

УДК 882

*А.А. Боровская\**

**ДИАЛОГИЗАЦИЯ БАЛЛАДЫ  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX вв.**

В статье рассматриваются процессы диалогизации и драматизации балладных форм в русской поэзии первой трети XX века. Особое внимание уделяется индивидуализации речевой манеры персонажей в структуре драматизированной баллады, исследованию модификации традиционного сюжета, характеристике способов проявления авторского слова. Диалогизация баллады в творчестве И. Бунина, И. Анненского, Н. Гумилева и других раскрывается в контексте основополагающих тенденций развития русской литературы рубежа веков.

**Ключевые слова:** жанр, баллада, диалогизация, драматизация, трансформация.

В русской поэзии рубежа XIX – XX веков баллада переживает второе рождение, это происходит в тот период, когда, с одной стороны, потребность в новых формах настолько возросла, что породила большое количество новых жанровых образований, а с другой – наметился кризис традиционной лироэпической поэмы. «Каждый тип художественного мышления выражается в своей, лишь ему присущей системе жанров. Появление новых направлений в искусстве, открытие новых путей эстетического освоения действительности влекут за собой перестройку ранее существовавшей жанровой системы» [1. С. 3-4]. Видоизменения жанровой модели баллады в конце XIX – начале XX веков определяются такими процессами, как лиризация, драматизация и «новеллизация» [2. С. 15], с одной стороны, и веерным принципом жанрообразования, согласно которому в границах одной культурной парадигмы сосуществуют различные жанровые типы, с другой. Наконец, еще одним вектором трансформации балладных форм является их взаимодействие с другими жанрами (элегией, романсом, идиллией и др.) и, соответственно,

---

\* © Боровская А.А., 2009

*Боровская Анна Александровна* – кафедра русской литературы Астраханского государственного университета

рождение промежуточных, синтетических структур, которые условно можно обозначить как предбаллады.

Наряду с вышеперечисленными направлениями жанрового развития необходимо отметить существенные сдвиги в субъектной организации баллады: отказ от классического безличного повествования, намеченный еще в творчестве поэтов-романтиков, в первой трети XX века приводит к доминированию лирического компонента, прежде всего, на уровне субъектных отношений. В данном случае речь идет не только о формальном переходе к «я»-повествованию (что уже было характерно для баллады начала XIX века), но и о размывании границы между жанровым субъектом и собственно лирическим «я», что иллюстрирует характерную для русской поэзии рубежа веков деактуализацию имплицитных форм авторского присутствия и выдвижение фигуры эксплицитного автора на передний план. Все эти тенденции, определяющие особенности модификации, незначительных видоизменений и трансформации, преобразования самой структуры жанра баллады в русской поэзии рубежа веков, на наш взгляд, могут служить своеобразными критериями классификации балладных форм.

Одними из актуальных направлений в развитии балладных форм в русской поэзии первой трети XX века становятся их диалогизация и драматизация. Структура драматизированных баллад (В. Брюсов «Каменщик», «Адам и Ева», «Орфей и Эвридика», «Дедал и Икар», И. Бунин «Два голоса», «Напутствие», «Горе», И. Анненский «Милая» и др.) основана на диалоге двух героев (что в принципе соответствует балладному канону, классическим примером может служить баллада И.-В. Гете «Лесной царь»), каждый из которых индивидуализирован и идентифицирован как в плане фразеологии, так и в плане психологии и оценки. Трансформация баллады в данном случае происходит, во-первых, за счет индивидуализации речевой манеры персонажей, во-вторых, за счет ослабления или полного отсутствия описательно-повествовательного компонента, эпизодичности и факультативности авторского слова.

Сюжет в таких балладах излагается опосредованно, как в драматическом произведении, в форме цепочки высказываний персонажей, которые составляют сплошную непрерывную линию, один изображаемый момент тесно примыкает к другому, что стимулирует динамику развития действия.

Баллада И. Бунина «Два голоса» (1912) представляет собой диалог между матерью и сыном. Переключка двух голосов построена на оппозиции предупреждение / ответ:

— Ночь, сынок, непроглядная,  
А дорога глуха...  
— Троеперого знахарю  
Я отнес петуха [3].

Стилистическая окрашенность каждой реплики выявляет речевую «самостоятельность» ее «автора»: так, в словах «матери» многочисленные паузы графически оформлены с помощью многоточия. Такая дискретность повествования служит средством выражения психологического состояния героя (волнения в данном случае), ассоциативная связь между строками напоминает при-

ем «монтаж», скрепляющий фрагменты. Такая структура восходит к балладе Н. Карамзина «Кладбище», чье построение «представляется нам в виде двух сфер, которые, противостоя друг другу, составляют единое целое и выражают двойственную авторскую позицию» [4. С. 63]. Выбор диалога в качестве формы построения баллады Н. Карамзина (два голоса обозначены в тексте, как «первый голос» и «второй голос») позволяет выразить дуализм в восприятии и осмыслении смерти. Практически идентичная композиция отличает баллады В. Брюсова «Два голоса» и «Ожидание».

Использование нераспространенных, инверсионных предложений обусловлено имитацией обрывочной речи разговора, для которого свойственна приуроченность к контексту ситуации: у говорящих нет необходимости строить развернутые предложения с множеством синтаксических конструкций. Баллада И. Бунина своей субъектной сферой ориентирована в большинстве случаев на чужое сознание (одна из доминирующих форм авторского присутствия – ролевой персонаж). Особое значение отводится ритмической организации стиха, мелодичности и интонационной полифонии, отсюда пропуск рифмы в строфе, рифмуются только вторая и четвертая строки. Опосредованное выражение авторского сознания определяет выбор приемов и способов субъектной организации текстов.

Сюжетная линия в балладе «Два голоса» И. Бунина также имеет свою динамику. Действие как таковое в произведении условно и значительно ослаблено. В то же время драматизм ситуации (разлука): «А когда же мне, дитяtko, // Ко двору тебя ждать? // Уж давай мы как следует // Попрошаем, мать!» [3], повышенная эмоциональность диалога, поэтика недосказанности, выдвигание на первый план субъектных отношений обуславливают развертывание сюжета «не первично, а отраженно» [5. С. 9], сквозь призму лирического сознания.

Особую функцию диалогическая структура выполняет в стихотворении И. Анненского «Милая». Текст построен как последовательный обмен репликами между двумя субъектами – между «милой» и ее мужем. В стихотворении представлена обработка фольклорных мотивов, которые использовали в своих балладах романтики. Образ героини ассоциируется с Маргаритой из «Фауста» Гете, с другой стороны, несомненно, связан с героиней «Русалки» А.С. Пушкина. Между тем сюжет стихотворения «Милая» достаточно традиционен и представляет собой вариацию нескольких сюжетных схем английской народной комической баллады. Речь идет, прежде всего, об известной «Балладе о мельнике и его жене», в которой игровой диалог носит явно фарсовый характер. Подвыпивший мельник, вернувшись вечером домой, оказывается все же не настолько пьяным, чтобы не заметить некоторых признаков неверности супруги: мужские сапоги с медными шпорами, плащ и др. Эта сюжетная ситуация лежит в основе тексте И. Анненского:

Милая, милая, я не пойму  
Речи с словами притворными,  
С чем же ты ночью ходила к нему? [6. С. 112].

Но бойкая и лукавая «хозяйка» в англо-шотландской балладе с находчивостью пытается разубедить «хозяина» в его подозрениях. Однако мельник

в каждом объяснении жены не без юмора находит какую-нибудь деталь, которая разрушает все ее хитроумные построения.

Ср. у И. Анненского:

Милая, милая, зерна-то чьи ж?  
Жита я нынче не кашивал! [6. С. 112].

Наконец, финал обеих баллад типологически схож: в английской – мельник обнаруживает в постели мужчину, у И. Анненского: «Лысый сегодня с наследником...» [6. С.112]. Однако несмотря на генетическую связь произведения поэта начала XX века с английскими народными балладами (в этом ряду можно назвать «Старуха, дверь закрой», «Старый плащ», «Обманутый рыцарь»), стихотворение построено на аллюзиях и намеках, в нем ни о чем не говорится прямо, смысл происходящего должен быть угадан читателем. Композиционная и образная логика произведения восходит к архетипу загадки: метафорический образ, данный в первой части, должен быть разгадан героем во второй.

Обращение автора к фольклорным источникам, введение в качестве основного субъекта высказывания в лирический монолог ролевого персонажа, стилистическая однородность речи могут быть рассмотрены как средства формирования обобщенно-национального сознания. Таким образом, И. Анненский, живописуя и оценивая жизнь героя, находит фольклорную форму выражения, которая придает индивидуальному чувству значение всеобщности.

Произведения В. Брюсова «Дедал и Икар», «Орфей и Эвридика», «Адам и Ева» знаменуют собой следующий уровень драматизации баллады, симптоматичны в этом плане диалогическая структура заглавия, голос героя графически обособлен, каждая реплика-строфа отделена от следующей «авторской ремаркой» с именем персонажа, что генетически восходит к традиции драмы. Вместе с этим жанровыми прототипами текстов В. Брюсова на архитектуральном уровне могут служить стихотворения А. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом», М. Лермонтова «Журналист, писатель и читатель», Н. Некрасова «Поэт и гражданин»:

*Орфей*  
Вспомни, вспомни! луг зеленый,  
Радость песен, радость пляск! (...)  
*Эвридика*  
Сердце – мертво, грудь – неподвижна,  
Что вручу объятья я? [7. С. 386].

Баллады Н. Гумилева «Товарищ», «Камень», И. Бунина «О Петре-разбойнике» продолжают тенденцию к диалогизации и представляют собой новую ступень развития диалогической инерции. Целая группа текстов в поэзии первой трети XX века воспроизводит модель, в основе которой лежит обращение к определенному адресату. Коммуникация по типу «Я – Он» или «Я – Ты» нацелена в большей степени на передачу эстетической информации, а, учитывая апеллятивный характер коммуникативной модели, можно говорить

о структурообразующей функции адресата.

Вынесение адресата в заглавие текста, наличие посвящения (баллада «Камень» Н. Гумилева посвящена А.И. Гумилевой), эксплицитное обозначение адресата личным местоимением «ты» с сохранением номинации или риторическое обращение («старый товарищ» в балладе Н. Гумилева «Товарищ») – все это сближает стихотворения балладного тона с жанром послания. Форма рассказа-обращения к предполагаемому собеседнику обуславливает ослабление повествовательной составляющей сюжета и трансформацию его в лирический сюжет. Так, в балладе «Камень» фабулярную основу составляет мистико-мифологическая история камня, которого «призвали из морей» «угрюмые друиды». Особую функцию в структуре балладного стихотворения выполняют доминирующие описательные конструкции, в их основе лежит прием экспрессивного олицетворения, который приобретает характер символизации:

Взгляни, как *злобно* смотрит камень,  
В нем щели *странно* глубоки (...)  
Он вышел *черный*, вышел *страшный* (...)  
Горячей кровью пьяный, сытый  
Лишь утром он оставит дом... [8. С. 112].

Многочисленные оценочные эпитеты воссоздают атмосферу ужаса, служат средствами выражения авторской позиции, а «сослагательная» интенция сюжета лишает событие эпического компонента:

Но берегись его обидеть,  
Случайно как-нибудь толкнуть... [8. С. 112].

Весь сюжет текста строится на условном предположении о мести камня герою, такая лиризация сюжета сопряженная с диалогизацией балладной структуры, открывает новые перспективы жанровой модификации.

В балладе Н. Гумилева «Товарищ» архетипический балладный сюжет – приход мертвеца в мир живых – получает реалистическую мотивировку, и воскрешение «старого товарища» происходит в сфере сознания лирического субъекта. Тема быстротекущего времени, необратимости человеческого существования, памяти, материализующей исчезнувшие мгновения, тленности суетных человеческих мыслей находит свое выражение в субъектных метаморфозах. Сюжетный ряд баллады разворачивается на основе нанизывания художественных деталей, формирующих поле воспоминаний, как бы чередой всплывающих в памяти и постепенно объединяющихся в цельный образ прошлого, отсюда анафорический повтор соответствующего в семантическом плане глагола: «Помню, все помню», «Помню и волка...», «Смутно помню – кровь повсюду». Сознание в пересекающихся плоскостях памяти пронизано множеством мельчайших точек-припоминаний. Различие между памятью и припоминанием определяется, во-первых, степенью произвольности, во-вторых, временным ограничением. Тем не менее, отношение к случайно вызванным с помощью каких-либо деталей действительности ассоциациям, воспоминаниям одинаково противоречиво. С одной стороны, прожитые страницы, пролистанные

в настоящем, мучительны, с другой – они ощутимо ценны своей отнесенностью к истории личной, частной, а у Н. Гумилева и легендарной, героической жизни.

«Озеровая баллада» И. Северянина может быть рассмотрена как воплощение диалогического принципа организации произведения в чистом виде: все текстовое пространство составлено из вопросительных конструкций. Этот своеобразный реестр риторических вопросов, обозначающий образные метаморфозы, иллюстрирует не столько изменчивость озерного осененного пейзажа, сколько музыкально структурирует словесные ноты, за которыми скрываются оттенки субъективного переживания:

Кто насмешливо каялся? Кто возмездия требовал?  
Превратился кто в филина? Кто – в летучую мышшь?  
Полно, полно, то было ли? Может быть, вовсе не было?..  
...Завуалилось озеро, зашептался камыш [9. С. 112].

Последняя строка «Озеровой баллады» представляет собой повествовательное предложение, что образует контрастное сочетание с остальным текстом: противопоставление динамики и статики является относительным, а импрессионистская зарисовка предполагает развитие образа-впечатления. И. Северянин предпочитает включать балладные мотивы в стихотворения, которые условно можно обозначить как внежанровые. Поэт заимствует романтический «антураж» («замок с башнями», «мертвый остров», «скелет»), который выглядит «декорацией», а балладный драматизм у него оборачивается «сентиментальностью».

Таким образом, эволюция балладных форм происходит по нескольким направлениям. Прежде всего трансформируется субъектная организация баллады, и наравне с классическим повествованием от третьего лица появляются ролевые, рефлексивные, лирические, драматизированные и диалогические (интерсубъектные и инсубъектные) баллады. Другим вектором развития балладной формы становятся существенные сдвиги в сюжетостроении. Различные процессы модификации традиционного сюжета варьируются от его преобразования в лирический фрагмент и практически полный отказ от повествовательности до введения новых и переосмысления архетипических мотивов, сращения кульминации и развязки, разрушения динамической концепции сюжетосложения, наконец, обыгрывания и иронической модуляции сюжетных схем. Еще одним направлением эволюции баллады в русской поэзии первой трети XX века служат изменения ее структуры: модернизация содержания, включение внесюжетных элементов композиции (пейзажных зарисовок, портретных характеристик, описаний интерьера), увеличение эмоционального подтекста, воспроизведения с помощью приемов психологизма внутреннего состояния героя, усиление роли лирических отступлений, монологов и диалогов, экспликация авторского присутствия. Наконец, общей тенденцией деканонизации баллады в творчестве поэтов Серебряного века являются жанровая гибридизация, создание освобожденных баллад, предбаллад, стихотворений балладного тона, основанных на отношении жанров, признаки которых акцентированы и вторично разыграны в тексте, а также на сочетании разностадиальных (литературных и фольклорных) жанровых моделей.

### **Библиографический список**

1. Фризман, Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова / Л.Г. Фризман. – М.: Наука, 1973.
2. Зырянов, О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феменологический аспект / О.В. Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003.
3. Бунин, И.А. Стихотворения / И.А. Бунин. – М.: Профиздат, 2000.
4. Александровская, М.А. Становление жанра баллады в русской поэзии второй половины XVIII века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Александровская Мария Александровна. – М., 2004.
5. Сильман, Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1977.
6. Анненский, И.Ф. Избранные произведения / И.Ф. Анненский. – Л.: Художественная литература, 1988.
7. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. / В.Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1973. – Т.3.
8. Гумилев, Н.С. Стихотворения и поэмы / Н.С. Гумилев. – Волгоград: Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1988.
9. Северянин, И. Всемирная библиотека поэзии. Избранное / И. Северянин. – Ростов н/Д., 1998.

*A.A. Borovskaya*

### **DIALOG-LIKE BALLADS IN RUSSIAN LITERATURE OF LATE XIX<sup>TH</sup> – EARLY XX<sup>TH</sup> CENTURY**

The article deals with ballad forms in Russian poetry of the first third of the XX<sup>th</sup> century. Process of making these forms dialog-like is considered, as well as their dramatization. Special attention is given to individualization of characters' speech pattern in the structure of dramatized ballad, study of traditional plotline modification, ways of display of author's word. Also, the paper concerns ballads by I. Bunin, I. Annensky, and N. Gumilev. These ballads becoming dialog-like are disposed in the context of mainstream trends of Russian literature development during this century threshold.

**Key words:** genre, ballad, dialog-like, dramatization, transformation.