в оставшихся там братьях наших; загорится и вернет нам нашу землю, наш быт и нашу государственность <…> Где-то в мудром решении Божием установлено так, что человек находит через утрату, прозревает в разлуке, крепнет в лишениях, закаляется в страдании» [1, с. 75].

Литература

1. Ильин И.А. Родина и мы. Смоленск : Изд-во «Посох», 1995.

2. Пушкарева Н.Л. Возникновение и формирование российской диаспоры за рубежом // Отечественная история. 1996. №1.

3. Шешунова С.В. Образ мира в романе И.С. Шмелева «Няня из Москвы». Дубна : Междунар. ун-т природы, общества и человека «Дубна», 2002.

4. Шмелев И.С. Няня из Москвы // Собрание сочинений : в 12 т. М. : Сибирская благозвонница, 2008. Т. 9.

Motive of home in the novel by I.S.Shmelev "Nanny From Moscow"

By the example of one family there is regarded the way of life of the Moscow intelligentsia before the Revolution of 1917. There are described the post-revolutionary evens that turned out for many people the loss of homeland and led to soul-searching.

Key words: *home / homelessness, way of life, family, intelligentsia, homeland.*

А.А. ЧИЖИКОВА
(Новосибирск)

МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА БАЛЛАДЫ В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ («В лесу»)

Освещается проблема модификации жанра баллады в поэзии А.А.Ахматовой, анализируется фантастическое пространство леса («В лесу», «Летний сад», «Здесь все то же, то же, что и прежде…»).

Ключевые слова: *балладная традиция, двоемирие, пространство, жанровая структура.*

Поэты Серебряного века возвращаются к жанру баллады, активно используемому романтиками: К. Бальмонт пишет «Замок Джейн Вальмор»; В. Брюсов – «Путника», «Балладу воспоминаний»; Н. Гумилев – «Балладу», «Камень», «Ольгу», «Змею», «Пять коней подарил мне мой друг Люцифер…» и др., А. Ахматова – «Сероглазого короля», «Новогоднюю балладу»; И. Одоевцева пытается «оживить» жанр как таковой и создает формально «правильные» романтические баллады с современными сюжетами («Баллада о Гумилеве», «Баллада об извозчике», «Баллада о толченом стекле» и др.). Жанр баллады еще в XIX в. утратил отчетливую структуру. В XX в. баллада определяется скорее по содержанию, сохраняя лишь наиболее устойчивые формальные признаки. С. Аверинцев объясняет это тем, что в античности «жанр определился из внелитературной ситуации», затем перешел к «рефлективному традиционализму» [1, с. 3], подкрепляя себя сущностью литературного жанра, что дает связь жанра и темы. Данная связь закрепляется в сознании и отражается в текстах, а балладные темы и мотивы настраивают на «нужный» жанр, определенное восприятие произведения в индивидуально-творческом исполнении автора.

При размывании границ жанра в творчестве поэтов, по мнению Б.П. Иванюк, «происходит разрушение жанровой матрицы изнутри… а роль жанра как промежуточного звена между родовыми свойствами лирического произведения (общее) и его стилевыми качествами (особенное) ослабевает, и уже не жанр, а род воспринимается как парадигма стихотворения» [4, с. 9]. Н.Ю. Грякалова отмечает, что «народно-поэтическая культура очень специфично преломилась в поэзии Ахматовой, воспринимаясь не только в "чистом виде", но и через литературную традицию (прежде всего, через Пушкина и Некрасова)» (Там же). С.Н. Травников и Л.А. Ольшевская выделяют два этапа в развитии русской баллады: фольклорную балладу, восходящую к дохристианской мифологической песне, и литературную, начало которой «связано с эпохой среднего средневековья, а расцвет – с творчеством романтиков золотого века» [9, с. 4].

Баллада Серебряного века трансформируется, но сохраняет свою принадлежность лирике и эпике, что подтверждает использование фольклорных сюжетов. Один из наиболее частотных – сюжет о мертвом женихе. Встречаются также сюжеты об убийстве возлюбленного героини мужем, реже – об убийстве жениха братом или братьями. Сюжет убийства героя

© Чижикова А.А., 2011

братом или братьями уходит своими корнями в эпические произведения, былины о братьях Петровичах-Сбродовичах, легенду «На Испанию родную…» в переложении А.С. Пушкина.

В текстах Ахматовой присутствуют жанровые черты баллады. Балладу Ахматовой «В лесу» (1911 г.), по классификации А.В. Кулагиной, можно отнести к любовному типу баллад, в которых существует конфликт между девушкой и родственниками на основе любовных отношений [5]. За основу Ахматова берет фольклорный сюжет, но представляет его нелинейно, скрывая такие упущенные звенья сюжета, как наказ брата и последствия его нарушения, тем самым уменьшая фольклорные истоки. Балладу «В лесу», как и другие тексты Ахматовой, характеризуют сдержанность повествования, напряженность и трагический конфликт.

Заголовок сразу вводит в центральное место событий, что свойственно русским классическим балладам. Именно название определяет место действия, ограниченный и в то же время безграничный локус. Лес у Ахматовой выступает в роли того места, где случаются убийства. Лес – место тайн, опасностей, испытаний, он также связан с символикой женского начала. Пространство леса в лирике Ахматовой обычно принадлежит героине: в «Сероглазом короле» весть о гибели короля приносит муж-лесничий (*Знаешь, с охоты его принесли, / Тело у старого дуба нашли*), а жена превращается в некую колдунью, которая понимает голоса природы *(А за окном шелестят тополя: / «Нет на земле твоего короля...* ») [2, с. 40].

Заголовок баллады отсылает к кругу текстов, связанных с лесом («Лесной царь» В.А. Жуковского, «Лес» Я.П. Полонского и др.) – типичным пространством баллад. В стихотворении «Здесь все то же, то же, что и прежде…» героиня живет около леса и спокойно относится к мелькающей тени мертвого в своем доме, что говорит о некой ее демонической сущности. Для героини самоубийство прежнего жильца и последующее его появление в образе призрака – нечто привычное, не нарушающее порядка вещей: *На истертом красном плюше кресел / Изредка мелькает тень его* (Там же, с. 59).

В пустынном доме у дороги, глядящем на лес, открывается другая, «мертвая жизнь». Мертвец как будто играет с живыми (*Был он грустен или тайно-весел* (Там же, с. 59)). Предметы в этом пространстве олицетворяются и ведут двойную жизнь: *И часы с кукушкой ночи рады, / Все слышней их четкий разговор* (Там же). У героини есть дар видеть мистический мир, но она понимает и несовершенство мира обыденного: *Здесь все то же, то же, что и прежде, / Здесь напрасным кажется мечтать* (Там же). Простота и наивность изложения загадочного происшествия отражается в повествовании героини, которая частично сливается с автором: подобное соединение свойственно балладам Ахматовой. Текст написан 5-стопным и 5-стопным усеченным ямбом – размером, не свойственным классическим балладам. В данном случае создается интонация приглушенности повествования, что напоминает лирическую песню.

Можно отметить следующие детали, свойственные жанру баллады: дом стоит у леса, будто живой (*Он на лес глядит одним окном* (Там же)), это дом с печальной историей и привидением; кукушки в часах разговаривают; одинокая хозяйка, кажется, никогда не покидает свой дом, возможно, потому, что она тоже уже неживая (*В щелочку смотрю я: конокрады / Зажигают под холмом костер* (Там же)), – в щелочку, будто между досок гроба, героиня словно похоронена в доме-гробе (*дом мой пуст и неприветлив* [2, с. 59]). Пространство для героини оказывается замкнутым, а вечер, переходящий в ночь, окутан таинственной тьмой. Ахматова сохраняет тематические признаки баллады в тексте, но модифицирует формальные. В стихотворении «В лесу» автор использует прием структурной симметрии в первой строфе в виде метонимии. В балладах часто действие ограничено рамкой сна, в рассматриваемом тексте Ахматова не использует данный мотив прямо: вместо сна вводится время, ему свойственное, – ночь. Однако ночь сама по себе полна различных недомолвок, ирреального, кажущегося, а мотивы сна и леса, образ совы – явные атрибуты традиционной баллады.

В первом стихе используется внутренняя рифма: *Четыре алмаза – четыре глаза*. Подобный вариант внутренней рифмы встречается у Н. Гумилева шестью годами позже – в стихотворении «Портрет» 1917 г. В тексте Ахматовой вторая часть стиха будто накладывается на первую, тем самым усиливая эффект блеска и двойственности, свойственный жанру баллады. Начало стихотворения построено на смысловом контрасте: *алмазы* и *глаза*, что, скорее всего, означает в данном контексте столкновение живого и неживого.

Уже в первой строфе намечен финал: *страшен, страшен конец рассказа* [3, с. 19].

Финал истории ясен с самого начала: таким образом будто снимается интрига, а все происходящее посвящено описанию пространства лесной драмы. Психологическая коллизия текста отсылает к прозе А.П. Чехова, к «Драме на охоте», где обнаруживаются два архетипических сюжета: сюжет о бедной невесте и сюжет о продаже души дьяволу. Ольга живет в лесу, в доме своего отца, лесничего. В.И. Габдуллина и В.В. Ященко отмечают, что «позднее Ольга сама свяжет эту ситуацию с традиционным сюжетом о невесте, ожидающей своего жениха, живя в лесу. "Скука" выступает в данном случае как эквивалент сна, зачарованности» [4].

Стихи второй строфы *Лежу в траве, густой и влажной, / Бессвязно звонки мои слова* [3, с. 19] через осязательные, тактильные и слуховые ощущения создают объемное восприятие душевного мира героини, трава, *густая и влажная*, будто поглощает ее. В следующих строках взгляд перемещается вверх, к сове, которая прислушивается к произошедшей трагедии в лесу. Обычный обитатель леса и частый «персонаж» баллад – сова становится наблюдателем. Вертикальное пространство в тексте противопоставлено горизонтальному: горизонталь относится к миру героев, вертикаль – к ирреальному миру, а убийство становится точкой пересечения миров.

Возможно, пространственная вертикаль является способом показать отстраненную точку зрения, уйти вверх, как это стало возможным в кинематографе, от событий, свершившихся здесь и сейчас. Кроме того, это вариант и временнóй ретроспективы: *А сверху смотрит такою важной, / Их чутко слушает сова* [3, с. 19].

Сова, помимо функции стороннего наблюдателя, с холодным взглядом, дублирующим страдающий взгляд героини, выполняет функцию слушателя, почти собеседника. Так возникает своего рода «рамка»: обрамление точки зрения героини, которая находит своего «лесного» двойника, странным образом доминирующего над ней – и пространственно, и эмоционально. Игра с рамочной конструкцией текста смещает границы между изображением и реальностью. Помимо исполнения функции двойника, она – традиционный символ не только мудрости, но и демонического ночного существа, способного видеть ночью.

В третьей строфе лес является в полном балладном обличии в виде злых природных сил: ели тесно обступают, словно окольцовывают героиню, пространство будто смыкается, что создает чувство безвыходности и углубляет драматизм повествования. Небо в виде черного квадрата тоже обладает рамочной функцией, оно как бы прикрывает трагедию в лесу, создает эффект невыразимости и замкнутости сюжета в пространстве леса, а углы квадрата делают рамку жестче. Интересно, что сначала образ обступивших героиню елей рисует как бы круг, охватывающий поляну, а затем круг становится жестче и превращается в квадрат. Цвет квадрата черный, поглощающий другие возможные цвета, а в данном случае – и события. Небо представляет собой полную ограниченность и безвозвратность произошедшего. Двоемирие данного пространства отсылает нас к «Лесному царю» И.В. Гёте – В.А. Жуковского. В этом тексте лишь больной ребенок находится на границе миров, однако мистический локус имеет свои особенности, благодаря которым в него попадают люди, – это ночной лес, наполненный страхом, что в финале подтверждается строками *Ездок оробелый не скачет, летит*. Туман – еще одна особенность лесного пространства: «Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?» / «Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул: /Он в темной короне, с густой бородой». / «О нет, то белеет туман над водой» [6, с. 250]

Фантастический образ Лесного царя в переводе Жуковского словно окружен туманной дымкой, то ли рожденной мистикой, то ли, напротив, реально объясняемой. Прием стирания четких границ между пространствами, как мы полагаем, мог быть косвенно заимствован Ахматовой, которая использовала его в стихотворении «Летний сад». Возникает неявная перекличка между лесом баллады Жуковского и садом Ахматовой. Лес Жуковского фантастический, как и бывает в произведениях данного жанра, а Летний сад – это реальное петербургское пространство. Однако тематическое сходство двух миров все равно намечено. Возможно, это случайное совпадение, но мы допускаем, что Ахматова бессознательно слышала сквозь создаваемый ею текст балладу Жуковского. Ахматова пишет свой текст тоже 4-стопным усеченным амфибрахием – размером, ставшим характерным для баллад благодаря Жуковскому. Использование амфибрахия Жуковским связано с переводом баллады И.Х. Цейдлица «Ночной смотр».

Локус Летнего сада в стихотворении Ахматовой отчасти напоминает балладный мистическими оттенками и ассоциациями, двойственностью. Летний сад представляется ирреальным топосом, напоминая видéния ребен-

ка из «Лесного царя». Ахматова создает двойственное пространство текста, а Жуковский в своей балладе сталкивает два мира – реальный, тот, к которому принадлежит отец, и фантастический – мир Лесного царя.

Вернемся к сюжетной развязке баллады «В лесу». Стих *Ты знаешь, знаешь, его убили* [3, с. 19] становится диалогом с читателем (или воображаемым собеседником), которого автор вовлекает в драму. Повтор, заостряя внимание читателя, с одной стороны, кажется эхом, с другой, выполняя функцию градации, усиливает всю горечь утраты. Подобные лексические повторы свойственны лирике Ахматовой (например: *Я ответила: «Милый, милый! / И я тоже. Умру с тобой...»*, *Хорони, хорони меня, ветер!* и др.).

Стих-объяснение *Его убил мой старший брат* заканчивается тире, строфический перенос увеличивает смысловую нагрузку последующих строк. Ахматова использует тире, а не точку, чтобы сделать паузу и набраться сил сказать самое страшное. Тире также становится разделением текста на части: подразумевается развязка истории, которая была заявлена в начале.

Отрицание в последней строфе разбивает интонационную цельность стихов, придавая тексту прерывистый характер изложения. Строки *Не на кровавом поединке / И не в сраженьи, не на войне* (Там же) будто перебирают известные сюжеты развязок баллад, но в последних строках за поражающим спокойствием скрываются вся глубина переживаний героини и весь трагизм ситуации. Ахматова выбирает, пожалуй, самый трагичный и несправедливый из балладных сюжетов.

Анализ балладных текстов Ахматовой дает возможность сформулировать некоторые жанрообразующие признаки ее баллады: потеря формальных жанровых границ; отсутствие обязательного рефрена, «посылки»; и в то же время – сохранение поэтики традиционных русских баллад: цветового колорита, недосказанности причин событий, оставшихся за рамкой повествования, лаконизма сюжета, драматизма развития действия, повествования от лица героини, пересечения двух миров и преобладания лирического начала над эпическим.

Литература

1. Аверинцев С. Поэтика древнегреческой литературы. М. : Наука, 1981.
2. Ахматова А. Сочинения: в 2 т. М. : Правда, 1990. Т.1.
3. Ахматова А. Сочинения: в 2 т. М. : Правда, 1990. Т.2.
4. Габдуллина В.И., Ященко В.В. Архетипические мотивы в «Драме на охоте». URL : http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/v.i.gabdullina-v.v.yaschenko.-arhetipicheskie-motivy-v-drame-na-ohote.
5. Грякалова Н.Ю. Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой // Рус. лит. 1982. №1. URL : http://www.akhmatova.org/articles/griakalova.htm.
6. Жуковский В.А. Избранное. Л. : Худож. лит., 1973.
7. Иванюк Б.П. К проблеме теоретической истории жанра // Автор. Жанр. Сюжет. Калининград : Изд-во КГУ, 1991.
8. Кулагина А.В. Балладные песни. URL : http://www.booksite.ru/fulltext/bal/lad/yry/1.htm#1.
9. Травников С.Н., Ольшевская Л.А. «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет…» (Фольклорные и литературные истоки русской классической баллады) // Русская баллада. История и теория жанра : сб. науч. ст. М., 2006.

Modification of ballad genre in the poetry of A.A.Akhmatova "In the Forest"

There is covered the issue of ballad genre modification in the poetry of A.A.Akhmatova, analyzed the fantastic space of forest ("In the Forest", "Summer Garden").

Key words: *ballad tradition, space, genre structure.*