий, выбором наиболее репрезентативных баллад отечественных поэтов 1990–2000-х гг., введенных в широкий историко-литературный контекст рубежа XX–XXI вв.

Теоретическая значимость диссертации определяется тем, что в ней изучен генезис, этапы развития и пути трансформации жанра баллады в современной отечественной поэзии, что углубляет и уточняет картину поэтического процесса последних десятилетий в России, дополняет современную теорию жанров, позволяет вписать динамику жанрового развития баллады в контекст художественных открытий и экспериментов современной отечественной литературы.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что ее материалы, основные выводы и положения могут быть использованы в курсах истории отечественной литературы рубежа XX–XXI вв. на филологических факультетах университетов и педагогических вузов, при подготовке курсов по выбору, посвященных современной отечественной поэзии.

Положения, выносимые на защиту:

1. Жанр баллады прошел длительный путь становления и развития. Русская литературная баллада отчасти формировалась под влиянием как национальной фольклорной баллады, так и переводной западноевропейской и представляла собой неоднородное жанровое образование. На каждом этапе своего развития она вбирала особенности национального мировидения и реагировала на социокультурные изменения. В современной поэзии ее

жанровый «облик» напрямую связан с особенностью поэтического процесса, в котором выделяются «традиционная» и «авангардная» парадигмы.

2. В творчестве поэтов-традиционалистов 1990-х гг. (Е. Рейна, О. Чухонцева, О. Хлебникова, С. Кековой, Д. Быкова и др.) преобладает вариант лирической баллады, в которой доминирует философское, элегическое начало, проявляющееся в переживании невозвратимости прошлого, быстротечности времени, потери духовных связей с малой родиной, своими «корнями». В ней наблюдается жанровый синтез баллады, элегии, стихотворного рассказа. Традиционный балладный герой трансформируется в лирического героя, тесно слитого с образом самого поэта. Особый балладный драматизм и напряженность связаны с ностальгической грустью об ушедшем, одиночеством и непониманием в настоящем, переживанием происходящих драматических событий.

3. Балладный синкретизм становится весьма привлекательным и для поэтов «авангардной» парадигмы 1990-х гг. (Т. Кибиров, И. Иртеньев, Е. Шварц, Д. Воденников и др.). В их творчестве деканонизируются жанровые черты романтической баллады. Через жанровый синтез баллады, лирического цикла, романса, притчи, басни поэты-авангардисты демонстрируют нестабильность эпохи конца XX столетия, растерянность человека, оказавшегося в водовороте общественно-политических событий. В отличие от поэтов-традиционалистов, представители этого направления отказываются от традиционного лиризма. Поэтика жанра баллады в творчестве поэтов-авангардистов отличается выдержанностью таинственно-мистической составляющей, игрой с необычными сюжетами, образом нарратора, проницаемостью миров. Они активно используют все многообразие постмодернистских приемов: языковую игру, интертекстуальность, пародирование, эклектику поэтических стилей, фабуляцию, временное искажение и т.п.

4. В творчестве представителей «нового эпоса» (Ф. Сваровский, А. Ровинский, М. Степанова и др.) преобладают балладные стихи с

повествовательным сюжетом, где важное идейно-семантическое значение приобретает «нелинейное высказывание». Балладные стихи также используются для передачи вечных ценностей, в них актуализируется духовное измельчание, одиночество и потерянности современного человека. События, представленные в таких поэтических текстах, имеют роковой, мистический оттенок, они не связаны с реальностью, чаще всего действие происходит в ирреальном пространстве. Травестирование, литературная игра, жанровый синтез снижают трагическое, дают возможность посмотреть на происходящие события с нового ракурса. Важную роль в таких произведениях играет поэтический субъект, от лица которого ведется повествование. Он может быть представлен в третьем лице или надевать маску ролевого героя, что актуализирует процесс отхода от «лиризации» баллады, получившей распространение в XIX в.

5. Балладные стихи в творчестве поэтов XXI в. становятся своеобразной художественной рефлексией о «страшной» современности. Баллада утрачивает свое четкое жанровое оформление, доминирующим мотивом становится мотив смерти, связанное с ним осмысление загробной жизни, бессмертия души; появляется мотив страха и ответственности человека за свои поступки перед божественным миром, который одновременно страшит и манит своей таинственностью. Поэты «традиционной» парадигмы, комбинируя жанровые черты баллады и элегические формы, репрезентируют христианское миропонимание, часто утраченное современностью (О. Чухонцев, А. Кушнер, О. Николаева, С. Кекова и др.).

6. Для балладных стихов поэтов-авангардистов начала XXI в. также характерно осмысление темы смерти, которая часто связана с всеобщей катастрофой ценностей. Представители этой парадигмы часто иронизируют над образом смерти, утверждая пустоту и «звездную безграничность» конца человеческой жизни. Отказываясь от традиционного лирического «Я», они используют образы ролевых героев, маргинальных личностей, которые

бросают вызов смерти, ломают христианские представления о эсхатологичности загробного мира. Особая роль субъекта речи, ведение повествования от лица покойника, его пародийно-ироническая репрезентация событий, позволяет говорить о выстраивании субъективно-авторского видения балладного сюжета, привнесение в него новых экспериментальных мотивов и образов, создании собственной мифологии творчества, далеко уводящего современный балладный стих от традиционных сюжетов романтической баллады (А. Цветков, Л. Лосев, Д. Пригов).

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.01 – «Русская литература» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 4 – история русской литературы XX–XXI веков, п. 8 – творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве, п. 9 – индивидуально-писательское и типологическое выражение жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии.

Апробация результатов исследования. Основное содержание и выводы диссертации, отдельные аспекты работы представлялись на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «МГУ им. Н. П. Огарева», на научных и научно-практических конференциях и форумах: Международном молодежном научном форуме «Ломоносов – 2014», Всероссийской с международным участием научно-практической конференции «Социокультурные и экономико-правовые механизмы развития науки и образования в современных условиях» (Москва, 2014), VI Международной научно-практической конференции «Современные концепции научных исследований» (Москва, 2014), I Международной научно-практической конференции «Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтнического региона» (Ростов-на-Дону, 2014), внутривузовской научной конференции «Огаревские чтения»

(Саранск, 2015–2019), Всероссийской научной конференции «Русский язык в диалоге культур» (Саранск, 2017), Международной научно-практической конференции «Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики» (Тольятти, 2017, 2018), Международной научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Актуальные проблемы современной журналистики и филологии» (Уфа, 2018), IV научно-практической конференции «Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы» (Москва, 2018), XXII научно-практической «Конференции молодых ученых, аспирантов и студентов» (Саранск, 2019), Международной научной конференции «Пушкин и литературный процесс» (Псков, 2019)

Результаты исследования нашли отражение в **19** публикациях, из них **4** (3 – в соавторстве) опубликованы в журналах, входящих в перечень ведущих рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ, в том числе одна из них – в журнале, индексируемом в международной базе данных Scopus.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников, включающего 265 наименований.

1 Жанр баллады в литературном процессе XVIII-XX вв.: генезис, этапы становления, жанровые особенности

1.1 Баллада как предмет научной рефлексии: фольклорные и литературные истоки

В современной науке о литературе одной из ключевых проблем является проблема функционирования жанра. Теоретики литературы активно обсуждают пути его развития и особенности бытования в истории литературного развития. Динамика жанра и его жанровых форм – одна из наиболее значимых областей теоретической разработки истории литературы, что отражается уже в философских исследованиях античных мыслителей (Платона, Аристотеля). Со всей очевидностью сегодня необходимо признать, что каждая историческая эпоха накладывает отпечаток на всю систему жанров, каждый раз организовывая их по новому принципу. Несмотря на расхождения в понимании вопроса бытования жанра, изложенные в трудах ведущих теоретиков начала XX века Ю.Н. Тынянова и М.М. Бахтина, мы вынуждены признать правомерными оба научных взгляда. Действительно, справедливо утверждение Ю.Н. Тынянова о сменяемости всей системы жанров при смене исторических эпох: «Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т. е. ощущения смены – хотя бы частичной – традиционного жанра "новым", заступающим на его место). <...>. Когда этого "замещения" нет, жанр как таковой исчезает, распадается» [249, с. 256]. Но в то же время, при изучении эволюции жанра нельзя не учитывать и мысль М.М. Бахтина о том, что жанр – это наиболее устойчивая совокупность способов коллективной ориентации с установкой на завершение; история литературы – это история жанров [88, с. 159–206].

Сегодня без учета специфики жанра, его типологических особенностей, с одной стороны, и его исторической подвижности, с другой, когда он может

заимствовать специфические особенности других жанров и существенно менять свой облик и строй, невозможно научно изучать историю литературы. В этой связи наиболее показательным нам видится жанр баллады, прошедший длительный путь в своем становлении и развитии. На сегодняшний день наиболее спорными являются вопросы его генезиса, родовой доминанты, жанровой специфики и судьбы в современной отечественной поэзии.

Мы можем согласиться с мнением исследователей о том, что сегодня, действительно, нет единого целостного определения баллады. Это объясняется прежде всего тем, что данный жанр на протяжении столетий претерпевал множество кардинальных изменений, связанных с географическими, историческими, национальными особенностями. Под балладой на разных исторических этапах развития словесности понимались разнокачественные явления. На наш взгляд, дискуссии по поводу родовой принадлежности баллады вызваны отчасти ее неоднозначным происхождением. Так, например, осмысливая трактовку термина «баллада», данную различными литературоведческими словарями, мы приходим к выводу о трех его основных значениях: 1. Баллада (франц. *Ballade*, от прованс. *Ballada* – танцевальная песня). Твердая форма французской поэзии XIV-XV вв. [182, с. 69)]. Во Франции и Италии лирическая хоровая песня или стихотворение без сюжета из 28-ми строф с четкой строфикой [188, с. 26]; 2. Лиро-эпический жанр англо-шотландской народной поэзии XIV-XVI вв. на исторические (позднее также сказочные и бытовые) темы – о пограничных войнах, о народном легендарном герое Робине Гуде (сходны с романсом испанским, некоторыми видами русских былин и исторических песен и немецкими Б.) – обычно с трагизмом, таинственностью отрывистым повествованием, драматическим диалогом [182, с. 69]. 3. Англ. *Ballade* – гибридный литературный стихотворный жанр, совмещающий лирическое, эпическое (повествовательная фабула) и драматическое (диалогические реплики персонажей) начала [188, с. 26].

Современные теоретики литературы также подчеркивают, что «Типологическая архаичность баллады объясняется тем, что она принадлежит к синкретическим лиро-эпическим песням периода, предшествовавшего обособлению поэтических родов, древность этого жанра («первобытного создания», как его назвал Пушкин) сознавалась уже в эпоху чувствительности» [243, т. 2, с. 330].

Как мы можем заметить, в данных определениях акцентируется двойственная природа баллады, отмеченная уже в работах Гегеля, который писал по поводу баллады: «Это продукт средних веков и современности по содержанию частично эпический, по обработке же большей частью лирический» [113, с. 497]. Предмет баллады, по Гегелю, составляют «истории и коллизии, обычно с печальным концом, в тоне жуткого, щемящего душу, перехватывающего голос настроения» [113, с. 497– 498]. В.Г. Белинский также указывает на эпический характер некоторых лирических произведений таких, как романс и баллада [89, т. 2., с. 112]. Данная точка зрения поддерживается и теоретиками литературы XX века. Например, Г.Н. Пospelов так определяет особенности данного жанра: «По своему литературному роду баллада в большинстве случаев лиро-эпическое произведение. А по общему типологическому содержанию она близка к роману, так как в ней характер главного персонажа или персонажей осознается в его становлении – в стремлении к романтическому идеалу, обычно обреченному на поражение» [213, с. 111–112].

В работах отечественных исследователей часто высказывается мысль, что жанр баллады возник на стыке литературы и фольклора [138; 146; 165; 197; 247 и др.]. Так, например, уже в работах А.Н. Веселовского подчеркивается фольклорное происхождение баллады. Ученый видел ее генезис в «лирических припевах», в дальнейшем лирические мотивы связывались с некими положениями «кто-нибудь ждет, задумался». На взгляд исследователя, при переходе положения в действие «балладные песни» получали лиро-эпический сюжет, превратились в балладу народного стиля

[101, с. 272–273]. А.Н. Веселовский обстоятельно доказывает наличие в народных песнях-балладах качественное единство и равноправие эпического и лирического начал. С.Н. Бройтман, ссылаясь на А.Н. Веселовского, также обнаруживает связь литературной баллады с фольклорным балладным каноном [243, т. 2, с. 330].

Противоположное мнение по поводу истоков возникновения баллады высказывает М.Л. Гаспаров, обнаруживая ее генезис в литературном лирическом жанре. На его взгляд, жанр баллады возник в средние века в Провансе, ввели его в творческий обиход куртуазные поэты. Означало слово «баллада» всего-навсего плясовую песнь, сопровождавшуюся припевом [110, с. 44]. Нельзя не принимать во внимание и тот факт, что именно в XV веке данный жанр получает популярность в Провансе. В это время за ней закрепляется строгая рифмовка. Композиционно она выстраивается из трех строф с одинаковой рифмовкой. Строфа может состоять как из восьми строк (ababbebe), так и из десяти (ababbccdd). Именно в такой форме она окончательно закрепились в творчестве одного из самых ярких поэтов при дворе герцога Карла Орлеанского Франсуа Вийона. В 1458 году он получил популярность своим балладным экспромтом на заданную строку «От жажды умираю над ручьем». В результате победы в поэтическом конкурсе появилась известная и по сей день «Баллада поэтического состязания в Блуа». «В поэзии Ф. Вийона и его современников баллада обрела твердую строгую форму, которая требовала неукоснительного соблюдения рифмовки, повторяющейся в трех строфах и упрощенной рифмовки в заключительной четвертой строфе» [126, с. 103]. В дальнейшем строгая композиционная форма баллады, в отличие от сонета, не сохраняется.

На сегодняшний день учеными доказано существование разнокачественных терминов «народная баллада» и «литературная баллада». Появление последней связано с утверждением традиций романтизма не без влияния народной баллады. Как отмечают литературоведческие энциклопедии, «Тематические и эмоциональные особенности англо-

шотландской баллады», будучи близки поискам романтизма, «послужили причиной ее широкого проникновения в письменную литературу, почти всех европейских народов со второй половины XVIII века» [181, т. 1, с. 310].

Определяющую роль в создании литературных баллад, как известно, сыграло издание «Памятников старинной английской поэзии» (1765) епископа Т. Перси, стимулирующее выход таких собраний, как В. Скотта «Песни шотландской границы» (1802-1803) в Англии; К. Брентано и А. фон Арнима «Волшебный рог мальчика» (1805-1808) в Германии. Значительный вклад в развитие литературной баллады внесли также собрания фольклорных песен И.Г. Гердера «Народные песни» (1778-1779) и его теоретические работы, в которых было заложено понимание сущности народной поэзии, отражение в ней специфической картины национальной жизни, системы ценностей, идеалов, нравов и обычаев нации.

Таким образом, мы можем констатировать, что литературная баллада обогащается за счет самых разнообразных национальных источников: немецкая народная баллада (Гердер, Бюргер, Гете), испанские романсеро (Гердер, Катенин, Жуковский), славянская народная баллада и эпическая песня (Гете, Мериме, Мицкевич, Пушкин), легенды, сказки, поверья и т.д. [см: 166, с. 4].

Особое значение в контексте поставленной проблемы приобретает и жанр баллады в русском фольклоре, оказавшем влияние на русскую литературную балладу. Следует отметить, что термин «баллада» был предложен П.В. Киреевским (1834) для обозначения особого разряда русских народных песен. Их сферой, как считал В.Я Пропп, являлся «мир человеческих страстей, трактуемых трагически» [215, с. 63]. В дальнейшем данный термин был использован с различными уточнениями и ограничениями собирателями и исследователями русского фольклора. Однако заметим, что и среди фольклористов нет единого мнения на родовую природу фольклорной баллады, что в дальнейшем отразилось и на понимании родовой природы литературной баллады. Отдельные ученые

относят народные баллады к лиро-эпическому жанру [110; 213; 72; 125; 247 и др.], утверждая, что «Баллада – это лиро-эпическая песня остросюжетного содержания» [247, с. 41]. Некоторые исследователи относят балладу к лирическому роду поэзии [230], большинство ученых склонны рассматривать фольклорную балладу как эпический жанр.

Одним из первых, кто определил балладу как «низшую эпическую песню», был А.И. Соболевский, который в 1895 году предложил первый опыт свода старинных баллад, посвятив данному жанру первый том из семи собраний фольклорных жанров. Наиболее обстоятельно старинная баллада как «эпическая (повествовательная) песня драматического характера» была рассмотрена Д.М. Балашовым [84]. Определяя ее специфические особенности, ученый подчеркивал, что «в балладе нет лирических отступлений, эмоциональных пояснений, морализации, словом, никакого активного авторского вмешательства. Баллада в этом отношении даже объективнее эпоса, в котором симпатии и антипатии слагателей обыкновенно очень ясны» [84, с. 5–6]. Данную точку зрения в дальнейшем разделили Н.И. Кравцов, А.В. Кулагина и др. По мнению А.В. Кулагиной, «Баллады – это эпические песни с семейно-бытовыми конфликтами» [171, с. 6].

Среди исследователей бытует мнение и о синтезе трех родовых начал в жанре баллады. Утверждается, что баллада тяготеет к равновесию трех элементов: «По своей форме баллада есть произведение эпическое с сильной лирической и драматической окраской» [138, с. 75], при этом допускается, что один из них может стать доминантным. Ю. Клейнер также отмечает: «Баллада представляет собой краткое стихотворное эпическое произведение на тему необычайного происшествия, с лирической окраской и тенденцией к драматическому, диалоговому воплощению» [цит.: по 99, с. 25].

Существующие дискуссии по поводу родовой природы баллады, а также предпринятые учеными публикации собраний народных баллад, позволили Б.Н. Путилову сделать вывод о том, что «термин “баллада” довольно прочно утвердился в науке, хотя не существует ни общепринятого

определения русской народной баллады, ни единого мнения в отнесении к этому жанру конкретных произведений» [217, с. 13].

В данном случае показательным примером отсутствия общепринятого определения жанра баллады могут являться и первые специальные собрания русских народных баллад В.И. Чернышева и Н.П. Андреева «Русская баллада» (1936) и Д.М. Балашова «Народные баллады» (1963), где авторам пришлось исходить из самого общего определения жанра: баллада – это «песни с четко выраженным повествовательным содержанием (то есть эпические – в самом смысле слова), отличающиеся от былин, исторических песен и духовных стихов отсутствием характерных для этих видов специфических особенностей» [46, с.17]. Но несмотря на выделенные особенности жанра в сборники помимо баллад попали произведения, не связанные с ее жанровыми признаками [см.: 166.], что доказывает зыбкость жанровых границ народной баллады и трудность их определения.

На наш взгляд, возникшие трудности в определении жанровых особенностей фольклорной баллады, как, собственно, и разногласия по поводу определения ее родовой природы, заключаются в специфике развития фольклорных жанров. Как правило, фольклорные произведения, бытуя в устной форме на протяжении весьма длительного времени, испытывают на себе влияние фольклорной вариативности, что связано с изменениями в народном сознании. В связи с чем многие жанры существенно видоизменяются. Эти изменения могут также происходить и под влиянием пограничных жанровых форм, о чем совершенно справедливо говорил и Д.М. Балашов. Признавая эпическую основу старинной баллады (XIV–XV вв.), он отмечал, что в силу серьезных сдвигов в народном сознании к рубежу XVII–XVIII вв., в балладе происходят существенные изменения, одним из первых признаков которых становится насыщение эпической ткани лирическими элементами и появление лиро-эпических баллад [84, с. 45].

Как мы видим, уже в фольклоре проявляется тенденция к жанровому синтезу, взаимовлиянию жанровых форм. По мнению многих

исследователей, своеобразие баллады проявляется прежде всего в ее отличии от других жанров [см.: 188]. Обычно баллада сравнивается со смежными фольклорными жанрами – былинами, историческими и лирическими песнями, сказками [84; 217], о чем весьма подробно говорится в работе Д.М. Балашова. Главное отличие баллады от быliny ученый видит в особом драматизме последней: «События передаются в ней в их самых напряженных, самых действенных моментах, в ней нет ничего, что не относилось бы к действию» [84, с. 6]. Д.М. Балашов, останавливаясь на своеобразии ее композиции, элементах чудесного, загадочного, символического, особенностях в изображении героев, приходит к выводу о том, что «<...> жанр баллады возникает после былинного эпоса, в борьбе с ним, вследствие решительного изменения художественного сознания народных масс, сопровождавшегося обновлением художественной формы устного песенно-эпического творчества» [84, с. 14].

На связь баллады с другими фольклорными жанрами указывает и Б.Н. Путилов: «В русском фольклоре, – отмечает исследователь, – мы можем найти, кажется, лишь два случая, когда связь между жанрами по генетической линии непосредственно зафиксирована в живых формах, и мы вправе говорить о жанре “источнике” и жанрах, “родившихся” из него: речь идет об исторических песнях и балладах, которые сложились путем преобразования элементов былинного эпоса» [217, с. 174]. Автор справедливо полагает, что баллады обладают «устойчивыми художественными качествами, совокупность которых придает им определенное единство жанрового порядка [217, с. 26]. Своеобразие жанра ученый видит в особом угле зрения на явления действительности, отборе этих явлений, специфическом ряде героев, комплексе существенных народных идей и представлений целой исторической эпохи.

Б.Н. Путилов обращает внимание на ряд признаков, отличающих исторические баллады от героических эпических песен: баллады не описывают военные столкновения общегосударственного масштаба, в них

нет богатырских подвигов. Они не знают «ни эпического мира, ни эпического фона» [217, с. 27]. Нет в них и прикрепления изображаемых событий к национальным центрам и крупным историческим лицам. Отличается и поэтическая система баллад, которым не свойственны «эпическая масштабность и монументальность, гиперболизм, ретардация, широкое применение эпических формул [217, с. 27].

На взгляд исследователя, в отличие от исторической песни баллада не имеет обязательной эстетической установки на историческую конкретность, на поэтическое воспроизведение неповторимых исторических событий. «Напротив, стихия баллады – повторяющиеся, ставшие бытом коллизии народной жизни, часто вообще лишенные более или менее ограниченных временных примет» [217, с. 27].

Основное содержание баллад, пишет Б.Н. Путилов, – «повествование о драматических индивидуальных судьбах. О семейных коллизиях, обусловленных общественно-бытовыми обстоятельствами <...>. Когда такие повествования вырастают на почве политической истории, возникает историческая баллада» [217, с. 28].

На близость баллады к историческим песням, с одной стороны, и к лирическим, с другой, обращают внимание многие фольклористы [116; 171; 162 и др.]. Сравнивая данные жанровые формы, ученые обнаруживают специфические черты баллады: сюжетность, повествовательность, трагичность, особая роль автора-повествователя, сжатость времени и пространства и т.д. [162, с. 235]. Исследователи приходят к справедливому выводу о том, что смежные жанры в процессе бытования имеют свойство ассимилироваться, оказывать взаимовлияние. О возможных случаях перехода исторической песни в балладу, равно как и баллады в историческую песню, писал Б.Н. Путилов: «Два жанра, при всех своих различиях, не отделимы один от другого непроходимой гранью. Они взаимнопроницаемы и взаимнообратимы» [217, с. 14]. Балладность в фольклорных произведениях –

это наличие эпизодов с балладными конфликтами в былине, исторической песне или балладной ситуации в лирической песне.

В фольклористике обнаруживаются и тесные связи жанра баллады и сказки. Научное обоснование общего и отличного между этими жанрами дано в работе О.Ф. Тумилевич «Народная баллада и сказка» [247]. Несмотря на близость сказочных и былинных сюжетов, О.Ф. Тумилевич делает аргументированный вывод о разности сферы чудесного в данных жанрах.

Обобщая выводы исследователей, следует все же признать, что старинная народная баллада как значительный песенно-эпический жанр русского фольклора принадлежит XIV–XVII вв. В последующем литературном развитии он под влиянием смежных жанров деканонизируется. Как утверждают исследователи, в начале XIX века возникает жанр новой баллады, лиро-эпической, литературного происхождения, которая также сближается с другими песенными жанрами полулитературного происхождения, в первую очередь, с романсом, который, дал импульс к активному развитию «жестокоего» романа [84, с. 68].

Жанр фольклорной баллады наиболее репрезентативно демонстрирует историю закономерного и последовательного ее перехода из одного состояния в другое. Видоизменяясь, баллада прошла многовековой путь: «она была жанром раннетрадиционного, классического и позднетрадиционного фольклора. Можно выделить три исторических типа этого жанра: мифологическая баллада, классическая баллада и новая баллада» [142, с. 268–269]. История мифологической баллады восходит к глубокой древности. Наиболее популярным сюжетом славянской баллады являлся сюжет о заклятии героя в дерево, а ее наиболее распространенными образами выступали змий, Индрик-зверь (единорог). Популярными сюжетами в мифологических балладах были также сюжеты с темой инцеста. Классическая народная баллада тяготела к семейной тематике, где центральными являлись нравственные вопросы взаимоотношения отцов и детей, мужа и жены, брата и сестры. Несмотря на то, что в сюжетах таких

баллад хотя и торжествует зло, все-таки важной становится тема проснувшейся совести.

Возникновение новой баллады, как мы уже отмечали, связано с усилением влияния в XIX веке на фольклор профессионального литературного творчества. В отличие от семейной тематики классической баллады, в новой балладе центральной становится любовная тематика. Кроме того, в ней усиливается лирическое начало (оценочные высказывания, морализация, обращение рассказчика-повествователя к слушателям и др.), что позволяет говорить о ее лиро-эпической природе, близости к романсовой структуре. Н.П. Андреев совершенно справедливо замечает: «Вторая половина XIX века (особенно конец века) уже переводит баллады в романсы» [222, с. 467]. М.В. Жигачева также подчеркивает, что «смещение структуры жанра, связанное с переходом его в новое качество, было обусловлено не только волей авторов литературных баллад, стремившихся либо облагородить народную балладу, либо различными средствами усилить, подчеркнуть простонародность ее происхождения, но и новым, по сравнению с периодом возникновения и бытования народной баллады, восприятием и истолкованием характерных для не формально-содержательных черт» [137, с. 22]. Старое народное искусство в новом восприятии утратило свой первоначальный, подлинный смысл, но приобрело новый. Попав в совсем иную умственную и поэтическую среду, оно стало выполнять иную художественную функцию. Несмотря на то, что в дальнейшем своем развитии от романтизма к постмодернизму баллада существенно меняла свой облик, отличалась жанрово-видовым многообразием, все же общей оставалась ее основа – генетическая связь с фольклорной балладой, и эта связь до сих пор остается залогом жанровой специфики баллады и отражается в ее поэтике.

Таким образом, можно говорить о том, что к концу XVIII столетия в народной среде начинает распространяться художественная форма профессионального искусства. Безусловно, новая баллада – неоднозначное

явление. Русские исследователи (Д.М. Балашов, Э.В. Померанцева и др.) показали ряд путей формирования этого жанра, когда в народное бытование вошли сюжеты западных баллад и русских поэтов. Подробный анализ новой литературной баллады как лиро-эпического жанра, существовавшего на стыке фольклора и литературной поэтики, достаточно подробно представлен в кандидатской диссертации Нешиной А.Ю. «Старинная и новая русская баллада (преемственность и новация)» (М., 2007) [199].

Заметим, что в конце XVIII – начале XIX вв. в русской поэзии появляются стихотворения, ориентированные на русские и зарубежные народные предания, называемые поэтами балладные стихотворения. Следует признать, что русская литературная баллада, расцвет которой исследователи связывают с эпохой романтизма и прежде всего с творчеством В.А. Жуковского, опирается как на фольклорные традиции, так и на образцы западной баллады. В русскую литературу баллада приходит благодаря основоположнику русского романтизма, через его переводы и переложения английских и немецких образцов. Однако стоит отметить, что уже в первой трети XIX века в русской поэзии создаются и оригинальные образцы данного жанра. Более того, начиная с эпохи романтизма слово «баллада» определяется и как жанр профессиональной музыки (сольный и инструментальный), ориентированный на народную балладную песню или литературную романтическую балладу [85, с. 17]. Все это говорит о том, что термин «баллада», применяется к генетически родственным, но типологически несводимым воедино явлениям. В свете обозначенной проблематики, нам прежде всего интересен жанр литературной баллады, появившийся в эпоху романтизма, и его судьба в последние два столетия. Безусловно, без учета его генетических корней (фольклора, западных образцов, музыкального начала) невозможно увидеть его жанровые трансформации сегодня.

Заметим, что и сам расцвет европейской литературной баллады сопровождался разного рода трансформациями. Так, например, в творчестве

Гете уже заметно нарушение жанрового канона: повествование ведется не от третьего, а от первого лица («Цыганская песня», «Спасение», «Перед судом», «Кладоискатель», «Пряха» и др.). В них повествователь – сам герой баллады, а не лирическое «я». На смену ролевым балладам немецкого романтика появляются «лирические баллады» В. Вордсворта и С. Колриджа, Г. Гейне. По данному поводу С.Н. Бройтман совершенно справедливо отмечает, что «это нововведение становится важным шагом на пути деканонизации жанра. Если прежде лирическое начало проявлялось в характере повествования и было, так сказать, внутрителивым фактором, то теперь оно представляет собой способ рефлексии над жанром, делая его стилистически трехмерным» [243, т. 2, с. 331].

Первые попытки научного осмысления литературной баллады как становящегося жанра были предприняты уже в начале XIX века. В риториках и поэтиках данного периода фиксируются одни из первых попыток его литературного описания. Так, например, в «Новом толкователе, расположенном по алфавиту» Н. Янковского (СПб, 1803), «Кратком руководстве к российской словесности» И. Борна (СПб, 1808), «Курсе российской словесности» И. Левитского (СПб, 1812), «Правилах стихотворства, подчеркнутых из теории Эшенбурга», изданных Г. Соколовским, «Начальных основаниях риторики и поэзии» Н. Остолопова (СПб, 1821) и др. баллада выступает как форма, уже принятая, но еще не окончательно осмысленная русской поэзией.

С начала 1820-х годов жанровые признаки баллады чаще всего определяют в сравнении с другими, смежными с ней жанрами. Разнообразные жанровые пересечения баллады с романсом, песней, элегией, одой, сонетом, рондо, шутливой поэмой, ужасной былью определяют специфику балладной поэтики: «Романтическая элегия, в которой внутреннее состояние души выражается не прямо, а именно по поводу какой-либо истории или приключения, есть романс или баллада, – стихотворение, которое по причинам господствующих в нем особенных чувствований поэта

имеет значение лирическое, по причине игрового движения – музыкальное, а по причине простонародного рассказа, часто чудесного – эпическое, являя на себе, таким образом высочайший идеал песнопения в романтике, то есть идеал песни, возвышенной до эпопеи» [108, с. 262–263]. А.И. Галич также определяет балладу как романтическую элегию, «в которой внутреннее состояние души выражается не прямо, а именно по поводу какой-либо истории или приключения» [108, с. 263].

В сопоставлении с другими фольклорными жанрами, думой и романсом, определяет особенности баллады и В.Г. Белинский. В статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) литературный критик обращает внимание прежде всего не на тематические, а структурные различия: «Романс отличается от баллады решительным преобладанием лирического элемента над эпическим, в следствие этого и гораздо меньшим объемом» [89, т. 2, с. 336]. В.Г. Белинский выделяет и такой важный структурный компонент баллады, как категорию чудесного: «В балладе поэт берет какое-нибудь фантастическое и народное предание, или сам изображает событие в этом роде. Но в ней главное не событие, а ощущение, которое она возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя» [82, т. 2, с. 335].

Однако такой жанровой компонент баллады как чудесное, определяемый в начале XIX века как ведущий принцип ее поэтики, с течением времени все чаще оспаривается, подвергается сомнению, о чем уже в 1850-е годы говорил А.А. Григорьев: «В самом деле баллада, как поэтический рассказ, основанный на суевериях, легендах, утративших смысл и значение, вымерла окончательно. Но никак не решимся мы сказать, что этот род поэзии совершенно вымер, каждый род поэзии вечен, как жизнь, ибо вечны в человеческой душе струны, которым он служит отзывом. Известное суеверное чувство лежит в природе человеческой: оно есть следствие неразгаданного и таинственного отношения человека к мировой жизни, следствие потребности его облекать в образы и силы – и баллада, как отзыв подобного чувства, существует и будет существовать... Нельзя притом

ограничить содержание балладного одними преданиями: всякое темное недосказанное для нас чувство, всякое темное, таинственное событие может быть предметом баллады» [цит.: 200, с. 65–66].

Подобные замечания говорят о наметившейся трансформации жанра баллады и прежде всего ее содержательного аспекта. Как показывает поэтическая практика XIX века, сюжеты баллады могут браться не только из фольклора, древней старины, но и их современной действительности, при этом чудесное не всегда становится сюжетообразующим началом баллады, замечено обращение к таким категориям как таинственное, смутное переживание в душе человека. Элементы полемики отразились и на самой ткани балладных произведений, принимая формы литературной игры, иронии, насмешки, что в конечном итоге привело к принципиально новым художественным особенностям жанра, повлиявшим на его дальнейшую судьбу. Среди изменившихся формальных особенностей баллады исследователи XIX века отмечают также лаконизм, фрагментарность, прерывистость балладного повествования. Это отразилось на том, что внимание поэтов-балладников 1830-х годов стало более обращаться на национальные основы баллады. Этот процесс, на наш взгляд, был связан с утверждением в русской поэзии нового художественного метода реализма. Именно в русле реалистических тенденций создаются поздние баллады А.С. Пушкина, кардинально меняется характер баллад В.А. Жуковского. В 1840–1850-е годы появляются необычные по своей структуре баллады К. Павловой, исторические баллады А.К. Толстого представляют яркий пример синтеза романтических и реалистических начал.

Главными ориентирами русской литературной баллады эпохи романтизма критики, безусловно, признают, как западноевропейские образцы и прежде всего немецкую поэтическую традицию (баллады В.А. Жуковский, М.Ю. Лермонтов, А.К. Толстой, А.А. Фет и др.), так и русскую фольклорную (А.С. Пушкин, Л. Мей, Н.А. Некрасов и др.).

Дальнейший процесс трансформации жанра баллады учеными связывается с изменением характера литературного процесса Серебряного века. Баллады в творчестве Н. Гумилёва, В. Брюсова В.М. Жирмунский определяет как «лиро-эпическое стихотворение, небольшое повествование, окрашенное лирически и нередко развертывающееся, как драматический диалог» [139, с. 28]. В начале XX века исследователи указывают на явные отличительные особенности баллад поэтов Серебряного века и зачинателей романтической баллады, делая акцент на их лиричности и монологичности. Ю.Н. Тынянов в 1924 году по поводу баллад В. Брюсова отмечает: «При яркой фабуле баллады Брюсова даны вне сюжета; они статичны, как картина, как скульптурная группа. Из сюжетного развития выхвачен один “миг”; все сюжетное движение дано в неподвижности этого “мига”. Поэтому почти все баллады у Брюсова имеют вид монолога; поэтому же мы не найдем резкой жанровой разницы между его “балладой” и “небалладой”. Здесь целая цепь незаметных переходов, делающая самый жанр общим, расплывчатым» [249, с. 535]. В творчестве А. Блока, А. Белого этот жанр также четко не выделяется, а лишь ощущается в общей лирической стихии.

Взгляд на жанровую природу баллады в начале XX века меняется под влиянием остросюжетных баллад Н. Тихонова. Ю.Н. Тынянов обращает внимание на сюжетность его баллад, основанной на «прозаическом», потерявшем «почти все стиховые краски» слове, о стремительности развития действия как об индивидуальном качестве тихоновских баллад, но считает их закономерным результатом жанровой эволюции: «Тихонов довел до предела в балладе то направление стихового слова, которое можно назвать гумилевским, обнаружил жанр, к которому оно стремилось [249, с. 540]. Однако уже в работах Ю.Н. Тынянова отмечается краткость увлечения советского поэта данной жанровой формой. Он указывает на процесс перехода от баллады к эпосу, стихотворному рассказу. Превратившись в стихотворение с фабулой (Б.В. Томашевский), границы баллады стираются, а обновление происходит за счет расширения тематики: «баллады

Н. Тихонова, С. Есенина черпают свои сюжеты из событий недавнего прошлого – героической традиции гражданской войны» [151, с. 56].

Следует признать, что в 20-е годы XX века в советской поэзии интерес к жанру баллады исчезает, он все активнее вытесняется фельетоном, что подтверждается и многими литературными критиками: «В какой-то степени спор “фельетонистов” с “балладниками” был плодотворным (в своих результатах) соперничеством реалистических и романтических тенденций, движущейся диалектикой злободневного и вечного, субъективного и объективного <...> Художественные принципы фельетона, действительно, во многом полярны балладным. Поэтика фельетона исключает балладную недоговоренность, дымку символической многозначительности, а вместе с тем и “выдуманность”, подчеркнутую обобщенность авторского “я”» [240, с. 19–20]. Данный факт объясняется прежде всего тем, что в советской поэзии баллада более воспринимается как жанр повествовательной поэзии, но ее условность отрицается. Одним из главных требований, предъявляемым к ней, – это достоверность описываемых событий, объективность авторской оценки.

В исследованиях второй половины XX столетия подчеркивается особый, сложившийся в начале 1920-х годов, этап в развитии советской баллады, «тихоновский». А.П. Квятковский склонен рассматривать баллады Н. Тихонова как особую разновидность жанра: «Советская баллада – это сюжетное стихотворение на современную тему, выдержанное преимущественно в остром ритме («Баллада о гвоздях» Тихонова)» [151, с. 56].

Отечественное литературоведение и критика 1960-х годов рассматривают балладу как синкретический, подвижный жанр, меняющийся на каждом этапе своего развития. В зависимости от общих тенденций литературного процесса одни качества и элементы структуры баллады выдвигаются на первый план, а другие утрачивают свое значение. Исследователь советского литературоведения А.М. Микешин связывает

процесс эволюции литературной баллады с изменениями художественных методов. В частности, он отмечает: «В годы кризиса романтизма и торжества реализма складывается так называемая ироническая (юмористическая) баллада <...> В годы кризиса поэтического эпоса, возрождения неоромантизма и появления модернизма широкое распространение получает так называемая лирическая баллада <...> В советской поэзии эпохи Отечественной войны подлинного расцвета достигает так называемая эпическая баллада, утратившая фантастический колорит, отмеченная известной ослабленностью лирического начала и сближающаяся по своей жанровой структуре с небольшим сюжетным рассказом о каком-либо героическом подвиге» [194, с. 156]. Чаще всего в советской поэзии балладой называют стихотворение, носящее героико-романтический характер (Э. Багрицкий, А. Безыменский, И. Уткин, А. Жаров, Д. Кедрин и др.).

Утрачивает свои специфические жанровые черты и баллада 1960-1970-х годов, становясь условным понятием. Так А. Немзер совершенно справедливо задается вопросом, что общего между «Лобной балладой», «Балладой-яблоней», «Балладой-диссертацией» А. Вознесенского? [198, с. 221]. На взгляд критика, поэт может назвать балладой любое стихотворение. Как гипотезу он выдвигает мысль: «современную балладу характеризует интеллектуализм при сохранении сюжетности» [198, с. 221].

Следует признать, что в большинстве работ, рассматривающих специфику бытования и развития современной баллады, все чаще звучит мысль о том, что некоторые стихотворения названы балладой весьма условно [см.: 76; 198]. Несмотря на то, что в отечественном литературоведении сложилась достаточно длительная традиция в изучении баллады, все же до сих пор, основными проблемами современного литературоведения остаются проблемы определения ее родового начала; особенностей жанрового синтеза; роли балладной условности; специфики образа автора.

Заметим, что и в исследованиях конца XX – начала XXI веков продолжают дискуссии о родовой принадлежности баллады. Все чаще

литературными критиками высказывается мысль о синтетическом характере современной литературной баллады, сочетающей в себе эпические, лирические и драматические черты (А.Н. Алексеева, И.М. Бенатова, С.П. Гудкова, Т.И. Воронцова, Н.А. Лобкова, Д.М. Магомедова, Н.Р. Мазепа, Э.М. Джрбашян, Б.А. Лозовой, А.М. Микешин, И.А. Спивак и др.). Так, например, И.М. Бенатова, говоря о наиболее характерных особенностях литературной баллады, указывает на наличие в балладной структуре трех элементов: лирики, эпоса и драмы. При этом, как отмечает исследователь, «равновесие элементов в структуре баллады может нарушаться, однако их взаимодействие в классической балладе предполагает приблизительно равные пропорции эпического, лирического и драматического материала. Отступления от триединства возможны лишь в определенной мере» [90, с. 28]. Принимая во внимание данные взгляды современных литературоведов, мы все же считаем, что баллада – это лиро-эпический жанр, где соотношение эпического и лирического на разных этапах ее развития может быть различным, а «драматизм может пронизывать жанровую структуру баллады как качество» [137, с. 33].

С определением родовой доминанты исследователи связывают и специфическую роль образа автора в балладном сюжете. Именно исходя из своей эпической основы, повествование о людях и событиях в балладе дается объективно, «без вмешательства и даже без прямой оценки автора <...>. Свое отношение к событиям автор при этом либо совсем не раскрывает, либо раскрывает лишь частично» [232, с. 123–124]. Несмотря на наличие в балладе элементов субъективного переживания, в ней, как отмечают исследователи, часто отсутствует лирический герой, поэтому персонажи предстают перед читателем в «качестве третьих лиц» [232, с. 157].

От фольклорной баллады литературная берет завершенное и замкнутое в пространстве и во времени событие, которое подчеркнуто разворачивается в «другом» мире. Справедливо по этому поводу утверждение С.И. Ермоленко: «Дистанция между миром баллады и творящим этот мир

автором способствует созданию иллюзии “автономности” балладных персонажей. Автор не “растворяется” в герое, сообщая ему свои мысли и переживания. Напротив, он “отчуждает”, отстраняет от себя героя как принадлежащего к иной жизненно-ценностной системе (и именно вследствие этого “отчужденного”), делая “отчужденное сознание” единственным субъектом балладного действия, целиком определяющего его течение и развязку» [135, с.7]. Поэтому автор в балладном сюжете отделен от события, что и придает ему определенный драматизм, герои раскрываются субъективно. Они представлены в непосредственной борьбе желаний, страстей, стремлений.

Не менее актуальной проблемой современного отечественного литературоведения остается и проблема жанрового синтеза баллады с другими жанрами как фольклорными, так и литературными. Так, например, Д.М. Магомедова, опираясь на работы предшественников, и прежде всего исследования О.Ф. Тумилевич, отмечает генетическую связь баллады с фольклорными жанрами (сказкой, исторической песней). Ученый обозначает схожесть сказочного и балладного сюжетов, строящихся на событии встречи между двумя мирами, земным и потусторонним («царство мертвых»). Однако в балладе, как справедливо утверждает Д.М. Магомедова, «границу переходит персонаж из потустороннего мира, вступая в контакт с героем, принадлежащим миру “здешнему”, заканчивается же такая встреча для последнего не победой и преображением, а катастрофой» [188, с. 26].

При этом литературоведы склонны выделять несколько разновидностей такого рода «пришельцев». Чаще всего в такой роли выступают мертвый жених или мертвая невеста («Ольга» П. А. Катенина, «Людмила» и «Светлана» В. А. Жуковского). Также роль мертвого пришельца может выполнять разного рода голоса: ветра, волн, музыкальных инструментов и т.п. («Доника» Р. Саути, «Эолова арфа» В. А. Жуковского, «Тростник» М. Ю. Лермонтова). Кроме того, к этой группе персонажей можно отнести и демонических существ, обитающих в природе. Встреча с

такими персонажами несет путникам страх и смерть («Лесной царь» И.В. Гете, перевод В.А. Жуковского; «Морская царевна» М.Ю. Лермонтова). Подобного рода встречи, возвращения из других миров, слышимые голоса – это не только балладные герои и события, активно движущие балладный сюжет, но и своеобразные символы непознанных и недоступных человеческому разуму сил, которые угрожают разрушить людской покой и благополучие.

Иной взгляд на жанровую природу баллады и специфику ее развития в русской поэзии представлен в исследовании Л.Н. Душиной [132]. Развивая основные положения работ Н. Греча, Н. Остолопова, А. Мерзлякова, И. Тимаева, Л.Н. Душина склонна выделять романсовую природу русской сентиментальной баллады. Зарождение русской национальной баллады, на взгляд исследователя, происходит с опорой на фольклорную и литературную традиции русского романса. Истоки данной жанровой формы Л.Н. Душина обнаруживает в творчестве Н.М. Карамзина («Алина» 1790 и «Раиса» 1791). Его баллады, как считает исследователь, – это яркий пример переходного романсово-балладного типа. Справедливо и утверждение Л.Н. Душиной о том, что если «Алина» Н.М. Карамзина была задумана как романс (в ней представлена романсовая манера описывания событий, читателю рассказывается о любви «нежных сердец»; слабо актуализирована роковая сила), то уже «Раиса» и в формальном, и содержательном планах ориентируется на жанр баллады [132, с. 85].

Безусловная синтетическая природа балладного жанра обуславливает многосторонние контакты баллады с другими жанровыми формами. Так, например, О.В. Зырянов, изучая процессы, оказавшие значительное влияние на стратегию жанровых преобразований в русской поэзии, доказывает процесс жанровой конвергенции баллады и новеллы [143]. Теоретик литературы обнаруживает близость данных жанров уже в самой специфике их жанровых структур. Отличительными чертами баллады и новеллы, как отмечает исследователь, являются «фабульная краткость и

повествовательный лаконизм, установка на сюжетную увлекательность и драматизм действия» [143, с. 348]. Однако исследователь отмечает и специфические особенности в характере новеллистического драматизма. Новелла, в отличие от баллады, все же тяготеет к изображению событий частной жизни человека, редко выходящих за «границы межличностного бытия» [143, с. 349]. Появление жизненных метаморфоз здесь часто объясняется не вмешательством inferнальных сил, а другими более реальными причинами.

Другой отличительной особенностью баллады от новеллы, на взгляд исследователя, является специфика образа героя и автора повествователя. В балладе герой отстранен от читателя, автор со своим голосом не вмешивается в повествование, поэтому герой как бы объективирован. Читатель наблюдает за героем и происходящими событиями со стороны. «Таким образом, героем баллады всецело управляет ситуация, сам же по себе герой пассивен и представляет лишь функцию балладной ситуации. Герой новеллы, напротив, более самостоятелен и автономен, менее зависим от сверхличных сил» [143, с. 349].

Не менее актуальной проблемой современного литературоведения, как и в работах предшественников, остается и толкование такой эстетической категории, как балладная условность. О специфическом характере балладной условности говорит в своей работе С.И. Ермоленко, подчеркивая, что условность чудесного сюжета не отменяет достоверности воплощенного в нем чувства [135, с. 19–20]. При этом она уточняет: именно в отечественной литературе сложилось понимание чудесного, с одной стороны, как сверхъестественного, ирреального («чудо» как таковое), а с другой, – как вообще всего из ряда вон выходящего, исключительного, необыкновенного. Актуализация именно второго типа чудесного, а также отстаивание принципа «вероятия» чудесного справедливо относится С.И. Ермоленко к отличительной черте русской баллады [135, с. 19].

О.А. Левченко специфику чудесного в балладе связывает с особой условностью механизма его возникновения: «Чудеса в балладе происходят только в определенном месте, в определенное время. Другими словами, элемент чудесного возникает на пересечении фабульной динамики и балладного хронотопа» [177, с. 6]. Об особенностях условности балладного сюжета говорит в своей работе и Т.Л. Власенко. Исследователь выделяет три вида сюжета, где чудесное может проявляться по-разному, – «реального действия, волшебный и религиозный» [103, с. 22]. Исследователи XX века указывают на то, что условность в советских сюжетных балладах сопряжена не с фантастикой и воссозданием атмосферы прошлых лет, как это было у романтиков, а с изображением современной действительности [119, с. 328]; фантастика сохраняется как иносказание, метафора, то есть условность становится качеством языкового уровня баллады [76, с. 238].

Представление о том, что условность остается качеством семантики русской литературной баллады на всем своем литературном развитии, существует во многих исследованиях второй половины XX века. Безусловно, в романтической балладе балладная условность связана с особым «пограничным» хронотопом, особой обстановкой – «ночная тьма, лунный свет, таинственная мгла, кладбищенские развалины, средневековые замки» [194, с. 155], для баллады советской – героико-трагедийная ситуация [78, с. 238]. Из условности баллады вытекает и представление о ее двойственности «Баллада, даже самая страшная и серьезная, позволяет иронию, шутку» [198, с. 220].

Обобщая работы отечественных исследователей о путях развития баллады XX века, можно сделать вывод о двух направлениях ее эволюции: с одной стороны, баллада полностью сохранила сюжетность, повествовательность с более или менее выраженной лиричностью, теряя постепенно элементы фантастики и сказочности, с другой стороны, баллада полностью сохранила «свои первоначальные (в измененном, конечно, виде) черты: элементы фантастики и сказочности, необычные картины из жизни

человека и общества. Но необычное было уже не мистическим, а фантастика основывалась на реальной жизни» [цит. по: 137, с. 30].

Необходимо также согласиться с мнением М.В. Жигачевой о том, что «один путь развития баллады связан с утратой условности – тогда она эволюционирует в сторону других поэтических жанров – “лирического рассказа в стихах и просто рассказа в стихах”, этот путь баллады определился уже в поэзии Некрасова» [137, с. 30]. Другой путь баллады оформляется в результате перехода условности с фантастики как элемента семантического уровня на другие элементы и качества жанра [137, с. 30].

Таким образом, как мы смогли убедиться, жанр баллады, имеющий длительную историю своего развития, является наиболее дискуссионным в отечественном литературоведении. Жанровая гибкость и неоднородность баллады, сочетающая событийность, лиризм и психологизацию, а также драматическую составляющую не позволяет дать ее четкого определения. Проблема жанрового определения осложняется и генезисом баллады, которая зарождается на стыке литературы и фольклора. Сегодня доказана существенное различие между двумя разнокачественными терминами «народная» и «литературная» баллада. Последняя связана с утверждением традиций романтизма и народной баллады, а также особым влиянием англо-шотландской баллады. Первые попытки изучения русской литературной баллады, возникшей в творчестве поэтов середины XVIII века, предпринимаются уже в начале XIX века. Однако и на сегодняшний день исследователей продолжают привлекать проблемы, связанные с определением родовой доминанты баллады, роли автора, ее нарративных особенностей, характера балладной условности, и хронотопа, выявлением жанрового синтеза и путей трансформации.

На наш взгляд, для глубокого понимания основных процессов, связанных с трансформацией жанровых форм баллады в современной поэзии, необходимо обратиться к рассмотрению истории развития русской литературной баллады. Так как исследователями проделана огромная работа

в изучении данной проблемы, мы считаем необходимым в данной главе лишь обобщить существующий опыт отечественного литературоведения и остановиться на наиболее важных вехах ее формирования, а также на ключевых фигурах, разрабатывавших данную жанровую форму на протяжении XIX–XX вв.

1.2 История становления и развития жанра баллады в русской литературе XVIII-XIX вв.

Литературная баллада как своеобразный лиро-эпический жанр, как мы уже отмечали, появляется в творчестве русских поэтов середины XVIII века и уже в начале XIX века фиксируется в различных риториках и словарях как устойчивое литературное понятие. Общеизвестным является факт о значимой роли основоположника русского романтизма В.А. Жуковского в утверждении и развитии жанра романтической баллады в русской литературе. Без учета достижений русского романтика в данном жанре невозможно говорить и о дальнейших путях развития современной баллады. Однако стоит отметить, что и в творчестве поэтов XVIII века наблюдается интерес к балладным сюжетам и способам их поэтического воплощения. Осмысление первых балладных опытов в творчестве поэтов XVIII века позволяет не только уточнить время возникновения данного жанра в русской литературе, но и обозначить основные черты балладного жанра в целом.

Русская баллада эпохи классицизма пока еще не опирается на опыт фольклорной баллады, а перенимает готовые образцы западной литературы, что подтверждается творчеством В.К. Тредиаковского, А.П. Сумарокова. Одним из первых ярких примеров ориентации на западный балладный образец может служить «Баллад о том, что любовь без золота не бывает от женского пола» (1703) В.К. Тредиаковского, написанная на французском

языке¹. Данное произведение – пример формального воспроизведения французского балладного канона. Композиция баллады выстраивается из трех строф и посылы, в которых представлена любовная тематика.

Однако в своих поэтических новаторских поисках В.К. Тредиаковский сталкивается с безусловными трудностями: разработанная и принятая французской поэзией любовная балладная форма не могла быть ритмико-интонационно усвоена русской поэзией, развивавшейся в строгой силлабической системе. В.К. Тредиаковский в данном случае избирает нетрадиционное решение: вводит в русскую поэзию новый балладный жанр, но представляет его на французском языке. По данному принципу русский поэт вводит и такие произведения, как «Объяснение в любви», «Басенка о непостоянстве девушек», «Похвала всякой милой» и др. В результате его поэтических экспериментов баллада воспринимается не столько как новый жанр в контексте русской поэзии, сколько как еще одна разновидность любовной лирической поэзии. По данному поводу справедливо мнение З.И. Мухиной: «Не освещенный собственной внутренней жизнью, “Баллад” Тредиаковского оказывался способен существовать лишь в четко воспроизведенных внешних признаках французской стиховой нормы. Но чем отчетливее, строже выдерживались принципы западного образца, тем нормативнее выглядел эксперимент русского поэта» [197, с. 41].

Несмотря на экспериментальный характер нового жанра, необходимо отметить безусловное новаторство поэта-классициста. Находясь в одном ряду с «галантными» французскими стихами, соотносясь с кантом, песней, романсом, баллад В.К. Тредиаковского демонстрировал возможность жанрового синтеза, что учитывали в своем творчестве последующие русские

¹ Следует обратить внимание на то, что в русской поэзии употреблялся термин «баллад» (мужского рода) как более ранний вариант, пришедший из французского языка *baller* (танцевать). Существует и другая точка зрения на происхождение термина: от немецкого *ballade*, где он был женского рода. З.И. Мухина предполагает, что «баллад более ранняя форма, чем баллада и соответствует нормам русского и славянских языков» (Мухина З.И. Русская литературная баллада 1830-1850-х годов: дисс. ... к.ф.н. – Саратов, 1996. – С. 28). В «Новом словотолкователе, расположенном по алфавиту» Н. Янковского (СПб, 1803) данный термин устанавливается как норма существительного женского рода.

поэты (М.Н. Муравьев, Н.М. Карамзин, И.И. Дмитриев, Н.А. Львов, Г.П. Каменев, Н.Ф. Остолопов и др.).

Ориентация на французскую балладную форму заметна и в творчестве А.П. Сумарокова. В своих «Баллад (Смертельного наполнен яда...)» (1755) и «Баллада» (1768) русский писатель, с одной стороны, придерживается классического канона: сохраняется три строфы, любовная тематика, сквозная рифма, но, с другой стороны, писатель отказывается от рефрена и финального «посылка», обращенного к адресату. Более того, главной отличительной особенностью баллад А.П. Сумарокова является то, что они написаны уже на русском языке и испытывают влияние смежных жанров национальной поэзии: элегии, оды, песни. Так, например, «Баллад» вбирает в себя элементы элегических размышлений, лирико-философских посылов, а в «Балладе Его Императорскому Высочеству Великому князю Павлу Петровичу на день Его рождения 1768 года, сентября 20 дня» доминируют черты торжественной оды.

При тщательном сопоставлении данных произведений А.П. Сумарокова с элегиями и одическими стихами обнаруживаются и явные новаторские черты в сложившихся жанровых канонах. В элегические размышления вторгаются роковые силы, фатум, всевластие судьбы, черты, характерные для балладного сюжета:

В крови твоей, драгая, хлада
Ко мне ни на минуту нет.
Бодрюсь одним приятством взгляда,
Как рок все силы прочь берет.
Пускай сберутся все напасти,
Лишь ты тверда пребуди в страсти [58].

Исследователи совершенно справедливо утверждают, что на жанровой границе с одой и элегией осуществляются первые балладные опыты русских поэтов [132]. Именно А.П. Сумароков дал импульс к поиску собственной национальной формы и закрепил саму грамматическую форму определения

жанра, как «баллада» (женского рода) [197, с. 44]. Справедливости ради, заметим, что балладные опыты А.П. Сумарокова пока еще нельзя с полным основанием считать рождением и укреплением жанра баллады в русской поэзии. Безусловно, творчество этого поэта стимулировало интерес русских авторов к балладным сюжетам, наметило пути соединения жанра с национальной почвой, что подтверждается и новаторскими поисками поэтов середины XVIII века, демонстрирующих варианты данного жанра в массовой журнальной литературе. В поэтические сюжеты анонимных авторов журнальной поэзии активно вторгаются фантастические, таинственные мотивы, тема рока, драматические ситуации, связанные с местью мертвецов («Письма из царства мертвых», «Плачу и рыдаю», опубликованные в журнале «Праздное время, в пользу употребленное» СПб, 1760; «Дом из карт» – «Полезное упражнение юношества». М., 1789 и др.). Необычные сюжеты проникают в поэтическую ткань элегии, притчи, сонета, рондо, наполняя сложившиеся жанры балладной атмосферой. На наш взгляд, многостилевая журнальная литература 1760-1880-х годов во многом способствовала подготовке балладного опыта, формированию балладного мышления в творчестве русских поэтов конца XVIII века и романтической поэзии.

Черты балладного жанра обнаруживаются в таких произведениях конца XVIII – начала XIX вв., как «Неверность», «Бослеслав, король польский» М.Н. Муравьева, «Алина», «Раиса», «Кладбище» М.Н. Карамзина, «Громвал», «Сон», «Кладбище» Г.П. Камнева, «Ночь в чухонской избе на пустыре» Н.И. Львова, «Ермак», «Старинная любовь» И.И. Дмитриева, «Бедная Дуня» Н.Ф. Остолопова, «Сон невесты» И.И. Козлова и др. Отличительной чертой данных поэтических текстов является жанровый синтез романса, лирической песни, исторических преданий и баллады. К данному периоду утрачивается интерес к традиции французской балладной формы, больший интерес в русской сентиментальной литературе получает вариант англо-шотландской и немецкой баллад, которые явились

созвучными эстетике сентиментализма и предромантизма. Первой отечественной балладой, отразившей «русских дух», исследователи называют стихотворение без жанрового обозначения М.Н. Муравьева «Неверность» (1781), которое демонстрирует синтез западной балладной традиции, отечественной литературы и фольклора.

Л.Н. Душина, рассматривая пути становления жанра баллады в русской литературе XVIII века, отмечает синтез баллады и романса как характерную черту многих подобных стихотворений М.Н. Муравьева, Н.М. Карамзина, Н.Ф. Остолопова и др. Жанровое влияние романса отражается на выборе темы неразделенной трагической любви и музыкальной формы. С.С. Яницкая совершенно справедливо отмечает, что «“экзистенциальной” темой романса является тема неразделенной любви, выраженная в форме бессюжетного монолога с прямыми обращениями, риторическими и нериторическими вопросами, восклицаниями, императивами» [265, с.194].

Романсовые черты стихотворения «Неверность» проявляются прежде всего в легкости стиха, его музыкальности, авторском присутствии и его отношении к происходящему. Балладные черты проявляются в эмоционально-образном строе, элементах таинственности, предрешенности судьбы, власти рока. Наличие событийного сюжета: смерть девушки от неразделенной любви, помощь небесных сил, тень умершей души, возмездие судьбы и т.п. также позволяет говорить о чертах балладного жанра:

Дух помог ей кончаться
И убавил мученья,
Бедной, ей половину.
Тень возвеялась девы
В рощи добрых усопших.
Тело усопшей осталось
Бездыханно, покойно
И нестрашно, хоть бледно.
Возвратилась улыбка

Беспорочности знаком,
И легли так одежды,
Как быть должны девицы [33, с. 103].

Следует обратить внимание и на идейно-эстетическую функцию пейзажа в произведениях сентименталистов. Природа становится враждебной к герою-изменнику, через языческие и мифологические образы природы усиливается драматическое звучание лиро-эпического повествования. В данном произведении М.Н. Муравьева прослеживается и влияние народных лирических песен, что подтверждается использованием постоянных эпитетов, уменьшительно-ласкательных суффиксов; автор-повествователь выступает как часть балладного мира, сопереживая героям.

В подобном русле создаются и балладные стихи Н.М. Карамзина («Алина», 1790 и «Раиса. Древняя баллада» 1791). Тема неразделенной любви дает толчок к созданию драматического сюжета о судьбе несчастной девушки, покончившей жизнь самоубийством. По утверждению Л.Н. Душиной, баллады Н.М. Карамзина – это «яркий пример переходного романсово-балладного типа». Справедливо и утверждение исследователя о том, что если «Алина» Н.М. Карамзина «<...> была задумана как романс (в ней представлена романсовая манера описания событий, читателю рассказывается о любви “нежных сердец”; слабо актуализирована роковая сила), то уже “Раиса” и в формальном, и содержательном планах ориентируется на жанр баллады» [132, с. 85]. Н.М. Карамзин выдерживает строгую строфическую композицию, наполняет произведение глубоким драматизмом, трагическая развязка осложняется мотивом рока, предопределенностью судьбы:

Теперь злосчастная Раиса
Звала тебя в последний раз...
«Душа моя покоя жаждет...
Прости!.. Будь счастлив без меня!»

Сказав сии слова, Раиса
Низверглась в море. Грянул гром:
Сим небо возвестило гибель
Тому, кто погубил ее [20, с. 104].

Важную идейно-смысловую функцию в «Раисе» также играет и пейзаж. Он выступает как один из основных композиционных элементов. Романсовая структура данного произведения, по верному замечанию Л.Н. Душиной, трансформируется за счет создания атмосферы чудесного, таинственного как одной из важнейших составляющих балладного жанра. Именно в романтической балладе в структурный центр была поставлена категория «чудесного». Л. Н. Душина указывает на «чудесное» как на силу, «уводящую традиционную “песенность” романа к романтическому типу повествования» [132, с. 87–88].

В дальнейшем развитии жанра баллады мотив таинственной силы, определяющий судьбу героев, ощущение пограничности миров (земного и потустороннего) станут наиболее устойчивыми характерными признаками жанра, что наиболее ярко будет продемонстрировано в творчестве В.А. Жуковского, А.С. Пушкина и др.

Таким образом, уже поэты-сентименталисты в своих балладных опытах обратили внимание на изображение сил, неподвластных человеку; на сюжеты, в которых порой отсутствует прямая авторская оценка; на трагизм развязки, лишаящий сюжет иронического оттенка. Все эти черты становятся основополагающими в балладной эстетике в период ее становления. Русские поэты, сочетая в структуре своих произведений западноевропейскую и фольклорную эстетику, создавали атмосферу национальной, русской баллады [см.: 262].

Определенную роль в развитии романтической баллады сыграли такие поэты как Н.Ф. Остолопов, Г.П. Камнев, И.И. Дмитриев и др. Их творчество отличалось поисковым характером в жанре баллады. Они прежде всего стремились репрезентировать балладный жанр в «русском духе», отыскивали

национальные элементы балладной поэтики, пытались сблизить тип карамзинской баллады «Раиса» с элементами русского фольклора, предлагали некие стилизации под «простонародье». Так «Бедная Дуня» Н.Ф. Остолопова демонстрирует пример подражания народной лирической песне, «Громвал» Г.П. Камнева – сказке. При всех новаторских поисках данных поэтов нельзя сказать, что они создали совершенно новую балладную форму, существенно отличающуюся от карамзинской «Раисы». Жанровая структура многих произведений оказалась размытой, но русские поэты начала XIX века сыграли определенную роль в распространении новой формы как удачные образцы применения «русского стиля» к новому жанру. Жанровые поиски начала XIX века оказались, однако, сравнительно локальными. Поставив важнейшую для баллады проблему местного колорита, авторы не смогли решить ее средствами литературной стилизации. «Раиса» М.Н. Карамзина, казалось бы, лишенная внешне характерных национальных примет, так и осталась наиболее значительной из «русских баллад» доромантического периода. «Древняя баллада» Н.М. Карамзина, при всей условности ее «исторического колорита» и «русского содержания», определила собой жанровую модель, к которой в конечном счете восходят все в каком-либо отношении замечательные опыты русских балладников конца XVIII – начала XIX веков.

Сюжетные коллизии карамзинской баллады: несчастная любовь, разлука, неожиданный трагический финал, гиперболизация страстей, драматические диалоги, вмешательство в судьбу героев сверхъестественных сил, сжатость повествования – все это становится популярным и в творчестве поэтов первой половины XIX века. По мнению Р.В. Иезуитовой, именно данный факт репрезентирует «Раису» «если не первой по времени, то, несомненно, первой по значению русской литературной балладой, начальной вехой в истории жанра» [147, с. 6]. Первые балладные стихи Н.М. Карамзина и переводной романс «Граф Гваринос» (1789) определяют формальные и

содержательные признаки жанра баллады и актуализирует поэтическое внимание к данной жанровой форме в литературном процессе XIX века.

Однако стоит признать, что на русскую романтическую балладу повлияло и обращение к традиции западноевропейской баллады, в частности, немецкой, давшей мировой поэзии первые образцы неизвестного прежде лиро-эпического жанра, зародившегося в недрах поэзии «Бури и натиска» (баллады Гельти, Бюргера, собирательская деятельность Гердера) и получившего дальнейшее развитие у Шиллера, Гете и других немецких романтиков. Интерес к немецкой традиции жанровой динамики ускорил процесс формирования русской баллады начала XIX века. Безусловно, опыт европейских поэтов обогатил отечественную балладу и в формальном, и содержательном планах. Но вместе с тем она развивалась с опорой на те задачи, которые ставили и решали перед собой первые русские балладники.

В этой связи интересна попытка анонимного автора, который, воспользовавшись популярными именами бюргеровских героев, предпринял попытку самостоятельно сочинить любовную балладу «Леонард и Блондина», опубликованную в «Московском журнале» (1799). Это стихотворное произведение по своему сюжету имеет мало общего с Бюргером, но представляет собой контаминацию отдельных мотивов его баллады с фантастическими сценами в духе немецкой «страшной» баллады, мотивов, осложненных воздействием испанских романсов (возможно, навеянных «Графом Гвариносом» Н.М. Карамзина). Это романсно-балладная «вариация» на тему, взятую у Бюргера, не пропала бесследно для русской поэзии. Отчасти ее мотивы и образы получают новую жизнь в «Эоловой арфе» В.А. Жуковского.

Освоение европейской балладной традиции в русской поэзии не ограничивалось в эти годы обращением только к балладам Бюргера. В.И. Резанов установил факт влияния на русскую литературу сборников народных английских и немецких баллад, оказавших, как это уже не раз

отмечалось в исследовательской литературе, широкое воздействие на самый процесс формирования литературного жанра [см.: 219].

Анализ ранних русских баллад поэтов-романтиков свидетельствует о знакомстве их авторов с собраниями Т. Перси, Урсинуса, Рамзея, Гердера, а позднее – со сборниками баллад М.Г. Льюиса и В. Скотта. Из этих изданий отечественными поэтами заимствуются отдельные мотивы, сюжетные ситуации, имена героев, иногда сюжетные схемы целиком. Наиболее репрезентативным примером использования такого рода материалов является баллада А.Ф. Мерзлякова «Лаура и Сельмар» (1797). По предположению В.И. Резанова, поэт воспользовался в ней народной песней «Song» из сборника Рамзея, которую в свою очередь перевел Гердер под названием «Das Madchen am Ufer». Однако трагический финал «Лауры и Сельмара» (смерть героини, бросившейся с утеса в море) восходит к другому источнику. Существенный для сюжетного развития баллады А.Ф. Мерзлякова мотив (труп героя, вынесенный волнами на берег как бы в ответ на жалобы героини) имеет прямое соответствие в античной легенде о гибели Геро и Леандра, широко известной в балладной традиции. Отразившись в романсе Гельти, эта поэтическая легенда о юной чете, которую не смогла разлучить даже смерть, легла в основу одной из лучших баллад Шиллера («Геро и Леандр», 1801).

Опережая знаменитого поэта в обращении к этой легенде, А.Ф. Мерзляков создает «чувствительную» любовную балладу, отмеченную особым психологизмом. Следующий шаг в освоении русской поэзией этого популярного сюжета делает Н.Ф. Остолопов в своей балладе 1800-х годов «Геро и Леандр», отражая и «опыт» Шиллера, и в еще большей степени новые веяния в развитии русской балладной поэзии, связанные с попытками воссоздания национального местного колорита. В отличие от А.Ф. Мерзлякова Н.Ф. Остолопов сохраняет античный ореол легенды о Геро и Леандре, хотя и не выдерживает его до конца. Вершителями трагической

судьбы героев у него становятся не только античные боги (характерно смешение Амура с Купидоном), но и древнеславянский бог Перун.

Следует признать, что имена Бюргера и Шиллера неслучайно стали знаковыми в развитии русской баллады. Их произведения можно считать вершинными в развитии жанра баллады, давшими толчок развитию и русской романтической балладе. Именно в русле русского романтизма она становится знаковым жанром, ярко отражающим его эстетику и поэтику.

Безусловным реформатором жанра баллады в романтическую эпоху по праву считается В.А. Жуковский, который синтезировал опыт европейской баллады и русской национальной поэзии. Благодаря его творчеству отечественный читатель познакомился с балладами Шиллера, Гете, Саути, В. Скотта и др. поэтов. Однако современники помимо признания нового жанра в творчестве В.А. Жуковского вели и ожесточенную полемику вокруг оригинальности/неоригинальности его балладных сюжетов. Споры касались оторванности переводных баллад В.А. Жуковского от родной национальной почвы. Обострение спора отчасти было инициировано творчеством П.А. Катенина, который противопоставил западным балладным сюжетам В.А. Жуковского баллады, имеющие национальный колорит («Убийца» 1815, «Наташа» 1815, «Ольга» 1816 и др.). Широко известна дискуссия по данному вопросу Н.И. Гнедича и А.С. Грибоедова [114].

По поводу баллады В.А. Жуковского «Людмила» (1808), явившуюся оригинальным переводным образцом баллады Бюргера «Ленора», Н.И. Гнедич писал: «“Людмила” есть оригинальное русское, прелестное стихотворение, для которого идея взята только из Бюргера. Стихотворец знал, что “Ленору”, народную немецкую балладу, можно сделать для русских читателей приятною не иначе, как в одном только подражании. Но его подражание не в том только состояло, чтоб вместо собственных немецких имен, лиц и городов поставить имена русские! Красота поэзии, тон выражений и чувств, составляющие характер и дающие физиономию лицам, обороты, особенно принадлежащие простому наречию и отличающие дух

народного языка русского, – вот чем “Ленора” преображена в “Людмилу”» [114, с. 7–8].

На стороне П.А. Катенина выступил А.С. Грибоедов, защищая простоту языка его баллад и упрекая В.А. Жуковского во многих противоречиях в трактовке бюргеровых образов. Позднее, в 1833 году, А.С. Пушкин также высказал свое отношение к данной полемике. Давая положительную оценку катенинской балладе, поэт отмечает: «Она была уже известна у нас по неверному и прелестному подражанию Жуковского, который сделал из нее то же, что Байрон в своем “Манфреде” сделал из “Фауста”: ослабил дух и формы своего образца» [38, т. 6, с. 90]. В свете обозначенной полемики необходимо вспомнить и замечание В.Г. Белинского, который говорил о балладах В.А. Жуковского: «Лучшие из них те, содержание которых взято не из русской жизни» [89, т. 1, с. 99].

В XX веке ученые также высказывают различные точки зрения на балладное творчество В.А. Жуковского. Так, например, Ю.Н. Тынянов полагал, что переводные баллады В.А. Жуковского являются «привнесением готового материала и не могут решить все те проблемы, возникающие в процессе эволюции этого жанра на национальной почве» [249, с. 271]. Р.В. Иезуитова же считает, что обращение В.А. Жуковского к жанровой форме баллады не было заимствованием готового, «западного» образца. Поэту-романтику были преемственны связи с русской поэзией поэтов-предшественников, отечественным фольклором, неслучайно его баллада «Людмила», перевод баллады Бюргера «Ленора», была названа «русской балладой» [см.: 149].

Действительно, свою задачу поэт-романтик видел не только в том, чтобы познакомить русского читателя с уже известной балладой немецкой литературы, но и внедрить новый жанр в отечественную поэзию, показав его жанровые возможности. «Русский дух» «Людмилы» В.А. Жуковского, как справедливо считали современники, выражается не только в замене немецких имен и реалий на русские и перенесении действия в древнюю Русь (это не

играет существенной роли даже в развитии сюжета), а в том, что он в своем переложении подчеркивает условность страшного повествования. Сглаживая резкость баллады Бюргера, поэтизируя ее, поэт-романтик усиливает музыкальность ритмического движения; он не употребляет просторечий, избегает изображения чувственного, внешнего, перемещает акцент с изобразительности на выразительность, превращает ужасающего жениха-мертвеца, носителя Божьей кары, в бестелесного романтического героя. Таким же образом, возвышая и поэтизируя, В.А. Жуковский переосмысливает в своих переводах и другие баллады.

Несмотря на все существующие споры вокруг балладного творчества поэта-романтика, необходимо заострить внимание на том, что своей «Людмилой» поэт предложил новый путь в развитии баллады, дав толчок к жизни жанра на русской почве. Всем своим балладным творчеством поэт доказывает ее жизненность и вариативность форм.

В отечественном литературоведении предложены разнообразные классификационные подходы к изучению жанра баллады в творчестве В.А. Жуковского. Прежде всего выделяются оригинальные и переводные баллады. К первым относятся всего пять произведений: «Громобой», «Вадим» (составляющие «Двенадцать спящих дев», 1810-1817), «Ахилл» (1812-1814), «Эолова арфа» (1814) и «Узник» (1819), написанные в ранний период творчества поэта. В отличие от переводных баллад они отличаются глубокой лиричностью, сюжетной организацией, вниманием к описательности; по эмоциональному наполнению более приближаются к жанру элегии.

Существует также хронологический и тематический подходы. Исследователи определяют три периода обращения поэта к жанру баллады: 1. 1808 – 1814 гг.; 2. 1816 – 1822 гг.; 3. 1828 – 1832 гг. Более распространенной классификацией является тематическая или по источнику сюжета: 1) национально-исторические (или «русские»), 2) «средневековые» (или «рыцарские»), 3) «античные». Для первого периода характерно

обращение к национально-историческим темам. Заметим, что «русские баллады» – самая малочисленная группа: «Людмила», «Светлана», «Громобой» и «Вадим» («Двенадцать спящих дев»). На протяжении всего балладного творчества В.А. Жуковского встречается обращение к произведениям на сюжеты западноевропейского средневековья. Это самая многочисленная группа: «Эолова арфа», «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Адельстан», «Варвик», «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди», «Мщение», «Три песни», «Граф Гамсбургский», «Рыцарь Тогенбург», «Лесной царь», «Замок Смальгольм или Иванов вечер», «Гаральд», «Уллин и его дочь», «Кубок», «Суд Божий над епископом», «Покаяние», «Братоубийца» и др. Баллады на античные сюжеты встречаются в раннем и в позднем творчестве поэта: «Кассандра», «Ивиковы журавли», «Ахилл», «Торжество победителей» и др.

«Русские баллады» В.А. Жуковского возрождают мотивы старинных народных исторических и лирических песен. Часто в их основе лежит сюжет об ожидании девушкой возлюбленного, варьируются мотивы разлуки, ожидания, страдания. В таких произведениях репрезентируется народное представление о морали, актуализируется религиозное мировидение. «Средневековые» баллады возрождают мистико-фантастические сюжеты о запретной, греховной любви, часто неразделенной. Тайные преступления, связь с демоническими силами, коварство, предательство, скорбные страсти на ряду с трогательной верностью и нежностью становятся отличительными чертами подобных произведений. В «античных» балладах, обогащая поэтику романтизма, В.А. Жуковский привносит мифологические сюжеты и образы. Мифология позволяют поэту-романтику приблизиться к национальной характерности. Античность для поэта служит примером перехода от дикости и варварства к цивилизации. Ему интересен Древний мир, интимность переживаний античного человека.

Таким образом, балладное творчество В.А. Жуковского многогранно, именно он одним из первых делает попытку теоретического определения структурных свойств баллады. Своим балладным творчеством поэт демонстрирует многообразие заимствованных сюжетов: фольклорных, античных, мифологических, средневековой литературы, повседневной жизни и т.п. Он одним из первых утверждает усиление драматического начала, лиризма, остросюжетности, контрастности образов, недосказанности, таинственности, психологизации как главных структурных принципов балладного жанра.

Свое окончательное оформление русская литературная баллада, как и многие другие жанры лирики, получает в творчестве А.С. Пушкина. Следует отметить, что балладный опыт А.С. Пушкина невелик, но он разнообразен и вобрал в себя основные тенденции предшествующего развития жанра. А.С. Пушкин при создании своих произведений обращается к опыту писателей-предшественников (Жуковского, Катенина), европейских авторов (Гердера, Мериме, Бюргера, Скотта, Гете, Шиллера). Но самое главное – использует неисчерпаемые богатства русского фольклора, благодаря чему создает русскую национальную балладу. Именно в фольклоре он ищет первоэлементы народных традиций: этнографические, бытовые, духовно-нравственные.

Справедливости ради отметим, что первые балладные опыты А.С. Пушкина складывались в пародийном ключе. Пародируя жанровую традицию А.В. Жуковского, поэт создает свою первую балладу «Русалка» (1819). Балладной атмосферой проникнута поэма «Руслан и Людмила» (1820). Начиная с пародирования, поэт постепенно обретает опыт в балладном жанре. Однако следует заметить, что А.С. Пушкин вместо термина баллада отдает предпочтение жанровым обозначениям, близким балладе: песнь («Песни западных славян», «Песнь о вещем Олеге», «Черная шаль. Молдавская песня»), сказка («Утопленник»), легенда («Жил на свете рыцарь бедный...»). Беря за основу своих произведений элементы

богатейшего фонда русского фольклора, поэт создает оригинальные произведения, отражающие народное самосознание.

Так, например, А.С. Пушкиным были взяты сюжеты из русских преданий для баллад «Жених» (1825) и «Утопленник» (1828). В них явно ощущается родство с народной почвой и прослеживается ряд близких балладе жанровых признаков. Сюжет «Утопленника», с одной стороны, невероятный, а с другой – совершенно реальный. Ясно, что он рожден воспаленным воображением и запятнанной совестью крестьянина, который предназначил душе утопленника вечные муки и скитания. Злодей-убийца не остается безнаказанным в финале, как и в других многочисленных балладах, за убиенного заступаются силы природы. В данном произведении очевиден жанровый синтез баллады и сказки, о чем говорит и подзаголовок – «простонародная сказка». Сказочная фабула, элементы свадебного обряда обнаруживаются и в «Женихе». Идя по пути преодоления готовых жанровых форм, пародируя творческий опыт предшественников, русский поэт в то же время вступает с ними в поэтический диалог. Отголоски баллады П. Катенина обнаруживаются в пушкинском «Утопленнике», интонации И. Дмитриева прослеживаются в «Гусаре» и т.п.

Так же интересны для исследования пушкинские песни, источником которых является конфликт народной баллады (семейно-бытовой, любовный). Они несут в себе черты трагического характера, в их основе – разрушение семьи, любви. Сюжеты песен, основанных на традиционных балладных сюжетах из суеверных рассказов об упырях и русалках, у А.С. Пушкина имеют иное воплощение, нежели у его предшественников (ранние баллады Жуковского): им движет не внутренний мир переживаний и страстей персонажа, а случай, положение вещей. Образы нечистой силы не прикрыты романтической завесой, а предложены в своем естественном, традиционном для фольклора виде, таким, как видит его народ. Русалка в «Яныше королевиче» не предстает писаной красавицей и жгучей

обольстительницей. Интерес должен опираться не на внешность персонажа, а в сам факт превращения в нечисть (неестественная смерть).

Одной из отличительных черт балладного творчества А.С. Пушкина, как мы уже отмечали, является иронический аспект. Ирония начинает играть существенную роль в жанре баллады, заставляя говорить о влиянии повествовательной традиции на модель жанра. Данную черту мы можем наблюдать не только в ранней «Русалке», но и в более поздних балладах А.С. Пушкина: «Гусар» (1833), «Вурдалак» (1834) и др., где часто за основу сюжета берется не мистическое балладное событие, а анекдотическое происшествие. При этом, по верному замечанию О.В. Зырянова, «в результате пародирования балладного сюжета и иронического “отстранения” повествовательной структуры жанра отмечаем у Пушкина смещение баллады в сторону “сказовой” новеллы» [143, с. 357].

Генезис пушкинского стихотворения «Бесы» (1830) также связан с балладной традицией и представляет собой «почти пародию на простонародные баллады Катенина» [216, с. 229]. При этом, как отмечает Проскурин, «Баллада незаметно переросла в лирику, превратилась в “метафизическое” стихотворение» [216, с. 234]. Однако пушкинские «Бесы» вобрали в себя не только мотивы русского фольклора, но и западноевропейского: встреча с нечистой силой, ночные поездки с покойником, дикая охота. Все эти черты обнаруживаются в европейской балладной традиции, усвоенной творчеством Жуковского и Катенина. В произведении А.С. Пушкина они воплотились в новом качестве. Синтезируя фольклорные образы и мотивы, пушкинские баллады наполняются «многоплановыми символическими смыслами, событийный ряд переводится в сферу ощущений, философских раздумий» [165]. В связи с чем сам жанр оказался «вторично разыгранным и стилистически трехмерным» [243, т. 2, с. 334].

А.С. Пушкин, действуя сообразно В.А. Жуковскому, создает и многочисленные переводные баллады, например, переводит шотландскую

песню «Два ворона», «Сестра и братья» В. Караджича, «Будрыс и его сыновья» «Воевода» А. Мицкевича, «Гузле» Мериме. Именно под влиянием славянских фольклорных песен П. Мериме А.С. Пушкин создает свой цикл «Песни западных славян» (1835-1836). Многие песни, вошедшие в данный цикл («Видение короля», «Янко Марнавич», «Федор и Елена», «Яныш королевич» и др.), имеют жанровые черты баллады.

Таким образом, поэт обогащает жанровую структуру баллады, соединяя иронию, фольклорные средства изобразительности с литературными способами психологизации; использует западноевропейский опыт, что становится важным шагом в развитии русской литературной баллады.

В развитие жанра русской романтической баллады значительный вклад внес и М.Ю. Лермонтов, также обогативший ее жанровую структуру. Уже его ранние баллады демонстрируют связь с поэтами-романтиками В.А. Жуковским, А.С. Пушкиным, западноевропейской литературной традицией и фольклором, но в то же время, перенимая сложившиеся традиции в развитии жанра, поэт выступает безусловным новатором. Сохраняя лиро-эпическую основу баллады, он значительно сокращает ее сюжетную форму. Краткость и динамичность, усиление лирического начала при сохранении эпического момента, отказ от заштампованных сюжетов и «избитой» балладной «экзотики» становятся отличительными чертами лермонтовской баллады. Его баллады также отличаются напевным, лирическим характером («Баллада» 1929), таинственно-мрачным колоритом, напряженно-драматическим ритмом («Баллада» (из Байрона) 1830), имитацией под простонародную немецкую песню («Баллада» 1832).

Ярким примером синтеза жаровой формы баллады и лирической песни может служить лермонтовская «Русалка» (1832), сюжет которой обогащается и за счет глубокого психологизма изображаемых чувств, музыкальной выразительности. Доминирующее лирико-философское начало, создание чувственной и страдающей личности отличают такие балладные стихи

М.Ю. Лермонтова, как «Дары Терека» (1840), «Любовь мертвеца» (1841), «Тамара» (1841) и др.

Исследователи обнаруживают несколько разновидностей жанра баллады в творчестве русского поэта: фольклорную, аллегорическую и мифологическую [см: 136]. К первой группе относят «Атамана» (1831), «Тростник» (1832), «Куда так проворно, жидовка младая» (1832). Однако при этом литературоведы отмечают, что данные произведения не явились чем-то принципиально новым в русской балладной поэзии, не стали примером новой реалистической баллады в народном духе [см.: 136, с. 221]. Определенные новаторские черты обнаруживаются в двух других жанровых формах. Например, при помощи аллегории, глубокого лирического подтекста автор обогащает поэтические сюжеты «Двух великанов» (1832), «Трех пальм» (1838), «Спора» (1841) философскими размышлениями о поступательном ходе истории, сути цивилизации, прогресса.

Комбинация балладных и мифологических черт обнаруживается в балладных стихах М.Ю. Лермонтова «Русалка», «Дары Терека», «Морская царевна», «Тамара». При чем поэт не продолжает сложившиеся традиции обращения к мифологическим сюжетам и образам, а создает балладный мир по модели классического мифа, что отражает стремление к мифотворчеству как отличительной черте поэтики романтизма. Подчеркнем, что балладный мифологизм не находит своего дальнейшего развития в балладном творчестве русских поэтов XIX века, однако заслуга М.Ю. Лермонтова в развитии жанра баллады заключается прежде всего в создании ее лаконичности, емкости, эмоционального содержания, драматизации, расширении балладных ситуаций за счет страстных любовных перипетий, романтизации подвига, философского подтекста.

Важным этапом в развитии жанра баллады второй половины XIX века стало творчество и К. Павловой, привнесшей яркую лирическую тональность в структуру жанра. П.П. Громов, анализируя художественное своеобразие ее лирических произведений, отмечал, что это даже не баллады, «<...> все эти

вещи слишком лиричны для баллады. Дело тут не просто в особом герое с особой судьбой, но еще и в лирической напряженности психологии этого героя, в проникновении лиризма в самый сюжет» [цит. по: 186, с. 147]. Наличие таинственных, фантастическо-мистических сюжетов, особого драматизма и психологизации позволяет нам говорить о специфике таких балладных стихов К. Павловой, как «Старуха» (1840), «Дочь жида» (1840) и «Баллада» (1841). Такие черты ее баллад, как лирическая напряженность, особый тип героя, драматические диалоги, развернутый пейзаж, не только восходят к балладной традиции В.А. Жуковского, но и репрезентируют новую жанровую модификацию русской баллады. Балладные опыты К. Павловой вплотную подводят к следующему этапу в эволюции жанра, к балладным стихотворениям А.К. Толстого.

Следует признать, что к середине XIX века усиливается интерес к исторической балладе, нашедшей яркое воплощение в творчестве А.К. Толстого в 1840-е годы («Василий Шибанов», «Князь Михайло Репнин», «Ночь перед приступом» и др.).

А.К. Толстого невозможно отнести ни к одной из литературных группировок, его творческая манера не укладывалась ни в одну из политических программ того времени – он везде был чужаком, потому что никого не поддерживал всецело. По этому поводу поэт печально констатировал: «Двух станов не боец, а только гость случайный». Его точка зрения была национальная, но никогда не переходила, как у славянофилов, в грубо-националистическую; он, в известных пределах, считался с западной культурой, но не доходил в этом до фетишизма и слепого подчинения. Он желал изменения существующего порядка вещей в сторону свободы, но искал ее не в петровском периоде нашей истории, а в древнейшем. Для западников настоящая Россия начиналась после Петра I, для славянофилов – после Ивана Калиты, а для А. Толстого – после Рюрика. Поэт идеализирует русскую старину, хотя и не московского, а удельного периода; он смягчает свое тяготение к политическому абсолютизму желанием вечевой, княжеской

старинны; он – политический романтик, так же, как и славянофилы, потому что его общественные и политические взгляды носят в себе все отличительные свойства фантастичности, необычайности и практической наивности. Правда, А. Толстому кажется, что княжеская Русь имела живое общение с Западом и в ней не были известны деспотизм и косность московской Руси.

Вольнолюбивая душа поэта, не видя вокруг себя «правды святой», ушла в мир золотых грез и в исторических драмах, романах, балладах, поэмах и былинах реставрировала и воспевала дивный край, где младенчески чистый русский народ жил, мыслил и чувствовал так, как того жаждал сам поэт. Таким образом, подход А. Толстого к истории можно считать не социально-политическим, а этическим и даже эстетическим.

В своем творчестве поэт активно обращался к жанру баллады. В его поэзии можно выделить несколько групп тематических баллад. В первую тематическую группу мы включаем баллады, отражающие реалии исторического периода до нашествия татаро-монголов. Некоторые из них основываются на реальных фактах европейской и русской истории («Песня о Гаральде и Ярославне», «Три побоища», «Песня о походе Владимира на Корсунь», «Боривой», «Ругевит», «Князь Ростислав», «Канут»). В других действуют вымышленные герои, взятые А.К. Толстым из народных преданий («Змей Тугарин», «Илья Муромец», «Садко», «Алеша Попович», «Слепой», «Поток-богатырь»).

Периоду установления Российской государственности (Московская Русь) посвящены три баллады («Василий Шибанов», «Князь Михайло Репнин» и «Старицкий воевода»). Более позднее событие – осаду Троице-Сергиевской лавры – описывает баллада «Ночь перед приступом».

Особую тематическую группу составляют так называемые «сатирические» баллады, в которых исторический или фольклорный сюжет используется как аллегория современной жизни (стихотворения «Порой веселой мая...» и «Поток-богатырь», «Богатырь» и др.).

Наиболее подробно жанровая эволюция баллады А.К. Толстого рассмотрена в кандидатской диссертации Н.А. Лобковой [186]. Так уже в его раннем творчестве исследовательница выделяет «немецкую» балладу («Вихорь-Конь»), ужасную балладу с мистическим оттенком (баллада из повести «Упырь») и традиционную фольклорную балладу «Волки» [см.: 184, с. 10]. Как основную черту балладной поэтики А.К. Толстого исследовательница выделяет жанровую стилизацию: «В “странных” романтических стихотворениях присутствует элемент “игры”, в них первостепенная для Толстого фантастика, “прелесть ужасного” (В. Белинский). Эти подражательные баллады А. Толстого говорят об осознании поэтом традиционности и консервативности жанровых форм, о способностях “играть” под традиционное» [186, с. 6.].

К жанру баллады русский писатель обращался в течение всего творчества. Однако, по справедливому утверждению И.Г. Ямпольского, уже в 1840-е годы «вполне складывается жанр исторической баллады» [264, с. 14]. В раннем творчестве А.К. Толстого можно выделить обращение к «ужасным» балладам, созданным в духе В.А. Жуковского и западных образцов. Показательна в этом отношении баллада «Волки», написанная в 1840-е годы, напечатанная впервые в журнале «Современник» в 1856 году с подзаголовком «Баллада». В какой-то степени эту «ужасную» балладу о страхе и смерти, основанную на народных преданиях об оборотнях, можно считать исторической, т.к. именно у русского народа всегда были сильны различные суеверия (в балладе упоминаются «семь волков» – у русских «семь» – магическое число, «тринадцать картечей», «девять мертвых старух» и «с нами сила господня»).

К числу ранних баллад можно отнести и балладу «Курган», в основе которой лежит романтическая ностальгия по далекому, легендарному прошлому родной страны. Впервые это произведение было опубликовано в журнале «Отечественные записки» в 1856 году, хотя создано, как и баллада «Волки» в 1840-е годы. «Курган», по сути, открывает исторический тип

баллады, где преобладает романтический ореол, экскурс в историю страны, дающий богатый материал для творческого воображения. В дальнейшем историческая баллада стала одним из основных жанров поэтического творчества А.К. Толстого.

Многие сюжеты исторических баллад А.К. Толстого берут свое начало из «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. Не разделяя историко-политической концепции Н.М. Карамзина, А.К. Толстой сближается с ним достаточно субъективной интерпретацией исторического прошлого. Однако, заметим, поэт не искажает его, а проводит через призму собственного художественного видения. Для русского поэта Н.М. Карамзин был близок не как политик, мыслитель, а историк-писатель, творческая личность. Его исторический труд давал поэту лишь материал, который получал художественную обработку и начинал жить новой жизнью. Ярким примером подобного рода поэтического эксперимента можно считать балладу «Василий Шибанов». В ней поэт отказывается от рационалистической интерпретации исторических событий, увлекаясь собственным воображением. Отсюда отход от хронологии. Так, например, побег Курбского переносится на время опричнины, более позднее, чем это было по историческим данным. Карамзинские сюжеты обрастают в балладах А.К. Толстого детальными подробностями, созданными воображением автора. Исторические неточности компенсируются глубокой психологической разработанностью характера главного героя – Василия Шибанова.

В 1860-1870-е годы в творчестве поэта заметно повышается интерес и к русским былинам, что нашло отражение в жанровом синтезе баллады и былины. В обозначенный период он написал несколько баллад на былинные темы: «Змей Тугарин», «Поток-богатырь», «Илья Муромец», «Сватовство», «Алеша Попович», «Садко». В современном отечественном литературоведении отмечается трудность их жанровой дифференциации. Отчасти это объясняется тем, что сам поэт не видел разницы в определении

их жанра, называя эти произведения то былинами, то балладами [145]. Отличительными чертами данных баллад является сочетание лирической тональности и юмора, бережное отношение к источнику. Говоря об эволюции жанра баллады в творчестве А.К. Толстого, исследователи отмечают стирание ее жанровых очертаний, проникновение в ее структуру черт поэтики лирической песни, былины, притчи, легенды, анекдота [см.: 197, с. 139], что найдет свое дальнейшее развитие в жанре русской литературной баллады.

В последующий период литературного развития 1850–1890-е годы, в эпоху утверждения и расцвета реалистического метода, жанр баллады продолжает развиваться в творчестве таких поэтов, как Я.П. Полонский, А.А. Фет, А.Н. Майков, Н.А. Некрасов, Л.А. Мей, К.К. Случевский, А.Н. Апухтин, С.Я. Надсон, К.М. Фофанов и др. С течением времени, как утверждают исследователи, происходит процесс утраты балладой своих содержательных признаков [см.: 144]. В русской литературе данного периода продолжают активно развиваться баллады на фольклорные и литературные сюжеты (А.А. Фет, Л.А. Мей, А.Н. Апухтин и др.), однако ведущее место занимают все же балладные стихи, основанные на реальной действительности (Н.А. Некрасов, Я.П. Полонский, С.Я. Надсон и др.). В данный период наблюдается усиление разрушения ее жанрообразующих признаков: утрата фантастического элемента, традиционного балладного времени, мрачного колорита. Но стоит заметить, что несмотря на процесс размытия жанровых признаков, баллада не превратилась в простое фабульное стихотворение, ее позиции остаются достаточно прочными до конца XIX века. Остается популярной и историческая баллада с неопределенным историческим временем (Л.А. Мей, К.К. Случевский, А.Н. Апухтин и др.). Авторы отдают предпочтение сюжетам из русской жизни, актуализируя национальную балладу; утрачивается интерес к экзотическим странам. По утверждению В.А. Иванова, в 1840-1890-е годы в русской литературе «преобладает баллада ситуационная («баллада

положений»), за ней следуют баллады любовные, фантастические и комические» [144, с. 6].

Итак, как устоявшееся литературное явление баллада фиксируется в различных риториках и словарях уже в начале XIX века. Свои истоки русская литературная баллада берет в творчестве поэтов-классицистов, которые пока еще не опираются на фольклорные традиции, а перенимают готовые образцы жанра из западноевропейской литературы. На жанровой границе с одой и элегией осуществляются первые балладные опыты русских писателей. Поэты-сентименталисты во многом синтезируют жанровые черты баллады и романа. В их творчестве важное значение приобретает пейзаж, мотивы таинственной силы, пограничность миров (земного и потустороннего). В свои балладные стихи они вносят мотивы несчастной любви, разлуки, неожиданный трагический финал, гипертрофированность страстей, драматические диалоги, вмешательство в судьбу человека сверхъестественных сил, сжатость повествования. Влияние немецкой балладной традиции ускорил процесс формирования русской романтической баллады, безусловным реформатором которой явился В.А. Жуковский. Он синтезировал опыт европейской баллады и русской национальной поэзии. Творчество В.А. Жуковского демонстрирует многообразие заимствованных сюжетов: фольклорных, античных, мифологических, средневековой литературы. Свое окончательное оформление русская литературная баллада получает в творчестве А.С. Пушкина. Поэт соединяет иронию, фольклорные средства изобразительности с литературными способами психологизации, а также использует западноевропейский опыт, что становится важным этапом в развитии жанра. Дальнейший значительный вклад в разработку баллады внесли такие русские поэты, как М.Ю. Лермонтов, К. Павлова, А.К. Толстой, А.А. Фет, Я.П. Полонский, С.Я. Надсон и мн. др.

1.3 Жанрово-видовое своеобразие баллады в русской поэзии XX века

Поэзия Серебряного века дает новый толчок в развитии жанра баллады. Продолжая традиции, сложившиеся у французских вагантов XIV–XVI вв., баллада приобретает явные черты стилизации в творчестве Н. Гумилева, М. Кузмина, А. Ахматовой, В. Брюсова, М. Цветаевой и др. Акмеисты и символисты, вселившие неоромантический дух в балладу, придали ей таким образом черты исконности (поэтику ужасного, чудесного, фантастического), воссоздали средневековые и национально-исторические сюжеты. Так, например, В. Брюсов создает старофранцузские баллады («В старинном замке» (1914)), М. Кузмин – возрождает мотивы английской морской баллады («Шестой удар» (1927)), «Сероглазый король» (1910) А. Ахматовой – пример стилизации европейской баллады. Однако следует признать, что доминантные черты эпохи романтизма оставляют после себя в начале XX столетия лишь антураж и условную атрибутику: легенды о королевах, пажих, королях, рыцарях и принцессах. Традиционные балладные мотивы лишились духовно-философского содержания, сохранив лишь сентиментальную оболочку, несоответствующую эпохе. В формальном и содержательном плане баллады данного периода более всего приближены к лирическим стихотворениям, имеющим фабульные мотивы. Подобные произведения остаются глубоко лирическими и в этом отношении они сходны с романтической эпической балладой драматизмом, особой внутренней напряженностью героев, не вписывающихся в обычное течение жизни; их неприятием «враждебной среды» и очевидной отчужденностью от повседневности.

Показательной в этом отношении является лирическая баллада А. Ахматовой «Сероглазый король» (1910). Это таинственная баллада, написанная в классическом для жанра размере, являющимся наследием английских народных и романтических образцов («А за окном шелестят тополя / «Нет на земле твоего короля!» [6, с. 26]). Балладную атмосферу

создает недосказанность, намеки, отсутствие эпического толкования и лишь наличие развязки, из которой можно только догадываться о том, как и по какой причине произошло убийство. А. Ахматова раздвигает рамки частного любовного эпизода до общезначимой трагедии, приводящей читателей в смятение и ужас. Романтику исторического прошлого создают образы королевы, охоты, леса, которые погружают нас в царство сказки.

Другая баллада А. Ахматовой «Как поздно...» (1911), также написанная в ранний период творчества, открывает перед нами утренний пейзаж, где лучи солнца разоблачают незнакомку и таинственного графа. Характер описываемых событий, произошедших под покровом ночи, передают многочисленные предметы гардероба, свойственные романтической балладе: черное платье, рыжий парик, кружево маски, надушенные подвязки. В творчестве поэта явно просматривается пристрастие к нескольким культурам: французскому средневековью, культуре Востока и русскому фольклору.

Фольклорные традиции находят свое воплощение и в балладе «По неделе ни слова ни с кем не скажу» (1916), в которой автор рассказывает романтическую сказку, разворачивающуюся на фоне одухотворенной русской природы, которая полностью повторяет состояние лирической героини, дополняя и усиливая его:

И назвал мне четыре приметы страны,
Где мы встретиться снова должны:
Море, круглая бухта, высокий маяк –
А всего непременно – полынь... [6, с. 148].

Полынь по народным приданиям символизирует нелегкую, печальную судьбу, что указывает на неразделимые любовные страдания лирической героини. Незнакомец, «чужой человек», хочет огородить ее от этой участи, подарив таинственный «перстень»-оберег. В финале автор восклицает:

И как жизнь началась,
Пусть и кончится так...

Я сказала, что знаю: аминь! [6, с. 149].

Последние строки связаны с христианским миропониманием и молитвенным обращением к Богу. В данном произведении также используется прием народной песни, полной драматизма и интимных переживаний, повествующей о трагической любви («Над водой»). Героиня общается с природой в самый тяжелый период своей жизни. Она хочет покинуть этот мир. Прощание с жизнью она рассматривает как единственное спасение от душевных мук и страданий:

Мы прощались, как во сне,

Я сказала: «Жду»...

О глубокая вода,

В мельничном пруду,

Не от горя, от стыда

Я к тебе приду... [6, с. 48].

Символичностью содержания отличается и баллада «Путник милый, ты далече...» (1921). В центре смыслового наполнения здесь образ дракона из средневековых поверий, которому приносят в жертву невинных красавиц. Посредством этого образа-чудовища автор изображает реальных людей, запрещающих поэту создавать свои творения. В тексте присутствует много описаний, свойственных эпическим текстам:

Здесь живет дракон лукавый,

Мой властитель с давних пор.

А в пещере у дракона

Нет пощады, нет закона.

И висит на стенке плеть,

Чтобы песен мне не петь [6, с. 182].

В балладном творчестве А. Ахматовой мы не встретим имен героев, как правило это типы, маски. Действия в них разворачиваются либо в далеком прошлом, фольклорной действительности, либо в нереальном мире. Детали, одежда персонажей, предметы обихода, бытописание максимально

психологично. Все это в совокупности подчеркивает душевное состояние героя. Нередко основу произведений составляют многочисленные диалоги, тексты отличаются четкой и законченной сюжетностью, насыщенным событийным рядом.

Событийная составляющая отличает и баллады М. Цветаевой. В ее творчестве также обнаруживается стремление возродить старинный жанр баллады. Одно из наиболее ярких произведений – баллада «Стенька Разин» (1917), написанная на сюжет народной песни «Из-за острова на стрежень...», но с существенными изменениями с точки зрения проблематики и пафоса. В песне персидская княжна – безлика жертва любви удалого казака, о переживаниях которой ничего не говорится, а сам Стенька Разин – веселый и хмельной атаман, утопивший восточную красавицу в угоду своим товарищам. В балладе эта история преисполнена лирического психологизма и трагичности. Поэт уравнивает в этом произведении эпическое повествование и лирический подтекст. Потопив княжну, цветаевский герой переживает глубокое нравственное потрясение, которое усиливается страшным сном. В нем он видит убитую девушку. Герой испытывает мучительные жалость и раскаяние. Его потрясают услышанные слова утопленницы:

Ты зачем меня оставил
Об одном башмачке?
Я приду к тебе, дружочек,
За другим башмачком [65, с. 257].

По закону фольклорного мистического канона, душа убиенной не находит покоя и напоминает с того света о неизбежности расплаты за содеянное:

И звенят-звенят, звенят-звенят запястья:
– Затонуло ты, Степаново счастье! [65, с. 257].

Поэтесса ориентируется на романтическое сознание, которому свойственно наличие мира реального и потустороннего. Однако страсть и

любовь уже изначально не могут сделать человека счастливым, и как правило, влекут за собой смерть, что и подчеркивается автором.

А. Ахматову и М. Цветаеву во многом сближает следование фольклорным традициям: использование народных образов, мотивов, вкрапление разговорной лексики, просторечья. Именно жанр баллады дает авторам возможность наиболее ярко подчеркнуть эту связь, показать все мастерство владения фольклорным материалом.

Связь с русской фольклорной традицией прослеживается и в балладных стихах о Москве М. Цветаевой: употребляются старославянизмы (бремя, град), архаизмы (сурьмить, говеть), стилизованные под старину эпитеты и глаголы (привольный, царевать, исходить), четко слышится народная песенная интонация:

В дивном граде сем,
В мирном граде сем,
Где и мертвой мне
Будет радостно... [66, с. 59].

В этом произведении гармонично сочетаются индивидуально цветаевское и фольклорное. Совершенно справедливо А. Саакянц отмечает как отличительную особенность данных стихов «смешение архаики и литературного языка» [223, с. 247].

Не менее интересно для М. Цветаевой и продолжение традиций европейской романтической баллады. Так, драматический цикл «Федра» (1927) представляет собой особый художественный мир, связанный с поэтическим восприятием М. Цветаевой «золотого века» европейской культуры. В драматических стихах, приближенных к балладной форме, нет развернутых, последовательных сюжетов – есть лишь намеки, детали, имена, но сохраняется колорит старины, таинственности, трагического напряжения. Эти черты балладного творчества М. Цветаевой также роднят ее с произведениями А. Ахматовой. Как и в других произведениях М. Цветаевой, эпическое здесь полностью подчинено лирическому. Все содержание

баллады является реминисценцией, отсылкой к какому-либо уже известному тексту, сводится к передаче чувств и мыслей героев. Читатель как бы должен знать этот миф или литературное произведение автора и с позиции этих знаний воспринимать текст. В балладных стихах встречаются упоминания мифических персонажей (Ипполит и Федра, Эвредика и Тезей) и существ (гарпии, олимпийцы), литературные герои эпохи Возрождения («Диалог Гамлета с совестью»). Все эти характеры и маски легко примерены автором на современных героев, пространственно-временные координаты относительны, изображение главных персонажей абстрактно, за счёт чего создается своеобразный флер и смысловая прозрачность текста.

Отметим, что именно в эпоху Серебряного века наблюдается не только возрождение жанрового канона баллады, связанное с усилением мистических и таинственных сюжетов, но в то же время деканонизация балладного жанра. Особый интерес проявляется не столько к балладе как к жанровой форме, сколько к ее отдельным элементам.

Конец гражданской войны ознаменовал начало активной творческой работы, обогащая литературу переживаниями, живыми человеческими связями. Ошеломлял быстрый темп роста советской прозы. Некоторые исследователи ошибочно посчитали, что поэзия данного периода уступила пальму первенства эпосу, запоздав с развитием [240]. Однако бытует и другая точка зрения. Совершенно справедливо С. Страшнов утверждал: «В те годы великолепно и сильно проявили себя таланты мастеров, строфами которых сейчас открываются все антологии нашей поэзии» [239, с. 24].

Новый век распахнул двери в новую эру: падение монархии, революционные движения и гражданская война направили творческие массы в новое эпическое русло и вновь превратили балладу в «живой и емкий жанр». Ярким примером подобного воскрешения, как мы уже отмечали, стало творчество Н. Тихонова. Он создал новый тип баллады, беспощадно отбросив устаревшие каноны, почерпнув из них лишь самое необходимое, первоосновное и грандиозное, вдохновляясь масштабами пролетарской

культуры, воспетой гимнами В. Маяковского и пронзительной интимной лирикой А. Ахматовой. Ю.Н. Тынянов так охарактеризовал его балладное творчество: «Впечатление, произведенное тихоновской балладой, было большое. Никто еще так вплотную не поставил вопроса о жанре, не осознал стиховое слово как точку сюжетного движения» [249, с. 232].

Динамика, острота, стремительность и новизна сюжетов стали уникальными особенностями, которые выгодно отличали балладное творчество Н. Тихонова от его предшественников. Автор редко включает в свои произведения элементы мистики и фантастики. Чаще всего он гиперболизирует силу, мужество русского солдата-защитника, яркими штрихами подчеркивает концепцию героизма. В его балладах определяющим становится понятие «скорости»: скорость движения, действий и поступков героев. В «Балладе о гвоздях» герои-моряки смеются в лицо смерти, это рыцари без страха и упрека, быстро, без раздумий идущие на подвиг. Его балладные стихи знакомы каждому – это емкая и афористическая концовка, точно сформулированная двумя последними строками:

Гвозди б делать из этих людей:

Крепче б не было в мире гвоздей [60, с. 45].

«Самым балладным» творением Н. Тихонова, с точки зрения С. Страшнова, является «Баллада о синем пакете»:

Локти резали ветер, за полем – лог,

Человек добежал, почернел, лег.

Лег у огня, прохрипел: «Коня!»

И стало холодно у огня [61, с. 84].

Быстрая смена событий, лаконичность и уплотнение изложения воссоздает перед глазами подробную кинематографичную картину событий, всю суть революционного движения и масштаб исторического события. «Поэт выживает из балладного мотора максимум» – это и есть та уникальная находка, которая делает Н. Тихонова балладным новатором, но в то же время

она играет далеко не второстепенную роль в деканонизации балладного жанра. [239, с. 39],

Баллада в эпоху сильных для нашей страны потрясений не только возродилась в новой форме, но и сыграла важную роль в формировании гражданственности и патриотичности нации. Героические баллады Н. Тихонова – это своеобразные остросюжетные рассказы о подвиге и мужестве ради общего дела. Поэт ориентирует поэзию на создание героя, сознательно идущего на подвиг, героя, который жертвует собой, защищая свою родину от врагов. Отражая национальное самосознание русского человека, Н. Тихонов во многом отталкивается от романтических традиций, гиперболизирует идею доблести, революционного подвига, утверждает культ верности долгу.

Следует признать, что 1930-е годы – время заинтересованного возвращения писателей к первоисточкам. Открываются бесценные богатства народной поэзии, осознаются возможности их нравственно-эстетического влияния на современную культуру. Авторами предвоенного времени овладевает тяга к истории, сосредоточенность на героическом прошлом своих предков. Показательными в этом плане становятся исторические баллады Л. Мартынова «Ермак» (1930), «Поход на восток» (1932), «Пленный швед» (1936) и др.

Данный период ознаменован широтой и многоплановостью в поэтическом осмыслении прошлого, многообразием подходов к его изображению. Авторы рисовали портреты знаменитых народных предводителей и государственных деятелей, а также стремились показать маленького человека как человека исторического (произведения Н. Рыленкова, Д. Кедрина, С. Маркова, И. Франкеля, А. Прокофьева и др.).

Отметим, что в военный период к жанру исторической баллады поэты практически не обращаются. Можно указать лишь на произведения Д. Кедрина («Князь Василько Ростовский», «Ермак», «Победа»), С. Маркова («Слово об Евпатии Коловрате», «Александр Невский», «Казак в Пруссии»

(1760 год)»). В это время все чаще доминировала военная возвышенно-символическая баллада, которая устанавливала особую природу историзма с помощью непрямого использования исторического материала. Ее герои стремились всеми силами осветить собой счастливое будущее потомков, утверждая пример человеческого абсолюта и идеала нации – своих отцов и дедов.

Показательна эволюция жанра в творчестве М. Светлова. Его раннее стихотворение «Двое» (1924) написано под очевидным влиянием «Баллады о гвоздях» и «Песни об отпускном солдате» Н. Тихонова. В произведениях «Гренада» (1926), «В разведке» (1927) зарождается так называемый светловский герой, а вместе с ним и оригинальность поэзии М. Светлова, и его неповторимый стиль.

В «Песне» (1931) М. Светлов следует по пути усиления балладного лиризма, утверждая идею бессмертия героя:

Юношу стального поколения
Похоронят посреди дорог,
Чтоб в Москве еще живущий Ленин
На него рассчитывать не мог.
Чтобы шла по далям живописным
Молодость в единственном числе...
Девушки ночами пишут письма,
Почтальоны ходят по земле [49, с. 200].

В его стихотворении уже не существует границ между прошлым и будущим, теряется балладная одномоментность, показывая, что человек из прошлого может быть причастен ко всему происходящему сейчас. Ведь благодаря тому юноше, погибшему за революцию, ходят по земле сейчас почтальоны счастья. И поэт передает эту эстафету потомкам.

Безусловно, жанровый канон баллады в период утверждения и расцвета советского государства существенно менялся. Помимо романтизации действительности и человека перед балладой стояли и другие дидактические

задачи: мифологизация советской действительности, утверждение единства нации, репрезентация героизма советского человека. Определяя особенности советской баллады, С.Л. Страшнов совершенно справедливо подчеркивает: «Необычное 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. Непридуманная, но и небывалая мощь, которая отличает деяния балладных героев русской советской литературы, воодушевляет читателей, побуждает их к нравственным исканиям» [239, с. 11]. Сама эпоха, с ее трагическими коллизиями, давала поэтам «живой» материал, по накалу драматизма приближаясь к классическим народным балладам, в основе которых лежала уплотненная динамика событий, раскол семей, фантастическая осязаемость и т.п.

Можно утверждать, что баллады периода Великой Отечественной войны тесно связаны с героико-революционными балладами начала XX столетия. Это один из самых ярких и насыщенных периодов в советской поэзии. Принципиальными свершениями отмечен он в истории балладного жанра. Это время страшных потрясений и великих побед, горя и потерь, нечеловеческой выдержки и доблести. Баллады военного времени пронизаны искренностью, любовью, героическим пафосом и наивысшим проявлением всех человеческих чувств и эмоций. С ними без страха шли в бой, их писали на полях сражения, в холодных землянках и окопах. Такие балладные стихи существенно отличались от классических романтических и народных баллад. Среди ярких особенностей военных баллад стоит отметить сюжетность, героизм, ориентацию на документальность, обращенность на современность, изображение реальной жизни в ее повседневности. Кардинально меняется и специфика балладного героя: на смену герою-одиночке приходит народный герой, подвиг которого связан прежде всего с общенародной борьбой. Его образ не индивидуализированный, а обобщенный; характер проявляется не в

исключительных и фантастических обстоятельствах, а в драматических моментах современной действительности. Военные баллады также отличались простотой композиции, минимальным количеством действующих лиц, однонаправленностью сюжетных линий. Среди такого рода произведений можно выделить «Балладу об ордене» А. Безыменского, «Балладу о дружбе» (1942) и «Балладу о верности» (1942) С. Гудзенко, «Балладу о мальчике» А. Жарова, «Балладу о пустыне» (1952) В. Луговского, «Балладу о товарище» (1942) и «Балладу об отречении» (1942) А. Твардовского и мн. др. Однако, справедливости ради, заметим, что балладный жанр не сразу раскрылся в военной поэзии, хотя балладами в тот период, как мы могли убедиться, назывались многие стихотворения. Образуются новые переходные разновидности – баллада очерковая и публицистическая. Рассказ о подвиге является основой военных баллад.

Публицистическая баллада нацелена не на изображение эмоционального порыва героя, а не его передачу. Летчики из «Черноморской баллады» П. Антокольского геройски выдержали множество испытаний, но все равно не сдаются. Рефреном стихотворения становится всепоглощающее и неотвратимое «Победим!», ни за что не обрывающееся, как и сопротивление. Автор подхватывает девиз героев, преодолевших все преграды, вернувшихся на родную базу и готовящихся к новому боевому заданию, и тем самым утверждает неминуемую победу над фашизмом.

Герои большинства романтических произведений 1941–1945 гг. остаются безымянными: они теряют всякие средства индивидуализации, речь, например. Их фразы создают даже не обобщенный народный образ того самого парня, а, можно сказать, само явление – «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» П. Антокольского, «Баллада о неизвестной» М. Матусовского и др.

Показательна в этом отношении «Баллада о черстве куске» (1942) В. Лифшица. Написанная в самом разгаре войны, она обладает всеми чертами лиро-эпического произведения, имеет в основе законченный

понятный сюжет, максимально искренна и проста. Боевые действия приводят молодого лейтенанта в родной город, к родному дому, где с нетерпением ждет его возвращения жена и маленький сын. На пороге его встречает испытавший все ужасы войны седой мальчик, «старичок семилетний», а жена, опухшая от голода, близка к смерти. Солдат отдает своему сыну все, что у него есть, – кусок черствого хлеба. Но сынишка жертвует им ради больной матери. И вот отцу уже пора возвращаться на фронт. По дороге солдат находит тот же самый кусок черного хлеба в том же самом кармане – оказывается, супруга незаметно подложила ему обратно заветный подарок. Финал баллады преисполнен патриотическим пафосом, жертвенностью и героизмом.

Война разрушила семейную идиллию и превратила их самих в подобие живых людей: «голодных птиц» с «воробьиными ребрышками», опухшими телами и седыми волосами. Но не смогла сломить силу духа, способность к жертве и высоким поступкам во имя спасения ближнего, не погасила яркий огонек любви в глазах и сердцах.

Не меньший интерес вызывает жанр баллады и в поэзии поэтов-шестидесятников. Лирика этих авторов ярко выделялась на фоне литературы соцреализма. Они постоянно находились в поиске оригинальных способов выражения авторского «я», новых форм, экспериментировали с многообразием поэтических жанров. Пережившие кризис мировоззрений эпохи большевизма, жесточайшие сталинские репрессии, кровопролитную Великую Отечественную войну, страх и смерть самых близких, они вступили в пору «оттепели» со своими представлениями о жизни. У них было свое видение роли поэта в обществе. Социально-политические преобразования страны во второй половине XX столетия подталкивали к поэтическому оформлению чувств. На литературной арене возникают такие яркие имена, как Белла Ахмадулина, Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Роберт Рождественский, Булат Окуджава. В своем творчестве они открыли новый мир без границ, где доминировала свобода мыслей и чувств.

Для жанра баллады 1960-х годов особенно привлекательной была военная тематика. Это связано, в первую очередь с тем, что слишком ярки были воспоминания о минувших событиях и слишком свежа рана в сердце шестидесятников. Баллада того времени чаще всего воспевала героизм человека на фоне конкретного исторического события – войны или революции. Следует отметить, что и в советской героической балладе наряду с возвышенным пафосом, героикой, значительное место отводилось ее главным каноническим особенностям – мистической, фантастической окраске. Указанные элементы призваны были интонировать звучание патриотического пафоса. Чаще всего сила человеческого духа описывалась в превосходной степени.

Поэты-шестидесятники часто синтезировали в своих произведениях высокое и низкое, героiku и обычные трудовые военные будни. Показательной в этом отношении является «Баллада о пшене» Б. Окуджавы. В ней автор просит читателей и слушателей опуститься ближе к земле: не все те герои, что покоряют винтовкой и штыком врага, что самоотверженно бегут в атаку порой с одной окопной лопаткой, а есть те незаметные глазу труженики, что с половником в руках под пушечным обстрелом колдуют над солдатским обедом:

Мы бережем остатки пшена,
а родину оставляем?
Она ускользает из-под ног,
ее остается мало...
А кухня варит и варит пшено
как ни в чем не бывало [37, с. 538].

Именно на таких людей возложена самая важная миссия – восполнить физические силы будущих защитников Отечества. Поэт заостряет внимание, казалось бы, на незначительных деталях, поступках, показывает естественное лицо войны и ее участников.

Простота и естественность в выражении лирических чувств и настроений становится доминирующей и в «Балладе о Дон Кихотах» (1959) Б. Окуджавы. В ней поэт переосмысливает классический образ рыцаря: создает собирательный образ русского рыцаря-труженика, рыцаря-воина. В сложнейшую для России эпоху тысячи парней могли считаться таковыми. Всем содержанием баллады поэт подчеркивает, что у литературного героя есть свой прототип в современном мире. Они, незаметные в толпе, живут своей обыденной жизнью и не знают о том, что герои. В памяти поэта слишком свежи воспоминания, слишком ярко застыли образы этих скромных людей. Он передает таинственно-драматическую историю их жизни через повседневность («Да, живут донкихоты! / Я касаюсь в толпе их руки») [37, с. 174].

Важное место военная тематика занимает и в творчестве Р. Рождественского. Можно отметить такие его произведения, как «Баллада о спасенном знамени» (1967-1970), «Баллада о бессмертии», «Баллада о зенитчицах» (1973), «Баллада о молчании» (1985), «Баллада о красках» (1972) и др. В таких произведениях наблюдается преемственность народнопоэтическому творчеству: связь с былинным эпосом, использование разнообразных выразительно-изобразительных средств в создании художественного образа, ритмика-интонационная актуализация, совмещение пространственно-временных пластов и мн. др. Поэт часто акцентирует внимание на психологизации образа, суггестивности чувств и эмоций, использует символику и мифологизацию, контрастность в изображении образов и характеров.

Так, в «Балладе о красках» два брата, такие разные – огонь и дым – разделили одну судьбу на двоих, прошли серость госпиталей, озолотили грудь орденами:

Был он рыжим,
как из рыжиков рагу...
А другой был чёрным-чёрным у неё.

Чёрным,
будто обгоревшее смолье [44, с. 173].

С помощью незатейливых метафор и цветowych находок конструируется эмоциональный тон повествования – здесь нет особого героического пафоса, не описываются великие победы двух сынов отечества, акцент делается на материнское восприятие сыновей, на безграничную любовь к ним.

По принципу контраста построена и «Баллада о маленьком человеке» Р. Рождественского. Автор фактически поднимает одну из основных тем русской литературы – тему маленького человека, что продемонстрировано в самом заголовочном комплексе.

На Земле безжалостно маленькой
жил да был человек маленький.
У него была служба маленькая.
И маленький очень портфель [43, с. 27].

И оставался бы он таким же маленьким и незаметным со своей маленькой жизнью, если бы не постучавшаяся в окна война. Лишь она расставила все по своим местам, показала, каков потенциал этого маленького человека. Лишь война дала возможность раскрыть истинную сущность настоящего героя, скрывающуюся столько лет под меленькими одеждами:

Автомат ему выдали маленький.
Сапоги ему выдали маленькие.
Каску выдали маленькую
и маленькую – по размерам – шинель. [43, с. 27].

Баллада строится на контрасте огромного подвига, совершенного маленьким человеком:

... А когда он упал – некрасиво, неправильно,
в атакующем крике вывернув рот,
то на всей земле не хватило мрамора,
чтобы вырубить парня

в полный рост! [43, с. 28].

Простота и естественность слога Р. Рождественского подкупает с первых строк. Его произведения отличаются спецификой чувств лирического героя. Таинственность в балладах выражается через необычную силу духа и патриотизм советского человека.

Следует отметить, что шестидесятники перенимали поэтические традиции у своих предшественников. Так, футуристическую манеру В. Маяковского, его сложность языка и ритма, перенес в свою «Балладу 41 года» (1960) А. Вознесенский. Ей свойственна та же физоологичность описания: ты чувствуешь каждый удар по клавишам, как будто это ты лежишь там, в каменоломне. Так жестоко и страшно представлять полуживого солдата с обрубленными пальцами, пытающегося наиграть знакомую мелодию, соединяющую его с миром живых:

А пальцы, вспухшие алели.

На левой – два, на правой – пять...

Он опускался на колени,

Чтобы до клавиш достать [12, с. 358].

Это баллада о мистической тяге к искусству, как к жизни. Поэт заостряет внимание на невероятной силе человеческого духа, его стойкости. Необычный метафорический рисунок и визуализация стиха создают неповторимую, ужасающую атмосферу. Рояль тоже ранен и искалечен, как живое существо, он лежит вместе с людьми в убежище и ждет своей участи:

Он был без ножек, черный ящик,

Лежал на брюхе и гудел.

Он тяжело дышал, как ящер,

В пещерном логове людей [12, с. 358].

Через аллегорическую картину: боль и раны музыкального инструмента, – поэт воссоздает картину человеческих страданий. А. Вознесенский мастерски синтезирует музыку и поэтическое слово, что дает возможность не только увидеть, но и услышать голос войны.

Со всей очевидностью мы можем утверждать, что в балладах, повествующих о трагических событиях Великой Отечественной войны, помимо героизации и мужества, утверждается философское начало. Поэты не только ведут повествование о трагических, переломных ситуациях, но и осмысливают общечеловеческие проблемы, дают им оценку. Война предстает как безумная катастрофа, которая несет гибель всему чистому, прекрасному, возвышенному.

Следует отметить, что баллады поэтов-шестидесятников не ограничиваются только военной тематикой. Их сюжеты строятся на романтически-любовных, исторических, мифологических, библейских сюжетах. Им свойственно осмысление современной действительности, достижений и свершений бурной советской эпохи. Однако, начиная с конца 1960-х годов, происходит переактуализация в литературном сознании. Меняется восприятие роли поэзии: из ораторского призыва к действительности лирика чаще всего становится своеобразной «формой исповеди» (С. Чупринин), которая напоминает человеку о нравственных духовных ценностях. В жанре баллады усиливается философское начало, что продолжает сближать ее с элегией («Новоарбатская баллада» В. Соколова, «Баллада об ушедшем» Ю. Кузнецова и др.).

Среди жанрово-тематического многообразия баллад 1960-1970-х годов отчетливо выделяется романтическая природа баллад И. Бродского. В его творчестве наблюдается связь не только с романтической традицией первой трети XIX века, но и с классической, фольклорной балладой. Поэт активно обращается к произведениям раннего Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Вяземского, Батюшкова, Полежаева, Баратынского, о чем свидетельствуют наличие общих мотивов и образов в его произведениях, способов художественного изображения, отсылок в форме цитат, контаминаций и аллюзий, присутствие романтического двоемирия, тем смерти и творчества, поиска себя и собственного пути в необычных условиях. Наиболее ярко соответствуют жанру баллады стихотворения «Баллада Лжеца» и «Баллада

Короля» из поэмы «Шествие» (1961), «Диалог» (1962), «Под вечер он видит, заставивши в дверях» (1962), «В тот вечер возле нашего огня» (1962), «Ты поскачешь во мраке по бескрайним холодным холмам» (1962), «Холмы» (1962). Исследователи отмечают такие черты балладной поэтики автора, как столкновение реального и ирреального, отсутствие морализации, характерных для народных баллад, особую ритмику, неопределенность в решении житейских вопросов, мотив одиночества [210, с. 170].

В центре философской проблематики у И. Бродского часто оказывается образ смерти (например, черный конь в балладе «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...»), противопоставленный любви, антитеза одушевленного и неодушевленного начал. Зачастую балладные события происходят не в физическом, мире, а в мире душевных переживаний героя, на стыке реального и воображаемого. Традиционный балладный конфликт человека с природными силами разворачивается подобно романтической литературе XIX века:

Нет не думай, что жизнь – это замкнутый круг небылиц,
ибо сотни холмов – поразительных круп кобылиц,
на которых в ночи, но при свете луны, мимо сонных округ,
засыпая, во сне, мы стремительно скачем на юг.
[7, т. 1, с. 210–211].

Причем, герой И. Бродского находится в постоянном конфликте с миром, что, безусловно, отражает тесную связь с творчеством М.Ю. Лермонтова.

Следует подчеркнуть, что большая часть перечисленных произведений не несет в заголовочном комплексе отсылку к авторскому определению жанра. По мнению А. Полторацкой, эти стихотворения «так насыщены узнаваемыми балладными мотивами, что само прямо произнесенное слово “баллада” представлялось автору избыточным» [210, с. 170].

Связь с лермонтовской традицией А. Полторацкая отчетливо прослеживает во многих стихотворениях И. Бродского: в «Балладе о

маленьком буксире» образ человека-корабля, «преодолевающий пространства и границы», сопоставимый с «Парусом» Лермонтова; в «Балладе Лжеца», которая отражает идею двоемирия, эта связь выражается в «неизбежности зла», абсурдности мироздания, наличии масок; в «Балладе Короля», в которой повествуется о подвиге, «погоне за счастьем», мы можем наблюдать мотивы поэмы «Мцыри»; в стихотворении «Под вечер он видит, застывши в дверях...» [см.: 210] ноты лермонтовского разочарования, скепсиса, идеи несоответствия личности времени, противопоставление себя веку:

Я жизни своей не люблю, не боюсь,
я с веком своим ни за что не борюсь.
Пусть что угодно вокруг говорят,
меня беспокоят, его веселят. [7, т. 1, с. 174].

Более того, в произведениях И. Бродского обнаруживается связь и с балладными мотивами Жуковского, Бюргера. Это мотивы смерти, таинства мироздания, скачки, «символизирующей жизнь».

Можно с полным основанием утверждать, что жанр баллады находит свое развитие и в последней трети XX столетия. Так, например, в 1970-е годы он становится наиболее популярным в творчестве поэтов-песенников. Причем, отечественные исследователи склонны выделять различные ее модификации. В песенном творчестве бардов широкое распространение получила как страшная баллада (В. Высоцкий, В. Ланцберг, Б. Окуджава и др.), так и историко-героическая (В. Высоцкий, А. Городницкий, Ю. Ким, Е. Клячкин, С. Никитин и др.) [см.: 176]. Баллада приобретает свою историческую музыкальность, стихотворные строки вновь активно взаимодействуют с нотами.

Наибольшую популярность музыкальные баллады получили в творчестве В. Высоцкого. Именно в его строках, как утверждают исследователи, поэзия шагнула навстречу прозе, навстречу сюжетности, приблизилась к жанровой форме новеллы [176, с. 126]. Вполне справедливо

Н. Крымова назвала песни В. Высоцкого «социальной исповедью», охарактеризовав тем самым сочетание в его произведениях актуальной общественно значимой темы с музыкальной надрывностью [173, с. 6]. С.В. Свиридов полагает, что «песня Высоцкого оказывается близкой балладному жанру по конфликтности мироощущения, взгляду на мир через частного человека. Роднит их и неопределенное положение баллады среди литературных родов, ее единство элементов лирики, эпоса и драмы» [227, с. 74].

Прежде всего настораживает тот факт, что жанровая дефиниция баллады вообще и применительно к В. Высоцкому в частности оказывается настолько широкой и «толерантной», что под балладную «гребенку» «причесывается» едва ли не весь песенный репертуар поэта. Так, например, И. Сухих причисляет к балладам и «Диалог у телевизора», и «Утреннюю зарядку», и «Милицейский протокол», и «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное – невероятное”», речевая структура которых представляет собой не повествование, а апеллятивно-ролевые монологи и диалоги [241]. Если Н.М. Рудник видит в жанре баллады адекватный способ передачи трагического мироощущения В. Высоцкого [221], то Д.Н. Курилов, напротив, «делает ставку» на «комический» потенциал баллады, считая ее соответствующей жанровой формой воплощения «карнавального» восприятия мира [173]. С.В. Свиридов идет еще дальше, возводя генезис песенного творчества В. Высоцкого к фольклорной разновидности баллад, а именно – блатным песням, «ироническое пародирование» которых позволяет автору выработать «самобытную жанровую поэтику» [227, с. 82].

Действительно, балладный жанр в творчестве барда весьма разнообразен. Жанровые координаты часто намечены поэтом в самом заголовочном комплексе: «Баллада о гипсе» (1972), «Баллада о борьбе» (1975), «Баллада о брошенном корабле» (1970), «Сказка про дикого вепря» (1966), «Сказка о несчастных сказочных персонажах» (1967) и др. К жанровой традиции «блатного фольклора» отсылают названия

«Разбойничья» (1975), «Очи черные» (1977), «Пародия на плохой детектив» (1966) и т.п. Каждая блатная песня заключает в себе спрессованную мелодраму, криминальную зарисовку с ярко выраженным драматическим началом.

...От погони той вовсе хмель иссяк.

Мы на кряж крутой – на одних осях,

В хлопьях пены мы – струи в кряж лились, –

Отдышались, отхрипели да откашлились ... [13, с. 378]

Наряду с «блатными балладами» В. Высоцкий обращается и к книжным традициям, используя свободные, тематико-стилистические композиции, без исторической конкретики, со свойственной романтической отвлеченностью. В сознании автора рождаются новые жанровые формы, что приводит к размытию границ, жанровому синкретизму, выявляется «гибкость и подвижность его художественного мышления, “опрокидывающего” стереотипы литературоведческой мысли о жанровой “индифферентности” современной поэзии» [224]. В. Высоцкий обращается к блатному фольклору, разбойничьим каторжным песням, разыгрывая мелодраму, создавая жестокие романсы с ярким драматическим началом, бунтарством и вольнодумством. Это и пародия, и карнавал, и театрализованное действо в одном лице.

Вместе с наследованием фольклорных традиций, В. Высоцкий апеллирует к балладе литературной, беря за основу сюжет того или иного литературного произведения. Но при этом автор оставляет за собой право свободной композиционной интерпретации, не придерживаясь сложившегося канона.

В песенной поэзии В. Высоцкого песня-баллада приобретает своеобразную литературную форму и содержание. Кроме того, всем им присущ определенный сюжет и система персонажей. Несмотря на то, что в некоторых балладах героев может быть лишь два, а то и один, как, например, в «Балладе о любви», образы имеют четкий изобразительно-словесный портрет. Тексты баллад информативно-содержательны и несут глубокий

подтекст. Идейная сторона имеет, как правило, сатирическую подоплеку и является живой реакцией на события сегодняшнего дня.

В большинстве случаев баллады В. Высоцкого, как и многие баллады-песни Б. Окуджавы, А. Галича, Ю. Кима и мн. др. тяготеют к лирическому стихотворению, обращенному к «вечным» темам: любви, ненависти, борьбы, времени, детства, жизни и смерти), – с явно выраженными авторскими переживаниями.

С балладным творчеством В. Высоцкого тесно связаны и песни-баллады А. Галича, с одной стороны, опирающиеся на традиции советской поэзии, а с другой – во многом ее пародирующие. В своих балладах А. Галич также, как и В. Высоцкий, создает сюжетные рассказы о частной жизни советского человека, часто окрашенной драматизмом ситуаций. Однако в них он выглядит далеко не героически, а, напротив, комически. Комизм создается прежде всего за счет своеобразного ролевого персонажа (или автора-повествователя). Автор передает сознание директора магазина, тещи, маляра и т.п. («Баллада о прибавочной стоимости», «Баллада про маляров, истопников и теорию относительности», «Баллада о том, как едва не сошел с ума директор антикварного магазина № 22 Копылов Н.А., рассказанная им самим доктору Беленькому Я.И.», «Баллада о стариках и старухах, с которыми я вместе жил и лечился в кардиологическом санатории областного совета профсоюзов в 110 километрах от Москвы» и др.). Гиперболизируя ситуации, актуализируя случаи из частой жизни, комические диалоги и монологи автор подчеркивает абсурдность советской действительности с ее штампами и условностями. В.Я. Малкина, указывая на многогранность баллад А. Галича, совершенно справедливо отмечает, что «...большая часть баллад может привести к выводу о том, что Галич, пародируя и, тем самым, дискредитируя жанр советской баллады, доводит его до логического завершения» [192.].

Таким образом, мы можем констатировать, что поэты-барды вновь обратились к музыкальному происхождению баллады создав биографические

ретроспективы, вспомнив о трагических страницах советской истории в своих авторских песнях, дав юмористическую трактовку обстановке в Стране Советов.

Отметим, что 1980-е годы делают доступными для литературы ранее запрещенные темы, расширяя художественные, тематические и проблемные горизонты. Авторы этого периода экспериментируют с формой и содержанием, в процессе чего разделяются на два полюса. Первые отдают предпочтение факту, оголенной правде, достоверности, позволяющей расширить исторический кругозор читателя. Вторые относятся к полюсу фантазии, гротеска, мифа, прибегают к «ассоциативному метафоризму», абсурду.

Согласно первой тенденции, поэты вновь обращаются к кровавым страницам истории, трагической судьбе народа в военный период (О. Шестинский «Баллада о матери», «Герой. Попытка баллады» М. Кабаков), лишая тем самым балладу условности и превращая ее в рассказ, очерк или даже поэму. Согласно второй тенденции, авторы отвергают советскую идеологию, развенчают и переоценивают образец классической советской баллады Н. Тихонова, с иронией и сарказмом переиначивают героический смысл в трагический, разрушают идеологические штампы.

Исследователь М. Жигачева совершенно справедливо отмечает, что баллада 1980-х годов «оказывается не только объектом снижения и осмеяния, сколько средством, дающим наибольший “разрушительный” эффект при столкновении с современным материалом» [137, с. 131]. Солдаты, возвращающиеся из Афганистана с помутненным рассудком и галлюцинациями («Баллада о деве белого Плеса» (1988) Т. Кибирова), люди-призраки как главные действующие лица советской истории («Революционная казачка» (1989) Д. Пригова) – поэты-восьмидесятники окрашивают свои «страшные» романтические баллады средневековым колоритом с элементами иносказания и сарказма. Не покидают их стихотворения и жуткий образ Сталина, связанный со страхом смерти,

дрождью в коленях, «облезлым маузером», толпами сотрудников НКВД (О. Николаева, М. Шелемов). «Жанр баллады становится пригодным для освоения современной криминальной тематики». («Нечистое дело! Народ говорил, в том доме брат брата убил...» / «Бедняжке жене показалась рука, Струилась с руки этой крови река», «Баллада» М. Аввакумовой) [137, с. 131]. Благодаря наличию апокалиптических мотивов автор размышляет над судьбой России, проблемой нравственного выбора между добром и злом, ангелом и чертом.

Авторы стремятся вернуть балладе динамику, делая акцент на непредсказуемости сюжета, живости и остроте действий, открывая новые жанровые резервы и выходя за рамки обыденности (Д. Самойлов, книга «Горсть», «Тристан и Изольда» О. Седаковой, «Жильцы» М. Кудиновой и мн. др.).

Таким образом, обобщая мнение исследователей, можно утверждать, что жанр баллады прошел длительный путь в своем формировании и развитии. Термин «баллада» применяется к генетически родственным, но типологически несводимым понятиям. Изменения содержательных и формальных признаков наблюдается от фольклорных эпических песен, западноевропейских образцов, особенностей русской романтической баллады, учитывающей особенности национального характера, фабульных лирических стихотворений эпохи Серебряного века, к сюжетным рассказам героико-романтического характера советской баллады до поэтических экспериментов поэтов-постмодернистов. В своем историческом развитии она ориентировалась на специфику национального мировидения, его фольклорно-мифологическое мышление, а также испытывала влияние сюжетов и мотивов инонациональных литератур. Русская литературная баллада представляет собой неоднородное жанровое образование. Ее специфические особенности складывается за счет синтеза родовых начал эпоса, лирики и отчасти драмы. Опираясь на объективное начало, повествовательность, событийность, многогеройность как главных

особенностей эпоса и в тоже время, ориентируясь на глубокий лиризм, дискретность, лаконичность, сжатость сюжета, присущих лирике, а также диалогическую составляющую, поэты создают различные варианты балладного жанра.

На всех этапах изучения баллады исследователи обращали внимание на изменения ее жанрового канона, деканонизацию, начавшуюся в эпоху романтизма и продолжавшуюся до настоящего времени. Из-за своей синкретической природы литературная баллада становится гибким и податливым жанром, утрачивает свою каноническую строгость, вследствие чего она открыла широкие возможности для индивидуально авторской инициативности. Среди основных специфических черт явления деканонизации жанра баллады сегодня можно выделить: повествование от первого лица, открытое проявление лирического героя, который освещает и оценивает сюжет; несоблюдение формальных признаков жанра; сохранение двух линий в традициях балладного творчества: фантастической фабульности и лирического повествования в стихах.

Проследив истоки зарождения жанра баллады в русской литературе, мы можем констатировать, что художественные искания поэтов середины XVIII – начала XIX века стоят у истоков зарождения и развития русской романтической баллады. На ее формирование значительное влияние оказал опыт западноевропейской литературы и прежде всего, немецкой и английской. Именно баллады Бюргера и Шиллера обогатили русскую романтическую балладу и в формальном, и в содержательном планах. Процесс постижения жанровой специфики баллады в творчестве русских поэтов-романтиков был одновременно процессом творческого овладения и качественного преобразования.

Следует признать, что подлинным реформатором жанра баллады выступил В.А. Жуковский, обогативший ее наивысшими достижениями передовой европейской и русской поэзии. Он по праву считается создателем художественно совершенных образцов отечественной баллады. В центре его

поэтических размышлений стоят проблемы греха, нарушения общепринятых норм, проблемы прав и обязанностей личности, духовного пробуждения и др., которые получили в его творчестве глубокое романтическое воплощение. Среди новаторских приемов Жуковского-балладника стоит отметить такие, как усиление драматического начала, выбор остроконфликтных ситуаций, прием контрастного построения характеров, глубокий лиризм, тяготение к усложненным приемам передачи эмоциональной атмосферы изображаемого, использование намеков и др.

Продолжателем традиций В.А. Жуковского является А.С. Пушкин. Он считается создателем русской национальной баллады. Его новаторство заключается в использовании неисчерпаемого богатства русского фольклора. Поэт внес неоценимый вклад в развитие жанра баллады, сделав ее народной, придав черты, присущие только русской литературе. Немалая заслуга в обновлении жанра баллады принадлежит и М.Ю. Лермонтову. Он делает балладную форму короче и динамичнее, усиливает личностное начало за счет сокращения и преобразования эпического компонента; усиливает ее философское содержание, мифологизирует.

Активное развитие жанр баллады получил и в творчестве А.К. Толстого. Его по праву можно считать создателем цикла исторических баллад, «сатирических», «ужасных». Народность, яркая самобытность, романтичность и в то же время реализм – отличительные черты всех исторических баллад А.К. Толстого. В поздних балладах конкретно-исторические черты нередко оттеснялись на второй план, но зато появилась большая свобода и разнообразие поэтических интонаций, усилился тот своеобразный лиризм и та теплота, которыми А.К. Толстой умел окружать своих героев; кроме того, в некоторые баллады поэт более решительно вводит элементы юмора и просторечия. В обращении поэта к истории в подавляющем большинстве случаев вызваны желанием найти в прошлом подтверждение и обоснование своим идейным устремлениям, и баллады

являются результатом размышлений Толстого как над современной ему русской жизнью, так и над прошлым России.

Не пропадает интерес к жанру баллады и в XX веке. Поэты Серебряного века чаще всего реанимируют модель англо-шотландской баллады. Так, например, Н. Гумилев, М. Кузмин, А. Ахматова, В. Брюсов и др. поэты создают стилизованные баллады, в которых представлены средневековые и национально-исторические сюжеты. Важные исторические события начала XX века способствовали развитию баллады, приближенной к жанру песни. Героические сюжеты таких произведений были направлены на основную дидактическую задачу: бороться с врагами народа. Важное значение в балладах Н. Тихонова имел героический пафос, возвышенный стиль. Герои его баллад демонстрировали прежде всего пример мужества и стойкости в борьбе с врагами. Большой популярностью в 30-е годы XX века пользовались исторические баллады Л. Мартынова, Н. Рыленкова, Д. Кедрина, С. Маркова и др. В исторической балладе значительное внимание отводилось фольклорным мотивам, обрисовке национального характера.

В период Великой Отечественной войны усиливается интерес к балладному жанру. Развиваются такие ее жанрово-видовые разновидности как очерковая и публицистическая баллады. В основе таких произведений чаще всего был положен рассказ о подвиге советского солдата (К. Симонов, А. Твардовский, П. Антокольский, А. Сурков и др.)

Жанр баллады в творчестве поэтов-шестидесятников также трансформируется в стихотворный героический рассказ о подвиге советского человека. Героями баллад становятся простые, на первый взгляд, ничем не примечательные юноши и девушки. Простота поэтического языка в сочетании со сложностью передачи душевных коллизий и актуализацией большого внутреннего потенциала человека делала данный жанр особенно популярным в середине XX века. Романтико-драматический пафос советской баллады (Б. Окуджавы, Р. Рождественского, А. Вознесенского и др.) был

нацелен прежде всего на важнейшую дидактическую задачу: воодушевлять современников, внушать им веру в свои безграничные возможности. Именно баллада на военную тематику смогла синтезировать в себе признаки классической и народной баллады. От основного жанрового канона она сохранила историческое событие, мифический и героический характер, но изменила вектор поэтического переживания. Особая лиричность, трагизм, воспевание подвига обычного человека, актуализация жанра в заголовочном комплексе становятся отличительными чертами баллады XX века. В конце столетия мы наблюдаем многочисленные эксперименты с содержательной и формальной стороной жанра. На рубеже XX–XXI вв. баллада начинает развиваться в двух направлениях, с одной стороны, как рассказ в стихах, ориентированный на воссоздание конкретно-исторической действительности, с другой, появляются метафорические балладные стихи, в которых преобладает пародирование, юмор, травестия, направленные на разрушение традиций классической советской баллады.

2. Основные тенденции развития жанра баллады в 1990-е гг.

2.1 Пути развития балладного жанра в русской поэзии конца XX в.

Последнее десятилетие XX столетия явилось переломным в историко-культурном развитии России. Существенные изменения социально-политического плана, произошедшие в России на рубеже XX–XXI вв., привели к кардинальной смене вектора развития современного литературного процесса, который в силу ряда причин сделался открытым и подвижным. Особо чувствительной к «дыханию» эпохи стала отечественная поэзия, оперативно реагирующая на все социально и культурно значимые веяния эпохи. Справедливо мнение исследователей о том, что именно в конце 1980-х – начале 1990-х годов «русский читатель получил возможность открытого знакомства со всем многообразием поэтических текстов. В отечественной литературе соединились три основные ее ветви: официальная, запрещенная («андеграунд»), эмигрантская» [121, с. 4]. В данный период существенно меняется книгоиздательская политика: значительно увеличивается число периодических изданий, в том числе и поэтических. Более того, возможности Интернета и такого, еще не осмысленного до конца феномена как «Интернет-поэзия», также значительно ускорили возможности диалога автора и читателя.

Сегодня мы можем с уверенностью говорить о многообразии творческих поэтических практик и индивидуальностей. Однако многоликость и неоднородность современного поэтического процесса породили и целый ряд проблем, связанных с пониманием, интерпретацией и оценкой поэтических произведений, их жанровой и художественной спецификой. Не случайно И. Кукулин называет сложившуюся ситуацию в поэзии конца XX столетия «вавилонмом». Критик имеет ввиду прежде всего «множественность» языковых стилей современной поэзии, которые «сложно свести к каким-то общим корням» [168, с. 7]. И. Кукулин совершенно справедливо отмечает,

что сегодняшнее «смешение языков» существенно отличается от мифологической интерпретации вавилонского столпотворения: объясняется это не распадом целого, а, напротив, тем, что «в 1990-е годы в формально равном положении оказались художественные языки, разные по своему происхождению: одни были генетически связаны с советской литературой, другие – с литературой неподцензурной, которая существовала в России с 1930-х годов <...>, третьи – с пестрой и смешанной культурной ситуацией времен перестройки» [168, с. 7].

Следует заметить, что данная ситуация является показательной для рубежных эпох и отчасти проецирует на себе эпоху рубежа XIX–XX столетий, которая также отличалась своей неординарностью и многоликостью, поэтому и сегодня также актуальными остаются слова, высказанные Ю.Н. Тыняновым о поэтическом процессе его времени: «Писать о стихах теперь почти так же трудно, как писать стихи. Писать же стихи почти так же трудно, как читать их. Таков порочный круг нашего времени» [249, с. 168].

Среди актуальных проблем изучения современного поэтического процесса остаются такие, как значимость поэзии в современном обществе, пути и характер ее осмысления. Как отмечают ученые, в поэзии сложился «кризис перепроизводства», который не позволяет выработать хоть сколько-нибудь объективные критерии оценки современного литературного процесса [238]. Однако этот кризис никак не сказался на продуктивности современной поэзии, которая, по прогнозам исследователей, за счет сохранения и актуальности рифмованной лирики несет в себе большой потенциал.

Многие исследователи, говоря о современной поэзии, ограничиваются рассуждениями общего плана и отказываются давать прямые оценки. Так, например, Е. Степанов считает, что еще рано выделять те или иные тенденции современной поэзии. Первостепенной задачей отечественной науки о литературе является сохранение всего того, что создается в наши дни: «бесспорно, что в настоящий момент идет интенсивное создание

эмпирической базы – поэты разных направлений и стилей печатаются в журналах, антологиях, Интернет-изданиях и т.д. Нынешнее время – это время собирать “камни”, сохранять то, что есть, обратить в короткой аннотации внимание на то, что опубликовано. Подготовить “почву” для будущих исследователей» [238]. Тем не менее, полемика по ряду принципиальных вопросов современного литературоведения не прекращается, так как полный отказ от решения назревших проблем и отсутствие какой-либо договоренности среди ученых делает разговор о современной поэзии невозможным.

Ю. Орлицкий призывает ученых не оставлять в стороне назревшие проблемы и так или иначе договориться по поводу их решения. Он предпринимает попытку решить сразу три вопроса: определить границы современной поэзии, представления о которых в отечественном литературоведении размыты; определить, что такое русская поэзия и что такое поэзия вообще. Основываясь на материалах вузовских учебников, монографий, научных статей, Ю. Орлицкий полагает, что большинство литературоведов и критиков склоняются к мнению о том, что «современная поэзия – это совокупность произведений, создаваемых здесь и сейчас, продукт творчества авторов, живущих и работающих сегодня или совсем недавно оставивших этот свет» [201, с. 35]. Но если с хронологическими границами удалось определиться, то с географическими остается еще много белых пятен. Речь идет о русских авторах, живущих за рубежом и испытывающих мощное влияние новой культурной среды, или о тех, кто пишет на двух языках, или же тех, кто по тем или иным причинам отказывается называть себя русским автором, имея при этом русское происхождение. В этом случае, Ю. Орлицкий предлагает сделать решающим фактор языка и традиции, с ним связанной. Третий принципиально важный вопрос, поставленный автором, связан со значением самого термина «поэзия». На рубеже XIX–XX веков интерес к переходным формам поэзии резко вырос, что повлекло за собой некоторую путаницу в определении

художественной формы произведения: «метрическая или метризованная проза, версе, верлибр, прозаическая миниатюра постоянно провоцируют нетвердо знающих основания теории словесности критиков и литературоведов относить все названные виды прозаических и стихотворных текстов “по настроению” – то к прозе, то к стихам» [201, с. 37].

Заявленные нами проблемы этим списком не исчерпываются, поэтому предлагаем обратить внимание на ряд наиболее масштабных и часто упоминаемых вопросах в современном отечественном литературоведении рубежа XX–XXI вв.:

1) Расширение творческого пространства.

Характерной чертой этого периода стала широта географических границ творческого пространства. Поэтические тексты создаются как в крупных городах, так и в провинциальных, причем не только российскими поэтами, но и поэтами-эмигрантами, пишущими на русском языке. Постепенно стирается грань между провинциальной и столичной литературой, что обусловлено в большей степени широкими возможностями публикационной деятельности.

2) Активизация печати.

На рубеже XX–XXI вв. значительно активизируется выпуск периодических изданий, освещающих литературные события и имена. Помимо собственно литературных изданий, появляются отдельные блоки из подборок стихотворений. Важное место уделяется и публикации поэтических сборников, книг стихов современных авторов.

3) Роль Интернет-ресурсов.

С появлением Интернета возможность быть услышанным получил практически каждый: начиная от публикации в социальных сетях и заканчивая специализированными сайтами прозы и поэзии. Популярными веб-источниками можно считать журнал «Арион», «Журнальный зал» «Новую литературную карту России», «Стихи.ру» и др. Это осложнило работу критиков и литературоведов, поскольку для них открылся огромный

материал для исследования, который трудно и, может быть, на сегодняшний день невозможно охватить.

4) Фокус на отношениях человека и Большого Времени.

Для творчества поэтов 1990-2000-х годов характерно обращение к минувшим столетиям. Данное явление можно рассматривать как попытку осмыслить через историю сегодняшний день, а также сделать прогнозы на будущее. Поиск ответов на вопросы истории часто скрыт от читателя, однако именно он направляет сюжет произведения, становится его смысло- и сюжетообразующим началом.

5) Травма как естественное состояние.

Т. Вайзер в работе «Травматография логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии» провела исследование, оценивающее последствия социальных катаклизмов и их прямого воплощения в языке. Ученый утверждает, что постсоветская поэзия представляет собой своеобразную «отражающую поверхность», сквозь которую преломляются все «коммуникативные разрывы и лакуны» современного общества. Поэзия как одна из самых чувствительных культурных моделей становится мембраной, «чутким рельефом переломов сознания, его невысказанных впадин, рубцов, утечек. Она оказывается тем культурно-смысловым ресурсом, который позволяет обнаружить скрытые коммуникативные деформации, перевести их в новые формы культурного самовыражения и придать им свой, особый язык» [97].

6) Новая сюжетность.

Данная проблема впервые была обозначена Ф. Сваровским, который в предисловии к 44-му номеру «РЕЦ'а» заявил о качественно новом явлении, обнаруженном в отечественной литературе последних десятилетий. Поэтом оно условно названо «новой сюжетностью». Автор «практикует системное нелинейное высказывание, подводя читателя к некоему переживанию, мысли, ощущению при помощи совокупности многочисленных элементов: образов, лексики, системных смыслов текста» [170, с. 24].

К основным чертам поэтики таких текстов исследователи относят «наличие захватывающего сюжета, ориентированного на фантастическое, метафизическое событие, в основе которого лежит героическое начало; действующий герой или герои материальны по своей сущности; построение сюжета подобно созданию фрагментов киносценария с многообразной сменой кадров; использование авторской маски, при этом не происходит отождествления автора ни с героем, ни с рассказчиком, автор со своим голосом не вмешивается в ход событий. Особое значение приобретает авторская игра с культурными контекстами, соединение которых создает некую дополнительную реальность, где происходит основное действие» [170, с. 23].

7) Семиотизация стиховых явлений.

Характерной приметой поэзии рубежа веков стало и стремление авторов к созданию визуальных структур с обнаженной формой. Графика становится выразителем внутренних закономерностей текста: важными становятся форма и начертание букв, орфография, пунктуация (знаки препинания могут образовывать самостоятельные тексты). Как отмечает исследователь Н. Фатеева, «в языковых знаках разрушается обычная связь между означающим и означаемым и устанавливается новая, поверх старой, превращая их из знаков в образы» [252, с. 15].

8) Лингвопластика и метапоэтика.

Исследователи все чаще отмечают, что некоторые современные тексты перестают апеллировать к нашим чувствам и интуиции, они нацелены, прежде всего, донести сообщение до разума, а не тронуть читателя. Данная тенденция привела к тому, что «форма сообщения становится все более самоценной, содержание за ней может только угадываться» [218, с. 28].

Кроме того, яркой приметой времени можно назвать и разрыв с действительностью, который вынуждает художника отправиться на исследование своего внутреннего мира. По утверждению Н. Фатеевой, современная литература «углубляется в самопознание и ищет источники

развития уже внутри себя. Образуется обширное поле метапоэтики, стирающей границы между собственно художественными и научно-филологическими жанрами» [252, с. 28].

Обозначенное нами проблемное поле современного отечественного литературоведения, безусловно, не ограничивается только этими проблемами. На наш взгляд, при осмыслении современного поэтического процесса наиболее актуальной остается и проблема жанровой динамики, трансформации жанровых форм.

Общепризнано, что каноническая жанровая система изжила себя и переложить ее на поэтический материал нашего времени практически невозможно. Кроме того, если ранее жанр предопределял ход стиха, то сегодня он стал ведомым элементом в процессе творчества. По словам В. Козлова, тенденция эта зародилась еще в начале XIX века, когда «выбор слова стал определяться не рамками жанра, а предметом разговора, который, в свою очередь, свободно выбирается художником. Отсюда – новая для русской поэзии точность и свобода пушкинского слова, открытого для любого опыта личности и истории» [155, с. 29]. Другая тенденция, способствующая разрушению сложившейся жанровой системы, особенно ярко воплотилась в творчестве О. Мандельштама и получила название «семантическая поэтика». Слово здесь понимается как «пучок смыслов» («Разговор о Данте» О. Мандельштама), оно обретает «невиданную прежде поливалентность – сцепления между ожившими побочными значениями могут теперь оказаться самыми непредсказуемыми, неповторимо ситуативными и даже загадочными» [155, с. 31]. На первый план выходят только что открытые возможности слова, которое теперь столь же ценно, сколько и целое произведение. Отмечая эти две парадигмы, В. Козлов обращает внимание на то, что современная поэзия переполнена жанровыми элементами (будь то мотивы или отдельные слова, определяющие тот или иной жанр), но зачастую «до жанра, оформляющего и завершающего целое,

вырастают единицы. В том, что до жанра нужно “дорастать”, – особенность неканонической жанровой эпохи» [155, с. 36].

Кроме того, на сегодняшний день не существует готовых жанров, а стихотворение представляется, прежде всего, как «пространство жанровой борьбы» [155, с. 38]. Подразумевается под этим метафорическим определением конфликт разных жанровых элементов внутри стихотворной речи за право закончить, оформить стихотворение в целое. Ведь именно жанр, по словам исследователя, «типологизирует, обобщает частный опыт, делает из мимолетного взгляда на вещь *ракурс* взгляда, способ мировидения. Контакт с жанром заставляет поэта более глубоко вглядываться во внутренний мир лирики, исключать из него случайные элементы, которые не работают на эстетическое завершение, уходить от “мозаичности”» [155, с. 38]. Подобная проблема связана с жанровым синтезом, который активно репрезентирует современная отечественная поэзия.

На наш взгляд, именно жанр баллады, отличающийся своей гибкостью и неоднородностью, ярко демонстрирует пути и характер развития современной отечественной поэзии. Он вобрал и отразил в себе все характерные изменения, наблюдаемые в литературном процессе нового времени. Так, например, В.Г. Ларцев отмечает три основные тенденции в развитии баллады на современном этапе: во-первых, это «тенденция к “размыванию” жанровых границ, к тяготению баллады, ее примыканию к поэмному жанру, наметившаяся еще в 50-60-е годы»; во-вторых, «тяга к пародированию и травестированию жанра» и, в-третьих, «стремление к расширительному толкованию баллады, когда она становится “всехудожественным” жанром» [175, с. 16–17]. Ее новые возможности исследователь связывает со становлением «романа в балладах», который находит свое развитие в поэзии Л. Ошанина.

С.Л. Страшнов отмечает утрату оригинальности жанра баллады, ее вторичность, что связывается исследователем с возросшим в 1980-е годы интересом к прозе и публицистике. Многие современные исследователи,

анализируя балладу конца XX века, указывают на две основные тенденции в развитии современной поэзии, которые повлияли и на жанровую динамику баллады. Литературоведы обозначают два полюса в развитии современной поэзии: «“полюс оголтелой правды”, “прозы жизни”, строгой приверженности к факту, достоверному документу, позволяющему углубить наше историческое зрение, – полюс концентрированной образной фантастики, ассоциативного метафоризма, иронии, гротеска, мифа, способных отражать и универсальные, в том числе абсурдные моменты» [112, с. 1]. На взгляд исследователей, именно жанровый диапазон баллады и охватывает эти два представленных полюса, во многих случаях стремясь к их синтезу.

Соглашаясь с существующими точками зрения, мы также считаем, что в выявлении художественной специфики жанра баллады видится перспективный путь осмысления жанровой системы современной отечественной поэзии в целом. Однако характер развития жанра баллады, на наш взгляд, тесно связан и с другой проблемой, а именно, неоднородностью современных поэтических практик. Сегодня, на рубеже XX–XXI вв., представленная в поэзии дихотомическая парадигма («традиционная/авангардная»), напрямую связана с жанровой динамикой.

Так, например, многие исследователи с опорой на тыняновскую точку зрения («Архаисты и новаторы») склонны выделять «традиционную» и «авангардную» [123] линии в современной отечественной поэзии. Отмечается, что данная тенденция складывалась на протяжении всего XX столетия: от неоднородности советской поэзии, включающей в себя голоса официозных авторов (Е. Исаева, М. Исаковского, А. Суркова, С. Щипачева и др.), поэтов-лириков, продолжающих классические традиции XIX века (Г. Горбовский, А. Кушнер, Л. Мартынов, Д. Самойлов и др.) до поэтов-авангардистов нового поколения (В. Соснора, И. Жданов, А. Парщиков, Д. Пригова Т. Кибиров и мн. др.).

Мысль о взаимодействии на рубеже XX–XXI вв. классических и авангардных традиций развивают в своих работах такие литературоведы и критики, как А.И. Ванюков [98], И. Кукулин [167], В. Козлов [154], Е. Сидоров [231], Е. Степанов [238], И. Шайтанов [258] и др. При этом отметим, что многие исследователи не отделяют «авангардную» парадигму современной поэзии от традиций классического авангарда начала XX века, указывая на то, что сегодня размывается «само понятие авангарда» [158; 120]. Своеобразный итог существующей полемики по данному вопросу подводит С.П. Гудкова в своей докторской диссертации [121], подчеркивая значимость данной классификации в выявлении основных тенденций развития современной отечественной поэзии. Исследователь выделяет «традиционную» парадигму, ориентированную на опыт поэтов-классиков и «авангардную», которая нарушает представление о традиционном лиризме, образности. Последняя ориентирована на «особую эпатажность поэтического слова русских футуристов, имажинистов, конструктивистов и поэтов других литературных течений первой половины XX-го века» [121, с.71]. Важным моментом в работе С.П. Гудковой является осмысление особенности функционирования «традиционной» парадигмы в свете ее тесного соприкосновения с новыми литературными веяниями эпохи. Исследователь отмечает ее явную эволюцию: тяготение к эксперименту и тем самым обновление классической традиции. Объектом изучения С.П. Гудковой становится существование в одной литературно-художественной плоскости как творчества поэтов, «тяготеющих к эксперименту в рамках классической традиции (Е. Евтушенко, А. Вознесенский, О. Чухонцев, Ю. Ряшенцев, И. Лиснянская, Е. Рейн, А. Найман, Д. Бобышев, Г. Русаков, Т. Бек, Ю. Кублановский, О. Николаева, Л. Лосев, С. Кекова и др.), так и авторов, отказавшихся принять устоявшуюся систему иерархии и репутации (Г. Сапгир, Д. Пригов, Вс. Некрасов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров, И. Жданов, А. Парщиков, Е. Шварц, А. Монастырский, С. Завьялов и др.)», последних

исследователь относит к «нетрадиционной» («авангардно-экспериментальной») парадигме [см.: 121; 123].

На наш взгляд, характер развития современной баллады во многом зависит от принадлежности автора к двум представленным парадигмам. Так, поэты-традиционалисты чаще всего разрабатывают лирическую балладу, приближенную к лирическому стихотворению. В таком типе баллады чаще всего синтезируются жанровые формы философской лирики и прежде всего элегии. Примером такого типа баллады могут служить произведения О. Николаевой («Баллада», «Банальная баллада», «Баллада о Сашке Билом»), С. Кековой («Баллада об уходящем времени»), О. Хлебникова («Баллада об уличном знакомстве», «Сороколетняя баллада», «Баллада о своем», «Баллада о Верхних»), Д. Быкова («Баллады»), И. Ермаковой («Гефсимания»), И. Кабыш («Баллада о листе»), О. Киевской («Баллада о матери»), Е. Горовой («Рыцарский путь») и мн. др. Характерными признаками такого типа баллад являются: традиционный лиризм в передаче чувств, настроений и эмоций; объективизация лирического сознания, созерцательность мира; отсутствие элементов мистики, таинственности, отход от балладной условности. Большое место в таком типе занимают именно лирически окрашенные авторские переживания. В целом, мы можем сказать, что первый тип или так называемая лирическая баллада строится не на мистико-драматическом сюжете, а на лирико-драматическом. Центральную роль в таких балладах играет не рассказчик-повествователь, отстраненный от образа автора, а лирический герой, во многом ориентированный на образ поэта. Часто в основу таких поэтических текстов положено философское осмысление мира и человека. Особый драматизм создается за счет переживания чувства невозвратности и необратимости человеческой жизни, ощущения ее быстротечности перед обликом мироздания или особых моментов, несущих намек на некую тайну, загадочность.

Не менее значимой является и вторая жанровая парадигма, нашедшая свое развитие в творчестве современных поэтов-авангардистов: В. Сосноры

(Баллады)), Т. Кибирова («Баллада об Андрюше Петрове», «Баллада о солнечном ливне», «Баллада о деде Белого плеса», «Баллады поэтического состязания в Вингфилде») и др.), Ф. Сваровского («Все хотят стать роботами»), А. Ровинского («Собирательные образы»), Д. Воденникова («Из цикла «Репейник»»), Е. Шварц («Мартовские мертвецы»), Н. Искренко («Сон»), М. Степановой («Песни северных южан»), Л. Вершинин («Баллада о боевом слоне»), П. Барсковой («Гадалка») и др. Литературная игра с культурным наследием, мистификация, версификация, абсурдизм повествования становятся главными отличительными чертами их творчества. Балладный сюжет поэтов-авангардистов тяготеет к необычности, сверхъестественности. Игра с мистическими сюжетами, образом нарратора, проницаемость миров, выдержанность таинственно-мистической составляющей становятся главными отличительными признаками поэтики второй жанрово-видовой разновидности баллады.

Таким образом, как мы можем убедиться, современная баллада остается востребованным жанром современной поэзии. Ее жанровая гибкость позволяет продемонстрировать всю гамму чувств и эмоций, отразить основные тенденции современного поэтического процесса, обозначить ведущие проблемы современности, а также показать авторское мировидение как систему.

2.2. Особенности балладного стиха в творчестве поэтов-традиционалистов 1990-х гг.

В творчестве поэтов «традиционной» парадигмы мы чаще всего обнаруживаем вариант лирической баллады, в которой доминирует философское, элегическое начало. Обращение к балладному стиху становится отличительной чертой таких поэтов, как Е. Рейн, О. Чухонцев, О. Хлебников, О. Николаева, С. Кекова, Д. Быков, И. Ермакова, И. Кабыш и др. Они не реанимируют жанровую традицию романтической баллады, а

лишь вводят ее атмосферу в структуру поэтического текста, используя особую драматическую напряженность, которая создается за счет ностальгических воспоминаний о прошедших событиях, людях, испытываемых в прошлом ощущениях. Мотив быстротечности, невозвратности времени становится сюжетообразующим во многих стихах современных авторов. Показательным в этом отношении является творчество О. Хлебникова. Балладность его стиха уже не раз отмечалась современными критиками [см: 255].

Отличительной чертой поэтического стиля О. Хлебникова является повествовательность, сюжетная наполненность, биографичность образа лирического героя. За повествовательной манерой, как справедливо замечают исследователи, скрывается не холодно-эпическая отстраненность от описываемых предметов и событий, а «свободное и долгое лирическое дыхание» [255]. Именно ностальгическое звучание стиха, наполненное воспоминаниями-припоминаниями, размышлениями о минувших событиях сквозь призму современности, сближает стих О. Хлебникова с поэтикой О. Чухонцева, Е. Рейна, которых по праву называют «нетрадиционными традиционалистами» [134, с. 218].

Следует признать, что данные авторы занимают особую позицию, их творчество сложно вписывается в современные поэтические классификации. По справедливому утверждению А. Коровина, «Олег Хлебников – старший восьмидесятник или младший семидесятник? Мне кажется, ни тот и ни другой. Он и здесь – в стороне, сам по себе, впитавший и послевоенный дух Межирова и Слуцкого, Окуджавы и Самойлова, и запах свободы шестидесятников – Вознесенского и Евтушенко, и “нового почвенничества” Николая Рубцова и Юрия Кузнецова, и “нового язычества” перестроечных 80-х» [160, с. 456]. Поэзия О. Хлебникова неоднозначно воспринимается и на рубеже XX–XXI вв. Многие его стихи отличаются как глубокой самоиронией, интертекстуальностью, аллюзивностью, игрой смыслами, так и глубокой рефлексией о вечных человеческих ценностях.

Именно балладность стиха становится отличительной особенностью поэтического стиля О. Хлебникова. Обращение к балладе (где жанр вынесен в заголовочный комплекс) наблюдается на протяжении всего творческого пути автора. Так, уже в его ранней книге «Город. Повесть в стихотворениях» (1981) обнаруживается целый ряд баллад: «Баллада о галошах», «Баллада о кондукторах», «Баллада о хозяйках», «Баллада о соседях», «Баллада о смысле жизни», «Баллада о графомане», «Дорожная баллада». В поэтическом сборнике «Письма прохожим» (1982) можно выделить «Балладу о домашних хлопотах»; в сборник «Местное время» (1986) вошли две баллады: «Баллада нашего подъезда» и «Баллада об уличном знакомстве»; поэтическая книга «На краю века» (1996) также включает два произведения: «Сороколетняя баллада» и «Баллада о своем»; в одну из последних книг О. Хлебникова «О рыбаке и рыбке» (2008) вошла «Баллада о Верхних» и др.

Характер балладного стиха существенно не меняется в творчестве поэта. Его ранние баллады, вошедшие в стихотворную повесть «Город», существенно обогащают лирическую тональность всего поэтического текста. Сюжетная схема стихотворной повести связана с определенным хронотопом. О. Хлебников предлагает читателю совершить своеобразный экскурс в семидесятые годы, взглянуть на образ провинциального города как особую эпоху русской культуры. Поэт подвергает его историко-культурному и филологическому анализу. Именно в этой эпохе, на взгляд поэта, можно найти ответы на многие проблемные вопросы современной жизни:

...Это время
пылью солнечной покрылось,
как шкатулка на комод
в этом времени забытом.
А потом вместо комодов,
оттоманок, этажерок-
полированные стенки
выросли. Другие люди

подросли. Другие люди-
не вступающие в споры,
посещающие театры.
только не театралы...
Ах, как быстро миновала
молодость отца и мамы [64, с. 34].

Город, по справедливому замечанию исследователей, «запечатлелся у О. Хлебникова как многосложный психологический комплекс, как модель целостности мира,местилище душевных переживаний лирического героя и его современников, в качестве прообраза всечеловеческого единства, средоточия личной и исторической памяти» [121, с. 391].

Поэтический текст О. Хлебникова имеет сложную архитектуру. Он состоит из нескольких глав, в которой представлены локальные сюжеты, но в структуре целого текста они выстраиваются в развернутое лиро-эпическое полотно, что дает возможность представить автору историко-культурную атмосферу недавнего прошлого, частью которого является и сам поэт.

От стихотворения к стихотворению, от главы к главе перед читателем предстает портрет города не парадного и официального, а пространства духовно наполненного жизнью простых горожан, их судьбами, мыслями, бытовым укладом. Стихи О. Хлебникова отличаются четкой ясностью взора на «других» и «другое». Воссоздавая психологию быта горожан, и шире – современников в целом, поэт акцентирует внимание на их индивидуальные судьбы. В его лирике доминируют сценки городской жизни, повседневные эпизоды, привлекающие внимание именно своей простотой и обыденностью. С этим городом связаны многие авторские воспоминания, он – символ счастливого детства и юности поэта. Образ города построен О. Хлебниковым подобно фрагментам киносценария с многообразной сменой кадров. Как старый трамвай, убегает вдаль счастливое для поэта время, а вместе с ним уходит в прошлое и часть юности. Поэт с грустью провожает символы эпохи, представленные в его балладах: галоши, кондукторы, домохозяйки, соседи.

Сквозь призму обыденных вещей, таких дорогих и близких поэту, он смотрит с лирической грустью на прошлое, которое с катастрофической скоростью удаляется:

Ходики тикали, токали
где-то в прошедшем времени,
где-то там, в коридоре,
над жакетом, ушанкой [64, с. 31].

Автор старается изобразить город не только с фасадной, уличной стороны, но и со стороны духовной составляющей дома – это то, что скрыто за освещенными окнами: домашнее тепло, уют, сопричастность судеб близких. Однако мир спокойствия и размеренности нарушается драматическими размышлениями поэта о быстротечности жизни, ее невозвратности. Связано это, в первую очередь, с потерей близких, знакомых. Именно элегическая тональность, пронизывающая балладный стих, дает возможность передать авторскую душевную боль и грусть о разрыве связей с корнями:

и сквозь обои на стене,
сквозь платья, пиджаки...
и умирали по весне
родные старики.

и дети уходили прочь
из дома – навсегда.
невестой уезжала дочь,
а сын – не весть куда

А время шло, бежало и –
уж некуда спешить:
где раньше жили все свои,
другие стали жить [64, с. 67].

Как мы уже отмечали, лирические размышления о потере духовного дома, утрате своих корней во многом сближают балладные стихи О. Хлебникова с поэзией О. Чухонцева, в творчестве которого также мифологизируется малая родина, провинциальный павлопаса́дский быт, вырастающий до общего представления о провинциальном пространстве России. Элегические размышления поэта также связаны с осознанием утраты духовной основы. Воспоминания об ушедших родственниках, размышления о разрушении духовного Дома становятся смыслообразующей основой многих его поэтических произведений («Свои», «Дом», «Слуховое окно» и др.). В хлебниковской «Балладе о своем» мы можем обнаружить явные поэтические переклички с балладой О. Чухонцева «...и дверь впотьмах привычную то ...», в основе которой также лежат глубокие лирико-философские раздумья о семейных ценностях, их значимости в жизни каждого человека:

И встали все, подняв на посошок.
И я хотел подняться, но не мог.
Хотел, хотел – но двери распахнулись,
как в лифте, распахнулись и сошлись,
и то ли вниз куда-то, то ли ввысь,
быстрее, быстрее – и слезы навернулись.

И всех как смыло. Всех до одного.
Глаза поднял – а рядом никого,
ни матери с отцом, ни поминанья,
лишь я один, да жизнь моя при мне,
да острый холодок на самом дне –
сознание смерти или смерть сознания [68, с. 54].

Балладная атмосфера в произведении О. Чухонцева, в отличие от его современника, создается за счет введения мотива сна, который является одним из доминирующих элементов романтической баллады, что придает

эффект стирания границ реального и ирреального миров. Отсюда проникновение мистики, загадочности, особой балладной условности. Подобных элементов мы не обнаруживаем у О. Хлебникова, однако его лирический герой, как и герой О. Чухонцева, не находит душевного спокойствия, его волнует неизбежность старения, смерти, невозвратность человеческого существования. Только рефлексия позволяет героям постигать основы мироустройства, их сердца начинают биться в такт ритмам Города, они постепенно вживаются, «вслушиваются» в эти ритмы; герои перестают слышать поверхностные шумы, в них пробуждается память об ушедшем и ушедших, чувство онтологической сопричастности к прошлому и настоящему. Именно такую тональность и позволяет создать балладный стих О. Хлебникова и О. Чухонцева. Подобную задачу выполняют баллады и в более поздних поэтических сборниках О. Хлебникова.

Так в «Балладе о своем» (1996) поэт уже в заголовочном комплексе актуализирует жанровую природу произведения. Однако и здесь мы не обнаруживаем мистико-фантастических, экзотических элементов в содержании баллады. Все произведение более тяготеет к жанру элегии, стихотворному рассказу, которое проникнуто лирической грустью о судьбе человека. Читателю передается лирическое настроение героя. Его размышления о быстро текущей жизни, о расставании с дорогими ему людьми, о переплетении радости минувших дней и горечи об их утрате. В поэтическом тексте глубоко представлено лирическое «я», наполненное автобиографическим материалом. «Баллада о своем» – репрезентация личной, частной стороны жизни человека («...только встав из-за стола, качнулся дед, / вот уж бабушка с постели не встает...»).

Кроме того, события в балладе, как это часто бывает у О. Хлебникова, представлены скупой, их развертывание становится лишь фоном, а главное место занимают движения внутренних переживаний лирического героя. Сюжет баллады сводится к пунктирной обрисовке его жизни: от детства к зрелости. Познание мира происходит с помощью двух амбивалентных

категорий – «чужое» / «свое», в связи с этим и весь поэтический текст строится на основе этой антитезы. Ранее детство лирической героини связывалось с воспоминанием о родном доме, дворике и домашних животных. Все это мыслилось частью «своего», которое внушало чувство безопасности, определенности и комфорта. «Чужое» связывалось с посторонними людьми и незнакомой местностью, со всем тем, что лежало за пределами понимания героини. Однако такая картина мира оказалась неустойчивой и со временем начала разрушаться:

Но скользила эта сфера по оси
и по бревнышку теряла налету
старый сруб, такой обычный на Руси:
голубь сизый да наличники в цвету [64, с. 243].

С потерей ощущения «своего», в мир вторгается чувство отчуждения. Собственная жизнь, казалось бы, такая близкая и знакомая, стала восприниматься со стороны. Потеря определенности нанесла глубокую душевную рану героине, которая осознала конечность бытия и неизбежность одиночества. Эти чувства и становятся сюжетообразующими балладного стиха О. Хлебникова.

Да, как будто это журавлиный клин,
полетел за горизонт семейный клан...
Выйдут сроки, и останусь я один –
и тогда сооружу аэроплан [64, с. 244].

Драматическое настроение баллады, как мы уже отмечали, создается за счет приема контраста, на котором построен весь текст. Разделение мира на две половины, а потом размывание этой границы и становится личной драмой лирического героя. Развернутая метафора, представляющая жизнь как сферу, а изменения в ней – как «потерю бревен», из которых она состоит, стала наглядным и зримым отражением абстрактных эмоций лирического героя. Другая метафора «нездешним потянуло от стены» говорит нам о характере происходящих изменений: чужое стало постепенно вторгаться в

такой определенный и понятный уклад, заставляя каждого члена семьи подчиниться своему влиянию. Завершается баллада также грустной тональностью – лирический герой сравнивает уход из жизни близких людей с улетающим журавлиным клином, что безусловно, отсылает не только к лирике О. Чухонцева («Свои»), но и драматическим стихам Р. Гамзатова.

Можно отметить, что выявленный мотив одиночества является лейтмотивом всего творчества О. Хлебникова. По словам Д. Чкония, для понимания специфики творчества О. Хлебникова очень важно то «болевое чувство, в которое эволюционировало давнее ощущение сиротства. Не сформулированное в ранних книгах, оно могло быть принято за юношеское “поэтическое томление”, однако его сегодняшняя подлинность сомнений не вызывает. Это острое чувство одиночества – возможно, одна из главных примет времени. И, находя поэтическое отражение, обретает отзвук многих судеб, создавая своеобразный союз одиноких сердец» [5].

«Баллада о своем», как и многие стихи, вошедшие в книгу О. Хлебникова «На краю века» (1996), создают ощущения рубежности, беспокойности, авторских душевных переживаний. Нестабильность эпохи, ее надломы и болезни автор ощущает как собственные, отсюда лирико-драматическая тональность многих стихов, таких как «Последнее лето», «Песочные часы», «Старик», «Осень. Голая осень» и мн. др. Ощущение рубежности эпохи поэт соотносит и с собственным состоянием: его волнуют вопросы о том, что сделано, может ли один человек что-то изменить, исправить, обнаруживает ли он божественное начало мира? Именно такими философскими вопросами наполнена «Сороколетняя баллада» О. Хлебникова, в которой поэт соотносит свой жизненный рубеж с рубежом эпохи, он сам становится ее неотъемлемой частью: «– Слушай, как же Он со мной, / если без тебя / выхожу я в мир пустой, / Бога не любя?» [64, с. 240].

С течением времени, лирико-драматическая тональность стихов О. Хлебникова только усиливается. Чем старше становится поэт, тем сильнее ощущается его связь с корнями, малой родиной, друзьями-соратниками, кто

уже не возвратно ушел в небытие («Дилижанс. Хроника 1990», «Десять жизней», «В том же составе. Московская повесть», «Музей Пастернака», «Улица Павленко. Староновогодняя поэма» и мн. др.). Таким образом, и в позднем творчестве О. Хлебникова балладный стих, синтезирующий элегическую тональность, приближающийся к стихотворному рассказу, помогает передать невозвратность прошлого, тихую грусть по ушедшим друзьям и тем людям, кто являлся частью жизни поэта. Не случайно «Баллада о Верхних» (2007) посвящена памяти Анатолия и Александры Николаевны Кропачевых. Подобное посвящение, безусловно, актуализирует авторскую тональность, позволяет усилить звучание основного лирического мотива – мотива утраты:

Увлекла их всех, наверное,
карусель над головами...
никого нет больше верхнего
между космосом и нами [64, с. 370].

Похожую ностальгическую грусть об ушедшем, нерасторжимую связь с прошлым, неуютность в настоящем, чувство одиночества мы можем наблюдать и в лирике И. Кабыш. Несмотря на то, что в отечественном литературоведении за ней закрепился статус детской поэтессы («Детство. Отрочество. Детство», 2003), ее стихи наполнены «взрослой детскостью», необычным взглядом на мир, в котором центральное место занимает образ ребенка:

Рай – это так недалеко...
там пьют парное молоко,
там суп с тушенкою едят
и с Дантом за полночь сидят.
Там столько солнца и дождей,
чтоб вечно алы были маки:
рай – это там, где нет людей,
а только дети и

собаки [18, с.126].

Поэзию И. Кабыш с хлебниковским стихом, как в прочем и с поэзией многих современных авторов (Б. Рыжего, О. Николаевой, О. Фокиной, М. Аввакумовой и др.), сближает прежде всего боль за происходящее вокруг, растерянность человека перед катастрофическими катаклизмами эпохи 1990-х годов, когда менялась политическая, социокультурная ситуация в стране. Дисгармоничность мира с его переоценкой ценностей, нестабильностью прежде всего отражалась на эмоциональном состоянии романтической личности, что и нашло яркое воплощение в интимной лирике И. Кабыш («Личные трудности», 1994).

Баллада, где жанровое обозначение вынесено в заголовочный комплекс, не частое явление в лирике И. Кабыш, но балладная составляющая, выраженная в особой атмосфере балладного стиха: напряженность, драматизм, загадочность, элегическое переживание, – становятся отличительной манерой поэтического стиля современной поэтессы. Более того, ее балладный стих тяготеет к музыкальной стихии, что также является маркером балладного канона. Многие стихи И. Кабыш («А мертвые беспомощны, как дети», «А ты просила не угла», «Бабочка в храме», «Если поезд ушел», «Неотправленное письмо» и др.) положены на музыку.

На наш взгляд, наиболее очевидны поэтические переключки с балладами О. Хлебникова и О. Чухонцева обнаруживаются в «Балладе о листе» и «Неотправленном письме» И. Кабыш. Одинокий осенний лист – центральный образ «Баллады о листе». Он является символом странствующей одинокой души, которая оторвалась от своих корней, от своего дерева. Ей холодно и неудобно в одиноком осеннем мире:

... Поспи, голубчик, с полчасца

да и лети в свои леса.

Прощай навек и помни,

что крова нет – есть корни [18, с. 46].

Мотивы утраты «корней», память об ушедших, холодность одинокого Дома становятся сюжетообразующими и в стихотворении «Неотравленное письмо»:

..И когда я глаза открываю в холодной избе,
как, прости меня Господи, в братской могиле,
мне не миру и городу нужно, а только себе
доказать, что я встану сейчас, как меня ни убили.

...

И в окно посмотрю, где лишь хмурое небо да лес.
И, себя по кускам собирая усилием воли,
всею собственной шкурой поверю, что Лазарь воскрес,
хоть вокруг только кости чужие да русское поле [18, с. 67].

Если для передачи внутреннего одиночества, мытарств человеческой души, И. Кабыш использует библейские образы и сюжеты лишь как некие вкрапления, то в поэзии С. Кековой, О. Николаевой, И. Ермаковой данные мотивы становятся сюжетообразующими.

Творчество саратовской поэтессы С. Кековой, безусловно, выделяется на общем фоне современной отечественной поэзии, оно ориентировано на православную культурную традицию, ее стихи – это попытка духовного осмысления мира и человека. Как справедливо отмечают исследователи, «она поэтически воплощает размытость и проницаемость границ реального с ирреальным» [163, с. 236], ее стихи «чаще всего безынтонационны. Живут одними смыслами, без голосового произнесения» [164, с. 216]. Взаимопроникновение пространств, причудливость образов, изысканность, метафористичность стиля отчасти сближают ее поэзию с художниками-сюрреалистами, поэтами обэриутами. Особая связь с последними подчеркивается и профессиональным интересом поэтессы (она защитила кандидатскую диссертацию по творчеству Н. Заболоцкого).

Объяснение собственной тайнописи и необычности стиля С. Кекова дает в многочисленных интервью, критических работах, беседах с

современниками. Ее точка зрения во многом перекликается со взглядами поэтов-романтиков на предназначение поэта как Божьего Избранника, посредника между Творцом и Человеком, который через силу Слова призван напомнить о греховности мира и необходимости духовного очищения. Основную задачу современной поэзии С. Кекова видит в том, чтобы помочь в духовном преображении русского человека: «К Богу приводит Бог, но на этом пути человеку нужна и человеческая помощь. Искусство такой помощью и является» [152]. Именно поэтому автор часто обращается в своих стихах к Богу, Божественной истине, как высшей нравственной ценности:

Не нужно искать утешенье нигде –
ни в беглой воде, ни в зеленой звезде,
ни в звуках волшебного рога,
а только у Господа Бога [22, с.50].

В жанре баллады также ощущается явная ориентация на православную культурную традицию, обнаруживается попытка философско-религиозного осмысления жизни современника. Исследователи, как мы уже отмечали, выделяют такие характерные черты ее поэтического стиля, как «изысканная метафоричность, взаимопроникновение пространств, игра воображения, причудливость образов» [122, с. 223]. Данные черты отчетливо проявляются и в «Балладе об уходящем времени», которая вошла в поэтический сборник С. Кековой «Песочные часы» (1995). Данное произведение несет важную идейно-смысловую нагрузку всего поэтического сборника, актуализируя мысль о быстротечности времени. Автор сопоставляет бытийный мир и метафизический. Часто вещи переживают человека, становясь символическими знаками эпохи. Они вбирают в себя ее идейно-эстетические коды, становятся своеобразными проводниками памяти в отличие от суетной человеческой жизни, которая теряет свою ценность в делах и заботах повседневности. Ее заполняют проблемы современного быта и урбанизации, что ведет к потере человеческой индивидуальности, разрыву природной основы человека с ее божественной сущностью:

Только чайник, натертый до тусклого блеска
едкой содой, а также стены арабеска,
или, может, окно, а на нем занавеска,
или шкаф для посуды со всем содержимым
придают бытию неизменность и прочность.
Прорисовано время, как почерк с нажимом,
на различных предметах. Но их краткосрочность
не чета краткосрочности жизни людской,
незаметно текущей в черте городской [21, с. 12].

Плавность течения времени передается за счет целого ряда ритмико-интонационных и синтаксических средств. Трехсложный разностопный анапест создает размеренную, неторопливую интонацию. Быстротечность и текучесть жизни подчеркивается также многочисленными однородными синтаксическими конструкциями. Монотонность и однообразие жизненных переходов становится более отчетливой благодаря использованию на больших текстовых отрезках женской рифмы. Этой же цели служит и отказ от традиционного использования заглавных букв в начале стихотворных строк. Визуализация стиха играет важную роль в передаче акцентных смыслов произведения. Безысходность от быстротечности времени передается и за счет использования развернутых метафор («...ордер расходный / мы спеша заполняем в тоске безысходной – / нам кассир выдает шелестящее время...»; или «и опять окружает знакомая местность / человека, на жизнь получившего ссуду, / он уже ощущает тоски неуместность, / напевает, в порядок приводит окрестность – / взглядом трогает вещи, стоящие всюду...» и др.).

Онтологические размышления о быстротечности времени во многом связаны в поэзии С. Кековой, также, как у О. Хлебникова, О. Чухонцева, И. Кабыш и др., с утратой связей с малой родиной, местом рождения, уходом близких людей. Поэтесса родилась на Сахалине, выросла в Тамбове, сейчас живет и работает в Саратове. Образ Тамбова как мифологическое место,

связанное с ностальгией о детстве и отрочестве, также часто присутствует в ее стихах. И. Блохина совершенно справедливо подчеркивает: «В ее стихах часто сплетены родные места и неведомые страны, библейская древность и сегодняшний день, память о прошлом и предощущение будущего. <...>. Тамбов для Кековой – это еще родной дом на маленькой зеленой улочке, куда приезжает она и сейчас. Это ветла над задумчивой Цной, заросли золотого шара, и, конечно, люди. Тамбов – это место, где проходила пора утоления жажды сердца, столь свойственная юности и столь важная для поэта» [91, с. 6].

<...>

Мы шли с тобой и шли, и убыстряли шаг,

И щурили глаза от солнечного блика...

Вон там стоит ветла, вон там – растет овраг,

Вон там журчит родник и зреет земляника [21, с. 115].

Как мы можем убедиться, С. Кекова более ориентируется на жанровую память баллады. В ее произведении отсутствует традиционный балладный сюжет. Автор намечает лишь его пунктирное развитие («Сон», «Сон Иосифа», «Печальные октавы», «Я спать ложусь одна...», «Пусть время ходит ходуном...», «Короткие письма», «На семи холмах» и др.). Даже присутствие таинственности и мистификации, часто связанное с мотивом сна, забвения, – это прежде всего желание передать внутреннюю тревогу лирической героини, ее обеспокоенность за судьбу современного грешного мира («И вот от стука собственного сердца / я просыпаюсь, чтобы отогнать / лукавых духов; и сияет крест / на мятой и заплаканной подушке» [21, с. 80]). Все эти особенности сближают ее балладный стих, приближающийся к элегическому, со многими поэтами-современниками. Здесь также более важным становится передача внутреннего драматизма лирической героини, тяжело переживающей оторванность современного человека от высшей истины, от собственных корней. Мотивы утраты, быстротечности, памяти,

балладная условность, несут значимую идейно-смысловую нагрузку в стихах С. Кековой.

Важное место жанр баллады занимает и в творчестве Д. Быкова. Наиболее активно данная жанровая форма развивается в его поэзии 1990-х годов. Однако его балладные формы существенно отличаются от уже рассмотренных произведений поэтов-современников. Д. Быков не ностальгирует об утрате духовного Дома, разрыве связей с «корнями», не обращается к православным культурным традициям. Для него балладная атмосфера важна для передачи драматических эмоций современников, живущих в нестабильном мире. Его более интересует человек на переломе эпох, ему важно осмыслить, что происходит с его родиной, Россией на рубеже XX–XXI столетий. Быковский лирический герой, порой бунтарь, порой одинокий скиталец, часто не понимаем обществом, любимой. Его более всего волнуют внутренние переживания, связанные с интимными чувствами, потерей любви как опоры человеческой жизни. Часто поэт связывает интимные катастрофы с катастрофами современной действительности, социально-политическими и культурными переломами начала 1990-х гг. Лирический герой Д. Быкова не вписывается в клишированные рамки поведения, которые диктует современная действительность, отсюда особый драматизм и самоирония, заполняющие поэтическое пространство его баллад.

Следует отметить, что поэтический стиль Д. Быкова вполне вписывается в рамки «традиционной» парадигмы, «на фоне продвинутых коллег, уверенно идущих по пути “лингвистической поэзии”, Быков смотрится Надсоном» [80, с. 182], – справедливо утверждает К. Анкундинов. Подобное утверждение основано на отсутствии в его лирике ярко выраженных языковых экспериментов, характерных для постмодернистского стиля. Быковская поэзия отличается точностью, пластичностью, глубоким лиризмом, саморефлексией, наличием традиционного образа лирического

героя, приближенного к образу самого автора, нарочитой самоиронией, диалогом с классическим наследием.

Как известно, Д. Быков – известный российский журналист, сценарист, создатель нашумевших литературных телевизионных выпусков «Гражданин поэт» и «Господин хороший», публицист, литературный критик, биограф, и конечно, поэт. Многие исследователи отмечают прежде всего его талант тонкого лирика. В совершенстве владея классическими формами стиха, Д. Быков создал свою узнаваемую поэтическую манеру: с повествовательными, разветвленными мыслями, преднамеренной прозаичностью и нарочитой разговорностью, иногда сбивчивым ритмом, перетекающим в манерные строки. Современные литературные критики склонны рассматривать его раннее творчество в русле куртуазного маньеризма, напоминающего систему правил, которая царила при дворе в Средние века, и включала в себя возвышенную любовь к Даме. Лирика представителей Ордена куртуазных маньеристов (В. Степанцов, А. Бордодый, К. Григорьев, А. Добрынин и др.) куда был причислен и Д. Быков, отличалась сочетанием изысканности с циничным юмором. При этом, стоит отметить, что в его лирике соблюдается абсолютное поэтическое равновесие.

Одна из первых баллад Д. Быкова, «Августовская баллада», датируется 1988 годом. Автор уже в названии актуализирует жанровую принадлежность произведения, но, заметим, создается она вопреки традиционным жанровым канонам баллады, более приближаясь к лирическому стихотворению. На наш взгляд, в данном произведении представлен синтез баллады и лирического стихотворения. Центральное место здесь занимает не рассказчик-повествователь, а лирический герой, во многом ориентированный на образ поэта. Он передает драматическую историю жизни влюбленных, в большей степени сосредоточивая внимание на динамике чувств лирического героя. В данном произведении отсутствует традиционный балладный сюжет, в центре внимания внутренние переживания героя. Какие-либо действия практически

отсутствуют, на первый план выдвигаются эмоции и чувства. Лирический герой вспоминает, как он и его возлюбленная хотели убежать. Он воображает, как это могло произойти: побег, ночлег в каком-то трактире, узкая кровать, уезд из трактира, прощание с хозяином, дорога. Возможное развитие событий лишь представляется герою, все протекает только в его сознании, внешне же ничего не происходит.

Как известно, для баллады характерен мотив тайны, мир в ней полон загадок и всего необъяснимого. В «Августовской балладе» таинственная атмосфера создается, в частности, при описании комнаты возлюбленной. Обстановка в ней полна различных образов: «морока сонного», свечи, ночной бабочки, которая стучится о стекло, тусклого зеркала, «лилового сумрака» и т.д. Сам побег, о котором мечтает герой, пейзаж, окружающий его по возвращении домой, отсылает еще к одной из черт рассматриваемой жанровой формы – тяготение к необычности:

Шум колесный, конский бег – вот и укатили.

Вот и первый наш ночлег где-нибудь в трактире.

Ты войдешь – и все замрут, все поставят кружки:

Так лежал бы изумруд на гранитной крошке! [8, с. 353].

Отметим также, что романтический пейзаж, впрочем, как и романтическое приключение (побег влюбленных), также является характерным признаком баллады, он присутствует и в данном произведении. Лирический герой возвращается домой после свидания с возлюбленной, он полон переживаний, сомнений, воспоминаний. Пейзаж отвечает его настроению, он насыщен образами-символами: август и ночь здесь выступают символами заката любви, дым от костра пастухов – одиночество лирического героя, а «черная вода», «осенний запах» указывают на тоску, которая мучает его. Герой размышляет о том, что скоро наступит зима, ляжет снег, остановится течение рек – все это олицетворяет скорую разлуку, мысль от которой невыносима герою. Он готов скорее умереть, чем мириться с

этим. Трагическое в сюжете «Августовской баллады» проявляется не столько в поступках персонажей, сколько в особенностях их душевных состояний:

Август, август! Дым костра! Поздняя дорога!

Невеселая пора странного итога:

Все сливается в одно, тонет, как в метели, —

Только помнится: окно, липы, акварели...

Как пытался губы сжать, а они дрожали,

Как хотели убежать, да не убежали [8, с. 354].

Для баллады характерно использование элементов, свойственных фольклору: рефренов, повторов, созвучий и т.д. Данная черта также нашла отражение и в «Августовской балладе». В произведении представлены повторы («Помнишь, помнишь, в этот час, в сумерках осенних...», «В небе легкие стрижи, воздух полон звоном, // Воздух зыблется, дрожит, воздух полон зноя...», «Август, август», «Путь скрывается из глаз, путь лежит неблизкий» и др.), рефрены («Август, август! Дым костра! Поздняя дорога!», «Век, и век, и Лев Камбек»), созвучие «Век, и век, и Лев Камбек», которое отсылает читателя к роману «Бесы» Ф. М. Достоевского, в котором один из героев шепчет эти слова в состоянии, граничащем с бредом. Благодаря этим средствам создается особая напевность, мелодичность, что сближает балладу с песенными формами и намекает на ее музыкальные истоки, а отсылка к классическому роману придает особую драматическую напряженность. Кроме того, автор использует здесь тропы, характерные для фольклорных жанров: эпитеты («сонный морок», «легкие стрижи», «невеселая пора», «глухая мгла» и др.), сравнения («Липы черные в окне стынут, как на страже...», «Ты войдешь — и все замрут, все поставят кружки: // Так лежал бы изумруд на гранитной крошке», «Да в блестящей, как змея, черной рамке узкой — // Фотография моя с надписью французской и т.п.), олицетворения («По притихшему жилью бродит морок сонный...» и т.д.), метафоры («Дым пастушьего костра стелется по лугу...») и т.д.

Специфической чертой баллады является конфликт героев и обстоятельств. В «Августовской балладе» мы также наблюдаем конфликт героя со сложившимися обстоятельствами, нереализованностью чувств и отношений. Герой протестует, он не хочет мириться с угасанием любви, для него это сравнимо со смертью.

В своем произведении Д. Быков также активно использует внутреннюю рифму, что придает особую напевность, плавность стиху, приближая его к фольклорной поэтической традиции:

Август, август. Поздний час. Месяц в желтом блеске.

Путь скрывается из глаз, путь лежит неблизкий.

Еду к дому. До утра путь лежит полого.

Дым пастушьего костра стелется по лугу [8, с. 354].

С лирическим стихотворением «Августовскую балладу» сближает наличие таких изобразительно-выразительных средств, как риторические восклицания («Август, август! Дым костра! Поздняя дорога!», «Жизнь моя, не слушай их! Господи, куда там!» и др.), умолчание («Остановит воды рек медленно и строго...» и т.д.), парцелляция («Встала. Пряди отвела. В лоб поцеловала» и т.д.), многосоюзие («Как пытался губы сжать, а они дрожали, // Как хотели убежать, да не убежали» и др.), риторические вопросы («Сколько верст еще и дней, временных пристанищ?» и др.) и т.д.

Как мы можем заметить, в «Августовской балладе» поэт синтезирует жанровые признаки баллады и лирического стихотворения. Он воссоздает некое воображаемое, нереализованное романтическое событие, отсюда, как и в балладе, стирание границ реального и ирреального, намек на роковую природу судьбы героев. Более того, следует признать, что во многих балладах Д. Быкова обнаруживается тяготение к лирико-драматическому началу, причем драматизм создается за счет нереализованности любовного чувства. По утверждению Е.А. Григорьевой, быковский герой не способен «быть счастливым в любви» [118]. Подобный сюжет нереализованной любви, представлен и в другой балладе Д. Быкова «На развалинах замка в

Швейцарии» (1990), где указание на вымысел дается непосредственно, уже в начальном катрене:

Представил, что мы в этом замке живем,
И вот я теряю рассудок
Прознав, что с тобою на ложе твоём –
Твой паж, недоносок, ублюдок [8, с. 356].

Лирический герой, как это часто бывает в балладном стихе Д. Быкова, уходит от реальной действительности, заменяет ее некой вымышленной ситуацией, в которой воссоздаются лиро-эпические картины возможных событий. Действие не развивается, а основывается на фактах: любимая жена, причем бесприданница, заводит интригу с пажом, в тайне от своего старого мужа, поэтому он решает запереть ее в «ледяной подвал». Причем после совершенной измены, она для него все равно остается «божеством». Герой испытывает душевные мучения, боль, обиду, о чем свидетельствуют эмоционально окрашенные эпитеты, характеризующие жену и ее любовника: он – «недоносок», «ублюдок», она – «холодная», «немая». Доминирование переживаний приводит к тому, что произведение тяготеет более к лирико-драматическому сюжету, нежели мистико-драматическому. Эмоциональность проявляется в лексически окрашенных словах. Современный поэт, безусловно, ломает балладный канон, вводя сниженную, бранную лексику, что наиболее ярко подчеркивает внутреннее негодование героя, передает его эмоциональный фон («недоносок», «ублюдок», «паскуда»). Возвышенный трагический пафос снижается и за счет упоминания «свиных котлет», который не получит любимая:

И я говорю, что за этот ответ
Ты больше свиных не получишь котлет,
И ты отвечаешь на это,
Что сам я свиная котлета [8, с. 357].

Поэт виртуозно синтезирует высокое и низкое, трагическое и комическое, романтико-сентиментальное и реалистическое, что и создает

эффект литературной игры, за которой скрываются драматические чувства неосуществленности счастья, нереализованности чувств и эмоций. Этой же цели служит и жанровый синтез баллады, жестокого романа, анекдота. Сюжет данной баллады можно рассматривать, с одной стороны, как анекдотический – гнев ревнивого мужа, который застаёт свою жену с любовником, причем, вопреки традиционному анекдотическому сюжету, комично выглядит любовник, а не муж. С другой стороны, – обнаруживаются и черты жестокого романа: измена, страсть, откровенные признания, возмездие за содеянное зло, трагические коллизии и т.п.

Однако поэту важно сохранить и традиционные черты жанра. Сюжет строится на диалогической форме: старый феодал ведет беседу со своей женой, вступает в спор с ней, укрощает ее строптивость, негодует от ее спокойствия и непреклонности. Балладная атмосфера создается и за счет хронотопа замка – важного элемента романтической баллады. Отсылка к Средневековью и образам феодала, госпожи, пажа – это, безусловно, поэтическая игра, за которой скрываются мучительные переживания героя-современника, осмысляющего измену любимой. Необычная балладная форма помогает более ярко подчеркнуть внутренний драматизм, переживания героя.

Трансформируется здесь и мотив тайны, который не будоражит чувства, не наводит страх, а создает элемент недосказанности, дает право читателю самому вообразить развязку. В конце баллады не наблюдается трагический исход ситуации. Как и в романтической балладе, Д. Быков стирает границы реального и ирреального. Черты Средневековья переплетаются с сегодняшним днем, взгляд обычного туриста и давних героев вступают в некий диалог, затушевывают картину происходящих событий, переносят чувства из прошлого в настоящее, подчеркивая их вечный характер:

Спускается ночь на последний приют,

Ночные туманы в долине встают,

И тучи наносит с Востока,
И ложе мое одиноко [8, с. 358].

Подобные балладные сюжеты мы можем наблюдать во многих лирических произведениях Д. Быкова 1990-х гг. («Баллада о кустах», «Баллада об Индире Ганди», «Пьеса», «Курсистка», «Фантазии на темы русской классики» и др.). Более того, поэт актуализирует жанр баллады в своем творчестве, создавая балладные циклы. Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает его цикл «Баллады», вошедший в книгу стихов «Последнее время» (2007). В данном цикле также преобладает не мистико-драматический сюжет, а на лирико-драматический. Особенность цикла состоит в сосредоточении внимания на динамике чувств лирического героя, который играет центральную роль, ориентируясь во многом на образ самого поэта. Баллады в данном цикле трансформированы в лирические стихотворения, жанровые границы баллад размываются, на что указывает отсутствие динамики сюжета, системы персонажей. Однако не все балладные качества были утрачены и в данном цикле, их совокупность можно расценивать как один из вариантов существования современной баллады, в которой доминирует особое драматическое переживание, сконцентрированность на жизни «дряхлого века», певцом которого и является поэт, а также сознательная авторская актуализация жанра.

Формальные и содержательные признаки указывают на то, что это «сверхжанровое образование» является циклом. Всего в цикл входит пятнадцать баллад, каждая из которых имеет свой порядковый номер, что строго закрепляет ее в «архитектонике» поэтического цикла. Все баллады датированы (от 1987 года до 2005 года) и представлены в хронологическом порядке, что подчеркивает сознательно выстроенную сюжетную линию, авторскую «архитектонику» цикла. В нем прослеживается движение основного лирического сюжета, определяются его элементы, сквозные мотивы и образы.

Во вступлении к первой части цикла обозначается его главная тема – осмысление современной России, ее судьбы на фоне эпохальных социально-политических и культурных событий конца XX века. Важную идейно-смысловую функцию несет эпиграф, который дает поэт к первой балладе цикла. Вся первая часть строится как аллюзия на ахматовские стихи «В то время я гостила на Земле»:

И все же на поверхности Земли
Мы не были случайными гостями:
Не слишком шумно жили, как могли,
Обмениваясь краткими вестями
О том, как скудные свои рубли
Растратили – кто сразу, кто частями,
Деля на кучки (сколько ни дели,
Мы часто оставались на мели) [8, с. 309].

Стихотворный рефрен не только придает напевность, но и подчеркивает иллюзорность «наполненной смыслом», «счастливой» жизни страны советов. Смысловая и ритмико-интонационная аллюзия на ахматовские стихи придает антиномичный характер всему поэтическому тексту:

И все же на поверхности Земли
Мы не были. Случайными гостями
Мы промелькнули где-то там, вдали,
Где легкий ветерок играл снастями.
Вдоль берега мы медленно брели –
Друг с другом, но ни с этими, ни с теми,
Пока метели длинными хвостами
Последнего следа не замели [8, с. 310].

Новый век вовлек судьбу отдельной личность в пространство хаоса, лжи и обмана, он диктует совершенно иные правила выживая, вгоняя человека в жесткие рамки. Человек забывает о том, что он внутренне

свободен, подчиняясь законам большинства, постепенно становясь частью безликой толпы и простым обывателем. Поэт сопереживает происходящему и хочет изменить мир, воспринимая «болезнь века» как личную трагедию. От лирического повествования автор переходит к гневному обличению, противопоставляя свободную личность обществу, но все чаще его голос замолкает в гуле толпы: «И подходят они ко мне в духоте барака, в тесноте и вони, и гомоне блатоты. Посмотри вокруг, они говорят, рубака, – посмотри, говорят, понюхай, все это ты! Сократись, сократик, – теперь ты спорить не будешь. И добро б тебя одного – а ведь весь народ! Полюбуйся на дело рук своих, <...>. Посмотри – вертухаи брюкву кидают детям. Посмотри – доходяг прикладами гонят в лес. Если даже прекрасная дама кончилась этим, если даже ночная фиалка – куда ты лез?!» [8, с. 336].

Своеобразная ироническая аллюзия на блоковские образы подчеркивает утрату мечты, романтики в современном мире, где рушатся прежде всего представления о нравственности, искажаются человеческие ценности. Поэт остро реагирует на «болезни века». Автор – личность неравнодушная, он остро реагирует на самые актуальные и злободневные проблемы современности. Своеобразным развитием сюжета цикла являются баллады, посвященные одной из самых кровопролитных страниц в истории государства. В начале 2000-х Чеченская Республика хотела выйти из состава страны, из-за чего обострился напряженный военный конфликт. Война проходила по всем фронтам, в том числе и в самых людных и мирных местах – общественном транспорте. С тех пор начались многочисленные теракты: взрывы в метро и автобусах, аэропортах и жилых домах. Д. Быков активно реагировал на эти трагические события в своих балладах. Поэт показал страшное время всеобщей паники и недоверия. Он часто сравнивает московского метро с адом, куда с боязнью вынуждены теперь спускаться люди:

Как ангел ада, он едет адом – аид, спускающийся в Аид, –
Храня от гибели всех, кто рядом [8, с. 318].

Серым мартом, промозглым апрелем,
Миновав турникеты у врат,
Я сошел бы московским Орфеем
В кольцевой концентрический ад [8, с. 338].

Одной из характерных особенностей данного цикла является визуальная актуализация текста и его ритмико-интонационная неоднородность. На эту поэтическую особенность не раз указывали и современные исследователи: «Чередую баллады, оформленные как лирический текст и как прозаический, поэт тем самым усиливает звучание основной мысли, делает ее разноплановой и многоликой. Изменяющиеся метр и ритм передают изменчивость внутреннего состояния лирического героя, его постоянную борьбу как с самим собой, так и с окружающим миром» [121, с. 301].

В своем цикле поэт не разделяет интимные переживания, связанные с потерей любви, и переживания за судьбу страны. Напротив, он комбинирует личное и всеобщее, так как нестабильность эпохи – это прямая проекция на нестабильность человеческих отношений. Однако драматичность многих событий и ситуаций сглаживается самоиронией, способностью взглянуть на многие драматические ситуации с другой стороны.

Интересным структурным элементом цикла является баллада под знаковым номером тринадцать. Подчеркивая ее демонический характер, автор таким образом вкладывает глубокий сакральный смысл в данную часть, посвященную женщине. Произошел разрыв лирического героя со своей любимой, после чего он получает пощечину и, как следствие, отправлен «по известному направлению». В романтической тональности поэт представляет подобные случаи в жизни как своего лирического героя, так и любого мужчины:

Правду сказать, я люблю разрывы! Решительный взмах метлы!
Они подтверждают нам, что мы живы, когда мы уже мертвы.
И сколько, братцы, было свободы, когда сквозь вешние воды

Идешь, бывало, ночной Москвой — отвергнутый, но живой! [8, с. 343]

Это своеобразная инструкция, руководство по выживанию для многих «сломавшихся» сердец. При помощи легкости напевного стиха, многочисленных анафор, разговорной лексики поэт от катрена к катрену сглаживает драматичность разрыва отношений:

В первые пять минут не больно, поскольку действует шок.

В первые пять минут так вольно, словно сбросил мешок.

Это потом ты поймешь, что вместо, скажем, мешка асбеста

Теперь несешь железобетон; но это потом, потом.

В первые пять минут отлично. Вьюга, и черт бы с ней.

В первые пять минут обычно думаешь: «Так честней.

Сгинули Рим, Вавилон, Эллада. Бессмертья нет и не надо.

Другие молятся палачу – и ладно! Я не хочу» [8, с. 344].

Однако романтическая легкость образа неудачливого влюбленного – это своеобразная маска, за которой скрывается одинокая, страдающая личность, способная на покаяние и прощение. Он страдает от навалившегося на него одиночества. Какими бы ни были ожесточенными бои, он, побитый, преисполненный теплыми воспоминаниями о совместно прожитом времени и чувством вины, все равно возвращается к родному порогу и просит принять обратно:

Потом, конечно, приходит опыт, словно солдат с войны.

Потом прорезывается шепот чувства личной вины.

Потом вспоминаешь, как было славно еще довольно недавно.

А если вспомнится, как давно, – становится все равно.

И ты плюешь на всякую гордость, твердость и трам-пам-пам,

И виноватясь, сутулясь, горбясь, ползешь припадать к стопам,

И по усмешке в обычном стиле видишь: тебя простили,

И в общем, в первые пять минут приятно, чего уж тут [8, с. 344].

Действительно, первые пять минут приятно, но потом снова падает пелена с глаз, приходит это болезненное чувство задетого мужского эго, вспоминаются старые обиды, к ним прибавляются новые, что дает начало новым «боевым» действиям.

Кульминация в развитии поэтического сюжета цикла приходится на четырнадцатую балладу, своеобразную исповедь героя перед лицом Бога. Неторопливый разговор с Всевышним обнажает душу лирического героя, он кается во многих жизненных грехах, просит защиты, покровительства. Это своеобразный взгляд на жизнь со стороны, поиск истинной дороги к счастью и внутренней свободе. Герой акцентирует свою обычность, не причисляет себя ни к поэтам, ни к пророкам. Меняя тональность повествования, поэт от негодования и бунта переходит к самобичеванию и самоиронии:

Всю жизнь не умея решить,
Подвижничать или грешить, -
Я выбрал в итоге томиться о Боге,
А также немножечко шить;
И вот я кроил, вышивал,
Не праздновал, а выживал,
Смотрел свысока на фанатов стакана,
На выскочек и вышибал —
И что у меня позади?
Да Господи не приведи:
Из двух миллионов моральных законов
Я выполнил лишь «Не кради».
За мной, о верховный ГУИН,
Так много осталось руин [8, с. 347].

Исповедальный пафос стиха снижает намеренная открытая авторская самоирония. «За декларативным покаянием лирического героя скрывается все та же свободная личность, находящаяся в вечной борьбе, противопоставлении с другими» [121, с. 301–302]. Следует подчеркнуть, что

в основе балладного цикла Д. Быкова лежит лирико-драматический сюжет, основанный на внутреннем конфликте между отдельной личностью и обществом.

Своеобразной развязкой сюжета выступает поэтическая декларация жизненного кредо поэта. Все сюжетные линии сводятся воедино в трактовке вечной темы поэта и поэзии. Рассуждая о предназначении поэта в обществе, автор остается верен классической трактовке данной темы:

Я в Риме был бы раб, бесправен и раздет,
И мной бы помыкал рехнувшийся поэт,
Но это мой удел, другого мне не надо,
А в мире варваров мне вовсе места нет –
И видя пришлецов, толпящихся кругом,
Я с ними бился бы бок о бок с тем врагом,
Которого привык считать исчадьем ада,
Поскольку не имел понятия о другом [8, с. 350].

Таким образом, характер развитие жанра баллады во многом связан с неоднородностью современного поэтического процесса, который ориентируется на «традиционную» и «авангардные» линии. Поэты-традиционалисты чаще всего разрабатывают лирическую балладу, в которой представлено философское осмысление мира и человек. Синтезируя в себе жанровые черты элегии, баллада представляет рефлектирующего героя, который осмысливает свое прошлое, размышляет о потере духовных связей с малой родиной, близких людях, утрате нравственных ценностей. Мифологизация городского пространства как символа юности, лирико-драматические переживания, осознание многочисленных утрат и потерь становятся отличительными особенностями балладного творчества О. Хлебникова, О. Чухонцева, И. Кабыш, С. Кековой и др.

2.3. Литературная игра как сюжетообразующее начало жанра баллады в поэзии «авангардной» парадигмы

Балладный синкретизм становится весьма привлекательным и для поэтов «авангардной» парадигмы. В отечественной поэзии в конце 1980-х – 1990-х гг. к балладе обращаются такие авторы, как В. Соснора, Т. Кибиров, И. Иртеньев, Ю. Арбатов, Е. Шварц, Д. Воденников и мн. др. Отличительными чертами их поэтического творчества становятся литературная игра с классическим наследием русской и мировой литературы, абсурдизм повествования, версификация, мистификация, разного рода языковые нарушения. Чаще всего в основу балладных сюжетов кладутся события, тяготеющие к необычности и сверхъестественности. Поэтика жанра баллады в творчестве поэтов-авангардистов отличается выдержанностью таинственно-мистической составляющей, игрой с необычными сюжетами, образом нарратора, проницаемостью миров.

В этой связи интересно проанализировать специфику функционирования жанра баллады в поэзии Т. Кибирова, творчество которого занимает особое место в современном литературном процессе. Он один из наиболее известных поэтов-постмодернистов. Первые поэтические произведения Т. Кибирова, появившиеся в сложную, переходную для России эпоху конца 80-х годов XX века, сразу же обратили на себя внимание читателей. Его стихи стали своеобразным индикатором постсоветской эпохи, так как ему удалось передать мироощущение личности, живущей в кризисное время, на рубеже веков, в пространстве культурного вакуума, в эпоху ломки старой мировоззренческой системы, которая в силу исторических причин, оказалась практически разрушенной, а новая еще не сформированной. При этом стоит отметить, что кибировский лирический герой, тесно слитый с образом самого поэта, не только осмеивает уходящую в прошлое постсоветскую эпоху, но очень часто испытывает лирико-ностальгическую грусть по ней.

Отличительной чертой поэтики Т. Кибирова является деканонизация образов советских вождей, созданные официальным искусством («Когда был Ленин маленьким», «Жизнь К.У. Черненко»), пародирование канона соцреализма («Лесная школа») и материалов постперестроечной печати («Песни стиляги»), реабилитация запретных тем («Сортиры») и др. Передать специфику трактовки данных тем поэту часто помогает поэтический диалог с классическим наследием (Пушкиным, Лермонтовым, Маяковским, Блоком, Пастернаком и мн. др.), разного рода аллюзии, реминисценции, коллаж, литературная игра.

Пародию и иронический гротеск можно определить как основные приемы Кибирова-постмодерниста. Все поэтическое творчество автора отличается подчеркнутой литературностью, осознанной цитатностью и нескрываемой жадной игры со своим читателем. Характерной особенностью соприкосновения поэта-постмодерниста с классическими текстами, является то, что автор, лирически обживая «чужой» текст, обогащает его собственным личностным отношением, делает его «своим», как бы заново его порождает. Синтезируя старое и новое, свое и чужое, традиционное и новаторское, поэт тем самым репрезентирует многообразие своего творчества, генетические корни которого питаются неиссякаемыми возможностями классического наследия.

Однако стоит отметить, что оригинальная творческая практика поэта-постмодерниста порождает разного рода мнения о специфике его творческого метода и принадлежности к различным направлениям современной поэзии. Так, например, О. Богданова склонна рассматривать его творчество в русле постмодернистской практики «московских концептуалистов» (Д. Пригов, Л. Рубинштейн, С. Гандлевский, Д. Новиков и др.). Но вместе с тем она доказывает, что в отличие от них Т. Кибиров создает свой «особый художественный мир, моделирует свой образ современной действительности, его представления об окружающем окрашены собственно кибировской субъективностью» [93, с. 507].

И. Васильев, называя Т. Кибирова поэтом «близким концептуализму», в тоже время дистанцирует его от них [99, с. 39]. М. Айзенберг говорит о том, что метод концептуализма приложим к Т. Кибирову «косвенно» и «опосредованно» [75, с. 7]. По мнению С. Гандлевского, поэзию Т. Кибирова можно отнести к «критическому сентиментализму» [109, с. 229]. М. Эпштейн отмечает в его творчестве сочетание постмодернистской техники письма с очевидной установкой на обращенность к лирическому «я». Как поэтическую доминанту его поэзии литературовед выделяет «ностальгическую установку» [263, с. 140]. Похожую точку зрения высказывает и И. Скоропанова, которая объясняет особую популярность поэта в конце XX века спецификой образа лирического героя, обладающего «особой душевной организацией» [236, с. 370].

Весьма подробно индивидуальный стиль автора и его творческая манера рассмотрены в монографии Д.Н. Багрецова. Исследователь напоминает, что Т. Кибирова традиционно причисляют к концептуалистам, хотя сам поэт отрицает свою принадлежность к этому поэтическому течению. По мнению Д.Н. Багрецова, на раннем этапе своего творчества Т. Кибиров «формально принадлежал к концептуалистам и до сих пор использует некоторые характерные для этого направления приемы. Однако в содержательном плане его творчество содержит ряд принципиальных отличий, не позволяющих отнести поэта к концептуалистам. Отличия эти относятся к содержательному уровню поэзии Т. Кибирова и состоят, главным образом, в ностальгической модальности, личном лиризме и конструктивном диалоге с претекстами. Дополнительным фактором, не позволяющим отнести Т. Кибирова к концептуалистам, служит его ироничное, преимущественно негативное отношение к постмодернизму, одним из направлений которого является и концептуализм» [83, с. 139].

Действительно, мы должны согласиться с тем, что поэзия Т. Кибирова – это гармоничное соединение и сосуществование, казалось бы, несоединимых направлений, таких как «критический сентиментализм»,

концептуализм, соц-арт, ироническая поэзия. Поэт мастерски манипулирует разными советскими идеологемами, концептами как обратной стороной «идеала», причудливо и иронично играет образами, цитатами, мотивами, ритмами, рифмами и отдельными словами многих легко узнаваемых текстов русских классиков – Пушкина, Тютчева, Некрасова, Мандельштама, Маяковского и др. Интертекстуальность, игра, диалогизм обнаруживают в его творчестве свою специфику. Но, тем не менее, автор не отказывается от лирического «я», для него чрезвычайно важен элемент интимности, насыщение произведений автобиографическим материалом. Поэзия воспринимается им как личное, домашнее дело, отсюда мотивы самолюбования, самообожания в описании лирического героя.

Диалогизм, цитатность, как мы уже отмечали, становятся одними из главных приемов поэтики автора. Его поэтический мир наполнен голосами, образами других поэтов, деконструированной пословичной мудростью. При этом стихи Т. Кибирова не оставляют впечатления компилятивности, не звучат вторично, напротив, голоса классиков русской литературы органично и гармонично вплетаются в лирическую ткань его поэзии, становятся созвучными авторскому голосу. Естественность такого соединения свидетельствует о способности наследовать, развивать, вступать в диалог с предшествующей литературной традицией.

Обозначенные черты поэтики автора наиболее репрезентативно представлены в жанре баллады. Нельзя сказать, что данный жанр является одним из любимых у Т. Кибирова. Однако на протяжении всего творчества мы можем наблюдать обращение поэта к данным жанровым формам. Впервые баллады были представлены в его сборнике «Стихи о любви» (1988), куда вошло три произведения «Баллада о деве Белого плеса», «Баллада о солнечном ливне» и «Баллада об Андрюше Петрове». В сборнике «Кара-барас» (2002-2005) были опубликованы «Баллады поэтического состязания в Вингфилде» и в сборник «Греко- и римско-кафолические песенки и потешки» (2009) вошла еще одна «Баллада» Т. Кибирова. Именно

в балладах конца 1980-х годов формируются основные отличительные черты жанра, которые найдут свое воплощение в более позднем творчестве поэта.

Автор целенаправленно актуализирует жанровое определение в заголовочном комплексе. Для Т. Кибирова весьма важным является игра с жанровым канон романтической баллады. Первые три из них написаны в ранний период, который отражает сложную историко-политическую ситуацию в России конца XX века, эпоху крушения советской идеологии. Целенаправленная деканонизация жанра романтической баллады позволяет автору наиболее ярко отразить крушение общественно-политической системы в России. Пародируя каноны романтической баллады, и прежде всего романтического балладного героя, поэт тем самым иронизирует над героем-современником и абсурдной советской действительностью, порождающей подобного рода героя.

Т. Кибиров выворачивает наизнанку традиционный сюжет романтической баллады, в основе которой часто лежит фольклорный сюжет: сказание о мертвом женихе. В балладном сюжете девушка часто ожидает прихода жениха, который оказывается умершим. Последний, в свою очередь, забирает невесту в загробный мир («Ленора» Бюргера, «Людмила» В.А. Жуковского). Однако в финале мистический сюжет не обретает своей завершенности. Границы между реальным и потусторонним мирами оказываются подвижными, нечеткими, что, в итоге, придает финалу произведения особый таинственный смысл.

В «Балладе о деде Белого плеса», напротив, главным героем становится жених, но ведущие жанровые признаки при этом сохраняются. В кибировской балладе также присутствуют таинственный случай, роковые силы, тяготеющие над человеком, мистические видения, размытость границ между реальным и ирреальными мирами, драматический диалог, отстраненный образ автора-повествователя и др. Однако стоит заметить, что в основу современного балладного сюжета положено важное историческое событие конца XX столетия: вывод советских войск из Афганистана и их

возвращение на родину. Не случайно произведение датировано 1988 годом. Литературная игра с жанровыми формами романтической баллады позволяет современному поэту показать драматическую жизнь обыкновенного советского солдата, «дембеля», судьба которого искалечена политическими авантюрами существующей власти.

Образ кибиrowsкого героя нарочито ориентирован на героя-романтика, который противопоставлен окружающему миру. Поэт делает акцент на том, что герой изначально отмечен инаковостью:

Дембеля возвращались в родную страну,
проиграв за кордоном войну.
Пили водку в купе, лишь ефрейтор один
отдавал предпочтение вину.
Лишь ефрейтор один был застенчив и тих,
и носил он кликуху Жених,
потому что невеста его заждалась
где-то там, на просторах родных [25, с. 42].

Т. Кибиров, вступая в поэтический диалог с поэтами-романтиками, и прежде всего с В.А. Жуковским, деконструирует балладный сюжет, в основе которого лежит также необычный, таинственный случай, но из современной действительности. По мере развития сюжета романтический герой сливается с общей массой, становится как все:

Но с улыбкой дурною и песней блатной
в развеселой компании хмельной
проезжает ефрейтор родные места,
продолжает в каюте запой [25, с. 43].

Но именно такому герою суждена была роковая встреча с «девой белого плеса и тихой воды», которая изменила все течение его жизни. Создавая романтическую ситуацию встречи ефрейтора с загадочной незнакомкой, поэт в тоже время развенчивает представление о романтическом идеале. Этому способствует использование сниженной

разговорной лексики, блатного жаргона и описание дальнейшего неприглядного образа жизни, который ведет герой:

Дева белого плеса и тихой воды,
золотой красоты-наготы
на белейшем коне в тишине, в полусне...
Все, ефрейтор злосчастный. Кранты.
<...>

Бледен лик его был, и блуждал его вздор,
и молот несусветный он вздор.
Деву белого плеса он клялся найти,
Корешей он не видел в упор [25, с. 45].

Под влиянием этой таинственной встречи герой теряет не только покой, но и рассудок. Т. Кибиров кардинально меняет течение традиционного балладного сюжета: у него не невеста жаждет встречи с любимым, а, напротив, Жених теряет душевный покой. В современной балладе не невесту увозит на белом сказочном коне жених, а таинственная дева приглашает в увлекательную поездку обескураженного «дурочка»:

Ну, садись же, садись, дурачок, на коня,
обними же, не бойся меня,
мы поедем с тобой навсегда без следа
никуда, дурачок, как песок, как вода,
в сонном мареве вечного дня... [25, с. 47].

Игровой характер балладного сюжета подчеркивается нарочитым использованием как традиционных черт романтического повествования: манящая мечта, морские просторы, бледность героя, томность взгляда возлюбленной, белый конь и т.п. так и введением совершенно непоэтических реалий современности вплоть до низвержения образа возлюбленной до женщины «легкого поведения»: «Мало ль, парни, на свете блядей» [25, с. 46]. Следует также отметить, что поэт-концептуалист в отличие от поэтов-романтиков находит вполне реалистическое объяснение случившейся

мистической ситуации: рассудок потерян не столько от Великой любви, сколько от большого количества алкоголя. В связи с этим даже ее появление подвергается сомнению данным фактом.

Заметим также, что обретение долгожданного счастья в романтической балладе иллюзорно. В ней не дается логического объяснения случившемуся событию. Современный автор, напротив, развеивает атмосферу таинственности произошедшей истории. Иллюзорный и таинственный финал кибировской баллады имеет вполне реалистическое объяснение. Герой смог встретиться со своей загадочной Девой только в состоянии психического расстройства, помутнения в сознании от глубочайшего запоя. Врачи борются с «белой горячкой», в которую впадает герой. Видения посещают его вновь только после очередной дозы психотропных препаратов:

среди тьмы этой гиблой, в тумане густом
он увидел вдали за бортом,
он за бортом вдали различил-угадал
этот остров в сиянье златом [25, с. 46].

Финал баллады современного поэта во многом контрастирует с традиционными финалами романтических любовных баллад, таких, например, как «Людмила», «Светлана», «Ленора», «Эолова арфа» В.А. Жуковского. Любовь в балладах русского поэта-романтика окрашивается в трагические тона. Основной задачей поэта была дидактическая: наставить человека, оказавшегося в трагической ситуации утраты возлюбленного. В.А. Жуковский, оставаясь верным своим принципам, требует обуздания эгоистических желаний и страстей. Его несчастная Людмила жестоко осуждена потому, что она предается страсти, желанию быть во что бы то ни стало счастливой со своим женихом; любовная страсть и горе утраты возлюбленного так ослепляют ее, что она забывает о христианских заповедях. Поэт считал, что для нравственного человека целью жизни отнюдь не является достижение личного счастья.

Т. Кибиров, пародируя жанровые каноны романтической любовной баллады, также в известной степени выступает морализатором. За каскадом игровых литературных приемов: деконструкцией, пародированием, самоиронией, диалогом с классическим наследием, маской отстраненного автора-повествователя – скрываются трагические размышления поэта об искалеченных судьбах советских солдат-афганцев, об абсурдности и неразумности проводимой Советским Союзом политики, об иллюзорности «положительных» результатов Афганской войны:

Дева белого плеса, слепящих песков,
пощади нас, прости дураков,
золотая краса, золотые глаза,
белый конь, а над ним и под ним бирюза.
Лишь следы на песке от подков [25, с. 47].

Не менее интересные поэтические эксперименты с жанровыми канонами баллады мы можем наблюдать и в «Балладе о солнечном ливне» Т. Кибирова. В данном случае поэт синтезирует жанровые признаки средневековой французской баллады, под которой понимался жанр куртуазной лирической поэзии и музыки (повествовательная песня с драматическим развитием сюжета) и жанра элегии. От первой современный поэт берет ярко выраженное музыкальное начало, что подчеркивается использованием четырехстопного дактиля в сочетании со стопами пиррихия, а также многочисленных анжамбеманов:

В годы застоя, в годы застоя
я целовался с Ахвердовой Зоей.

Мы целовались под одеялом.

Зоя ботанику преподавала

там, за Можайском, в совхозе «Обильном».

Я приезжал на автобусе пыльном

Или в попутке случайной. Садилось
солнце за ельник. Окошко светилося [25, с. 50].

Однако драматическая ситуация, лежащая в основе балладного сюжета, снижена ярко выраженной самоиронией, анекдотическим случаем (измена жены мужу с любовником). Игровой характер данного произведения подчеркивается и ориентацией как на формальные, так и содержательные признаки жанра элегии. «Баллада о солнечном ливне» написана элегическим дистихом. Несмотря на авантюрный характер представленной ситуации, в основе сюжета все же лежит переживание безвозвратно уходящего времени, уносящего молодость, надежды, мечты, любовь, жизнь и разрушающего ценности и идеалы. За ироничным сюжетом, в центре которого находится счастливый любовник-авантюрист, скрывается, как это часто бывает у Т. Кибирова, элегическая эмоция, сосредоточенная на переживании невозвратности, необратимости движения времени. Следует подчеркнуть, что элегический субъект уже покинул идиллическое пространство (в данном случае здесь в таком качестве выступают «годы застоя»), и он может вспоминать о нем как об недоступной ему идиллической гармонии. В этом заключается особенная кибировская ностальгия по уходящему в прошлое и изживающей себя эпохи Советского Союза, которая представлена у поэта амбивалентно: одновременно уродливой своей атрибутикой, штампами, клишированностью, но в тоже время и привлекательной – это безвозвратная авантюрная молодость героя, во многом ориентированного на образ самого поэта:

Солнце, и ливень, и мокрые кроны,
клёны да липы в окне растворенном!

Юность, ах, боже мой, что же ты, Зоя?
Годы застоя, ах, годы застоя,

Влага небесная, дембельский май.

Русик, прости меня, Русик, прощай [25, с. 52].

Другой яркий пример игры с жанровыми канонами баллады у Т. Кибирова мы можем обнаружить в «Балладе об Андрюше Петрове». В ней поэт демонстрирует синтез жанровых форм баллады и жестокого романа. Следует отметить, что в отечественном литературоведении до сих пор четко не определены границы между данными жанрами. Многие исследователи (Д. Балашов, Т. Зуева, Б. Кирдан и др.) высказывают мнение о том, что жестокий романс возник на основе традиционного жанра русской баллады. Давая определение жестокого романа, они представляют лишь самые общие его признаки, в число которых нередко попадают и черты баллады. Таким образом, мы можем констатировать, что своеобразие народной баллады заключается в гармоничном синтезе жанровых черт баллады, жестокого романа, лирической песни. Действительно, между ними есть ряд общих признаков: тяготение к необычным событиям (большинство трагических) в рамках истории отдельных семей. Нередко эти истории тяготеют к разного рода жестокостям.

Однако, литературоведы все же склонны выделять и некоторые жанровые признаки жестокого романа, по которым его можно отделить от баллады. Например, В.Я. Пропп среди главных отличий между данными жанрами называет «мелодраматизм» [215, с. 139]. М.А. Тростина дает такое определение: «жестокий романс – это лиро-эпический жанр городского фольклора, сформировавшийся во второй половине XIX века в мещанской среде, впитавший в себя особенности ее культуры и быта. Жестокий романс развился на основе традиционной русской баллады, ему свойственна узкая семейно-бытовая тематика. В решении конфликта и развития сюжета жестокому романсу присущ экзотизм, стремление к смакованию жестокости, мелодраматизм и трагическая концовка (убийство, самоубийство, смерть от горя и т.д.)» [246, с. 200].

В «Балладе об Андрюше Петрове» Т. Кибиров весьма ярко демонстрирует близость жанровых форм баллады и жестокого романа.

Причем, доминантное значение приобретает именно признаки последнего. В основе данного произведения Т. Кибирова лежит история нравственного падения юноши-отличника из приличной советской семьи Андрюши Петрова, который:

Любил Паустовского очень,
и Ленина тоже любил,
и на семиструнной гитаре
играл, и почти не курил [25, с. 56].

На первый взгляд, поэт рассказывает историю о правильно живущей советской семье инженера-путейца, которая воспитала порядочного сына. Он отслужил в армии, поступил в пединститут, полюбил отличницу Наташу и все бы складывалось хорошо, если бы не роковая встреча со студенткой легкого поведения Мариной.

Жанровый синтез баллады и жестокого романа позволяет поэту пародийно представить как «правильно живущего советского человека», у которого не должно быть недостатков, так и саму советскую систему, не допускающую нравственных отклонений. Ориентируясь на жанровые признаки жестокого романа, Т. Кибиров также использует небольшое число персонажей, которые резко противопоставлены друг другу по своим нравственно-эстетическим установкам (с одной стороны Андрюша и Наташа, с другой, Марина). Специфика трагического в данном произведении также имеет романсовую основу: после случайной измены Наташе с Мариной («И вот ты проснулся. Окурки, / бутылки, трещит голова... / А рядом, на смятой постели, / Марина, прикрыта едва...» [25, с. 57]), герой не имеет права быть со своей невестой, он просто не достоин жизни. Финал произведения современного поэта также трагичен, как и традиционный финал жестокого романа – герой повесился:

И с плачем безгласное тело
Андрюшино мы понесли.
Два дня и две ночи висел он,

Пока его в петле нашли [25, с. 58].

Однако поэту-постмодернисту не столько важна реконструкция жанрового канона, сколько его деконструкция. Иронический контекст создается за счет поэтической игры с жанровыми канонами баллады и жестокого романа. Т. Кибиров, в первую очередь, играет с традиционным сюжетом жестокого романа, где трагическая ситуация создается за счет того, что девушка соблазнена коварным соблазнителем. У Кибирова, напротив, юноша-отличник соблазнен четверокурсницей Мариной, которая «курила и пила». В романовой структуре весьма важным является подробное описание совершенного убийства (как акт некоего возмездия): каким оружием, куда нанесена рана, каково психологическое состояние преступника и т.п. Современный поэт также сохраняет атмосферу драматической напряженности, связанную со смертью. Однако в отличие от жестокого романа, где представленная исповедь души героев, вызывает сочувствие, сострадание, а жестокий приговор в финале воспринимается как незаслуженное наказание и склоняет слушателя в сторону оправдания героев, то в произведении Т. Кибирова главное – это пародирование, как жанровых канонов, так и канонов жизни советского человека:

И ладно бы страшное что-то,
а то ведь – смешно говорить! –
Но мама, но Синяя птица!
Ну как после этого жить? [25, с. 58].

Именно приемы поэтической игры в кибировском тексте заслоняют акт совершенного насилия и выводят основную поэтическую мысль в иное смысловое поле. Кроме того, рассмотренные баллады, играют важную роль в композиционной структуре всего поэтического сборника «Стихи о любви» (1988). Поэт тщательно продумывает его архитектонику, делая акцент именно на жанровой принадлежности составляющих его произведений. Открывается и завершается сборник эклогами, включает в свой состав три цикла «Романсов Черемушкинского района» и три баллады. Поэтическая

игра с твердыми жанровыми канонами направлена прежде всего на создание многомерной картины эпохи конца XX столетия.

В пародийном ключе развивается и творчество другого современного поэта И. Иртеньева, за которым закрепилось определение «правдоруба». Он – представитель иронического направления в современной отечественной поэзии, остро реагирующий на многие несовершенства нашей жизни. В поле зрения автора попадают как социальные, политические, так и нравственные проблемы:

Во дни державных потрясений,
В процессов гибельный разгар
На что употребить свой гений?
Куда примкнуть мятежный дар? [16].

В связи с тем, что многие современные критики склонны соотносить творчество И. Иртеньева с поэтическими традициями обэриутов, ссылаясь на парадоксальную манеру мышления, пародийность, создание гротескного, гипертрофированного мира обывателя, сознание которого пронизано штампами массовой культуры, мы находим возможным рассматривать его творчество в рамках «авангардной» парадигмы [81; 234]. Однако заметим, что за всеми его поэтическими приемами (ёрничество, гротеск, литературная игра с наследием прошлого и т.п.) скрывается боль за человека, который теряется за пошлостью обыденного существования, страдает от несовершенства власти, абсурда современного жизнестроительства.

Более того, А. Скворцов обнаруживает традиции поэзии И. Иртеньева с сатирическими стихами П. Шумахера, К. Пруtkова, В. Курочкина. При этом исследователь совершенно справедливо утверждает парадоксальную мысль о том, что наиболее существенно влияние традиций «серьезной», а не пародийной поэзии, доказывая присутствие в творчестве И. Иртеньева «подспудного драматизма»: «Поэт представляет на суд читателя не что иное как современную лирику, используя нетрадиционные, нелирические приемы» [234, с. 112].

Подтверждением принадлежности поэзии И. Иртеньева к «авангардной» парадигме может служить и его творческая связь с московским клубом «Поэзия», в состав которого входили известные представители поэтического андеграунда конца 1980-х годов: Д. Пригов, Л. Рубинштейн, С. Ганлевский, В. Коркия, Т. Кибиров и др.

Следует заметить, что современный поэт разрабатывает разнообразные жанровые формы, такие как элегия, пастораль, скороговорка, считалочка, колыбельная песня, баллада и др. Однако прямые жанровые отсылки заголовочного комплекса редко реализуются в структуре иртеньевского текста, цель которого чаще всего одна – пародийное воссоздание современной жизни обывателя. Похожую задачу выполняют и баллады И. Иртеньева («Баллада о четырех Дедах Морозов», «Баллада об одином полковнике», «Баллада о моли», «Баллада о здоровом режиме», «Баллада о гордом рыцаре», «Застольная баллада», «Баллада о железном наркоте» и др.). Примечательно, что в основном к жанру баллады поэт обращался в конце 1980-х – начале 2000-х годов, когда наиболее очевидно происходило крушение социально-политической жизни России: рушились устои советского государства и нам смену приходили совершенно новые формы государственной власти. Более всего от эпохальных событий рубежной эпохи страдал обычный человек. Он оказался растерянным, потерявшимся в вихре политических событий.

На наш взгляд, ранние баллады И. Иртеньева приближены к жанровой форме стихотворного рассказа, имеющего дидактические задачи: направить человека на правильный путь, выбрать из множества жизненных дорог единственно правильную, ту о которой мечтает человек, на которой он может реализоваться и быть счастливым. В этом отношении наиболее показательной является «Баллада о четырех Дедах Морозов», где своеобразным образом-символом является главный новогодний персонаж – Дед Мороз:

Вечером очень поздно,

Под самый под Новый год
Четыре Деда Мороза
В дальний собрались поход [16].

В данном произведении нет традиционных жанровых черт баллады. Поэт лишь использует атмосферу волшебства, традиционно присущую новогоднему празднику, однако это лишь своеобразный фон для передачи назидания, дидактики о выборе жизненного пути:

В жизни каждому надо
Правильный выбрать путь.
Об этом моя баллада,
А не о чем-нибудь [16].

Подобные поэтические установки мы можем наблюдать и в других балладах И. Иртеньева, приближающихся к жанру стихотворного рассказа-назидания, «Баллада об одиноком полковнике», «Баллада о сослуживцах». В иносказательной форме, через образы-символы, аллюзии и реминисценции поэт обращает внимание на такие черты, как гордость, жестокость, равнодушие, которые не позволяют человеку обрести подлинное счастье:

Он стал несносным невропатом,
Он ненавидит белый свет
Полковник наш – рожденный хватом,
Свинцом крещеный и булатом,
Носитель гордых эполет.

<...>

Так успокойся же, полковник,
Меч перекуй свой на половник,
Пока хоть этот по руке [16].

Однако заметим, что И. Иртеньев синтезирует в своих балладах жанровые особенности не только стихотворного рассказа, но и иронических стихов, в которых доминирует самоирония. В таких стихах образ лирического героя сливается с образом самого поэта, остро реагирующего

как на все несовершенства жизни, так и на свои собственные «тараканы-моли», которые упорно засели в его голове:

И в бедный мой мозг свой железный клин
Загоняет каждый момент,
В гробу видала она нафталин,
Ее не берет репеллент [16].

На первый взгляд, стихи И. Иртеньева просты, они наполнены разговорной лексикой, иронией, фразеологизмами и т.п., но за целым каскадом пародийных приемов скрывается драматическая личность, глубоко переживающая все несовершенства нашей жизни:

Не знаю, как дальше и жить теперь,
Запас моих сил иссяк,
Я даже бился башкой о дверь,
Но лишь повредил косяк [16].

Наиболее очевиден синтез жанровых черт баллады и сатирической поэзии в «Балладе о здоровом режиме», «Балладе о гордом рыцаре», «Застольной балладе», «Балладе о железном наркоме». В данных произведениях, с одной стороны, мы обнаруживаем некий балладный сюжет, овеянный таинственностью, в котором появляются условные балладные герои (средневековый рыцарь, высшие силы, таинственный покойник и т.п.), присутствуют драматические диалоги; с другой стороны, – в таких стихах обнаруживается целый ряд сатирических приемов (сарказм, ирония, языковая игра), с помощью которых передается абсурдность современной жизни, нестабильность власти, непорядочность политиков и т.д. В таком мире страдает человек обычный, который находится «на поводке» у несправедливой жизни. Так, например, образ «гордого рыцаря» наиболее точно подчеркивает жизненную позицию такого человека:

За высоким за забором
Гордый рыцарь в замке жил,
Он на все вокруг с прибором

Без разбора положил.

<...>

Клал на ханжеский декорум,

На ублюдочную власть

И *ad finem seculorum**

Собираюсь дальше класть.

Сохранить рассудок можно

В этой жизни только так,

Бренна плоть, искусство ложно,

Страсть продажна, мир – бардак [16].

На наш взгляд, наиболее ярко балладные черты проявились в «Балладе о железном наркOME» (2000). В основе балладного сюжета лежит «страшная» история похождения души покойного, яркого политического деятеля, сподвижника Сталина, – Лазаря Моисеевича Кагановича:

Давно его истлели кости

В могиле мрачной и сырой,

Гуляет ветер на погосте

Ненастной зимнею порой.

Но раз в году, в глухую полночь,

Нездешней силою влеком,

Встает из гроба Каганович,

Железный сталинский нарком [16].

Однако за каскадом атрибутики романтической баллады (кладбище, могилы, кресты, покойник, ночные тени и т.п.) скрывается пародийный пласт, который направлен на развенчание политической власти и отдельных ее представителей. Подобно щедринской сатире, И. Иртеньев также использует «исторические одежды» прошлого, чтобы показать современность, обратить внимание на скоротечность власти и «заслуг» отдельных ее представителей. Подобно «железному» Кагановичу,

современные политики пытаются оставить след в судьбе Отечества, используя силы и возможности простого народа, эксплуатируя его и, тем самым, вписывая свои имена в историю страны:

Он, лбом своим пробивший стену,
Согнувший всех в бараний рог,
Дал имя метрополитену,
Но, правда, отчества не смог [16].

Используя сатирические приемы, сниженную разговорную лексику, поэт создает пародийный образ современных политиков, деятельность которых также, как и деяния «железного» наркома, канет в Лету:

Вокруг товарищи потомки
Спешат, подошвами шурша.
Их дома ждет холодный ужин
И коитус, если повезет.
И, на хер никому не нужен,
Нарком на кладбище ползет [16].

Таким образом, и в жанре баллады И. Иртеньев остается прежде всего поэтом-иронистом, умело соединяющим обличительную сатиру, пародию и глубокий лиризм. Синтезируя жанровые формы баллады, стихотворного рассказа, используя сатирические приемы, поэт создает социальные стихи, на злобу дня, в которых сквозь призму смеха предстает современная российская действительность со всеми своими недостатками и пороками.

Несколько иное смысловое наполнение несут балладные стихи поэтов-авангардистов Е. Шварц, В. Сосноры, Д. Воденникова, Л. Вершинина и др. В творчестве данных авторов практически нет прямых указаний на обращение к жанровой форме баллады. Однако они активно используют черты балладного стиха, которые выражаются прежде всего в актуализации элементов необычного, сверхъестественного, метафизического. Все эти черты связаны с передачей потерянности и страха человека, творческой личности в современном мире, который предстает хаотичным и абсурдным.

Через абсурдизм, дисгармонию, «сгустки» смысловых потоков, выражающиеся в особом «метареалистическом языке», поэты-авангардисты передают потерянность и безысходность «расколотого» сознания.

Именно в данном русле развивается творчество одного из наиболее ярких поэтов ленинградской неофициальной культуры 1970-1980-х гг. – Елены Шварц (1948-2010). Современные исследователи обращают внимание на «сверхчувственный алогизм» ее языка, опирающийся как на традиции одической метафорики поэтов-классицистов, так и на традиции обэриутов (Введенского, Хармса и др.) [см.: 115]. Существует и другое мнение, что Е. Шварц, с одной стороны, развивая опыт М. Кузьмина, Н. Заболоцкого, В. Хлебникова, а с другой, передавая «напряженно-личностное мироощущение» М. Цветаевой, В. Маяковского, остается совершенно оригинальным поэтом, не похожим ни на кого из предшественников: «Елена Шварц воплощает тип поэта, прежде в России не встречавшийся (по крайней мере, среди крупных авторов) – рационалистический визионер. В других культурах поэты такого типа бывали. Например, в английской поэзии можно вспомнить Дж. Герберта (1593–1633) и Джеральда Хопкинса (1844–1889). Мистический, не нуждающийся в рациональном обосновании извне образный мир у нее изнутри построен по жесточайшим рациональным законам», – справедливо отмечает В. Шубинский [261].

Наиболее показательны балладные черты проявляются в ее книге поэм «Люция ночи» (1993), которая переполнена эклектичным пантеоном современного культурного сознания. Это библейские, мифологические, исторические образы, злые духи, ангельские лики. Они переплетаются, переходят друг в друга, что подчеркивает их неуютность, неспособность вырваться из мирового хаоса; от этого их физическое и метафизическое страдание. Абсурд становится ведущим мотивом поэзии Е. Шварц. В ее творчестве он выступает одним из способов выражения иррациональной идеи, что репрезентируется через постоянную смену героев, пространств, временных пластов:

Ночью проснулась от крика –
Да это же мне подпиливают переносицу:
Два-три взмаха

напильником,

И путь от глаза до глаза
Опасен – грозит обвалом.
Ах, горб лица, и ты болишь!
Вселенную уронили ребенком,
И она всё еще плачет.
Она горбата.

<...>

Дыша, кусая мелко-мелко
И в лапках комкая, – для друга своего
Несет комочек в домик поднебесный,
Чтоб вместе слопать им святое вещество
И снова ждать, когда оно воскреснет [70].

Мотив сна, на грани сумасшествия, передает боль, страх и ужас одиночества, потерянности. Лирический герой Е. Шварц – это целый конгломерат сознаний, образов, идей, который не способен исправить этот дисгармоничный мир, отчего он и страдает, принимая его как данность. Особой болью и страданием переполнен цикл «Мартовские мертвецы». За целым каскадом метафизических образов скрывается осмысление трагедии блокадного Ленинграда. Всеобщая боль проходит через тело, обнаженную душу, соединяется с божественной мыслью о всепрощении и смирении, становясь смысловым ядром поэтического высказывания:

Из тела церкви выйдя вон,
В своем я уместилась теле,
Алмазные глаза икон
По-волчьи в ночь мою смотрели.

Темное, тайное внятно всем ли?
О, сколько раз, возвращаясь вспять,
Пяту хотела, бросаясь в землю,
Церкви в трещинах целовать [70].

На первый взгляд кажущаяся бессвязность и фрагментарность цикла выстраивается в целостный, заверченный божественный мир, вбирающий в себя все страдания человека:

Душ замученных промчался темный ветер,
Черный лед блокады пронесли,
В нем, как мухи в янтаре, лежали дети,
Мед давали им – не ели, не могли.
Их к столу, накрытому позвали,
Со стола у Господа у Бога
Ничего они не брали
И смотрели хоть без глаз, но строго.
И ребром холодным отбивали
По своим по животам поход-тревогу.
И тогда багровый лед швырнули вниз
И разбили о Дворцовую колонну,
И тогда они построились в колонны
И сребристым прахом унеслись... [70].

Множество абсурдных миров соединяются в один через образы Церкви, Бога, ангельских душ. Они появляются в самые страшные и тяжелые моменты оторванности, отчаяния и безысходности, когда сознание лирического героя блуждает во тьме, они находятся в пограничном состоянии, на грани жизни и смерти. Именно Бог объединяет темную сторону жизни и светлую, но только в состоянии безумия и отчаяния возможно общение с Богом. Е. Шварц разделяет романтическую трактовку образа поэта, наделенного особой божественной сущностью, способностью такого диалога:

И ты, поэт, нездешний друг!
Но и тебя мне видеть жутко,
Пророс ты черной незабудкой,
Смерть капает из глаз и рук.
Он смерть несет, как будто кружку
Воды колодезной холодной,
Другой грызет ее, как сушку,
И остается все голодный [70].

Поэт способен пропускать через себя иные миры, вбирать боль и страдания, он стремится к обретению Бога, но часто этого единства не находит, отсюда символические образы темноты, безумия страха, отчаяния и смерти, что и делает мир поэзии Е. Шварц мистико-символическим, барочным, где границы между сном и явью размыты, как это часто представлено в балладах поэтов-романтиков. Однако стоит отметить, что Е. Шварц не ставит своей задачей деканонизировать или реанимировать жанр баллады. Она лишь использует балладные характеристики для передачи основной поэтической идеи. Синтезируя жанровые черты поэмы, лирического цикла, притчи, баллады, автор передает масштабность лирического высказывания. Масштабность лирического полотна поэмы и лирического цикла в соединении с аллегорическими смысловыми кодами притчи и фантасмагоричным миром баллады позволят поэту представить его мировидение как целостную систему.

Своеобразное художественное преломление поэтики авангардистов мы обнаруживаем и в балладных стихах Д. Воденникова, который ярко вошел в отечественную поэзию в середине 1990-х годов и уже своими первыми циклами и поэтическими книгами заявил о своей необычной творческой манере («Сны Пелагеи Ивановны» (1996), «Репейник» (1996), «Holiday» (1999) и др.). И. Кукулин, как, впрочем, и другие исследователи, отмечает генетическое родство облика лирического героя Д. Воденникова с французскими «проклятыми» поэтами, такими, например, как Ш. Бодлер,

П. Верлен; обнаруживают в его творчестве близость поэтической техники раннего В. Маяковского, Н. Заболоцкого; из современных поэтов более всего им видится связь поэтической стихии Д. Воденникова с метафорическими стихами Е. Шварц.

Л. Вязмитинова склонна рассматривать поэзию Д. Воденникова как своеобразную разновидность постмодернистской парадигмы – неомодернизм, характерной особенностью которого является переосмысление интертекстуальности, центонности, иронии в «условиях качественно новых возможностей взаимодействия сознания и языка», что служит прежде всего цели «собираания своего “я” из постмодернистской разнесенности в одновременно цельную и открытую структуру» [107]. Эти качества в первую очередь обнаруживаются в балладных стихах поэта. Заметим, что в поэзии Д. Воденникова, как и лирике Е. Шварц, нет прямых отсылок (в виде заголовочного комплекса) к жанру баллады. Однако наличие метафизического, процессуального, спонтанно возникающих мистико-физических образов и происходящих с ними метаморфоз, позволяет нам, как в случае и с Е. Шварц, говорить о балладной условности, особом драматизме и мистической составляющей многих произведений автора.

Уже в одном из ранних поэтических циклов «Сны Пелагеи Ивановны» (1996) обнаруживается необычная мистическая составляющая, где образ лирического героя вписан в метафизическое пространство сна, в котором преобладают соблазнительные, текучие и опасные стихии. Поэт синтезирует черты стихотворения-монолога, философской лирики, баллады для того, чтобы показать чувство незащитности поэта в хаосе мировых потоков. Чувство обреченности передается особым монотонно-закручивающим ритмико-интонационным звучанием, который, словно гипнотизирует, вовлекает читателя в пространство сна, наполняет его символическими образами «сада», «птицы», «соловья», «песни», «благоуханного рая»:

Взгляни, механик, в тельце соловья:

в нем механизм для песни есть первичный;

<...>

Разъять, механик, смысл его любви
куда, как сложно, чем разъять причину [11].

При ярко выраженной стилизации, литературной игре с культурным наследием, читатель обнаруживает стихию неподдельной боли лирического «я». Из игрового пространства снов и видений поэт постоянно возвращает читателя в жестокую серьезность современной действительности. В этом отношении поэтическая стихия Д. Воденникова приближается к «реализму в высшем смысле» Ф.М. Достоевского, герои которого решают «крайние» вопросы бытия: «Кто я? Человекобог или Богочеловек», «Смогу переступить или нет?». Одной из главных задач художественного творчества писателя-классика было проникновение во внутреннюю жизнь человека и изображение ее психологической динамики. Подобно Ф.М. Достоевскому, современный поэт в балладных стихах показывает «крайнее» сознание человека, стоящего на грани реального и ирреального, на грани сна, сумасшествия, тесно переплетая трагическое и комическое [106]. Конечно, в таких стихах, как и у многих поэтов-авангардистов, мы не обнаруживаем традиционного балладного сюжета, в них нет динамики в развитии событий, а есть лишь мистико-фантастическая составляющая, что подтверждается и другими поэтическими циклами «Репейник», «Трамвай», «Любовь бессмертная – любовь простая», вошедшими во вторую книгу стихов поэта «Holiday» (1999).

В данных циклах, на наш взгляд, обнаруживается синтез балладного стиха, стихотворения-монолог, притчи и даже басни. Например, в цикле «Репейник» жанровым маркером басни является доминирование басенно-аллегорических животных, которые, по мнению И. Кукулина, способствуют овеществлению «театрализации неврозов» [170, с. 25]. Обилие зоологических образов, таких как лев, волк, заяц, лисица, петух, жаба и т.п. создают ощущение кошмара, абсурда, всеобщего хаоса. Этот хаос не только окружает человека, но и проникает в его сознание, зомбирует его:

Намедни сон сошел: солдат рогатых рота,
и льва свирепого из клетки выпускают,
он приближается рычащими прыжками,
он будто в классики зловещие играет,
но чудеса! – он, как теленок, кроток:
он тычется в меня, я пасть его толкаю
смешными, беззащитными руками,
глаза его как желтые цветочки,
и ослепляет огненная грива.

Но глухо матушка кричит из мягкой бочки:
Скорей проснись, очнись скорей, Данила.
И я с откусанным мизинцем просыпаюсь [10].

«Откусанный мизинец» в данном случае становится репрезентативным амбивалентным атрибутом балладного стиха: с одной стороны, – он смещает границы мира сна и реальности, а с другой, – выступает маркером мистификации, одновременно вселяющий ужас и страх. В этом отношении дисгармоничный мир «Репейника», на наш взгляд, во многом перекликается не только с поэзией Е. Шварц, но и с хаотичным миром книги стихов Н. Заболоцкого «Столбцы» (1929). Д. Воденников подобно поэту-предшественнику через неожиданные смысловые столкновения, алогичную метафору, парадоксы также дает смещенное представление о норме и закономерностях человеческого бытия. Современный автор активно использует жанровые атрибуты баллады, такие как мотив сна, проникновение миров, драматический диалог между миром и лирическим героем, тесно слитым с образом автора. Не случайно и обозначение имени Данила. На наш взгляд, поэт соотносит своего героя и с ярким образом поэта-авангардиста Даниила Давыдова, что еще более усложняет идейно-смысловую составляющую цикла.

Аллегорические басенные звери в синтезе с жанровыми признаками баллады, притчи дают не столько авторское натурфилософское представление о мире, сколько передают деформированное представление о современной действительности и потерянности в нем отдельного человека. Как и в романах-трагедиях Ф.М. Достоевского, в раннем творчестве Н. Заболоцкого, в циклах Е. Шварц и Д. Воденникова в центр поставлен человек, который ищет выход из антропологического тупика, хаоса и безумия:

Скоро, скоро придут и за мной и возьмут руку,
и возьмут ногу мою, и возьмут губы,
даже синие глазки твои у меня отнимут,
всё возьмут – только волчью и заячью муку
не отнять им, ибо терпеть убыль,
а они не хотят ни терпеть, ни гибнуть.

Ибо скоро конец голубой и быстрый,
ультракрасный и медленный, будто карри,
будет волк рычать, будет заяц биться,
будет масло пускать золотые искры,
будут ждать меня многоумные твари,
будут плавать в уме, как в лазури, лица:
кот и петух, петух и лисица [10].

В понимании основной поэтической идеи весьма важное идейно-смысловое значение получает и само название цикла. Репейник имеет множество магических свойств. В народе, с одной стороны, он воспринимается как символ выживания, приспособленности к любым условиям, борец со злыми духами, а с другой, – при определенных условиях он может нести смерть. В славянской мифологии за ним закрепилось символическое значение «цепляющий» счастья, удачу, благополучие. Д. Воденников также использует образ репейника как символический.

Однако, на наш взгляд, для поэта важен этот образ не столько как притягивающий к себе счастье, а скорее всего, как образ, собирающий, скрепляющий фрагментарное, «рассыпанное» сознание лирического «Я», которое превращается в автономную целостность. Посредством данного образа автор подчеркивает одновременное умирание и дальнейшее воскрешение «рассыпанного» сознания:

Вот репейник мятный.
Какое ему дело,
что под ним спит золотое мое тело?
Он, нарядный, мохнатый,
наелся мной и напился,
я лежу под ним в очках и горячих джинсах.
Но, живее меня и меня короче,
он меня не хотел и хотеть не хочет.
Ты же: почки, почки сбереги мои, мати.
Я не так, отче,
не так хотел умирати [10].

На первый взгляд, поэтические тексты, вошедшие в цикл Д. Воденникова, также, как и у Е. Шварц, кажутся разрозненными; хаотичными выглядят и персонажи, мистические образы, но и они цепляются внутренними межтекстовыми связями, демонстрируя процесс скрепления фрагментарного сознания.

Как мы смогли убедиться, современная отечественная поэзия отличается жанрово-видовым, проблемно-тематическим, стилевым разнообразием. Для нее прежде всего характерна неоднородность поэтических практик. Рассмотрение особенностей развития жанровой динамики баллады, путей трансформации ее жанровой формы, на наш взгляд, напрямую зависит от неоднородности современных поэтических практик, развивающихся в двух направлениях, «традиционной» и «авангардной». «Традиционная» линия в отечественной поэзии

ориентируется на творчество поэтов-классиков. Особый лиризм, глубина чувств и эмоций, наличие образа лирического героя, тесно слитого с образом автора, становятся ее характерными отличительными чертами. Поэты-авангардисты нарушают представление о традиционном лиризме и образности. Они ориентируются на эпатажность и эклектичность поэзии футуристов, конструктивистов и др. авангардных литературных течений первой половины XX века.

Жанровая гибкость баллады, ее синтетическая природа привлекает внимание как поэтов-традиционалистов, так и авангардистов, однако характер ее развития разный. Поэты «традиционной» парадигмы активно разрабатывают лирическую балладу, в которой наблюдается жанровый синтез элегии, стихотворного рассказа. В творчестве поэтов 1990-х гг. О. Хлебникова, О. Чухонцева, С. Кековой, И. Кабыш и др. доминирующее элегическое начало прежде всего проявляется в переживании невозвратимости прошлого, быстротечности времени, потери духовных связей с малой родиной, своими «корнями». Традиционный балладный герой трансформируется в лирического героя, тесно слитого с образом самого поэта. Это герой – рефлексирующая, одинокая личность, философски смотрящая на прошлое и настоящее, глубоко переживающая чувство утраты. Балладная атмосфера в таких произведениях создается за счет особого драматизма, мотива сна, передающего ощущение стертости границ реального и ирреального; введением библейских образов и сюжетов. Маркером жанра часто становится и заголовочный комплекс.

В балладах О. Хлебникова преобладает тема провинциального города как мифологического пространства, культурной памяти, ностальгии по утраченной юности и людям, тесно связанным с судьбой поэта. Автор мифологизирует атрибуты прошедшей эпохи, которые хранят память о далеких событиях, местах встреч, друзьях. В этом отношении он во многом сближается с творчеством О. Чухонцева, И. Кабыш. Элегическое начало преобладает и в балладных стихах С. Кековой. Философское осмысление

мира поэта часто связывает с утратой духовной основы современного человека, забвением православных традиций, неумолимостью течения времени.

В несколько иной поэтической тональности разрабатывает свои баллады Д. Быков. Его творчество демонстрирует пример функционирования в современной «традиционной» поэтической парадигме лирической баллады, ориентированной на литературную игру с классическим наследием русской литературы. Оставаясь тонким лириком, он синтезирует жанровые формы баллады, элегии, жестокого романса, анекдота; активно использует аллюзии и реминисценции; обращается к поэтическим маскам и образам ролевого героя с целью передать глубокий драматизм, сопереживание происходящим драматическим событиям современности.

Обращение к жанру баллады характерное явление в творчестве Д. Быкова, что подтверждается созданием балладного цикла, где важное значение играет хронологический принцип построения, что подчеркивает изменчивость характера героя и жизненных обстоятельств, в которые он попадает. Сквозным мотивом, скрепляющим весь балладный цикл, является гражданско-патриотические размышления над судьбой России, ее прошлым, настоящим и будущим. От жанра элегии быковские баллады перенимают глубокий лиризм, характерную авторскую позицию, выраженную через образ лирического героя, имеющего автобиографические черты. Быковский герой весьма ярко ощущает теснейшую связь со всеми событиями, которые происходят в современной России. Он, также, как и сам автор, человек с активной позицией, готовый идти до последнего в защите прав человека, его свобод, образа мыслей. При этом, общественная позиция героя не заслоняет его внутреннего мира, душевных переживаний. Драматические коллизии его интимных чувств и эмоций находят зеркальное отражение в трагических событиях конца XX столетия. Поэт показывает саморефлексирующего героя, которому не чужды человеческая боль, страдания. Однако при очевидной ориентации на элегические стихи, Д. Быков активно использует и черты

характерные для балладного жанра: драматические диалоги, глубокие драматические переживания, столкновения характеров; совмещает различные исторические эпохи, таинственные эпизоды, связанные с познанием человеческой души, романтические сюжеты и образы.

Поэты-авангардисты также, как и представители «традиционной» парадигмы, весьма часто обращаются к балладным формам для выражения нестабильной эпохи конца XX столетия, растерянности человека, оказавшегося в водовороте общественно-политических событий. Но в отличие от поэтов-традиционалистов, представители данного направления отказываются от традиционного лиризма. Они активно используют все многообразие приемов литературы постмодернизма: языковую игру, интертекстуальность, пародирование, эклектику поэтических стилей, временное искажение, черный юмор и т.п.

Так, например, отличительной чертой баллад Т. Кибирова является очевидная деканонизация жанра, игра с твердыми жанровыми канонами романтической баллады. Пародируя ее каноны, синтезируя черты элегии, жестокого романса, поэт иронизирует как над советским человеком, имеющим «штамповое» сознание, так и самой абсурдной советской действительностью, породившего такого рода героя. Подобная литературная игра направлена на создание многомерной картины политической и социокультурной жизни России конца XX столетия. Чаще всего за каскадом постмодернистских приемов скрываются лирико-драматические размышления автора о изломанных судьбах советских людей, их ограниченностью бытом, мещанским миром своих квартир. В этом отношении баллады Т. Кибирова во многом сближаются с балладами И. Иртеньева, в которых также репрезентируется жизнь обывателя, человека толпы, находящегося в сложных взаимоотношениях с властью. В иртеньевских балладах также сочетается ирония, юмор, пародирование с глубоким авторским лиризмом, что позволяет передать масштабность пороков современного жизнеустройства. Однако И. Иртеньев не

деканонизирует жанр баллады, чаще всего маркером жанра становится лишь заголовок. Его произведения более всего приближены к жанру дидактического стихотворного рассказа, в котором высмеиваются как отдельные качества человека, так и современные формы власти. Балладная условность, мистическая составляющая, особые нарративные формы не играют существенной роли в его произведениях.

Напротив, балладные черты ярко актуализируются в стихах Е. Шварц и Д. Воденникова. Данных поэтов объединяют трагические размышления об абсурдности и безысходности «рубежного» сознания. Для передачи потерянности человека в водовороте исторических событий конца XX века поэты активно используют мотивы абсурда, сна, ужаса, страха, пустоты. Синтезируя жанровые формы баллады, притчи, басни, авторы подчеркивают потерю связей между человеком и Богом; показывают безысходность, страх одиночества и отчаяние, незащищенность творческой личности в хаосе мировых потоков. В таких произведениях доминирует балладная условность, драматизм, мистическая составляющая, особый «метареалистический» язык. Поэты актуализируют смысловые коды притчи, аллегоричные образы басни, фантазмагоричный мир баллады, а также активно используют жанровые формы поэмы и лирического цикла, что в совокупности репрезентирует масштабность поэтического высказывания, передает деформированное сознание человека, который ищет выход из хаоса и безумия современного мира.

3. Жанровые трансформации баллады в поэзии начала 2000-х- конца 2010-х гг.

3.1. Поэтический эксперимент с балладной традицией в творчестве представителей «нового эпоса»

Современный литературный процесс отличается многообразием художественных стилей, направлений, он во многом ориентирован на эксперимент, мифотворчество, переосмысление и ломку традиций. Возникающие новые литературные явления часто сложно вписать в теоретико-литературную парадигму современного гуманитарного знания. В связи с этим все чаще тезаурус литературоведческих словарей пополняется новыми терминами и понятиями, такими, например, как «новый реализм», «нон-фикшен», «неклассическая художественность». В свете обозначенной проблемы весьма интересным видится нам и рассмотрение термина «новый эпос», введенный в начале 2000-х годов Ф. Сваровским. В литературном журнале «РЕЦ» [225] Ф. Сваровский на правах редактора дает пояснение новому литературному явлению в поэзии. Он весьма подробно обосновывает отличие «нового эпоса» от традиционного понимания эпоса и предлагает читателю воочию убедиться в существовании данного явления, помещая под одной обложкой поэтические подборки шестнадцати современных авторов, которые работают в данном направлении (Л. Шваб, В. Полищук, М. Степанова, А. Родионов и др.).

Очевидные изменения, наблюдаемые в современной поэзии, которая все более тяготеет к повествовательности, «стихопрозе», и подтолкнули Ф. Сваровского к попытке не только теоретически обосновать данное явление, но и практически доказать его существование. В связи с тем, что «новый эпос» – это прежде всего особый взгляд на поэтику лиро-эпических жанров (поэму, балладу, стихотворную повесть), то нам видится весьма

интересным рассмотрение как самого понятия «новый эпос», так и его влияние на балладную традицию.

Прежде всего подчеркнем, что «новый эпос» – термин, не закрепленный литературоведческими словарями, это не жанровая категория, не творческий метод, это, скорее всего, «модус высказывания» (В.И. Тюпа), который определяет специфическую форму отношения автора и текста в поэзии. При этом сам поэтический текст похож на мозаичные эпизоды, фрагменты киносценариев с увлекательными и порой абсурдными сюрреалистическими сюжетами. В таких нарративных текстах автор не отождествляется ни с героем, ни с рассказчиком, его роль сводится к стороннему наблюдателю, незримо стоящему за текстом и фиксирующему событийный ряд. Он никак не комментирует происходящее, не анализирует и не оценивает характеры и поведение героев. При такой нарративной установке переданные фрагменты чужой жизни приобретают метафизическую значимость. Поясняя особенности «нового эпоса», Ф. Сваровский подчеркивает: «Мне кажется, что проблема эта решается путем полного отчуждения, абстрагирования автора от конкретных высказываний и действий героев, от линейных смыслов текста (как это уже давно делается в постмодернистской литературе). Но при этом автор практикует системное нелинейное высказывание, подводя читателя к некоему переживанию, мысли, ощущению при помощи совокупности многочисленных элементов: образов, лексики, линейных смыслов текста (и этого в постмодернизме нет – серьезное авторское высказывание, если оно нелинейно, опять обретает значение)» [225].

Более того, отличительной особенностью «нового эпоса» является событийный ряд, который никак не связан с реальностью, действия происходят в ирреальном пространстве (сон, космос, будущее и т.п.). Автор играет контекстами, мирами, пространствами, произведение воспринимается только в своей целостности, оно не делится на части, смысл вытекает из общего контекста: перед читателем предстают некие кусочки истории, суть

которой остается за текстом, но интуитивно она восстанавливается читателем. Эпическая составляющая связана и с образом героя, и с понятием героического. Герой-маргинал может совершать подвиг в космосе, на войне, в обычной уличной драке, участвовать в мистическом триллере и т.п. События часто имеют роковой, метафизический оттенок.

Основоположники «нового эпоса» Ф. Сваровский и А. Ровинский, как мы уже отмечали, обнаруживают целый ряд современных поэтов, которые работают в данном направлении: В. Полищук, Б. Херсонский, Г. Дашевский, М. Степанова, А. Родионов и др. Заметим, что сюжеты многих произведений представленных авторов тяготеют к балладному. В таких текстах наблюдается своеобразная реинкарнация балладного жанра: привнесение в балладный стих нарочито фантастических и мистических сюжетов, смещение миров реального и потустороннего, изображение в качестве действующих лиц героев необычных.

Ориентация на готическую поэтику, сочетание чудесного и ужасного, особая роль нарратора позволили исследователям говорить как о близости стиля «нового эпоса» к жанру романтической баллады, так и о проявлении в современном балладном стихе новых черт, значительно трансформирующих жанровый канон. И. Кукулин отмечает: «мы можем говорить о балладности как о черте поэтики, которая, однако, не приводит к буквальному возрождению жанра: в некоторых отношениях стихотворения Сваровского похожи на романтические баллады, но отличий здесь не меньше, чем сходств...» [169, с. 236].

В связи с этим более подробно остановимся на балладах основоположников «нового эпоса». Так, например, поэтическое творчество известного поэта и журналиста Ф. Сваровского отличается синтезом фантастических, мистических, научных сюжетов, появлением нового типа лирического героя. В современной отечественной поэзии с именем Ф. Сваровского связана деконструкция жанра романтической баллады. Современный поэт привносит в нее гротескно-фантастический сюжет.

Исследователи отмечают, что «сам по себе фантастический дискурс в русской поэзии не нов. Но Сваровский сделал его основным фактором своей поэтики – будь то заведомо научно-фантастические сюжеты или болезненные фантазии современника – и нашел для него идеальную, простую и свободную стиховую интонацию. Естественность этой интонации придает сюжетам Сваровского особый вкус достоверности, всегда присущий хорошей фантастике» [260].

Инопланетными мирами, роботами, космическими существами наполнен мир практически всех его поэтических сборников «Все хотят быть роботами» (2007), «Все сразу» (2008), «Путешественники во времени» (2009), «Слава героям» (2015) и др. Двоемирие, драматизм, страсти, душевные коллизии, печальная развязка граничат с фантастикой, бездушными роботами, уродливым изображением действительности. Через подобную лирическую форму поэт показывает духовное измельчание человека XXI века, его нравственный распад, деградацию общества. Погружение в науку или быт – это своего рода бегство от самого себя, ограниченность интересов, бесполезность растроченной жизни.

один

в 10 лет мечтал дружить с роботом

в 14 представлял, как женится на девушке-андроиде

в 20 думал о том, как со временем сменит органику

на сверхпрочные углеродные материалы

учился на инженера

входил в комитет искусственного интеллекта

каждое лето проводил не у моря

а у монитора

ходил в турпоходы только в виртуальном пространстве

вот, значит

как мала человеку земля
и даже близкие ему – обуза
и причём

никто никем не доволен

<...>

каждый ищет чего-то другого
чего-то каждый стыдится

никто не хочет быть тем, кем родился
с удовольствием забывают родную речь
свой город, где кто гулял, учился [50].

Каскадный набор космической атрибутики (скафандр, луноход, пришельцы, роботы), которым переполнен балладный мир Ф. Сваровского не случаен. Через него автор передает апокалипсис современного мира, утопающего в киберсреде, искусственно выстроенной цивилизации, где нет места простым человеческим чувствам, по которым так тоскует герой. Его лирическое «Я» выходит за пределы поэтического текста. Граница между сном и явью, реальностью и ирреальностью, как и в романтической балладе, в текстах Ф. Сваровского стирается. Так, например, в балладе «Смерть десантника» читатель знакомится с «опытным капитаном» Джексоном, который трагически умирает в окружении «мерзлого песка» и «метановых луж». Поэт не говорит о том, что привело к его гибели, ему важно подчеркнуть, что он один, никому не нужный, никому не известный. Кажется, что надежды нет, но неожиданно в стихотворении появляются образы ангелов:

вокруг
только ангелы
так много
что мешают друг другу

<...>

роются

наверх

восходя [50]

Ф. Сваровский показывает синтез реального и ирреального. Появление ангелов – это знак того, что десантник не один, Бог всегда рядом с каждым из нас. Однако не стоит забывать, что ангел – это призрачное существо, граничащее с мистикой, поэтому для читателей остается загадкой: действительно ли к умирающему десантнику пришли ангелы, или это были предсмертные галлюцинации храброго капитана, цепляющегося за жизнь. Подобное соединение пространств и миров мы можем наблюдать во многих произведениях Ф. Сваровского. Например, в стихотворении «Луноход – 1» герой воображает себя Луноходом, повествует о своем прошлом и неожиданно подчеркивает:

я вижу какую-то лодку

в пустынном море

спасшегося

моряка сидящего на корме

он засыпает от изнеможения

а лодка

внезапно причаливает сама [50].

Происходит это в реальности или же это сон, сказать невозможно. Поэт фиксирует сиюминутность происходящих событий. Их констатация передается монотонно и безэмоционально, что подчеркивается отсутствием знаков препинания.

Актуализируя традиционные балладные черты, Ф. Сваровский одновременно и разрушает их, деформация происходит за счет обилия трешовых сюжетов, которые переполнены аллюзивными отсылками к многочисленным штампам американского научно-фантастического кинематографа и советской фантастике. Во многом современный поэт

переактуализирует и характерный трагический финал романтической баллады. Синтезируя ироническое и трагическое, автор подчеркивает одиночество и неуютность человека в современном мире. Герои его баллад – это люди с подчеркнутой инаковостью: умалишенные, физически изнуренные, пережившие войну, одинокие люди. Например, в балладе «Два робота плыли» поэт показывает, что бездушное железо, роботы, умеют дружить, в отличие от людей.

Петя <...>
ты был друг и не органический
а металлический
и вообще ты был старой модели <...>
но
жалко что ты погиб
ты мне был вообще как брат [50].

Особое значение трагическое приобретает в финале баллады «Тихая ночь в лесу». Один из главных героев, дедушка Ли, влюбился в девушку Фэи. Чувства героев взаимны. Ли ходит на свидания к возлюбленной через лес. Но однажды в пути его настигает метель, в которой дедушка Ли погибает.

ну, а на просеке
на 46-м километре
значит, споткнулся
лежит человек
ночь же красива, тиха
метель перестала
падает
рыхлый снег [50].

Трагическое здесь соседствует с комическим, которое создается за счет поэтического диалога с классической русской литературой. Узнаваемый образ «ночь красива, тиха» явно отсылает читателя к поэме А.С. Пушкина

«Полтава» («Тиха украинская ночь...»), где на фоне прекрасного ночного пейзажа показан задумчивый Кочубей с его кровавыми планами. Подобный синтез выводит трагическое из сферы обреченного и дает надежду на новое его осмысление. Безмятежность, счастье героев, благополучный финал невозможны и в романтической балладе, и в «новом эпосе» Ф. Сваровского, где рок, судьба тяготеют над героями. Однако именно травестирирование, литературная игра снижают трагическое, дают возможность с нового ракурса посмотреть на происходящие события.

В балладе «Один на Луне», которая завершает сборник «Все хотят быть роботами», представлено надломленное, потерянное сознание героя Игоря Равилевича Сайфутдинова, единственного выжившего человека на Луне после мировой войны. Его потерянность и одиночество передается за счет синтеза жанровой формы романтической баллады и современного психологического триллера. Классический балладный образ Светланы репрезентируется здесь не только как галлюцинации героя, некая туманность, но и как эфемерное счастье, которое недоступно герою:

это никогда не кончится –
говорит себе Сайфутдинов –
ты это уже пойми
лучше выпей лошадиную дозу барбитуратов
маму, Светлану свою неосязаемую обними

будь уверен
шансов здесь нет
ты превращаешься в психа
лучше уж выйди
и где-нибудь в кратере Тихо
широким жестом
шлем сферический отстегни [50].

Однако герой не исчезает и не умирает как другие, а остается со своими видениями и с Богом в душе, что его и спасает. Именно Бог становится для одинокого потерянного человека единственной связующей ниточкой с миром и жизнью:

ходит везде без скафандра
молится Господу Богу
за всех
кто когда-то
жил [50].

В данном случае мы опять можем наблюдать отсылку к романтической традиции, где образ поэта наделен божественным даром. Выживший герой Ф. Сваровского – это явная ориентация на образ поэта, который призван нести людям эту божественную истину, но этот герой подчеркнуто одинок и трагичен в современном мире. Не случайно И. Кукулин, анализируя баллады Ф. Сваровского, подчеркивает, что целью его произведений «является классическое романтическое “двоемирие”, выражающееся в противопоставлении блестящего прошлого героя его трагическому настоящему, либо способности его героического инобытия – скучной жизни и реальному существованию» [169].

Рассматривая пути трансформации жанра баллады в современной отечественной поэзии, необходимо также обратить внимание и на проникновение в ее структуру черт жестокого романа, а именно, страсти, насилия, жестокости и кровопролития, нарушения норм морали и нравственности. Данные особенности обнаруживаются в таких балладах Ф. Сваровского, как «Что случилось в Судане», «Лиза Новак», «Небесный гость в 4 лепестка», «В будущем», «Все плохо» и др. Так, в балладе «Лиза Новак» поэт подчеркивает страсть, которая ведет к кровопролитию. Героиня пытается вернуть возлюбленного путем устранения соперницы:

Лиза Новак из Хьюстона, штат Техас
полетела в космос
вышло так, что полюбила астронавта
13 дней на орбите
вместе
душа в душу
потом даже не позвонил
ходил к неизвестной девке <...>
выследила *учку
побрызгала из баллона
собиралась проучить резиновым шлангом [50].

Поэт не показывает драматическую составляющую жизни героини, ему не интересны ее обманутые чувства, он вписывает страсти в контекст бытовой жизни. Автор акцентирует внимание лишь на том, что она «капитан военно-морского флота/ астронавт/ симпатичная женщина» [50]. Подобный иронический прием опять-таки позволяет снизить трагическую атмосферу балладного сюжета.

Таким образом, баллады Ф. Сваровского – это своеобразная реинкарнация жанровой традиции романтической баллады. Однако стоит говорить не столько о схожести и жанровом сближении, сколько о переосмыслении этой традиции. Узнаваемые черты классического жанра трансформируются под влиянием целого ряда постмодернистских приемов: обращение к трешевым сюжетам мировой фантастики, «страшилкам»; стилизация, пародирование, центонность, введение образа героя-робота, отмеченного символами кенозиса, травмы.

Похожие поэтические приемы обнаруживаются и в творчестве другого представителя «нового эпоса» – А. Ровинского. Однако использование поэтической техники литературы постмодернизма служит для поэта не столько репрезентацией одиночества современного человека в кибернетическом пространстве, сколько осмыслением важных политических

проблем конца XX столетия. Своеобразный итог поэтическим размышлениям, связанным с событиями начала 1990-х годов и прежде всего с развалом Советского Союза, поэт подводит в своем первом сборнике «Собирательные образы» (1999). Само название сборника подчеркивает невозможность соединения разрушенного. В поэтических текстах А. Ровинского представлены обломки культуры и искусства, литературных традиций, сознаний, быта, определенного уклада жизни:

мне уже не понять почему я пью за
эту точку отставшую от союза
и
по какой науке
я к пустой голове поднимаю руки
как последний солдат расписной державы
где мосты сожжены а колеса ржавы
мне уже не отдать своего оброка
не понять почему до какого срока
на любом снегу на любой брусчатке
мне почудится может узор Камчатки
или карта Крыма в твоей сетчатке [42].

Поэтические тексты, имеющие сюжетную основу, направлены на построение авторской утопии: возможность литературой «вытеснить травму исчезновения советской империи» [124]. Поэт через абсурдно рассыпающиеся узнаваемые образы и сюжеты русской классической литературы, важные социальные и культурные события эпохи передает тоску по «цельности СССР»:

Где тот театр, что с рюмки водки начинался,
Евгений, за которым всадник гнался,
Владимир, что с Евгением дружил,
портной, что им обоим платье шил?
Язык меняется, а мы стоим на прежнем,

смешном, аляповатом, неизбежном,
надемся – прорвемся, переждем,
гербарии спасаем под дождем,

и голосом глухим и непослушным
лепечем что-то лепетом ненужным,
нелепыми вещами дорожим
при скрипе шестеренок и пружин.

Где те актрисы, что на лодочках катались,
где те актрисы, что влюблялись и влюблялись,
шептали глупые классические штучки,
кося глазами и заламывая ручки?

И я там был, и спал, и просыпался.
Свет преломлялся и на мне сходился.
Я видел – Станиславский засмеялся,
я помню – Немирович прослезился [42].

Справедливости ради отметим, что несмотря на событийную основу произведений А. Ровинского, немногие из них претендуют на продолжение балладной традиции. В отличие от Ф. Сваровского А. Ровинский не актуализирует внимание на фантастических сюжетах, не обращается к пародированию научной фантастики. Автор использует жанровые черты романтической баллады прежде всего для передачи вечных ценностей, актуализации состояния потерянности современного человека, связанного с утратой стабильности эпохи, ее культурных и нравственных ценностей. В этом отношении определенный интерес представляет баллада «Что это за земля, к которой я приплыл?».

Данная баллада на первый взгляд представляет собой реализацию классического сюжета о похождениях рыцаря Тристана и его любви к Изольде. Но поэт, скорее, использует лишь формальные признаки баллады (традиционный сюжет, эпическое начало, диалогичность) для достижения своих интенций, а именно внедрение в текст как интертекстуальных мотивов, так и выражение идеи вневременности и замкнутости жизни, то есть реализации универсальных, онтологических мотивов. Использование в качестве героев сюжета персонажей легенд позволяет придать произведению универсальность, где каждый герой есть проявление определенной общей черты (к примеру, Тристан и Изольда олицетворяют мотив вечной любви, а Гуверналь – пример архетипа воспитателя).

В балладе имеется лишь условная привязанность к топониму:

«Клянусь верой, – говорит король, – это Ирландия» [42].

Однако этот топоним размывается, он становится лишь одним из элементов конструкции, отмеченным принадлежностью к исходному материалу.

Литва, как больной ребенок, плачет, держится за игрушки,
бормочет песни.

Рисую ее границы в тетради. Бог ей в помощь, а я возвращаюсь.

Или:

Озера, татарский поселок,
английский и здесь понимают. Может, сюда переедем? [42].

К тому же, автор намеренно не определяет время, оно также условно, а лучше сказать, что время здесь или отсутствует, или просто не имеет принципиального значения.

Хлеба и зрелищ, Тристан, им бы только хлеба и зрелищ,
этим ирландцам. От кельтского ренессанса до народной армии
всего один шаг, замешанный на прогрессе [42].

Композиционный прием кольца подчеркивает замкнутость жизни, ее необратимость, обреченность.

«Что это за земля, к которой я приплыл?» – говорит Тристан [42].

Обреченность повторять все снова и снова. Герои словно попадают на ленту Мебиуса и вынуждены всегда возвращаться к исходной точке своего путешествия. Герои баллады словно находятся вне мира / вне пространства и времени. Они потеряны и пытаются выйти в реальность, закончить это представление, вечно длящуюся ювеналию. Но выход за границы обречен на провал, и герои вынуждены вечно скитаться в «нигде».

Сопряжение разновременных элементов и закольцованность композиции позволяют поэту добиться эффекта «выключенного» времени. Это «нигде», а скорее – приписанность происходящего всему земному пространству позволяет подчеркнуть трагичность положения героев, а если шире – человека в мире.

А. Ровинский, как и Ф. Сваровский, не актуализирует жанровое обозначение своих произведений. Жанровый маркер не вынесен в заглавие, однако балладная атмосфера ощущается за счет введения элементов таинственности, страха, стирания границ миров. В лирическом цикле «Химия и жизнь» (книга «Extra dry» 2004), например, также невозможно определить границы пространства происходящих событий, их бытийную основу. Данный лирический цикл включает в себя более двух десятков поэтических текстов, которые передают безысходность и обреченность современного мира через абсурдные ситуации и образы. Так уже в первой части обозначена основная трагическая тональность всего цикла:

сердобольная бабка нашла в сугробе за гаражами
грела в сухих ладошках вымыла в керосине
чистеньким положила сохнуть на подоконник
сидела и вспоминала о сене сыночке сыне
думала время времечко держали за хвост держали

было оно и нет как дихторша говорила

крыл моих облак слышен уже над пятыми этажам... [41].

В центре повествования старушка, переживающая за судьбу своего сына и чувствующая свою скорую кончину. Поэт заставляет сочувствовать женщине с первых строк, используя уменьшительно-ласкательные формы: «ладошках», «чистеньким». Ее боль и переживания выливаются единым чувством обреченности. Невозможность изменения жизни передается сквозь монотонную речь, что опять-таки подчеркивается отсутствием знаков препинания. Из текста понятно, что «сердобольная бабка» смиренно ждет конца, но будто держится за жизнь только благодаря этим приятным воспоминаниям, которые она не в силах отпустить. Автор не говорит о том, почему бабушка испытывает горечь от мыслей о Сене, ему важно, что она глубоко одинока, и в этом одиночестве происходит ожидание смерти. Автор абстрагируется от конкретных событий, связанных с жизнью героев, но он актуализирует вечную тему: взаимоотношения отцов и детей, обращает внимание на понятия добра, милосердия, счастья.

Трагический финал представленной истории, где старушка-мать умирает с мыслью о счастье своего сына, приобретает метафизический оттенок: воспоминания о счастливой молодости сливаются с неким таинственным голосом, который зовет ее душу в иной мир.

...хорошо хоть квартирка на Пресне отходит сыночку сыне

вот и подсох соколик вымытый в керосине

зубоньки жемчуга глазоньки самоцветы

вот он опять дрожит носится над дворами

и если это не голос то что же это [41].

Исследователи подчеркивают, что вторая книга А. Ровинского «Extra dry» – это книга о вечных метаморфозах, которые переходят из живого в мертвое и обратно [см.: 190]. Действительно, сюжетные поэтические тексты

А. Ровинского чаще всего передают необратимость как катастрофы жизни отдельного человека, так и политические катастрофы целой страны. Поэта волнует абсурдность таких событий, как, например, развал Советского Союза, различные современные войны, репрессии. Он сквозь призму балладных сюжетов, травестирования и пародирования осмысливает циклическую неизбежность исторических травм:

когда ты будешь в ближнем зарубежье
менять остатки зайчиков на гривны
и Горбачёва сукой называть
не зря случилось всё что так случилось
конечно приложили руку немцы
без немцев не бывает ничего [41].

Мир истории в «новом эпосе» современного поэта также раздроблен и фрагментарен, как и мир культуры. Именно синтез жанровых форм романтической баллады, фантастики, психологической драмы, легенды позволяет передать историческую травму и травму человеческого сознания рубежа XX – XXI столетия.

В подобном ключе развивается и поэзия М. Степановой, одного из ярких представителей авангардной поэзии и, в частности, «нового эпоса». Во многом ее творчество сближается с поэтическим мировидением А. Ровинского. Современная поэтесса также сквозь призму литературной игры, жанрового синтеза, поэтического диалога с классической традицией демонстрирует нестабильность советской эпохи, потерянность и одиночество современного человека, оказавшегося вовлеченным в водоворот социально-политических событий конца XX столетия. Наиболее ярко данные особенности позволяет передать именно жанр баллады, занимающий в творчестве М. Степановой значительное место. В начале XXI века выходит целый ряд поэтических сборников, куда вошли как отдельные баллады, балладные стихи, так и циклы баллад: «Песни северных южан» (2001),

«Счастье» (2003), «Проза Ивана Сидорова» (2008), «Стихи и проза в одном томе» (2010) и др.

М. Степанова реинкарнирует балладный жанр, иронично переосмысливая идеологию советской эпохи, судьбу отдельной личности и ее бытийное существование. Точкой опоры в ее произведениях является балладное наследие А.С. Пушкина, которое она переносит в игровое поэтическое пространство, добавляя событиям динамизма, делая героев невластными над своей судьбой, жертвами рока и сверхъестественных сил, о чем свидетельствует цикл «Песни северных южан», как явная отсылка к пушкинскому тексту «Песни западных славян» (1835).

Поэтический цикл М. Степановой стал ярким примером сознательного обновления жанра баллады и демонстрацией абсолютно новых возможностей балладного стиха. Каламбурное название цикла, аллюзия на игровой характер стиха свидетельствуют о главенствующей роли комического, травестийного начала и ориентируют читателя на литературную игру постмодернизма. Подобно тому, как А.С. Пушкин мистифицировал читателя по примеру П. Мериме (как известно большинство пушкинских песен – это переделки прозаических произведений французского писателя из книги «Гузла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине» (1827)), так и М. Степанова следует тем же путем и пользуется методом автора-мистификатора.

Справедливости ради отметим, что в этом отношении М. Степанова не является новатором. Подобный поэтический эксперимент обнаруживается и в поэтическом цикле калининградского поэта С. Михайлова «Новые песни западных славян» (1999), где также весьма ощущается аллюзия на классический текст. Современных поэтов объединяет то, что они, не сохраняя пушкинские сюжеты, травестируют именно пушкинский код. Наиболее подробно балладный цикл С. Михайлова рассмотрен в работе У.Ю. Вериной [100].

Несмотря на жанровое обозначение «песни», данное А.С. Пушкиным, исследователи не раз отмечали их ориентацию на балладный стих (зыбкость и проницаемость границ мира реального и потустороннего, мистическая составляющая, драматическая напряженность и т.п.), использование приемов готического романа, пародийное выстраивание схемы фантастической повести и т.п. [см.: 245; 191 и др.].

Анализируя классический текст, Э. Свеницкая совершенно справедливо отмечает, что «пародируя романтическое отношение к фольклору, Мериме проясняет барочные корни романтизма. В пушкинском произведении происходит диалог барокко, романтизма и фольклора, соединение их в некий экзистенциальный комплекс, проясняется их глубинная общность. «“Песни западных славян” – ирония над романтической иронией, познание ее пределов и поиск твердой основы, с помощью которой можно было бы в запредельной ситуации и в нестабильном мире жить достойно и умереть достойно» [226, с. 319].

Следует обратить внимание на то, что цикл М. Степановой «Песни северных южан», как, впрочем, и цикл С. Михайлова, демонстрирует пример трансформации «жанра баллады – романтической, мистической, блатной» [180, с. 248]. Объединенные в цикл шесть баллад-«песен» М. Степановой расцениваются исследователями как сознательное архитектурное единство. «В романтическом сознании сборник (цикл) баллад, – утверждает И. Виноцкий, – представлял своего рода поэтический отпечаток национальности. Этот мифический национальный дух баллады, безусловно, обыгрывается Марией Степановой» [102, с. 166].

А.С. Пушкин с помощью жанровой формы баллады передает мироощущение и самосознание славян, переосмысливает национальный дух соотечественников. М. Степанова и С. Михайлов в свойственной им иронично-пародийно манере передают культурно-историческую атмосферу родного народа, но уже советского и постсоветского периодов. Посредством переплетения фольклорных мотивов жестокого романса, шансона, анекдота,

страшилок, а также популярных сюжетов и мотивов советских фильмов, с привнесением в них атрибутики триллеров строится сюжет современного балладного цикла. В связи с этим Е. Фанайлова совершенно справедливо отмечает: «“Песни” Степановой – это скетчи, сценарии короткометражек, но не аутентичные, а уже существующие в коллективном русском воображении, вмененные русскому злему духу, как Баба-Яга и бессмертный Кощей» [251]. Более подробно остановимся на данном цикле.

Балладные герои М. Степановой томятся в узости и тесноте серого совкового быта, который лишает их внутренней свободы, ставя табу на само понятие простого человеческого счастья, деформируя его в надломленном сознании. Автор рисует безысходную и невзрачную картину мирознания отдельного советского человека, которому остается только мечтать о счастье и свободе, воображать их в бреду, во снах, хранить в детских воспоминаниях. В центре балладного цикла М. Степановой – понятия семьи и семейных отношений. Это, своего рода, пародия на идеализированную советскую «ячейку общества». В каждой из баллад она демонстрирует невозможность обретения семейного счастья и достижения взаимопонимания. Не случайно цикл имеет специфическую закольцовку: открывается балладой «Муж», а заканчивается «Женой», тем самым, отсылая к русской народной поговорке «муж и жена – одна сатана», мистифицируя отношение между полами, подчеркивая их извечное противоборство и одновременное притяжение.

Травестийный характер цикла в первую очередь подчеркивается жанровым синтезом. Так, в балладе «Муж» доминирующими признаками становятся черты жестокого ромansa. В основе балладного сюжета лежит история, в которой муж из ревности убивает жену и любовника. Однако таинственный финал, введение мотива сна приносят балладную атмосферу в криминальный, на первый взгляд, сюжет. Наличие кровавых сцен мести, особого драматизма вместе с мистификацией, одновременно усложняет и разрушает традиционное представление о романтической балладе:

И он его нашел, фруктовый нож

Старинный, при узоре, красота,
А эти так и спали без одеж,
Выпячивая нежные места,
У ней и так особенная стать,
Душесмутительная, как романс...
И тут он начал этот кесеанс
Как яблоко на ломтики кромсать [56, с. 12].

Эта криминальная развязка, как оказывается в финале, – всего лишь плод разгоряченного воображения героя. Читателю кажется, что возмездие остается лишь бурной фантазией незадачливого мужа. Однако вопрос о том, свершилось преступление или нет, так и остается загадкой. Границы воображения и реальности стираются, сознательное переходит в бессознательное, прозрачность финала размывается.

Ощущение стертости границ между реальным и ирреальным красной нитью проходит через все поэтические тексты цикла. Так, например, в «Невесте» представлена мистическая история о девушке и водяном, восходящая к сказочным сюжетам. Повествователь, рассказывающий необычную историю, сразу обращает внимание на инаковость героини, ее отчужденность от мира:

Не ходила она на бульвар.
И с подругами не наблюдалась.
Юной живности маленький дар,
Эта белость, и милость, и алость,
С ног валил ее, точно удар.
А воды – беспримерно боялась [56, с. 14].

Уже в самой завязке истории подчеркивается странная боязнь водной стихии. Романтичная героиня падала в обморок даже при виде обычной струи воды. Спасая себя, она постоянно носит булавку, от чего ее руки сплошь усеяны мелкими уколами. Однажды любопытная соседка подслушала разговор незадачливой невесты о том, что она боится некоего

водяного, который ее преследует. Заботясь о нравственном климате дома, советская старушка собирается донести на незадачливую невесту, но последующие мистические события разрушают ее планы:

И уже собралась она
Обратиться по месту прописки,
Как водичка из кошкиной миски
Ухмыльнулася, вспучась со дна,
И сказала: а шла бы ты на [56, с.17].

Развязка разрушает жанровый архетип. Дальнейшая судьба невесты покрыта тайной, которая не дает покоя бдительной соседке. Сам финал произведения одновременно направлен на утверждение и разрушение жанрового канона:

По ступеням невеста спустилась
И жених на ступени взбежал
И ее как букет удержал
И машина его покатилаь,
Закатилаь и не возвратилаь.
И поникши, как сохлая ветка,
И белее, чем смертный глазет,
Говоря непрослышно и редко,
До могилы читала соседка
Сообщенья центральных газет [56, с. 18].

М. Степанова иронически обыгрывает традиционное завершение лирических баллад и пародирует романтические штампы, однако сохраняет главную особенность балладного жанра – столкновение с загадкой и сверхъестественным событием на уровне обыденного сознания.

Невозможность обретения семейного счастья и неразрешимое столкновение мужского/женского демонстрирует баллада «Летчик», в основе которой лежит «мистико-криминальная драма», отсылающая к распространенным сюжетам русского шансона. История убийства

рассказывается от лица преступницы, которая находится в зале суда. Покой семейной жизни нарушен мечтой вернувшегося из рейса мужа-летчика, который грезит о встрече с Небесной Дочкой, Вечной Женственностью, Прекрасной Дамой. По его утверждению, эта загадочная особа спасла ему жизнь. Рассказ «обманутой» жены наполнен особым драматизмом. Ослепленная гневом и ревностью женщина не осознает, что разум ее супруга изувечен трагическими событиями произошедшей катастрофы, в которой, вероятнее всего, ему одному удалось выжить. М. Степанова стирает возвышенный пафос поэтики романтизма, привносит в нее элементы поэтической игры с образами и символами:

Неделю он пил, как слезу, со слезой.

Кому-то грозил, кому-то «Слезай!»

Держася хрипел за живот.

Потом же притих и тихо сказал,

Что там, наверху, – не глядя в глаза, –

Небесная Дочка живет.

И дочка, и бабка она, и жена,

И как под одеждой она сложена,

И я бы простила вранье,

Но очень уж тщательно он описал

Ее равнодушные, как небеса,

Бесцветные очи ее [56, с. 20–21].

По мере развития истории блоковская Прекрасная Дама постепенно приобретает реальный телесный образ советской школьницы – пионерки/комсомолки, своеобразный женский идеал эпохи, который, в свою очередь, низвергается оскорбленной женой в образ падшей женщины. М. Степанова отмечает парадоксальные различия мужского и женского сознания: мужчины склонны превозносить идеалы женственности, далекие от образа выбранных ими же законных жен, и умение последних сбросить с

вершины пьедестала этих нимф. Совокупность избранных художественных средств: разговорная лексика, обилие жаргонизмов, многочисленные аллюзии и реминисценции, жанровый синтез блатной песни, жестокого романса, баллады позволяет пародийно передать болезненное сознание современного мира и отдельного человека, потерявшего веру в счастье:

<...>

А я, у меня ничего своего,
Но эта астральная сучка его,
Воздушный его комиссар,
Ответит, ответит за каждый вираж
И вспомнит погибший его экипаж
И что там еще предписал!

<...>

Была пионерская форма на ней
Она покраснела до самых корней.
Слегка наклонилась в окне
И страшно в моих зашумело ушах,
Но к ней на подножку я сделала шаг
И суд заседает по мне.

...Простите ж меня, хоть прощенья нет,
За гибель девчонки двенадцати лет <...> [56, с. 21–22].

Ревность, невозможность обретения личного счастья – основные мотивы и баллады «Беглец», в которой сквозь контаминацию песенного сюжета о несостоявшейся любви клена к березе, жестокого романса, блатных, дворовых песен, мотивов есенинской любовной лирики представляется суть страстной мужской натуры, не знающей границ в достижении своей главной цели – завоевании женщины. За ироничным планом насыщенного событиями сюжета (обретение героем счастья любви, его потеря, месть за свою первую любовь, как следствие – лишение свободы,

побег, выяснение отношений с братом) проступает мятущаяся одинокая личность, пытающаяся осмыслить прошлое, настоящее и будущее:

И лежу, мертвея день ко дню,
В золотом кустарнике багряном,
Наблюдая мысленные ню,

Черепом светлея безымянным,
Проницая взглядом расстоя,
Сообщая химию полянам.

Вижу все, что не увидел я:
Брата на припеке за беседкой
И тебя, хорошая моя [56, с. 26].

Жанровые черты баллады в данном произведении, как это часто бывает у М. Степановой, размываются доминантными особенностями блатной песни. Однако избранная нарративная форма – повествование ведется от лица умершего героя – погружает сюжет в таинственную балладную атмосферу.

Мелодраматичный сюжет следующего произведения цикла, «Собака», соединяет в себе жанровые признаки баллады и рассказа в стихах, повествующего о погибшей собаке и ее встрече с хозяином через тридцать лет.

Криминальный подтекст, тема злого рока, тотального несчастья, мистического ужаса сменяется трогательной меланхолией, чувством раскаяния за непростительное предательство. В данном тексте повествование ведется от лица лирического героя, приехавшего на дачу с семьей. Его посещают воспоминания из детства: много лет назад на этом самом месте он отдыхал со своими родителями. В тексте подчеркнуто, что бояться в лесу нечего:

География не обещала беды:

Просто сеть крупнолистого леса,
Не считая приближенной слева воды,
Приповернутой кверху как линза [56, с. 28].

Но на фоне этого спокойного живописного пейзажа неведомая сила утянула за собой беззащитную собаку. Детская трагедия навсегда оставила след в памяти автора и сказалась на его дальнейшей жизни. Несмотря на преобладающую лиричность, М. Степанова все же включает в канву поэтического сюжета мистико-драматическую тональность: герой видит своего потерянного друга. Опять стирается грань между миром реальным и ирреальным, читателю приходится додумывать и фантазировать, в действительности ли пропавшее животное спустя столько лет вернулось к своему хозяину или же это плод его воображения:

И тогда, сдалека и далёко видна,
Словно дыма вчерашнего запах,
Из древесных теней показалась она,
На нетвердых шатаясь лапах.
И обнявшись, вдвоем, как двухглавый орел –
Сам с собою в разлуке, и сбит ореол,
Все ушли и проститься не дали –
Между тенью палатки и тенью костра,
Как душа и душа, как сестра и сестра
Над собою вдвоем зарыдали [56, с. 30].

Финальное произведение цикла окончательно и бесповоротно разрушает все надежды на успех в любви и обретение семейного счастья. Баллада «Жена» похожа на современный голливудский триллер об исчезновениях, несчастных случаях, раздвоении личности. Представленная семейно-бытовая история, близкая блатной песне, достаточно запутана, некоторые моменты читатель додумывает сам. Сюжет произведения строится на истории мужчины, который попадает в аварию, теряет память, его реальные воспоминания смешиваются с выдуманными, он не понимает, кто

он такой, в результате теряет жену и собственное «я», умирает в одиночестве в психбольнице.

В свойственной М. Степановой манере лексического трюкачества и ловкости, поэтесса включает в текст корявые просторечия, нарочито неправильные слова, умело пародируя низменный язык коммунальных квартир, блатных песен, тюремного жаргона.

Есть в саду ресторанчик отличный.

Там обедает Лелька одне.

Не придет к ней парнек симпатичный,

Потому что такого не.

<...>

С тех-то пор, как в испорченный видик,

Он чудные картинки глядел

И не знал, он Сергей или Вадик

И куда, и зачем угодил.

<...>

И не спорил он со врачами.

И считал он те сопки ночами.

Много лет спустя, по весне,

Он заснул и умер во сне [56, с. 33–34].

Итак, сквозные темы балладного цикла М. Степановой – это предательство, потеря близкого человека (или близкого существа). Поэт обостряет эти проблемы, гиперболизирует, доводит до крайности: герои находятся на пределе и совершают убийство на почве ревности («Летчик», «Муж»), умирают в одиночестве («Беглец», «Жена»), неожиданно исчезают («Невеста», «Собака»). Эти истории, наполненные тайной и драматизмом, переданные непосредственными очевидцами или самими участниками событий (ролевой герой), создают иллюзию полного авторского отстранения. Рассказчик каждый раз как будто приоткрывает тайную завесу жизни

простого советского человека, подглядывает за его мыслями, поступками и мечтаниями.

Как и пушкинские герои свободной воли, герои баллад современного поэта действуют в мире «тотальной несвободы, полной предопределенности» [226, с. 322]. Обновленный балладный стих М. Степановой, подобно фольклорному жанру, несет представление о русском национальном духе. Основным средством создания иронии и комичности образов является корявость языка, свойственная простым людям из народа, «языковое инобытие», использование архаической и просторечной лексики, грамматические нарушения, алогизмы («под свежим лаком ногти у ноги», «и бил в нее рукой», «любовники давали храпака», «с заоблачных небесей», «и бил он меня по мордам», «где гоняли дурного кина» и др.). Абсурдность мира, задавленность ужасами быта делают «маленького» советского человека беспомощным и незащищенным перед лицом действительности, порождают в нем множество страхов. Небесные Дочки, водяные и прочая нечисть символизируют страхи русского народа, которому так свойственно не решать свои проблемы самостоятельно и здраво оценивать свои поступки, а винить в собственных неудачах потусторонние силы.

У.Ю. Верина совершенно справедливо обнаруживает ряд сходств в «песнях» С. Михайлова и М. Степановой. Исследователь отмечает: «<...> перед нами герои новых баллад: люди с исковерканной судьбой. Мистическое и действительное даны в балладах как составляющие их жизни – не делящейся на “здесь” и “там”. Контакт с иррациональным происходит без “перехода границ” – важного элемента структуры романтической баллады» [100, с. 234].

Действительно, ориентация на эксперимент, мифотворчество, переосмысление и ломку традиций русской классической поэзии отличает балладное творчество представителей «нового эпоса». Балладные тексты Ф. Сваровского, А. Ровинского, С. Михайлова, М. Степановой напоминают фрагменты киносценариев с увлекательными и абсурдными сюжетами, где

роль автора-повествователя сводится к позиции стороннего наблюдателя. Событийный ряд в их произведениях не связан с реальностью, действие происходит в ирреальном пространстве. Представители «нового эпоса» значительно трансформируют жанр романтической баллады, привнося в него научно-фантастические сюжеты и образы (Ф. Сваровский), «обломки» культурно-исторических эпох и политических катастроф (А. Ровинский, М. Степанова).

3.2. Многообразие поэтических трактовок балладного сюжета в поэзии начала XXI века

Развитие жанра баллады в начале XXI века также происходит в двух представленных парадигмах. Наличие особого драматически-напряженного сюжета, мистическая составляющая, нарративность делает балладу и сегодня привлекательной как для поэтов «традиционной» парадигмы, так и «авангардной». Жанровая гибкость и тематическая «всеядность» жанра позволила поэтам и в 2000-е годы наиболее ярко отражать нестабильность и противоречивость современной действительности. Не случайно Н.В. Барковская, выделяя ведущие жанровые установки баллады (присутствие таинственных, непонятных сил, которые угрожают порядку и благополучию), отмечает, что ее черты «отвечают мироощущению людей <...>. Страх подогревают и ежедневные сообщения о катастрофах, стихийных бедствиях, дефолтах, авариях, террористических актах» [86, с. 13].

Необычные повествовательные сюжеты, как и балладные герои становятся событиями и участниками общей «травмирующей ситуацией» современного мира. Даже частое отсутствие лирического «Я», его устранение в балладных текстах, выводит поэта в позицию большого знания. В большинстве случаев балладные стихи в творчестве современных авторов становятся своеобразной художественной рефлексией о «страшном мире»

современности. Говоря о периодичности внимания поэзии к данному жанру, И. Кукулин совершенно справедливо подчеркивал, что «балладность – в виде жанра баллады как такового или в виде поэзии несобственно-прямых образов – активизируется в истории литературы (по крайней мере, русской) всякий раз через несколько лет после масштабных социальных катаклизмов» [169, с. 238]. Исследователь выделяет эпоху начала XIX столетия – период окончания Отечественной войны; начало XX столетия – после революции и Гражданской войны; рубеж XX–XXI вв. – «после трансформации всей общественной, политической и экономической жизни России и глобальных изменений частного и публичного пространств (новые медиа, резкое усиление межкультурного взаимодействия, терроризм и пр.)» [169, с. 238].

Действительно, социально-политические катаклизмы, глобальные экологические проблемы, нестабильность эпохи, вселяют чувство страха, неуверенность в завтрашнем дне. Реинкарнируя жанровые черты баллады, современные авторы передают свое отношение к миру и происходящим событиям. Балладная атмосфера, проникая в поэтическую ткань современной лирики, репрезентативно демонстрирует внутреннее смятение, потерянность и одиночество человеческой личности. Однако указанные поэтические установки, как мы уже подчеркивали, по-разному реализуются в поэтике двух обозначенных парадигм. Поэтическое осмысление современной действительности находит свое развитие и в творчестве поэтов-традиционалистов, и поэтов-авангардистов. При этом заметим, что и в первые десятилетия XXI века баллада в их творчестве существенно не меняет свои черты.

Так в творчестве представителей «традиционной» парадигмы она в большинстве случаев также продолжает оставаться лирической балладой, в основе которой лежит драматически-напряженное осмысление мира. Балладная атмосфера позволяет современным авторам передать свое видение тех или иных событий. В связи с этим можно выделить произведения таких авторов, как О. Чухонцева «Superego» (2013), А. Кушнера «Долго руку

держала в руке» (2005), «Набирая номер, попасть по ошибке в ад» (2005); О. Николаевой «Это умер дурень Юрка – не крещен и не отпет» (2009), «Позвал на именины к себе средиземноморский правитель...» (2013), «Баллада о Сашке Билом» (2014); С. Юлиной «Леший» (2014), «Старое имение» (2016) и др.

Уже по названию поэтических текстов видно, что поэты отказываются от жанрового маркирования. Многие исследователи склонны называть такие стихи «страшными», «готическими». Так, например, Д. Быков отмечает: «Готические – то есть таинственные, недоговоренные, мистические, – и вполне реалистические, но посвященные пугающему, ужасному, вытесняемому из сознания. Потому что, согласитесь, трусостью было бы после XX века говорить лишь о вымышленном, мистическом зле, игнорируя зло реальное, словно прорвавшиеся к нам из собственных наших детских кошмаров» [цит. по: 57, с. 10].

Так размышлениями о драматических событиях прошлого, которые накладывают отпечаток на явления современности, наполнены стихи О. Чухонцева. В отечественной лирике он утвердился как поэт-бытописатель, в чьем творчестве важную роль играют воспоминания о прошедших событиях, эпохах. Автор подчеркивает важную связь между прошлым и настоящим, за которую мы несем ответственность. Его стихи представляют своеобразную летопись жизни страны и самого поэта, где образ лирического героя тесно слит с образом автора. Поэт не раз подчеркивал: «Что касается остальных автобиографических сведений – они в моих стихах» [257, с. 6.]. В чем-то сродни поэтам «тихой лирики», творчество О. Чухонцева демонстрирует преодоление «тесноты» провинциального пространства малой родины, уход в религиозно-философское осмысление первосущности человеческой природы, ее сакральной незащищенности и ранимости. По мысли поэта, истоки трагического настоящего, одиночество и незащищенность современного человека берут свое начало в историческом прошлом. Часто страхи и ужасы, которые приходят человеку во сне – это не

просто бессознательные сновидения, это отголоски прошлого, за которое несет ответственность современность. Не случайно именно мотив страха становится сюжетообразующим лирического цикла «Superego» (2013), во многом ориентированного на жанр лирической баллады, где образ черного паука – это символ исторических трагедий, о которых не должен забывать человек:

«Это он, – я весь похолодел, – это он!»
Ужас крови моей – трилобитный дракон!
Гад, который почувствовал временный сдвиг,
из безвременья как приведенье возник и,
быть может, предчувствуя сдвиг временной,
из прапамяти хищно навис надо мной [цит. по: 57, с. 593].

Однако формальная организация данного поэтического текста мало напоминает жанровую форму баллады – это лирический цикл, состоящий из трех частей. Причем, каждая часть имеет свою строфическую форму и способ рифмовки. Первая часть и в формальном, и в содержательном плане наиболее близка балладной традиции. Она представляет собой шесть секстин, написанных парной рифмовкой, в которых представлено подробное описание страшного сна/видения, где ужасный паук загоняет в угол свою жертву. Это часть – детальное описание черного «гада» и ледящего душу страха, который овладевает лирическим героем:

Я отпрянул – хоть некуда! – и в тот же миг
он неслышно ко мне прикоснулся – и крик
омерзенья потряс: меня, словно разряд.
И ударило где-то три раза подряд.
Я очнулся – долго в холодном поту

С колотящимся сердцем смотрел в темноту [цит. по: 57, с. 594].

Здесь присутствуют многие атрибуты как балладного жанра, так и элементы фэнтези: хронотоп ночи, ледящий душу страх, описание загадочного существа, обладающего сверхъестественной силой,

предрассветные удары часов, которые не просто будят героя, но выводят его из пограничного мира.

Вторая часть лирического цикла – это лирико-философские размышления о кровавых событиях российской истории, о загадочности и необратимости смерти и одиночества, приравненного к ее ощущению, отсюда и само название цикла «Superego». Это осмысление внутреннего «Я» лирического героя, своего рода попытка объяснения вечности бытия, возможности цикличности хода истории («Я не смерти боялся, но больше всего – / бесконечности небытия своего» [цит. по: 57, с. 593]). Вторая часть отличается от первой и ритмико-интонационным звучанием. Она состоит из десяти катренов, написанных параллельной рифмой. Многочисленные анжамбеманы создают эффект взволнованности, убыстряют темп размышлений, придавая высказыванию лирико-драматическую напряженность. Третья часть цикла резко обрывает лирические размышления. Поэтическое одностопное, из которого состоит последняя часть, словно крик одинокой души, он подчеркивает невозможность ответа на роковые вопросы: «Нет выбора. О, как душа одинока!» [цит. по: 57, с. 595]. В финале вечность бытия, историческое прошлое, мировая скорбь и страх одиночества сливаются воедино.

Следует отметить, что таинственное часто связано у поэтов-лириков со смертью, уходом человека в иной мир. Его всегда страшит и одновременно манит ужас небытия и таинственное сознание бесконечности бытия. В этом отношении определенный интерес представляют и произведения А. Кушнера и О. Николаевой, которых также волнует вопрос о жизни после смерти, о бессмертии человеческой души. Их поэтические миры многообразны и просты одновременно, они наполнены религиозными размышлениями, образами мировой культуры и искусства. Так, например, поэтический мир А. Кушнера во многом близок акмеистической традиции, он вмещает в себя предметную бытоописательность и одновременную включенность в мировой культурный контекст.

Балладная атмосфера наиболее ярко ощущается в его стихотворении «Долго руку держала в руке». На первый взгляд, это лирическое стихотворение, центральным мотивом которого является мотив смерти любимого человека. Однако интрига создается обещанием возлюбленного после своей смерти подать знак о существовании загробного мира в виде прилетевшей стрекозы:

И шепнул он ей, глядя в глаза:

Если жизнь существует иная,

Я подам тебе знак: стрекоза

Постучится в окно золотая [цит. по: 57, с. 350].

Боль утраты рассеивает все надежды на таинство смерти и невозможность соединения душ в другой жизни. Лирическое повествование о боли и утрате, занимающее большую часть поэтического текста (5 катренов), не выводит в семантическое ядро жанра баллады, однако последняя часть становится особенно напряженной за счет введения таинственного ночного телефонного звонка:

Но звонок разбудил в два часа –

И в мобильную легкую трубку

Чей-то голос сказал: «Стрекоза»

Как сквозь тряпку сказал или губку [цит. по: 57, с. 351].

Следует отметить, что в этом отношении А. Кушнер близок Е. Рейну, который в «Балладе ночного звонка» также актуализирует таинственно-мистическую составляющую сюжета за счет телефонного звонка от некой таинственной незнакомки. В обоих случаях элемент тайны, мистики связан с ночным звонком, который остается загадкой, а размышления о нем заставляют героев волноваться: «Может, птица и рыба говорили со мной, / Может, гад земноводный или призрак лесной?», «Или женщина это позвонила ко мне, / Сверхъестественно номер подбирая во сне?» [цит. по: 57, с. 111]. Границы реального и ирреального стираются в финале: герои пытаются найти рациональное объяснение случившемуся и кажется, что

находят, но присутствие недоговоренности делает финал многозначительным:

Я-то думаю: он попросил
Перед смертью надежного друга,
Тот набрался отваги и сил:
Не такая большая заслуга... [цит. по: 57, с. 351].

Как мы видим, на первый план в произведениях А. Кушнера и Е. Рейна, как, впрочем, и О. Чухонцева, выходит лирическое переживание, а характерная жанровая атмосфера баллады подчеркивает, усиливает звучание основного лирического мотива (одиночество, тоска, грусть), создавая особый драматизм и напряженность. Подобные балладные стихи, приближающиеся к жанру элегии, позволяют передать внутренние переживания героя во всей их полноте и многогранности.

Если в балладных стихах А. Кушнера, Е. Рейна, О. Чухонцева делается лишь намек на существование другого, бытийного мира, то в поэзии О. Николаевой утверждается его существование, указывается на ответственность человека за свои поступки перед божественным миром. Во многом ее лирика ориентирована на традиции русской духовной поэзии, в ней преобладают христианские мотивы. Стихи О. Николаевой направлены к принципиально другой языковой вселенной, к вселенной смыслов священных книг, церковного богослужения. Ее лирика обращена к общечеловеческому, духовному началу, чему способствует христианский настрой личности самой поэтессы. В балладных стихах О. Николаевой также доминирует религиозный мотив. Размышление о добре и зле, о жизни после смерти представлены в лирической балладе «Это умер дурень Юрка – не крещен и не отпет...». Основу поэтического текста составляет притчевый сюжет об искуплении детьми грехов своих родителей. Не случайно выбрано имя героини – Мария, которое отсылает нас к образу святой Девы Марии. Дочь встает на путь искупления несправедливой жизни своего отца:

Есть у Юрки дочь Мария,

дочь Мария – так она

За пути его кривые горечь испила сполна.

За бесчинства роковые, без креста чумной погост,

За грехи его Мария принимает строгий пост [36].

О. Николаева акцентирует дидактическую составляющую поэтического текста, указывает на возможность искупления грехов путем покаяния и молитвы. Дочь жертвует всеми благами земной жизни ради спасения заблудшей души своего отца. Несмотря на наивный характер представленной истории, О. Николаева вкладывает в нее глубокий сакральный смысл. Назидательные стихи прежде всего учат милосердию и всепрощению.

Следует отметить, что данное произведение демонстрирует синтез жанровых форм баллады, притчи, стихотворного рассказа-назидания, детской «страшилки». Подобная эклектичная ткань позволяет в простой, доступной форме рассказать о сложных взаимоотношениях человека с Богом, о возможном для любого человека пути очищения и обретения Бога внутри себя. Именно с этой целью в пространстве поэтического текста соединяются различные лексические пласты. Современная поэтесса, комбинируя высокую поэтическую лексику («бесчинства роковые», «погост», «царство мертвых» и др.) и сниженную («папку глупого», «поганое место», «кто-то колобродит», «дворники орут» и др.), подчеркивает, с одной стороны, порочность современного мира, погрязшего в суетности жизни («Сверху слышится мазурка, снизу – дворники орут. / Справа – кто-то колобродит, слева – завывает дрель, / А Мария ходит, ходит среди мертвеющих земель» [36]), а с другой, возможность всепрощения, обретения истины. Человек может духовно подняться над мирской обыденной жизнью, часто растраченной на суетность, меркантильность и праздность существования.

Несмотря на присутствие иронии, комизма, читатель ощущает драматическую тональность балладного стиха О. Николаевой («В седине, почти без пищи, в старом рубище, без сна / В царстве мертвых ищет, ищет папку глупого она» [36]). От канонического жанра романтической баллады в

произведении современной поэтессы остается таинственный сюжет, наличие сверхъестественной силы, проникновение в царство мертвых, смещение границ миров. В отличие от произведений О. Чухонцева, Е. Рейна, А. Кушнера, где важную роль играет лирический герой, О. Николаева использует образ рассказчика, отстраненного от изображаемых событий. Форма изложения истории со стороны, нарраторская отстраненность, введение диалога (между Богом и Марией) также сближает данное произведение с жанровыми признаками романтической баллады.

Однако стоит отметить, что не только вымышленные сюжеты становятся основой балладного стиха О. Николаевой. Поэтесса активно обращается и к современным событиям и их участникам. По средствам поэтического слова она высказывает свою точку зрения на современность, оценивает ее с позиции христианского миропонимания. Показательной в этом отношении является «Баллада о Сашке Билом» (2014). Данное произведение писалось как эмоционально-окрашенный поэтический памфлет, своего рода живой отклик на смерть украинского политического деятеля, представителя «Правого сектора» Александра Ивановича Музычко, известного как Сашко Билый. Он один из первых поддержал национальную революцию, – был в числе ярых майдановцев, осуществлявших захват районных государственных администраций на Западной Украине. Музычко был убит в марте 2014 года сторонниками официальной украинской власти.

О. Николаева создает гротескно-сатирический портрет страшного «вурдалака», ярого националиста, хладнокровно убивающего мирных граждан. Синтезируя жанровые формы баллады и поэтического памфлета, О. Николаева передает дух кровавой украинской революции, где главную роль играют люди, потерявшие человеческий облик, забывшие о христианской морали. «Страшный» балладный мир создается за счет изображения мятущейся души страшного убийцы, который ищет отмщения:

Это дух Сашка Билого – неуголенный, мятежный –
бешеной слюной исходит, что шелудивый пес: жуть, злость,

жаждет отмщенья, крови, рыщет по Незалежной,
вгрызается в плоть, рвет теплое мясо, ломает кость.
Это никто как он – прелюбодейный – шало
пахнувший паленою человечиною в Одессе вдыхает дым,
роется в Мариуполе в трупах, но все ему мало, мало,
весь измазлся кровью, а – все незрим [34].

Диалог Коломойского с мятущимся духом одновременно придает драматическое и сатирическое звучание основной поэтической идее. Важную роль в создании мистико-сатирического образа играют изобразительно-выразительные средства языка: эпитеты («бешеной слюной исходит», «лютый озноб», «жестokie глазки», «безобразный рот»); многочисленные развернутые метафоры («долбит мозг Коломойского, печень клюет, вырывает почки», «Билый Сашко сидит, застреленный ночью в сердце и заселивший тела живые незнамо как», «Да это же бес в маскировке: плоть, синие жилы, все как у всех: комар на лице простом», «серое вещество скисает, как молоко» и т.п.).

Стих О. Николаевой, порой близкий к ритмической прозе, свободно сочетает разговорную и библейскую лексику.

В берцах, в военном буро-зеленом прикиде,
ишь, как всамделишний – щетинистая щека...
Да покадит на него иерей, воскликнет Господь: «Изыди!»,
и с воем из Незалежной извергнется дух Сашка [34].

Ряд аллюзий ориентирует читателя на детали событий украинских распрей современности:

Глянут наутро бандеровцы – родичи, единоверцы –
на братков по сектору, и в каждом из них – мертвяк [34].

Избранная художественная форма, сочетание жанровых признаков баллады и открытого сатирического пафоса памфлета позволяет О. Николаевой передать боль о «страшном» современном мире, утопающем в многочисленных распрах и братоубийственных войнах. Балладные стихи

О. Николаевой вносят в современную поэзию понимание духовного подвига как служение людям. Поэзия для нее – это самовыражение. Преображение мира начинается с преобразования человеческого сердца, в котором происходит мистическая встреча с Богом. На этом фоне главным чувством остается Любовь – деятельная, примиряющая и сострадающая. Единственная, быть может, сила, которой суждено уберечь современный мир от нравственной катастрофы.

Совершенно в ином плане происходит выстраивание балладного сюжета в творчестве поэтов-авангардистов (А. Цветков, Л. Лосев, Д. Пригов, Т. Кибиров и др.). Многим из них также интересна тема смерти, которая часто связана с всеобщей катастрофой ценностей, разрушением значимости художественного слова, утратой роли поэта в обществе. Однако представители данной парадигмы часто иронизируют над образом смерти, утверждая пустоту и «звездную безграничность» конца человеческой жизни. Отказываясь от традиционного лирического «Я», они используют образы ролевых героев, маргинальных личностей, которые бросают вызов смерти, ломают христианские представления о эсхатологичности загробного мира. Именно таким предстает поэтическое творчество А. Цветкова. В начале XXI века (почти после двадцатилетнего молчания) он активно проявил себя в жанре баллады. Его книга «Песни и баллады» (2014) вызвала много положительных откликов. Например, В. Козлов утверждает, что «перед нами крупный поэт современности – причем поэт балладный <...> назвать второго крупного поэта, у которого баллада играла бы столь большую роль, крайне затруднительно» [156].

«Песни и баллады» А. Цветкова – это книга стихов, крупная поэтическая целостность, ее сюжетообразующей основой становится судьба Страны, которая подвергается нападению зла. Причем зло представлено в разных видах – это не только сверхъестественные существа, чудовища, монстры, перешедшие из компьютерных игр и захватившие сознание современного человека, но и реальные трагические события как прошлого

(гражданские войны), так и современности (судьба Беслана, война в Чечне, на Украине). А. Цветков создает «страшный» балладный мир войны, характерный для всех времен («Балладе о солдате»). Сама смерть не страшна, автор создает ее иронично-трагическими красками, гораздо страшнее бессмысленность любой войны, ее абсурдность и бесчеловечность:

говорят что однажды растает
от последнего солнца вода
государыня снова расставит
нас в былые шеренги тогда
мы покойники страх нам не ведом
потому-то подгнивший дружок
и сидим у лимана с ахмедом
с остальными костями в кружок
напою басурманского братца
научу его залпом до дна
скоро снова за сабельку браться
да поди заржавела она
кто преставился не умирает
и сметая ненужную плоть
размерзающих нас озирает
одноглазый в медалях господь [67, с. 6].

Поэт отказывается от точных дат, событий, топонимических реалий. Быстрая смена географических пространств (Украина, Приамурье, центральные города России, космическое пространство и т.п.) создает «размытую», условную реальность, смещает границы миров, что усиливает абстрактность поэтических образов, свойственной метафизической поэзии:

завтра на этот бедный богооставленный остров
чьи углеводороды выкачены почти
высадится десант инопланетных монстров
челюсти из титана лазерные зрачки

больше уму не тайна их членистоногий нор
явственной костный хруст и кровь солоней с утра
долг наш теперь последний вахта у мониторов
все ж мы писатели сука каторжники труда [67, с. 19].

О чем бы поэт не рассуждал, он всегда подводит читателя к теме поэта и поэзии, он рефлексировать о творчестве, выводит зоны ответственности поэта за судьбу «исчезающей Страны». При этом важную роль в его стихах играет язык. Поэт имитирует бессвязный, инфантильный стиль. Э. Скворцов совершенно справедливо подчеркивает: «Субъект речи, мучительно блуждая в лингвистических потемках, вяло и с каждой строкой вновь и вновь старается сформулировать нечто существенное, но почти всегда терпит поражение и лишь в финале доходит до логического завершения. <...> Но именно эти “ошибки” предваряют эффектное и естественное завершение всего поэтического высказывания, потому что благодаря своей грамматической аномальности язык А. Цветкова порождает выразительные и зримые художественные образы» [235, с. 282].

Корявый, с грамматической точки зрения неправильный язык поэзии А. Цветкова помогает передать абсурдность действительности, разрушение и смерть, и в этом плане его поэтика сродни поэтической технике М. Амелина («Гнутая речь» 2011). Причем, смерти подвержена как сама Страна, так и человек. Поэт наблюдает со стороны, как происходит его окончательная гибель в «страшном» мире. При этом автор не выступает подлинным христианином, напротив, все средства художественной изобразительности направлены на утверждение его атеистического взгляда на мир. В этом отношении поэты-авангардисты часто расходятся с представителями «традиционной» поэтической парадигмы. Автор наблюдает за человеком из эсхатологической перспективы:

не печальтесь и не тратьте
на прощание ни дня
потому что очень кстати

вы теряете меня
в этой жалобной личине
я мешал бы вам и ныл
я ушел по той причине
по которой долго был
жизнь вообще не долг а милость
может быть она приснилась
жаль неведома кому
камню коршуну коню [67, с. 84].

Обращает на себя внимание тот факт, что в поэзии А. Цветкова, и, в частности, в балладных стихах, отсутствует страх смерти, естественный и характерный для многих поэтов. Отсюда отсутствие и таинства ухода, прощания с жизнью; исчезает мистическая составляющая загробного мира, притягательная и пугающая одновременно. Э. Скворцов по этому поводу пишет: «По Цветкову не страшно, что жизнь кончена, – само по себе это ни хорошо и ни плохо, – ужас и отвращение вызывает только то, что жизнь часто бывает реализована без каких-либо понятий о долге и чувстве собственного достоинства» [235, с. 277].

По мысли поэта, подлинный смысл творчества состоит в преодолении смерти и распада, именно утрата значимости и ценности слова делает человека беззащитным перед хаосом действительности. Данная тема становится центральной в книге «Песни и баллады», произрастая на балладной поэтике цветковского мифотворчества, которая далека от традиции романтической баллады. Вырождение Страны в творчестве поэта сопровождается умиранием ее языка, отсюда так часто поэтический голос звучит из-под надгробных плит, придавая поэтическому высказыванию иронично-трагедийный оттенок. Иронично представляя образ смерти и величие умершего поэта, автор уходит от классической мистико-религиозной основы баллады:

мне ложится неудобно

полым черепом звеня
надо мной стоит надгробно
конный памятник меня
<...>
крышка к морде в бурных пятнах
где пролег последний путь
крысы в гробиках частных
но не конные отнюдь [67, с. 98].

В данном случае мы также можем говорить не о возрождении балладной традиции, а скорее о ее деконструкции, выстраивании субъективно-авторского видения балладного сюжета, привнесение в него новых экспериментальных мотивов и образов, создании собственной мифологии творчества.

Похожее отношение к балладной традиции, страху смерти, роли поэта и поэзии мы можем обнаружить и в творчестве Л. Лосева («Невидимая баллада» 2001). Его поэтический стиль также основан на ироническом коллаже, цитатности, жанровой амбивалентности (перманентное «опрокидывание» высоких жанров в низкие и наоборот), поэтическом карнавале. В основе сюжета лосевской баллады лежит история, представленная разными повествовательными субъектами: от лица покойного, наблюдавшего за своими похоронами («Тканью с Христом распятым / Накрыт сосновый гроб / Покоем и распадом / Мой опечатан лоб» [цит. по: 57, с. 370]), от лица знакомых и близких покойного, а также рассказчиком, наблюдавшим за процессом поминок со стороны. Комбинируя различные повествовательные стратегии, автор снимает оболочку трагичного с ухода поэта из жизни: «<...> Ах, кружева развязались в тетрадах его поэм. / Ужасна последняя запись: / окончу, когда поем» [цит. по: 57, с. 371]. Посредством иронии автор разрушает христианское миропонимание смерти, отрицает существование потустороннего мира. Балладная атмосфера «страшного» мира выполняет совершенно иную задачу, по сравнению с

традиционной романтической балладой. Акцентируя отсутствие загробного мира, его «невидимость», Л. Лосев утверждает венаходимую значимость поэта и его слова. Все земное тленно, констатирует поэт, «пространство без небес» не страшит, и только поэтическое наследие остается в Вечности и делает поэта бессмертным:

Без губ чего вы споете?

Без рук какое шитье?

А, все же, душа на свободе

взялась за свое —

в небе того же цвета,

что грифель карандаша,

невидимое вот это

выводит душа [цит. по: 57, с. 372].

Несмотря на жанровую маркированность баллады, выносимую поэтами в название, в таких произведениях мало, что остается от традиционного жанрового канона романтической баллады. Авторы по средствам постмодернистских приемов нарочито его разрушают, оставляя в качестве доминанты лишь его готическую составляющую. Более ориентируясь на жанровые формы лирического цикла, поэты-авангардисты укрупняют поэтическую идею, подчеркивают масштабность и значимость поставленных ими проблем.

Ярким примером введения в жанр баллады приемов литературной игры постмодернизма могут служить и баллады Т. Кибирова, написанные в первые десятилетия XXI в. Так, например, «Баллады поэтического состязания в Вингфилде», опубликованные в сборнике «Кара-барас» (2002-2005), представляют собой небольшой жанровый цикл, состоящий из двух частей: «Баллада виконта Фогельфрая» и «Ответ сэра Уилфреда. Баллада о трусливом рыцаре». Не случайно уже заголовочный комплекс отсылает читателя к средневековым балладам, созданным Франсуа Вийоном. Именно в творчестве известного французского лирика эпохи Средневековья баллада

окончательно оформилась как жанр, ориентирующийся на поэзию прованских трубадуров. Баллады Ф. Вийона отличались усложненностью, в них была строгая рифмовка, множество повторов (рефрен), композиция включала в себя три строфы.

Как известно, в 1458 году Ф. Вийон создает «Балладу поэтического состязания в Блуа». Она была написана для поэтического турнира при дворе герцога Карла Орлеанского, который также считался мастером баллад (им было написано более 130 произведений данного жанра). Герцог устраивал поэтические состязания, где поэты должны были создавать произведения на заданную тему. Так произведение Ф. Вийона было написано на одном из самых знаменитых конкурсов баллад на строку «От жажды умирают над ручьем». Предложенная тема была связана с реальным случаем пересохшего в замке колодца.

Следует отметить, что особый интерес к творчеству Ф. Вийона в русской поэзии возникает на рубеже XIX-XX веков. Ярчайшего поэта XV века переводили И. Эренбург, Ф. Мендельсон. Его оригинальная поэтическая практика была отмечена в работах Л. Пинского, О. Мандельштама и др.

В своей балладе Ф. Вийон не столько мастерски развивает мысль на заданную тему, сколько предлагает своеобразную исповедь души поэта. Главная поэтическая мысль известного французского лирика – это размышление о человеческих пороках, многие из которых были присущи и самому автору. Пройдя через горнило жизненных испытаний (тюрьмы, насилие, изгнание), поэт дает философское осмысление сущности человеческой жизни, нравственным и этическим понятиям:

Я скуп и расточителен во всем,
Я жду и ничего не ожидаю,
Я нищ, и я кичусь своим добром.
Трещит мороз – я вижу розы мая.
Долина слез мне радостнее рая.
Зажгут костер – и дрожь меня берет,

Мне сердце отогреет только лед.
Запомню шутку я и вдруг забуду,
И для меня презрение – почет,
Я всеми принят, изгнан отовсюду [9].

Т. Кибирова привлекает как непростая судьба поэта (образ вора и бродяги), так и оригинальная творческая манера. В своих произведениях поэт эпохи Средневековья создает не только иронический «образ Вийона» (вместо лица выставляет «личину»), но за карикатурными масками, которые он на себе примеряет, обнаруживается сокровенное лирическое «Я» поэта. Придерживаясь строгих литературных канонов Средневековья, Ф. Вийон в тоже время выступает и как активный их разрушитель. Т. Кибирова привлекает в его творческой манере всеохватывающее пародирование, самоирония, что в литературной практике того времени можно считать безусловными авангардными приемами. Современному поэту импонирует авторское отношение к культурно-поэтической традиции зрелого Средневековья: к той критической дистанции, которую Ф. Вийон «сумел установить по отношению к этой традиции, ощутив свое превосходство над нею и превратив ее в материал для иронической игры» [161].

Стоит отметить, что пародирование Ф. Вийона отличается от средневекового комизма. Посредством таких поэтических приемов, как пародирование, самоирония, «выворачивание наизнанку» сюжетов поэт предлагает безжалостное ироническое разрушение и обесценивание канонов традиционной поэзии. Для Т. Кибирова как и для его предшественника характерна откровенная насмешка над литературными канонами эпохи, его породившей. Современному поэту близка игра предшественника со всем твердым, устоявшимся, общепринятым. Основой такой игры становятся самоирония, комизм, антифразис, двусмысленность.

Кроме того, в структуре баллады Т. Кибирова важное значение играет и ориентация на «Веселую науку» Ф. Ницше. Использование имени виконта Фогельфрая в названии первой части баллады отсылает к финалу «Веселой

науки», куда вошло 14 стихотворений («Песни принца Фогельфрая»). Кроме близости имен, современному поэту интересны и многие темы, поднимаемые немецким философом, – о сущности зла, сверхчеловеке, упорядоченности мира по закону логики, интерпретации афоризма «Бог умер» и т.д. Более того, он разделяет программную установку исследователя на «методологию языковых игр», которая, безусловно, оказала глубокое влияние и на основные идеи постмодернизма.

«Баллада виконта Фогельфрая» – это своеобразный поэтический диалог с рассмотренной балладой Ф. Вийона. Т. Кибиров своим произведением словно вступает в поэтическое состязание. Он играет с твердыми жанровыми канонами средневековой баллады: создает текстомузыкальную форму, которая включает в себя три восьмистрочные строфы и один четырехстрочный послы на одинаковые рифмы с постоянным рефреном в конце строфы, а также включает в себя дидактические амплификации:

Желанье уподобиться богам
И скотный двор для твари травоядной –
Эдемский сад – послать ко всем чертям,
Описанное в Библии невнятно,
Всяк смертный испытал неоднократно,
Как мать Ева и отец Адам!
Пусть раб трусливый просится обратно,
Меня тошнит от этого, Мадам!

Ужель не стыдно и не тошно Вам
Внимать заветам лжи невероятной?!
Ах, как приятно сей убогий срам
Разоблачать рукою беспощадной!
Над наготой родителя отвратной
Смеяться вправе вечно-юный Хам!
Пусть лжец отводит взоры деликатно,

Меня тошнит от этого, Мадам!

<...>

Посылка:

Окружены толпою нищих смрадной,

Зажавши нос, Вы входите во храм.

Но нищих духом вонь страшной стократно!

Меня тошнит от этого, Мадам! [24, с. 23].

Т. Кибиров сквозь призму иронично-пародийного текста, ориентированного на канонические признаки средневековой баллады, создает прежде всего образ современного человека, лишенного духовного начала, который ощущает себя сверхчеловеком, Творцом. Скрываясь за маской дидактика, современный поэт утверждает простые христианские ценности, которые так необходимы эпохе рубежа XX-XXI веков.

Вторая часть, «Баллада о трусливом рыцаре», в формальном плане не совсем строго выдерживает жанровые признаки средневековой баллады. Она состоит из семи разнострочных строф (от 10 до 15 сточек). Однако в ней также можно выделить музыкальное начало, рефрены, многочисленные обращения к образу Госпожи. Рассказывается необычная трагическая история отстраненным автором-повествователем; финальная строфа – это своеобразное дидактическое наставление.

История о трусливом рыцаре резко контрастирует с первой частью. Через образ смешного, неловкого «дурочка», который был плохим рыцарем в войске Ричарда Львиное Сердце, поэт утверждает нравственную основу христианина:

И в первой же битве – и смех и грех! –

Отличился трусливый балбес!

Он коня повернул на глазах у всех,

На скаку растеряв за доспехом доспех,

В знойном мареве он исчез!

Был тот бой жесток!

Тщетно Лжепророк
На Христа из бездны восстал!
Ибо мы победили, моя Госпожа!
А дурак был наказан – с его плаща
Ричард крест во гневе сорвал! [24, с. 25].

Драматическая история строится не только на описании комических ситуаций, в которые попадает герой, но и на описании жестокой мести Ричарда Львиное Сердце сарацинам за казнь его любимого певца Гийона:

Стариков, старух и детей,
Велел нам Ричард собрать в мечеть
И хворост собрать, и дверь запереть,
И факел, пылающий над головой
Вознес он десницей своей!
Но тут, Госпожа,
Вереща и дрожа,
Выбегает наш дурачок!
Увернувшись от стража, толкнув пажа,
Виснет дурак на руке короля
И – да будет пухом ему земля! –
Получает шуйцей в висок!
Железною шуйцею в правый висок
Получает дурак и трус,
И льется дурацкая кровь на песок,
И факел шипит, и вьется дымок,
И глядит с небес Иисус!
И шепчет король – «Ну Бог с тобой...»
И уводит нас за собой [24, с. 28].

Свою балладу Т. Кибиров строит на таком стилистическом приеме, как антифразис, заключающийся в употреблении слов или словосочетаний в противоположном смысле, обычно ироническом. Так именно образ

«трусливого рыцаря» символизирует авторское представление о праведном человеке, сила которого заключается именно в его великой христианской любви к ближнему, способности жертвовать собой ради спасения других. Именно это качество, по мнению поэта, безвозвратно утрачивается в современном мире.

Таким образом, как мы смогли убедиться, и в первые десятилетия XXI века баллада остается востребованным жанром. Однако и сегодня пути и характер ее развития различны. Она утрачивает свое четкое жанровое оформление, далеко уходя от жанровых очертаний романтической баллады. В творчестве современных поэтов мы можем наблюдать многообразие трактовок балладного сюжета. Так в творчестве представителей «нового эпоса» преобладают балладные стихи с повествовательным сюжетом, где важное идейно-семантическое значение приобретает «нелинейное высказывание», подводящее читателя к некоему драматическому переживанию при помощи совокупности художественных приемов литературы постмодернизма. События, представленные в таких поэтических текстах, имеют роковой, мистический оттенок, они не связаны с реальностью, чаще всего действие происходит в ирреальном пространстве. Важную роль в таких произведениях играет поэтический субъект, от лица которого ведется повествование. Он может быть представлен в третьем лице или надевать маску ролевого героя, что актуализирует процесс отхода от «лиризации» баллады, получившей распространение в XIX веке.

Представители «нового эпоса» не столько реинкарнируют балладу, сколько трансформируют ее формы. Ее жанровая гибкость и «гибридность» позволяет синтезировать различные черты как фольклорных, так и других литературных жанров. «Страшный» балладный мир чаще всего становится реальностью для героев «нового эпоса». Современные авторы используют балладные стихи для передачи вечных ценностей, актуализируют духовное измельчание, одиночество и потерянности современного человека.

Ф. Сваровский привносит в них гротескно-фантастические сюжеты, связанные с инопланетными мирами, роботами, космическими существами. Мистический балладный мир помогают А. Ровинскому переосмыслить идеологию советской эпохи, передать историческую травму страны конца XX столетия. М. Степанова передает дисгармоничность и нестабильность жизни простого человека. Счастье героя, благополучный финал в их балладных стихах невозможен: рок и судьба тяготеют над человеком. Но именно травестирование, литературная игра, жанровый синтез снижают трагическое, дают возможность с нового ракурса посмотреть на происходящие события. Несмотря на терминологическую неточность и незакрепленность данного понятия, мы можем утверждать, что Ф. Сваровскому как автору термина, удалось весьма точно определить вектор развития современной баллады, ее «всеядность» как «залог постоянного обновления» (И.Ю. Виноцкий).

В лирике поэтов-традиционалистов начала XXI века (О. Чухонцева, Е. Рейна, А. Кушнера, и др.) баллада продолжает развиваться как лирическое стихотворение, сближающееся с элегией, где важная роль принадлежит образу лирического героя, ищущего ответа на вопросы, связанные с антропоцентрическим пониманием мира. Балладная атмосфера в таких произведениях создается за счет введения элементов мистики, невозможности рационального объяснения определенных событий в жизни человека, драматических коллизий в осмыслении социально-политических, нравственных проблем современности. Доминирующим мотивом становится мотив смерти и связанное с ним осмысление загробной жизни, бессмертия души. Отсюда акцентируется мотив страха и ответственности человека за свои поступки перед божественным миром, который одновременно страшит и манит своей таинственностью. Поэты «традиционной» парадигмы, комбинируя жанровые черты баллады и элегические формы, репрезентируют христианское миропонимание, часто утраченное современностью. В этом отношении особая заслуга принадлежит О. Николаевой, в чьем творчестве

жанровые черты баллады синтезируются с жанровыми признаками притчи, назидательного рассказа в стихах, сатирического памфлета. Подобная поэтическая эклектика позволяет в простой и доступной форме передать боль о «страшном» современном мире, утопающем в многочисленных распрях и братоубийственных войнах. Балладные стихи О. Николаевой вносят в современную поэзию понимание духовного подвига как служение людям.

Противоположный характер развития балладного сюжета наблюдается в поэзии представителей «авангардной» парадигмы (А. Цветкова, Л. Лосева, Д. Пригова и др.). Им также интересна тема смерти и бессмертия. Однако, мистическая составляющая складывается не в попытке заглянуть в мир иной, постичь его тайну, а в создании иронического отношения к смерти. Особая роль субъекта речи, ведение повествования от лица покойника, его пародийно-ироническая репрезентация событий, позволяет говорить о выстраивании субъективно-авторского видения балладного сюжета, привнесение в него новых экспериментальных мотивов и образов, создании собственной мифологии творчества, далеко уводящего современный балладный стих от традиционных сюжетов романтической баллады. В таких стихах прежде всего исчезает мистическая составляющая загробного мира. Используя инфантильный стиль, ломая все грамматические и синтаксические правила, поэты-авангардисты передают смерть языка, которая напрямую связана с вымиранием Страны. Отсюда актуализация в балладных стихах темы поэта и поэзии: смысл творчества трактуется как преодоление смерти и распада.

Отметим также, что христианское понимание мира выделяется на общем фоне авангардной поэзии в балладах Т. Кибирова, в чем-то сближающемся с традиционными лириками. Литературная игра с жанровым канон баллады является главным отличительным приемом поэта-постмодерниста. Если на раннем этапе творчества, для него основополагающей задачей было пародирование идеологических основ советской действительности: быта, уклада, сознания советского человека, —

то в первые десятилетия XXI века поэта волнует нравственно-этический облик современника, который все чаще утрачивает представление о христианских ценностях. Характер поэтических задач резко меняется в новых балладах Т. Кибирова. Поэтическая игра с ее жанровыми канонами направлена прежде всего на утверждение нравственной основы современного человека.

В «Балладах поэтического состязания в Вингфилде» (2002-2005) современный поэт вступает в поэтический диалог с ярчайшим поэтом эпохи Средневековья Ф. Вийоном и немецким философом Ф. Ницше. Так «Баллада виконта Фогельфрая» – это своеобразный поэтический диалог с «Балладой поэтического состязания в Блуа» Ф. Вийона. Т. Кибиров своим произведением словно вступает в поэтическое состязание. Он играет с твердыми жанровыми канонами средневековой баллады: создает текстомузыкальную форму, которая включает в себя три восьмистрочные строфы и один четырехстрочный послы на одинаковые рифмы с постоянным рефреном в конце строфы, а также включает в себя дидактические амплификации. Современного автора сближает с поэтом-предшественником всеохватывающая пародийность, самоирония, разрушение твердых жанровых канонов. Т. Кибиров сквозь призму иронично-пародийного текста, ориентированного на канонические признаки средневековой баллады, создает прежде всего образ современного человека, лишенного духовного начала, который ощущает себя сверхчеловеком, Творцом. Скрываясь за маской дидактика, современный поэт утверждает простые христианские ценности, которые так необходимы человеку эпохи рубежа XX-XXI веков.

Поэты-авангардисты разрабатывают вариант, условно говоря, «баллады», в которой остается лишь маркировочный заголовочный комплекс. В данном случае, как нам кажется, следует говорить не о возрождении балладной традиции или ее обновлении, но скорее о ее деконструкции. По сути, все несложные и, пожалуй, семантически малопродуктивные эксперименты поэтов-авангардистов связаны с игрой хорошо известными формами, что манифестируется через языковые трансформации.

Заключение

Одной из наиболее актуальных проблем отечественного литературоведения является проблема жанровой динамики. Современная поэзия, отличающаяся многообразием творческих практик, жанровым синтезом, не в меньшей мере, чем проза рубежа XX–XXI веков, требует углубленного изучения жанровой системы. Сегодня поэты активно используют в своем творчестве неканонические жанровые формы как более гибкие, способные синтезировать родовые признаки, что позволяет наиболее репрезентативно передать многомерную картину современной действительности. Этим критериям наиболее ярко соответствует жанр баллады, определяемый как «гибридный» лиро-эпический жанр.

История развития жанра баллады позволяет говорить о том, что сам термин применялся к генетически родственным, но типологически несводимым воедино явлениям: фольклорные песни, западные литературные образцы, жанр профессиональной музыки, ориентирующийся на народные балладные песни. Синтетическая природа баллады давала ей возможность реагировать на важнейшие культурно-исторические события времени. Она вбирала особенности национального мышления, опиралась на фольклорно-мифологические сюжеты и образы, демонстрировала религиозно-философские представления о мире и человеке; гиперболизировала мужество и героизм советского человека, отражала абсурдизм и хаос современной действительности, крушение социально-политической системы, потерянность и страх перед глобальными проблемами рубежа XX–XXI вв.

Особенности русской литературной баллады при всех изменениях и трансформациях жанра складываются за счет синтеза родовых начал эпоса, лирики и отчасти драмы. Фабульность, нарративность, событийность, свойственные эпосу, в сочетании с глубоким лиризмом, психологизацией, лаконичностью и сжатостью повествования в совокупности с

диалогичностью и драматизмом сюжета как главными составляющими лирики и драмы демонстрируют различные варианты существования балладного жанра в современной отечественной поэзии.

Наблюдения за жанровой динамикой баллады конца XX – начала XXI вв. позволяет говорить о том, что ее жанровый «облик» напрямую связан с особенностью современного поэтического процесса, в котором выделяются «традиционная» и «авангардная» парадигмы. Термин «баллада» объединяет ряд почти не схожих между собой стихотворных текстов. Так, в творчестве поэтов-традиционалистов (Е. Рейна, О. Чухонцева, О. Хлебникова, С. Кековой, И. Кабыш, Д. Быкова и др.) преобладает вариант лирической баллады, в которой доминирует философское, элегическое начало. Жанровые черты элегии в сочетании с балладными признаками передают особый драматизм и напряженность, связанные с ностальгической грустью об ушедшем, потерей связей с прошлым, неуютностью в настоящем. Сюжетообразующей основой лирической баллады 1990-х гг. становятся мотивы памяти, утраты духовных ценностей, потери связей с малой родиной, забвением национальных традиций. Меняется и представление о традиционном балладном герое, который трансформируется в лирического героя, тесно слитого с образом самого поэта, фиксирующим изменения его внутренних переживаний. Включение в поэтическую ткань таких произведений мотивов сна, стертости границ между реальным и ирреальным мирами, библейских, мифологических образов и создает балладную атмосферу. О. Хлебников, О. Чухонцев, И. Кабыш в своих лирических балладах актуализируют тему провинциального города как мифологического пространства, связанного с воспоминаниями о прошедших событиях, встречах, дорогих сердцу людях. С поэтическим мировидением данных авторов сближается балладное творчество С. Кековой, в котором доминирует философское осмысление мира и человека, мотив утраты духовных ценностей, связанный с забвением православных традиций.

В несколько иной поэтической тональности разрабатывает свои баллады Д. Быков. Его творчество демонстрирует пример функционирования в современной «традиционной» поэтической парадигме лирической баллады, ориентированной на литературную игру с классическим наследием русской литературы. Оставаясь тонким лириком, он синтезирует жанровые формы баллады, элегии, жестокого романса, анекдота; активно использует аллюзии и реминисценции; обращается к поэтическим маскам и образам ролевого героя с целью передать глубокий драматизм, сопереживание происходящим драматическим событиям современности.

Обращение к жанру баллады характерное явление в творчестве Д. Быкова, что подтверждается созданием балладного цикла, где важное значение играет хронологический принцип построения, что подчеркивает изменчивость характера героя и жизненных обстоятельств, в которые он попадает. Сквозным мотивом, скрепляющим весь балладный цикл, является гражданско-патриотические размышления над судьбой России, ее прошлым, настоящим и будущим. От жанра элегии быковские баллады перенимают глубокий лиризм, характерную авторскую позицию, выраженную через образ лирического героя, имеющего автобиографические черты. Он весьма ярко ощущает теснейшую связь со всеми событиями, которые происходят в современной России. Драматические коллизии его интимных чувств и эмоций находят зеркальное отражение в трагических событиях конца XX столетия. Поэт показывает саморефлектирующего героя, которому не чужды человеческая боль, страдания. Однако при очевидной ориентации на элегические стихи, Д. Быков активно использует и черты характерные для балладного жанра: диалоги, глубокие лирико-драматические переживания, столкновения характеров; совмещает различные исторические эпохи, таинственные эпизоды, связанные с познанием человеческой души.

В творчестве поэтов-авангардистов 1990-х гг. (Т. Кибирова, И. Иртеньева, Е. Шварц, Д. Воденникова и др.) чаще всего деканонизируются жанровые черты романтической баллады. Через жанровый синтез баллады,

жестокое романса, лирического цикла, притчи, басни поэты-авангардисты демонстрируют нестабильность эпохи конца XX столетия, растерянность человека, оказавшегося в водовороте общественно-политических событий. В отличие от поэтов-традиционалистов, представители этого направления отказываются от традиционного лиризма. Они активно используют все многообразие постмодернистских приемов: языковую игру, интертекстуальность, пародирование, эклектику поэтических стилей, временное искажение и т.п.

Так, например, отличительной чертой баллад Т. Кибирова является очевидная деканонизация жанра, игра с твердыми жанровыми канонами романтической баллады. Пародируя ее каноны, синтезируя черты элегии, жестокого романса, поэт иронизирует как над советским человеком, имеющим «штамповое» сознание, так и самой абсурдной советской действительностью, породившего такого рода героя. Подобная литературная игра направлена на создание многомерной картины политической и социокультурной жизни России конца XX столетия. Чаще всего за каскадом постмодернистских приемов скрываются лирико-драматические размышления автора о поломанных судьбах советских людей, их ограниченностью мещанским бытом. В этом отношении баллады Т. Кибирова во многом сближаются с балладами И. Иртеньева, в которых также репрезентируется жизнь обывателя, человека толпы, находящегося в сложных взаимоотношениях с властью. В иртеньевских балладах также сочетается ирония, юмор, пародирование с глубоким лиризмом, что позволяет передать масштабность пороков современного жизнеустройства. Однако И. Иртеньев в отличие от Т. Кибирова не деканонизирует жанр романтической баллады, чаще всего маркером жанра у него становится лишь заголовок. Его произведения более всего приближены к жанру дидактического стихотворного рассказа, в котором высмеиваются как отдельные качества человека, так и современные формы власти. Балладная условность, мистическая составляющая, особые нарративные формы не

играют существенной роли в его произведениях, а лишь помогают создать социальные стихи на злобу дня.

Напротив, балладные черты ярко актуализируются в стихах Е. Шварц и Д. Воденникова. Данных поэтов объединяют трагические размышления об абсурдности и безысходности «рубежного» сознания. Для передачи потерянности человека в водовороте исторических событий конца XX века поэты активно используют мотивы абсурда, сна, ужаса, страха, пустоты. Синтезируя жанровые формы баллады, притчи, басни, авторы подчеркивают потерю связей между человеком и Богом; показывают безысходность, страх одиночества и отчаяние, незащитность творческой личности. В таких произведениях доминирует балладная условность, драматизм, мистическая составляющая, особый «метареалистический» язык. Поэты актуализируют смысловые коды притчи, аллегоричные образы басни, фантазмагоричный мир баллады, а также активно используют жанровые формы поэмы и лирического цикла, что в совокупности репрезентирует масштабность поэтического высказывания, передает деформированное сознание человека, который ищет выхода из хаоса и безумия современного мира.

В первое десятилетие XXI века характер развития жанра баллады существенно не меняется. Его формальные и содержательные особенности также во многом зависят от «традиционной» и «авангардной» линий в современном поэтическом процессе. Балладные стихи в творчестве поэтов XXI века также становятся своеобразной художественной рефлексией о «страшном мире» современности. Баллада утрачивает свое четкое жанровое оформление, далеко уходя от жанровых очертаний романтической баллады. Доминирующим мотивом в ней становится мотив смерти и связанное с ним осмысление загробной жизни, бессмертия души. Отсюда акцентируется мотив страха и ответственности человека за свои поступки перед божественным миром. Поэты «традиционной» парадигмы, комбинируя жанровые черты баллады и элегические формы, репрезентируют христианское миропонимание, часто утраченное современностью

(О. Чухонцев, А. Кушнер, О. Николаева, С. Кекова и др.). Для балладных стихов поэтов-авангардистов ХХI века также характерно осмысление темы смерти, которая часто связана с всеобщей катастрофой ценностей. Однако в отличие от поэтов-традиционалистов авангардисты часто иронизируют над образом смерти (А. Цветков, Д. Пригов, Л. Лосев и др.). Отказываясь от традиционного лирического «Я», они используют образы ролевых героев, маргинальных личностей, которые бросают вызов смерти, ломают христианские представления о эсхатологичности загробного мира. Особая роль субъекта речи, ведение повествования от лица покойника, его пародийно-ироническая репрезентация событий, позволяет говорить о выстраивании субъективно-авторского видения балладного сюжета, привнесение в него новых экспериментальных мотивов и образов, создании собственной мифологии творчества, далеко уводящей современный балладный стих от традиционных сюжетов романтической баллады.

В творчестве представителей «нового эпоса» (Ф. Сваровский, А. Ровинский, М. Степанова и др.) преобладают балладные стихи с повествовательным сюжетом, где важное идейно-семантическое значение приобретает «нелинейное высказывание». В их творчестве балладные стихи также используются для передачи вечных ценностей, в них актуализируется духовное измельчание, одиночество и потерянности современного человека. События, представленные в таких поэтических текстах, имеют роковой, мистический оттенок, они не связаны с реальностью, чаще всего действие происходит в ирреальном пространстве. Травестирование, литературная игра, жанровый синтез снижают трагическое, дают возможность с нового ракурса посмотреть на происходящие события. Важную роль в таких произведениях играет поэтический субъект, от лица которого ведется повествование. Он может быть представлен в третьем лице или надевать маску ролевого героя, что актуализирует процесс отхода от «лиризации» баллады, получивший распространение в XIX веке и наиболее репрезентативно закрепившийся в творчестве поэтов-авангардистов.

Таким образом, жанр баллады в поэзии 1990-х начале 2000-х гг., как и два столетия назад, весьма ярко демонстрирует свою синтетическую природу, синтезируя в себя жанровые признаки жестокого романа, песни, элегии, оды, сонета, шутилки поэмы и других смежных жанров. Современная литературная баллада, безусловно, не занимает центрального положения в литературном процессе, но участвует в нем, реагируя на изменения в его течении, и в результате – обретает различные формы бытования. Сегодня балладные сюжеты берутся не столько из фольклора и мифологии, сколько из современной действительности. Чудесное перестает быть сюжетообразующим началом жанра, таинственное становится связанным со смутными, драматическими переживаниями человека. Жанр баллады и сегодня ярко демонстрирует процесс деканонизации, начавшийся еще в эпоху романтизма, что открывает широкие возможности индивидуально-авторским экспериментам. Среди основных специфических черт явления деканонизации современной баллады можно выделить: повествование от первого лица, открытое проявление лирического героя, который освещает и оценивает сюжет; замещение мистико-фантастической основы реалистической; несоблюдение формальных признаков жанра; сохранение двух линий в традициях балладного творчества: фантастической фабульности и лирического повествования в стихах. Безусловно, сегодня очевидное разрушение балладного канона приводит к появлению иных метажанровых признаков, связь которых с классической балладной традицией значительно ослаблена, но не совсем элиминирована.

Естественно, в силу ограниченного объема диссертации, за пределами нашего исследования осталось изучение феномена рок-баллады в творчестве поэтов-песенников рубежа XX–XXI вв., что требует детального осмысления в рамках специальной работы. Кроме того, поскольку жанр баллады составляет важную часть современной поэзии и многогранно отражает основные пути ее развития, использованная нами методология вполне применима для осмысления других лиро-эпических жанров и прежде всего поэмы, стихотворной повести, лирического цикла, романа в стихах и др. в развитии современного поэтического процесса.

Список использованных источников

Художественные тексты

1. Алтаузен Д. Стихи / Д. Алтаузен. – М. : Худож. лит., 1971. – 160 с.
2. Амелин М. Гнутая речь / М. Амелин. – М. : Б.С.С. – Пресс, 2011 – 464 с.
3. Антокольский П. Г. Десять лет. Стихи и поэмы / П. Г. Антокольский. – М. : Сов. писатель, 1953. – 228 с.
4. Антология русской литературной баллады / сост., коммент. вступ. ст. М. Л. Гаспарова. – М.: Худож. лит., 1984. – 378 с.
5. Ахмадулина Б. Собр. соч. : в 3 т. / Б. Ахмадулина. – М. : Корона принт, 1997. – Т. 3 – 560 с.
6. Ахматова А. А. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. – М. : «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2009. – 1007 с.
7. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского : в 6 т. / И. Бродский / Под общ. ред. Я. А. Гордина. – СПб. : Пушкинский фонд, 2001. – Т. I. – 304 с; Т. II. – 440 с.; Т. III. – 312; Т. IV – 432 с.; Т. V – 376 с.; Т. VI – 456 с.
8. Быков Д. Л. Последнее время : Стихи, поэмы, баллады / Д. Быков. – М. : Вагриус, 2007. – 512 с.
9. Вийон Ф. Баллада поэтического состязания в Блуа. Пер. И. Эренбурга [Электронный ресурс] / Ф. Вийон. – Режим доступа : <http://lib.ru/POEZIQ/VIJON/ballady.txt>
10. Воденников Д. Holiday: Книга стихов [Электронный ресурс]. / Д. Воденников. – СПб : ИНА-Пресс, 1999. – 60 с. – Режим доступа : <http://www.vavilon.ru/texts/prim/vodennikov1c.html>
11. Воденников Д. Сны Пелагеи Ивановны [Электронный ресурс] / Д. Воденников // Знамя. – 1996. – № 7. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia>

12. Вознесенский А. Собр. соч. : в 3 т. / А. А. Вознесенский. – М. : Худож. лит., 1984. – Т. 1. Стихотворения и поэмы; Рифмы прозы. – 496 с.
13. Высоцкий В. Избранное / В. Высоцкий. – М. : Сов. писатель, 1962. – 510 с.
14. Евтушенко Е. Собр. соч.: в 3 т. / Е. Евтушенко. – М. : Сов. Россия, 1987. – Т. 3. – 358 с.
15. Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский. – М. : Языки русской культуры, 2002. – Т. 8. Баллады. – 760 с.
16. Иртеньев И. Жемчужины библиотеки. Авторская страница [Электронный ресурс] / И. Иртеньев. – Режим доступа : <http://www.irteniev.ru/polka.php3>
17. Иртеньев И. Народ. Вход-выход. Избранное / И. Иртеньев – М. : ЭКСМО, 2003. – 334 с.
18. Кабыш И. Детство. Отрочество. Детство / И. Кабыш. – Саратов : Региональное приволж. изд-во «Детская литература», 2003. – 378 с.
19. Кабыш И. Невеста без места / И. Кабыш. – М. : Время, 2008. – 480 с.
20. Карамзин М. Н. Полное собрание стихотворений / М. Н. Карамзин. – Л. : Сов. писатель, 1966. – 419 с.
21. Кекова С. Потаенный хор. Стихи / С. Кекова. – Тамбов : Тамбов. тип. «Пролетарский светоч», 2008. – 141 с.
22. Кекова С. Цветная Триодь : Стихи / С. Кекова // Знамя. – 2001. – № 4. – С. 3–5.
23. Кибиров Т. Греко-и римско-кафолические песенки и потешки. 1986–2009 / Т. Кибиров. – М. : Время, 2009. – 80 с.
24. Кибиров Т. Кара-барас / Т. Кибиров – М. : Время, 2009. – 70 с.
25. Кибиров Т. Стихи / Т. Кибиров. – М. : Время, 2005. – 856 с.
26. Лифшиц В. Лирика / В. Лифшиц / Предисл. К. Ваншенкина. – М. : Худож. лит., 1977. – 207 с.

27. Кузнецов Ю. Крестный ход. Стихотворения и поэмы / Ю. Кузнецов. – М. : СовА, 2006. – 640 с.
28. Кушнер А. Избранное : Стихотворения / А. Кушнер / Предисл. И. Бродского. – СПб. : Худож. лит., 1997. – 496 с.
29. Кушнер А. Облака выбирают анапест / А. Кушнер. – М. : Мир энциклопедий Аванта, 2008. – 96 с.
30. Лиснянская И. Птичьи права. Стихи / И. Лиснянская. – М. : АСТ, 2008. – 316 с.
31. Лосев Л. Послесловие : Книга стихов / Л. Лосев. – СПб. : Пушкинский фонд, 1998. – 56 с.
32. Маяковский В. Полн. собр. соч. : в 13 т. / В. Маяковский. – М. : ГИХЛ, 1955 – 1961. – Т. 4. Стихотворения 1922 года, поэмы, агитлубки и очерки 1922-1923 годов / Подгот. текста и примеч. В. А. Арутчевой и З. С. Паперного. – 1957. – 452 с.
33. Муравьев М. Н. Стихотворения / М. Н. Муравьев. – Л. : Сов. писатель, 1967. – 386 с.
34. Николаева О. Баллада о Сашке Билом [Электронный ресурс] / О. Николаева. – Режим доступа : <https://bardina354.livejournal.com/76196.html>.
35. Николаева О. Испанские письма / О. Николаева. – М. : Материк, 2004. – 84 с.
36. Николаева О. Стихи [Электронный ресурс] / О. Николаева // Знамя. – 2009. – №6. – Режим доступа : <http://znamlit.ru/publication.php?id=3930>.
37. Окуджава Б. Стихотворения / Б. Окуджава / Вступ. ст. Л. С. Дубшана и В. Н. Сажина. Сост. В. Н. Сажин и Д. В. Сажина. – СПб. : Академия проект, 2001. – 712 с.
38. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. / А. С. Пушкин. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. – Т. 6. Художественная проза. 1978. – 575 с.

39. Пригов Д. Неложные мотивы / Д. Пригов. – М. : Арго-Риск; – Тверь : Колонна, 2002. – 88 с.
40. Пригов Д. Советские тексты / Д. Пригов. – СПб : Изд-во Ивана Лимбаха, 1997. – 272 с.
41. Ровинский А. Extra-dry /А. Ровинский. – М. : Новое лит. обозрение, 2004. – 120 с.
42. Ровинский А. Собираательные образы : Стихи. [Электронный ресурс]. / А. Ровинский. – М. : АРГО-РИСК; Тверь : KOLONNA Publications, 1999. – 28 с.
43. Рождественский Р. «Мгновения, мгновения, мгновения...» / Р. Рождественский. – М. : Эксмо, 2004. – 352 с.
44. Рождественский Р. Стихи. Баллады. Песни / Р. Рождественский. – М. : Сов. Россия, 1984. – 208 с.
45. Русаков Г. Разговоры с богом / Г. Русаков. – Томск – Москва : Водолей, 2003. – 296 с.
46. Русская баллада / Пред., ред. и примеч. В. И. Чернышева; вступ. ст. Н.П. Андреева. – М. –Л. : Наука, 1936. – 501 с.
47. Русские народные баллады / Подгот. текста, вступ. ст. Д. М. Балашова. – М. : Современник, 1983. – 311 с.
48. Рыжий Б. Типа песня / Б. Рыжий. – М. : Эксмо, 2006. – 352 с.
49. Светлов М. Стихотворения / М. Светлов / Вступ. ст. и сост. З. С. Паперный. – Л. : Сов. писатель, 1968. – 428 с.
50. Сваровский Ф. Все хотят быть роботами [Электронный ресурс]. / Ф. Сваровский – М. : АРГО-РИСК, 2007. – 80 с. – Режим доступа : <http://www.vavilon.ru/texts/svarovsky1.html#7>.
51. Сваровский Ф. Путешественники во времени / Ф. Сваровский. – М. : Новое лит. обозрение, 2009. – 424 с.
52. Седакова О. Стихи [Электронный ресурс] / О. Седакова / Сост. А. Великановой. Вступ. ст. С. Аверинцева. – М. : Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – 576 с. – Режим доступа : <http://www.vavilon.ru/texts/sed>.

53. Симонов К. Собр. соч. Стихотворения. Поэмы. Баллады. Песни. Вольные переводы : в 6 т. / К. Симонов. – М. : Худож. лит., 1966. – Т. 1 – 639 с.
54. Сеничев С. Заповедник имени меня: Книга стихов / С. Сеничев. – Саранск : Тип. «Рузаевский печатник», 2005. – 378 с.
55. Современная баллада и жестокий романс / Сост. С. Б. Адоньева, Н. М. Герасимова. – СПб : Изд-во И. Лимбаха, 1996. – 413 с.
56. Степанова М. Стихи и проза в одном томе / М. Степанова. – М. : НЛЮ, 2010. – 240 с.
57. Страшные стихи / Сост. Д. Быков, Ю. Ульянова. – М. : Издательство «Э», 2016. – 640 с.
58. Сумароков А. П. Полн. собр. соч. [Электронный ресурс] / А. П. Сумароков // Lib.Ru / Классика. – Режим доступа : http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/
59. Тимофеевский А. Краш-трест / А. Тимофеевский. – М. : Время, 2009. – 96 с.
60. Тихонов Н. Поэмы, баллады, лирика / Н. Тихонов. – М. : ОТИЗ, 1947. – 216 с.
61. Тихонов Н. Собр. соч. : в 7-ми т. / Н. Тихонов. – Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Переводы / Редкол. Р. Гамзатов, М. Дудин, Г. Мраков и др.; Сост. В. Тихоновой и И. Чепик. – М.: Худож. лит., 1985. – 815 с.
62. Фанайлова Е. С особым цинизмом. Стихотворения [Электронный ресурс]. / Е. Фанайлова / Предисл. А. Секацкого. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – 140 с. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/fanailova6.html>.
63. Херсонский Б. Пока не стемнело: Стихотворения / Б. Херсонский / Вступ. статья И. Роднянской. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 392 с.

64. Хлебников О. Инстинкт сохранения. Собрание стихов / О. Хлебников. – М. : Зебра Е: Новая газета, 2008. – 480 с.
65. Цветаева М. Сочинения / М. Цветаева. / Сост. Г. В. Иванов. – М. : Вече, 2000. – 704 с.
66. Цветаева М. Сочинения: в 2-х т. / М. Цветаева. – М. : Худож. лит., 1988. – Т. 1 : Стихотворения, 1908-1941; Поэмы; Драматические произведения / Сост., подг. текста, вступ. статья и коммент. А. Саакянц. – 719 с.
67. Цветков А. Песни и баллады / А. Цветков. – М. : ОГИ, 2014. – 112 с.
68. Чухонцев О. Пробегающий пейзаж / О. Чухонцев. – СПб. : ИНАПРЕСС, 1997. – 272 с.
69. Чухонцев О. Фифиа / О. Чухонцев. – СПб. : Пушкинский фонд, 2003. – 48 с.
70. Шварц Е. Люция ночи. Книга поэм [Электронный ресурс] / Е. Шварц. – СПб. : Сов. писатель, 1993. – 144 с. – Режим доступа : <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts5-2.html>
71. Эолова арфа. Антология баллады. – М. : Высш. шк., 1989. – 446 с.
72. Эпос славянских народов: хрестоматия / Под ред. П. Г. Богатырева. – М. : Учпедгиз, 1959. – 496 с.

Научная, научно-критическая и справочная литература

73. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.
74. Айзенберг М. Вместо предисловия / М. Айзенбург // Личное дело №: Литературно-художественный альманах / Сост. Л. Рубинштейн. – М. : В/О «Союзтеатр», 1991. – С. 3–15.

75. Айзенбер М. Литература за одним столом [Электронный ресурс] / М. Айзенберг. – Режим доступа : http://www.newkamera.de/aizenberg/aisenbergo_03.html.
76. Аксенова Е. Баллада // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. : Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – С. 24– 25.
77. Александровская М. А. Становление жанра баллады в русской поэзии второй половины XVIII века : дисс. ... канд. филол. наук / М. А. Александровская. – Москва, 2004. – 159 с.
78. Алексеева А. Н. Жанр баллады в советской поэзии 20-х годов / А. Н. Алексеева // Жанры советской литературы (вопросы теории и истории). – Горький, 1968. – Т. 79. – С. 232– 254.
79. Аникин В. П. Русское народное поэтическое творчество / В. П. Аникин. – М. : Высш. шк., 2004. – 735 с.
80. Анкудинов К. Внутри после: особенности литературного процесса / К. Анкудинов // Октябрь. – 1998. – № 4. – С. 174–189.
81. Афанасьев С. Игорь Иртеньев — зеркало русской капиталистической революции [Электронный ресурс] / С. Афанасьев // Октябрь. – 1994. – №4. – Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/october/1999/4/igor-irtenev-zerkalo-russkoj-kapit>.
82. Бак Д. Сто поэтов начала столетия / Д. Бак // Октябрь. – 2009. – № 2. – С. 165-177.
83. Багрецов Д. Н. Т. Кибиров: творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности : дис. ... д-ра филол. наук / Д. Н. Багрецов. – Екатеринбург, 2005. – 210 с.
84. Балашов Д. М. История развития жанра русской баллады / Д. М. Балашов. – Петрозаводск : Карел. кн. изд-во, 1966. – 72 с.
85. Баллада // Энциклопедический музыкальный словарь / Сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. Отв. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1959. – С.17.

86. Барковская Н. В Жанр баллады в современной русской поэзии / Н. В. Барковская // Scriptamanent: научный журнал Ассоциации открытой дипломатики. – 2011. – №3(11). – С. 13–21.
87. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Собр. соч. : в 6 т. – М. : Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – 800 с.
88. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. / М. М. Бахтин. – Т. 5. – М. : Русские словари, 1996. – 732 с.
89. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. / В. Г. Белинский. – М. : Худож. лит., 1976. – Т. 1. Статьи, рецензии и заметки : 1834-1836 / Ред. М. Я. Поляков, Г. А. Соловьев ; статья и примеч. Ю. В. Манна. – 1976. – 736 с.; Т. 2. Статьи, рецензии и заметки : апрель 1838 – январь 1840 / статья и примеч. В. Г. Березиной. – 1977. – 631 с.
90. Бенатова И. М. Баллада в болгарской литературе 20-30-х годов XX века / И. М. Бенатова. – Львов : Изд-во Львовской политехники, 2015. – 368 с.
91. Блохина И. «Витражами строки заслоняя любовь и природу...» / И. Блохина // Кекова С. Потаенный хор. Стихи. – Тамбов : Тамбов. тип. «Пролетарский светоч», 2008. – С. 3–7.
92. Бобрицких Л. Я. Эволюция балладных форм в поэзии Н. Гумилева: проблематика и поэтика : дис. ... канд. филол. наук / Л. Я. Бобрицких. – Воронеж, 2002. – 180 с.
93. Богданова О. В. Современный литературный процесс (к вопросу о постмодернизме в русской литературе 70-90-х годов / О. В. Богданова. – СПб. : Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2001. – 252 с.
94. Боровская А. А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века : дис. ... д-ра филол. наук. / А. А. Боровская. – Астрахань, 2009. – 527 с.
95. Бройтман С. Н. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века / С. Н. Бройтман, Д. М. Магомедова // Поэтика

русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 5–76.

96. Быков Д. Плата за страх // Страшные стихи / Сост. Д. Быков, Ю. Ульянова. – М. : Издательство «Э», 2016. – С. 5–12.

97. Вайзер Т. Травматография логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии [Электронный ресурс] / Т. Вайзер // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 125. – Режим доступа : http://www.nlobooks.ru/node/4593#_ftn1

98. Ванюков А. И. К истории русской литературы XXI века: проблемы периодизации и типологии / А. И. Ванюков // Русская литература XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы II Междунар. науч. конф. (16 – 17 ноября 2006 г.) [сб. статей] / Ред.-сост. С. И. Кормилов. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 2006. – С. 225–29.

99. Васильев И. Русский литературный концептуализм / И. Васильев // Русская литература XX века: направления и течения. – Екатеринбург : Изд-во Екатеринбургского гос. ун-та, 1996. – С. 140–151.

100. Верина У. Ю. Обновление жанра баллады в русской поэзии рубежа XX–XXI вв. / У. Ю. Верина // Вестник Удмуртского университета. – 2017. – Т. 27. – С. 229–239.

101. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 405 с.

102. Виноцкий И. «Особенная статья»: баллады Марии Степановой / И. Виноцкий // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 165–167.

103. Власенко Т. Л. Типология сюжетов русской романтической баллады / Т. Л. Власенко // Проблема типологии литературного процесса : Межвуз. сб. науч. тр. (Перм. гос. ун-т им. А. М. Горького) / Т. Л. Власенко. – Пермь : ПГУ, 1982. – С. 20–29.

104. Вольпе Ц. С. В. А. Жуковский в портретах и иллюстрациях / Ц. С. Вольпе // История русской литературы : в 10 т. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, – 1941. – Т. 5. – Ч. 1. – С. 355–391.

105. Воронцова Т. И. Композиционно-смысловая и семантическая структура текста баллады (на материале англо-шотландских баллад XVIII-XIX веков): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1982. – 18 с.
106. Вязмитинова Л. «Мне стыдно оттого, что я родился кричащий, красный, с ужасом – в крови...». О книге стихов Дмитрия Воденникова «Holiday» [Электронный ресурс] / Л. Вязмитинова // Textonly. – № 5. – Режим доступа : <http://www.litkarta.ru/dossier/vaizmitinova-o-vodennikove>.
107. Вязмитинова Л. От полыньи Полины к снам Пелагеи Ивановны (поэзия полония 90-х) [Электронный ресурс] / Л. Вязмитинова // Знамя. – 1998. – № 11. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/11/vazmit.html>
108. Галич А. И. Опыт науки изящного / А. И. Галич // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века : в 2 т. – М. : Искусство, 1974. – Т. 2. – С. 262-263.
109. Гандлевский С. Сочинения Т. Кибирова / С. Гандлевский // Кибиров Т. Сантименты : Восемь книг. – Белгород : Изд-во «Риск», 1994. – С. 3–18.
110. Гаспаров М. Л. Баллада / М. Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 44–45.
111. Гаспаров М. Л. Избранные труды : в 3 т. / М. Л. Гаспаров – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. – Т. 2. – 504 с.
112. Гашева Н. Н. Русская советская лирика конца 1970–1980-х годов (Художественные искания. Полемика) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Свердловск, 1990. – 16 с.
113. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 623 с.
114. Гнедич Н. И. О вольном переводе Бюргеровой баллады Ленора / Н. И. Гнедич // Сын Отечества. – 1816. – № 27. – С. 7–8.

115. Голынка-Вольфсон Д. Об Елене Шварц [Электронный ресурс] / Д. Голынка-Вольфсон // Шварц Е. Собрание. – Режим доступа : <https://public.wikireading.ru/11786>
116. Горак И. Словацкие народные баллады / И. Горак. – Л. : Наука, 1988. – 136 с.
117. Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина / А. А. Григорьев // Григорьев А. А. Собр. соч. : в 2 т. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 2. – 509 с.
118. Григорьева Е. А. Дмитрий Быков в «Ордене куртуазных маньеристов» (к проблеме создания авторской маски) [Электронный ресурс] / Е. А. Григорьева // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. – 2012. – №3. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/dmitriy-bykov-v-ordene-kurtuaznyh-manieristov-k-probleme-sozdaniya-avtorskoy-maski>
119. Гринберг И. Л. Три грани лирики : Современная баллада, ода и элегия / И. Л. Гринберг. – М. : Худож. лит., 1985. – 397 с.
120. Губайловский В. Поверх барьеров. (Взгляд на русскую поэзию 2001 года) [Электронный ресурс] / В. Губайловский // Арион. – 2002. – № 1. – С. 16–22. – Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/arion/2002>
121. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов : дисс. ... д-ра филол. наук / С. П. Гудкова. – Саранск, 2011. – 527 с.
122. Гудкова С. П. Особенности жанровых трансформаций в современной поэзии (на примере балладного цикла М. Степановой «Песни северных южан») / С. П. Гудкова // Гуманитарные науки и образование. – 2013. – №1. – С. 102–106.
123. Гудкова С. П. «Традиционная» и «авангардная» парадигмы в современной поэтическом пространстве: теоретико-и историко-литературные аспекты проблемы / С. П. Гудкова // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета, 2009. – № 4. – С. 210–213.

124. Гулин И. К настойчивому «теперь». Арсений Ровинский как поэт исторической травмы [Электронный ресурс] / И. Гулин // Воздух. – 2012. – №3–4. – Режим доступа : <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2012-3-4/gulin/>
125. Гусев В. Е. Изучение славянского фольклора в русской науке / В. Е. Гусев. // Русский фольклор. Исторические связи в славянском фольклоре / Редкол. А. М. Астахова, В. Г. Базанов, В. Е. Гусев, Б. Н. Путилов – М.; Л. : Наука, 1968. – Т. 11. – С. 324–330.
126. Давыдова Т. Т. Теория литературы: учеб. пос. / Т. Т. Давыдова, В. А. Пронин. – М. : Логос, 2003. – 232 с.
127. Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики / М. Н. Дарвин // Теория литературы : в 4-х т. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 467–493.
128. Денисюк Н. Г. А. К. Толстой. Его время, жизнь и сочинения / Н. Г. Денисюк. – М. : Изд-во А. С. Панафидиной, 1907. – 112 с.
129. Джрбашян Э. М. Пути развития жанра баллады / Э. М. Джрбашян // Вестник Ереванск. ун-та. Общественные науки. – 1971. – № 2. – С. 48–57.
130. Дидуров А. Рыцарь страха и упрека, или Принц на свинцовой горошине [Электронный ресурс] / А. Дидуров // Дружба народов. – 1998. – № 10. – Режим доступа : http://herald.starstage.net/t/document/didurov_aleksej.
131. Душина Л. Н. На жанровом переломе от романа к балладе / Л. Н. Душина // XXVI Герценовские чтения. Литературоведение. – Л. : Изд-во Ленинградского гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена, 1973. – С. 21–25.
132. Душина Л. Н. Поэтика русской баллады в период становления жанра : дисс. ... канд. филол. наук / Л. Н. Душина. – Л., 1975. – 173 с.
133. Душина Л. Н. Роль чудесного в поэтике первых русских баллад / Л. Н. Душина // Проблемы идейно-эстетического анализа художественной

литературы в вузовских курсах. – М. : Изд-во Москов. гос. пед. ин-та, 1972. – С. 34–41.

134. Ермакова А. Весть о ненасущном. Олег Хлебников. Жесткий диск / А. Ермакова // Знамя. – 2003. – № 5. – С. 218–220.

135. Ермоленко С. И. Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века / С. И. Ермоленко // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX-начала XX века. – Свердловск : Свердл. гос. пед. ин-т, 1989. – С. 4–21.

136. Ермоленко С. И. Лирика М.Ю. Лермонтова : жанровые процессы / С. И. Ермоленко. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 420 с.

137. Жигачева М. В. Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60– 80-х годов XX века: дисс. ... канд. филол. наук / М. В. Жигачева. – М., 1993. – 197 с.

138. Жирмунский В. М. Английские и шотландские баллады / В. М. Жирмунский. – М. : Наука, 1973. – 163 с.

139. Жирмунский В. М. Брюсов и наследие Пушкина: Опыт сравнительно-стилистического исследования / В. М. Жирмунский. – Петербург : Эльзевир, 1922. – 104 с.

140. Жуков Д. А. А. К. Толстой / Д. А. Жуков. – М. : Мол. гвардия, 1982. – 382 с.

141. Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л. В. Зубова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 432 с.

142. Зуева Т. В. Русский фольклор : учеб. для высш. учеб. зав. / Под ред. Т. В. Зуева, Б. П. Кирдан. – М. : Наука, 2002. – 312 с.

143. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О. В. Зырянов. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2003. – 546 с.

144. Иванов В. А. Русская литературная баллада 1840-1890-х. гг. : автореф. дисс... канд. филол. наук / В. А. Иванов. – Смоленск, 2000. – 14 с.

145. Иванова Т. В. Фольклор в творчестве А.К. Толстого. – Петрозаводск : ГОУ ВПО «КГПУ», 2004. – 220 с.
146. Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма / Р. В. Иезуитова // Русский романтизм. – Л. : Наука, 1978. – С. 138–163.
147. Иезуитова Р. В. Из истории русской баллады 1790-х – первой половины 1820-х годов (Жуковский и Пушкин) : автореф. дисс... канд. филол. наук / Р. В. Иезуитова – Л., 1966. – 19 с.
148. Иезуитова Р. В. «Светлана» Жуковского (из истории русской баллады) / Р. В. Иезуитова // Из истории русской литературы. – Л. : Наука, 1963. – С. 175–196.
149. Иезуитова Р. В. Поэзия русского романтизма / Р. В. Иезуитова // Русская литература. – 1965. – № 3. – С. 53–74.
150. Измайлов Н. В. В. А. Жуковский / Н. В. Измайлов // История русской поэзии : в 2 т. – М. : Наука, 1968. – Т. 1. – С. 237–265.
151. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М. : Сов. Энциклопедия, 1966. – 376 с.
152. Клюкина О. Поэты – Адамовы дети ... Интервью со Светланой Кековой [Электронный ресурс] / О. Клюкина // Православная вера. – 2005. – №12. – Режим доступа : http://www.litkarta.ru/dossier/poety-adamovy-deti/dossier_622/
153. Кожин В. В. Статьи о современной литературе / В. В. Кожин. – М. : Сов. Россия, 1990. – 554 с.
154. Козлов В. Вышивка эпосом по лирике / В. Козлов // Арион. – 2006. – № 4. – С. 41–52.
155. Козлов В. Жанровое мышление современной поэзии / В. Козлов // Вопросы литературы. – 2008. – № 5. – С. 27–39.
156. Козлов В. Страшная идиллия Алексея Цветкова. [Электронный ресурс] / В. Козлов // Prosodia. – 2016. – №4. – Режим доступа : <http://www.zh-zal.ru/prosodia/2016/4/strashnaya-idilliya-aleksey-cvetkova.html>

157. Коноваленко А. Г. Баллады Э. По в переводе В. Брюсова : дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Коноваленко. – Томск, 2007. – 203 с.
158. Корбинский А. Авангард после авангарда [Электронный ресурс] / А. Корбинский // Дружба народов». – 2004. – № 1. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/druzhba/2004/4/kobr11.html>.
159. Кормилов С. И. Родовые предпочтения серебряного века и трех ветвей русской пореволюционной литературы / С. И. Кормилов // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы III Междунар. науч. конф. – М. : МАКС Пресс, 2008. – С. 3–10.
160. Коровин А. Рецензия на книгу: Олег Хлебников. Инстинкт сохранения: собрание стихов. – М. : Зебра Е. : Новая газета, 2008 [Электронный ресурс] / А. Коровин // Электронное издательство «Дети Ра» / М. – 2010. – № 4. – Режим доступа : <http://hghltd.yandex.net/yandbtm?qtree>
161. Косиков Г. К. Франсуа Вийон. [Электронный ресурс] / Г. К. Косиков // Вийон Ф. : Стихи. – М. : Радуга, 1984. – Режим доступа : <http://www.philology.ru/literature3/kosikov-84.htm>.
162. Кравцов Н. И. Русское народное творчество / Н. И. Кравцов, С. Г. Лазутин. – М.: Высш. шк., 1983. – 448 с.
163. Кублановский Ю. Досье : Светлана Кекова / Ю. Кублановский // Новый мир. – 1997. – №7. – С. 235–237.
164. Кузнецова А. Рыба-ангел. Светлана Кекова. «Восточный калейдоскоп: Стихотворения 1980–1990-х годов» / А. Кузнецова // Знамя. – 2002. – №2. – С. 216–219.
165. Кузьменкова Е. В. Баллада у Пушкина: фольклорные и литературные источники текста : дисс. ... кан. филол. наук / Е. В. Кузьменкова. – Саратов, 2003. – 181 с.
166. Кузьменкова Е. В. Жанр баллады в поэзии первой трети XIX века. Русские и европейские варианты : учебн.-метод. пособие для студентов заочного отделения / Е. В. Кузьменкова. / Под ред. Е. П. Никитиной. – Саратов : Изд-во «Хрустальная Корона», 2009. – 32 с.

167. Кукулин И. Как использовать шаровую молнию в психоанализе / И. Кукулин // Новое лит. обозрение. – 2001. – № 52. – С. 217–229.
168. Кукулин И. Рождение ландшафта: контурная карта молодой поэзии 1990-х годов / И. Кукулин // Девять измерений. Антология новейшей русской поэзии. – М. : Новое лит. обозрение, 2004. – С.7–26.
169. Кукулин И. От Сваровского к Жуковскому и обратно. О том, как метод исследования конструирует литературный канон / И. Кукулин // Новое лит. обозрение. – 2008. – № 89. – С. 228–240.
170. Кукулин И. «Создать человека, пока ты не человек...». Заметки о русской поэзии 2000-х / И. Кукулин // Новый Мир. – 2010. – № 1. – С. 23–29.
171. Кулагина А. В. Русская народная баллада : учебн.-метод. пособие / А. В. Кулагина. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1977. – 104 с.
172. Кулакова Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева / Л. И. Кулакова // Муравьев М. Н. Стихотворения – Л. : Сов. писатель, 1967. – С. 5–49.
173. Курилов Д. Н. Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60-е – 70-е гг.) : дисс. ... канд. филол. наук. / Д. Н. Курилов. – Москва, 1999. – 175 с.
174. Лагутов В. Б. Жанр исторической баллады в русской поэзии 1790 конца 1830-х гг. XIX в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. Б. Лагутов. – М., 1972. – 21 с.
175. Ларцев В. Г. Новые возможности жанра баллады / В. Г. Ларцев // Соотношение жанра и композиции. – Калининград : [б. и.], 1985. – С. 15–26.
176. Левина Л. А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века : эстетика, поэтика, жанры : дисс. ... к. филол. наук / Л. А. Левина. – М., 2006. – 259 с.
177. Левченко О. А. Жанр русской романтической баллады 1820–1830-х гг. : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / О. А. Левченко. – Тарту, 1990. – 22 с.

178. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра : Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Средне-Уральское кн. изд-во, 1982. – 255 с.
179. Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы / О. А. Лекманов. – Томск : Водолей, 2000. – 704 с.
180. Липовецкий М. Н. Родина-жуть. О «Прозе Ивана Сидорова» Марии Степановой / М. Н. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 89. – С. 248–256.
181. Литературная энциклопедия : в 11 т. / Отв. ред. В. М. Фриче. – Т.1. – М.: Изд-во Коми. Академия, 1929. – 768 стб.
182. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 с.
183. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы / Д. С. Лихачев. – СПб. : Алтей, 1997. – 585 с.
184. Лобкова Н. А. Баллады А. К. Толстого : дис. ... канд. филол. наук. / Н. А. Лобкова. – М., 1970. – 229 с.
185. Лобкова Н. А. О сюжете и ритме русской литературной баллады 1840–1870-х годов / Н. А. Лобкова // Проблемы литературных жанров. – Томск : Изд-во Томского гос. ун-та, 1972. – С. 153–154.
186. Лобкова Н. А. Русская баллада 40-х годов XIX века / Н. А. Лобкова // Проблемы жанра в истории русской литературы. – Л. : Наука, 1969. – Т 320. – С. 111–133.
187. Лозовой Б. А. Баллада / Б. А. Лозовой // Русская речь. – 1973. – №4. – С. 141–145.
188. Магомедова Д. М. Баллада / Д. М. Магомедова // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / Гл. научн. ред. Н. Д. Тamarченко. – М. : Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 26–27.
189. Магомедова Д. М. Стилизация как фактор динамики жанровой системы / Д. М. Магомедова, М. В. Козьменко // Поэтика русской

литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра : Общие проблемы. Проза. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 77–148.

190. Майофис М. Воплощение метаморфозы (Поэзия Арсения Ровинского) / М. Майофис // Сваровский А. Extra Dry. – М. : Новое литер. обозрение, 2004. – С. 5–24.

191. Макагоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836) / Г. П. Макагоненко. – Л. : Худож. лит., 1982. – 376 с.

192. Малкина В. Я. Жанр баллады в творчестве А. Галича (постановка проблемы) [Электронный ресурс] / В. Я. Малкина // Новый филологический вестник. – 2008. – №2. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-ballady-v-tvorchestve-a-galicha-postanovka-problemy>.

193. Мазепа Н. Р. В поэтическом поиске : об эпическом и лирическом начале в современной русской поэзии. – Киев : Наук. думка, 1977. – 176 с.

194. Микешин А. М. К вопросу о жанровой структуре русской романтической баллады / А. М. Мякишев // Из истории русской и зарубежной литературы XI–XX вв. – Кемерово : Изд-во гос. ун-та, 1973. – С. 3–29.

195. Микешин А. М. О жанровой структуре русской баллады / А. М. Микешин // Проблемы литературных жанров. – Томск : Изд-во Томского гос. ун-та, 1972. – С. 154–156.

196. Мирошникова О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века : архитектоника и жанровая динамика : дис. ... д-ра филол. наук / О. В. Мирошникова. – Омск, 2004. – 466 с.

197. Мухина З. И. Русская литературная баллада 1830–1850-х годов: история и поэтика жанра : дисс. ... канд. филол. наук / З. И. Мухина. – Саратов, 1999. – 163 с.

198. Немзер А.С. Баллада. / А. Немзер // Литературная учеба. – 1980. – № 6. – С. 219–221.

199. Нешиной А. Ю. Старинная и новая русская баллада: преемственность и новация : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / А. Ю. Нешина. – М., 2007. – 173 с.
200. Опришко Е. Н. Трансформация романтической поэтики в балладах А. А. Фета / Е. Н. Опришко // Проблема развития жанров в русской литературе XVIII-XX вв. : сб. научн. тр. – Днепропетровск : ДГУ, 1985. – С. 65–66.
201. Орлицкий Ю. Б. Где начинается и где заканчивается современная русская поэзия? / Ю. Б. Орлицкий // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 33–48.
202. Осьмухина О. Ю. Жанровая система русской литературы XX века; уч. пособие. / О. Ю. Осьмухина, С. П. Гудкова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2016. – 79 с.
203. Осьмухина О. Ю. Специфика преломления готической традиции в романе М. Юденич «Стремление убивать» / О. Ю. Осьмухина, М. А. Якунина // Филологические науки. – 2019. – №2. – Т. 12. – С. 342-346.
204. Пивкина Е. В. Жанровая природа баллады в теоретическом осмыслении отечественного литературоведения / Е. В. Пивкина, С. П. Гудкова // Гуманитарные науки и образование. – 2015. – № 2. – С. 104–108.
205. Пивкина Е. В. Жанровое своеобразие балладного цикла в современной поэзии (на материале творчества Д. Быкова) / Е. В. Пивкина // Человек. Гражданин. Ученый: сб. науч. трудов. – Чебоксары : Изд-во Чуваш. ун-та, 2014. – С.186–188.
206. Пивкина Е. В. Историко- и теоретико-литературные аспекты изучения жанра баллады / Е. В. Пивкина, С. П. Гудкова //Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 9. – Ч.2. – С. 112–116.
207. Пивкина Е. В. Особенности трансформации и пути развития жанра баллады в русской поэзии Мордовии / О. Ю. Осьмухина, Е. В. Пивкина // Вестник угроведения. – 2019. – №2 (Т.10). – С.

208. Пивкина Е.В. Особенности функционирования жанра баллады в современной отечественной поэзии (на материале «Баллады поэтического состязания в Вингфилде» Т. Кибирова / Е. В. Пивкина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 4(70): в 2-х ч. – Ч. 1. С. 44–46.
209. Покровский В. А. К. Толстой. Его жизнь и сочинения / В. Покровский. – М. : [б. и.], 1908. – 318 с.
210. Полторацкая А. Я. Поэзия И. Бродского и русская балладная традиция : дис. ... канд. филол. наук / А. Я. Полторацкая. – М., 2006. – 173 с.
211. Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре / Э. В. Померанцева. – М. : Наука, 1975. – 192 с.
212. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. / Г. Н. Пospelов. – М. : Просвещение, 1972. – 271 с.
213. Пospelов Г.Н. Теория литературы / Г. Н. Пospelов. – М. : Высш. шк., 1978. – 351 с.
214. Пронин В. А. Теория литературных жанров [Электронный ресурс] / В. А. Пронин. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/index.php.
215. Пропп В. Я. Поэтика фольклора / В. Я. Пропп. – М. : Изд-во «Лабиринт», 1998. – 352 с.
216. Проскурин О. А. Поэзия Пушкина или Подвижный палимпсест / О. А. Проскурин. – М. : Новое лит. обозрение, 1999. – 462 с.
217. Путилов Б. Н. Славянская историческая баллада / Б. Н. Путилов. – М.–Л. : Наука, 1965. – 180 с.
218. Пухонская О. Интертекстуальный аспект современной поэзии / О. Пухонская // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2012. – № 12. – С. 24–34.
219. Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского / В. И. Резанов. – Санкт-Петербург : Сенат. Тип., 1906. – Вып. 1. – 369 с.; 1916. – Вып. 2. – 621 с.

220. Роднянская И. Движение литературы : в. 2 т. / И. Роднянская – М. : Языки славянских культур, 2006. – Т.1. – 711 с.
221. Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого / Н. М. Рудник. – Курск : Изд-во КГПУ, 1995. – 246 с.
222. Русское народное поэтическое творчество : учебн. пос. для пед. инст. / Под ред. А. М. Новиковой и А. В. Кокорева. – М. : Высш. шк., 1969. – 519 с.
223. Саакянц А. М. Цветаева страницы жизни и творчества (1910–1922) / А. М. Саакянц. – М. : Сов. писатель, 1986. – 352 с.
224. Сафарова Т. В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого: дисс. ... канд. филол. наук. / Т. В. Сафарова. – Нерюнгри, 2002. – 194 с.
225. Сваровский Ф. Несколько слов о «новом эпосе» [Электронный ресурс]. / Ф. Сваровский // РЕЦ. – 2007. – № 44. – Режим доступа : <http://www.polutona.ru/rets/rets44.pdf>.
226. Свеницкая Э. «Песни западных славян» А. С. Пушкина как художественное единство / Э. Свеницкий // Вопросы литературы. – 2001. – №1. – С. 319–329.
227. Свиридов С. В. О жанровом генезисе авторской песни В. Высоцкого / С. В. Свиридов // Мир Высоцкого : Исслед. и материалы. – М., 1997. – С. 73–83
228. Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского / И. Семенко. – М. : Худож. лит., 1975. – 255 с.
229. Сергеева В. С. Английская баллада XIV-XVI вв.: жанровое своеобразие и поэтика : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / В. С. Сергеева. – М., 2008. – 27 с.
230. Сидельников В. М. Поэтика русской народной баллады / В. М. Сидельников / Под ред. Л. И. Тимофеева. – М. : Просвещение, 1959. – 127 с.

231. Сидоров Е. Поэзия как диагноз / Е. Сидоров // Знамя. – 2007. – №12. – С. 174–191.
232. Сильман Т. И. Заметки о лирике / И. Т. Сильман. – Л. : Сов. писатель, 1977. – 223 с.
233. Сквозников В. Д. Русская лирика. Развитие реализма / В. Д. Сквозников. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – 162 с.
234. Скворцов А. Едкий лирик / А. Скворцов // Арион. – 2002. – № 4. – С. 110–117.
235. Скворцов А. Э. Игра в современной русской поэзии / А. Э. Скворцов. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2005. – 364 с.
236. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова. – М. : Флинта, 2001. – 608 с.
237. Спивак И. А. Многонациональная героическая : Советская поэзия военных лет в ее жанровом развитии / И. А. Спивак. – Киев : УМКВО, 1991. – 259 с.
238. Степанов Е. Современная поэзия: тенденции начала XXI века [Электронный ресурс]. / Е. Степанов // Дети Ра. – 2008. – № 9 (47). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/ra/2008/9/st20.html>.
239. Страшнов С. Л. Молодеет и лад баллад / С. Л. Страшнов. – М. : Современник, 1991. – 157 с.
240. Субботин А. С. Малые жанры поэзии 20-х годов / А. С. Субботин // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск : [б. и.], 1974. – С. 3–31.
241. Сухих И. На разрыв аорты (1960-1980. Песни-баллады В. Высоцкого) [Электронный ресурс] / И. Сухих // Звезда. – 2003. – №10. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/10/suhih-pr.html>
242. Теория литературы : в 4 т. / Гл. ред. Ю. Б. Боров. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 592 с.

243. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. – Т. 1. : Тamarченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.; Т. 2 : Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.

244. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. Т.1: Тamarченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 4-е изд., стер. М.: Академия, 2010. – 512 с.

245. Томашевский Б. В. Генезис «Песен западных славян». О стихе «Песен западных славян» / Б. В. Томашевский // Томашевский Б. В. О стихе. – Л. : «Прибой», 1929. – С. 63–93.

246. Тростина М. А. Жестокий романс: жанровые признаки, сюжеты и образы / М. А. Тростина // Новые подходы в гуманитарных исследованиях: право, философия, история, лингвистика. – Вып. 4. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2003. – С. 197–202.

247. Тумилевич О. Ф. Народная баллада и сказка / О. Ф. Тумилевич. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1972. – 48 с.

248. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы / Ю. Н. Тынянов. – Л. : Прибой, 1929. – 216 с.

249. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 578 с.

250. Тюпа В. И. Генеалогия лирических жанров / В. И. Тюпа // Известия Южного федерального университета. Сер. Филологические науки. – 2012. – № 4. – С. 8–31.

251. Фанайлова Е. Рецензия на книгу : Степанова М. Песни северных южан. – М. : АРГО-Риск; Тверь: Kolonna Publications, 2001. 60 с. [Электронный ресурс] / Е. Фанайлова // Нов. рус. книга. – 2001. – № 1. – Режим доступа : http://www.newkamera.de/ostihah/fanailova_o_stepanovoi.html

252. Фатеева Н. А. Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века / Н. А. Фатеева // Новое лит. обозрение. – 2001. – № 50. – С. 12–17.
253. Фомичев С. А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. / С. А. Фомичев. – Л. : Наука, 1986. – 304 с.
254. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высш. школа, 2002. – 3-е изд., испр. и доп. – 437 с.
255. Чкония Д. Олег Хлебников. Инстинкт сохранения [Электронный ресурс] / Д. Чконя // Знамя. – 2009. – № 5. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/5/ch20-pr.html>
256. Чупринин С. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристика / С. Чупринин. – М. : Сов. писатель, 1983. – 288 с.
257. Чухонцев О. Лицо на групповом портрете / О. Чухонцев // Чухонцев О. Стихотворения. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 5–14.
258. Шайтанов И. О. Дело вкуса : Книга о современной поэзии / И. О. Шайтанов. – М. : Время, 2007. – 656 с.
259. Шаталов С. Е. В. А. Жуковский: жизнь и творческий путь / С. Е. Шаталов – М. : Знание, 1983. – 321 с.
260. Штыпель А. Глубоко вздохнуть. Отзыв о Ф. Сваровском [Электронный ресурс] / А. Штыпель // Воздух. – 2007. – № 2. – Режим доступа : <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-2/opinions>
261. Шубинский В. Елена Шварц [Электронный ресурс] // Шварц Е. Собрание. – Режим доступа : <https://public.wikireading.ru/11787>
262. Шумахер А. Е. Разновидности балладного жанра в поэзии М. Н. Муравьева / А. Е. Шумахер // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 3. С. 31–39.
263. Эпштейн М. Постмодернизм в России / М. Эпштейн. – М. : Изд-во Р. Элинина, 2000. – 368 с.

264. Ямпольский И. Г. А. К. Толстой / И. Г. Ямпольский // Толстой А. К. Собр. соч. : в 4 т. Стихотворения. – М. : Худож. лит, 1963. – Т. 1. – С. 5–52.

265. Яницкая С. С. Романс в творчестве Ю. А. Нелединского-Мелецкого / С. С. Яницкая // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Санкт-Петербург; Самара : Ас Гард, 2011. – С. 194–198.