

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ – ПЕРЕВОДЧИК БАЛЛАД ЭДГАРА ПО (СТАТЬЯ ПЕРВАЯ)

Анализируются стихотворения, обозначенные самим автором как баллады, определяются характеристики балладной концепции В. Брюсова, выявляются основные направления трансформации жанра баллады в его творчестве.

Э. По – один из тех зарубежных авторов, интерес к которым Брюсов пронес через всю жизнь. Первые творческие контакты с ним приходятся на 1890-е гг., когда молодой русский поэт предпринял попытки перевода его баллад. Неоднократные обращения к наследию американского романтика увенчались уже на склоне жизни Брюсова изданием в собственном переводе Полного собрания поэм и стихотворений Эдгара По (1924). Почти аналогичный шаг был ранее предпринят К. Бальмонтом: в 1895 г. он опубликовал две книги По в собственном переводе – «Баллады и фантазии» и «Таинственные рассказы». В 1901–1912 гг. вышло подготовленное им собрание сочинений По в пяти томах, стереотипно затем переизданное, а в 1911–1913 гг. появилось третье, переработанное издание. Одни и те же стихотворения американского поэта зачастую получали у переводчиков разные жанровые обозначения; так, Бальмонт в своей первой книге переводов По назвал все представленные там стихотворения («Ворон», «Колокольчики и колокола», «Аннабель-Ли», «К Елене», «К Ф.») балладами; Брюсов же многие стихотворения По («Ворон», «Колокола», «Колисей», «Червь-победитель», «Юлалюм») называет поэмами.

Такие разночтения обусловлены в первую очередь позицией самого Э. По. Жанр баллады, один из наиболее активных и теоретически освоенных в эпоху романтизма, у него не имел четких дефиниций. Для одних стихотворений жанровое определение уверенно выносилось в название («Ulalume – a ballad», «Bridal ballad»), для других, причем явно типологически близких, отсутствовало даже в виде косвенных указаний. Следствием этого явилась вариативность в дальнейшей культурной традиции; так, «The Raven», «Ulalume», «Lenore», «Annabel Lee» обозначаются исследователями то как «баллады», то как просто «стихотворения». Очевидно, что принципы жанрового мышления Э. По нуждаются в более тщательном исследовании. Но и по отношению к творчеству Брюсова эта проблема изучена далеко не достаточно, несмотря на то серьезное внимание, которое он сам уделял теоретическому осмыслению поэзии.

В данной статье мы ставим задачу выявить основные характеристики брюсовской балладной концепции. В определенной степени решению этой задачи, безусловно, способствуют суждения самого Брюсова, хотя непосредственно о жанре баллады его высказывания весьма немногочисленны. Так, в книге «Опыты» (1918) он разделяет два значения слова «баллада» (которые, уместно добавить, соответствуют двум английским терминам – «ballade» и «ballad»): «Термин “баллада” имеет два значения. Немецкие романтики называли так небольшую эпическую поэму в строфах; эта форма

хорошо у нас известна по балладам Шиллера и Гете, в переводах Жуковского, гр. А.К. Толстого, новых – С. Соловьева и др. <...> В старофранцузской поэзии термин “баллада” имел иной смысл: так называлось лирическое стихотворение из трех строф по восьми стихов с заключительной “посылкой” (envoi) в четыре стиха, при трех рифмах на всю пьесу, из которых одна встречается четырнадцать раз, другая – восемь, третья – шесть, и с повторением одного и того же стиха (припева) в конце всех строф, не исключая “посылки”. Достоинство баллады в том, чтобы повторяющийся стих естественно входил в состав строфы» [1. С. 478].

Таким образом, Брюсов демонстрирует вполне четкое понимание старофранцузской баллады как лирического стихотворения с жесткой строфической организацией, неизменными атрибутами которой являются система рифмовки и рефрен; и менее четко сформулированное, однако достаточно ясное представление о другой жанровой разновидности, выросшей в романтизме из англо-шотландских фольклорных корней и характеризующейся прежде всего родовым синкретизмом. В непосредственной поэтической практике Брюсов, однако, не так принципиально разграничивал эти два типа баллады. На рассмотрении этой стороны его балладной концепции мы и сосредоточим внимание.

Исследование балладного творчества Брюсова, с одной стороны, смыкается с темой «Брюсов-переводчик», в которой наиболее существенные результаты принадлежат М.Л. Гаспарову (статьи «Брюсов и буквализм», «Брюсов и подстрочник», «Брюсов-переводчик»). С другой стороны, некоторые суждения по данному вопросу высказываются в связи с историей жанра, как, например, в «Исторической поэтике» С.М. Бройтмана [2]. Не оспаривая имеющихся на этот счет наблюдений, мы хотели бы предпринять попытку специального и целостного изучения балладного творчества Брюсова, и первым шагом в этом направлении должно стать выявление и обследование самого корпуса относящихся к нему текстов. За основание будет принято авторское обозначение жанра, присутствующее в названии или подзаголовке стихотворения или в названии рубрики, под которой оно публиковалось. Этому критерию соответствуют 24 баллады, в том числе «Предание о луне» (1900), имеющее подзаголовок «Баллада» (книга «Tertia vigilia»); 12 баллад 1900–1903 гг., включённых в раздел «Баллады» сборника «Urbi et Orbi»: «Раб», «Пеплум», «Рабыни», «Помпеянка», «Мессалина», «Путник», «Призыв», «Адам», «В сумраке», «Решетка», «У моря», «Мальчик»; 3 баллады 1912–1913 гг. в книге «Сны человечества» (опубликована не была, приводится в 7-томном Собрании сочинений Брюсова по рукописи): «Смерть рыцаря Лан-

целота» с подзаголовком «Баллада» (раздел «Англия»), «Похищение Берты» и «Прорицание» (раздел «Романтические баллады»); 4 баллады 1913 г. («Баллада ночи», «Баллада о любви и смерти», «Баллада воспоминаний», «За картами») в сборнике «Семь цветов радуги».

Еще четыре баллады не были включены поэтом в книги, их опубликовали после его смерти; это «Баллада» («Иных не знаю в жизни верных вех ...», 1914), «Баллада» («Над каждой дверью – древний герб ...», 1915), «Баллада» («Горит свод неба, ярко-синий ...» – вариант предыдущей баллады, 1916), «Баллада. Подражание Вальтеру Скотту» (1918). Можно достаточно уверенно внести в этот ряд и «Артуру ехать в далёкий путь!...»; в 7-томном собрании сочинений поэта это стихотворение помещено в «Дополнение» к разделу «Англия» книги «Сны человечества», в окончательный состав которого Брюсов включил только «Смерть рыцаря Ланцелота».

Мы видим, что начало работы Брюсова над балладами приходится на второй период его творчества, для которого характерна культурологическая ориентация; и это, очевидно, не случайно. Жанр баллады к тому времени прочно обосновался в ряду архаичных, исторически завершённых, поэтому интерес к нему заведомо окрашивался элементом стилизации, что наблюдалось в творчестве многих поэтов рубежа веков. Первым опубликованным опытом Брюсова в этом жанре явилось «Предание о Луне. Баллада», помещённое в разделе «Лирические поэмы» сборника «Tertia vigilia» (1900). Жанровая установка, данная подзаголовком стихотворения, подкреплена эпиграфом из баллады К. Бальмонта «Замок Джэн Вальмор», вошедшей в сборник «Горящие здания» (1900): «В старинном замке Джен Вальмор / Чуть ночь – звучат баллады».

Цитируемое Брюсовым стихотворение Бальмонта имеет явственный оттенок стилизации. Оно синтезирует два представления о балладе: повествование о характерном для романтической баллады чудесном и страшном происшествии строится с ориентацией на старофранцузскую балладу-песню («звучат баллады», «звучный хор / Пропел балладу ночи» [3. С. 45]). Брюсов сохранил в своем «Предании о Луне» тот же стихотворный размер, строфику, систему рифмовки. Связь с бальмонтовским образцом подчеркнута прямой цитатой из той строфы, где у Бальмонта появляется образ луны: «В полночный сад зовет она / Безумных и влюбленных, / Там нежно царствует луна / Меж елей полусонных...». У Брюсова выделенная нами строка становится заключительной в стихотворении: «И озаряет лунный лик / Безумных и влюбленных». Сюжет брюсовской баллады как бы вырастает из образа очарованного сада в «Замке Джэн Вальмор»: у Бальмонта люди чародейкой превращены в растения; у Брюсова растения наделены разумом и подвижностью, становятся личиной людей. «Предание о Луне» – своеобразная полемика с декадентски-мрачной балладой Бальмонта, где эгоистическая чувственность героини создает свой противостественный мирок. У Брюсова масштаб межпланетный, и любовное устремление лунного цветка к своему земному собрату наделяется космогонической мощью.

Баллада Брюсова вступает в диалог как с ближним объектом – стихотворением Бальмонта, – так и с роман-

тической традицией, причем не только балладной; особенно заметны отголоски новалисовского «голубого цветка» и лирической миниатюры Гейне-Лермонтова «На Севере диком стоит одиноко...». Брюсов полностью реабилитирует индивидуальное стремление, освобождая его от сгущенных Бальмонтом негативных тонов, что соответствует культуре «я», утверждаемому в его творчестве как в нравственно-психологическом, так и в художественно-эстетическом плане.

Близки по времени к «Преданию о Луне» следующие баллады Брюсова, вошедшие в раздел «Баллады» сборника «Urbi et orbi» (1903). Раздел составлен из стихотворений, написанных в самом начале 1900-х гг., но оформился он только к 1914 г. Первоначально в него вошли 7 стихотворений: «Раб», «Пеплум», «Рабыни», «Помпеянка», «Дева», «Путник», «Решетка»; во втором издании (Пути и перепутья. Т. 2. М., 1908) были добавлены еще 2 («В сумраке», «У моря») и внесены изменения в некоторые из ранее опубликованных; в 3-м издании (Полное собрание сочинений и переводов. Т. 3. СПб., 1914) были добавлены еще 2 стихотворения («Мессалина», «Мальчик») и оставлено место для одного – «Призыв», – напечатанного ранее в журнале «Золотое руно» (1906. № 1), а в это издание не включенного из-за цензурного запрета. Таким образом, общее число баллад составило 12, а порядок их расположения таков: 1) «Раб», 2) «Пеплум», 3) «Рабыни», 4) «Помпеянка», 5) «Мессалина», 6) «Путник», 7) «Призыв», 8) «Адам», 9) «В сумраке», 10) «Решетка», 11) «У моря», 12) «Мальчик».

Столь долго складывавшийся раздел в его итоговом виде может рассматриваться как цикл с единой тематикой и внутренним «сюжетом». Все входящие в него стихотворения – о любви, которая предстает во всевозможных проявлениях, в том числе, и даже по большей части, порочных, запретных. Здесь вызывающе показаны такие извращения, как вуайеризм («Раб»), мазохизм («Пеплум»), лесбиянство («Рабыня»), педофилия («Мессалина»), некрофилия («Призыв»), кровосмешение («Адам»), групповой секс, к тому же связанный с инцестом («В сумраке»). Во всём этом есть откровенный эпатаж, характерный как в целом для эпохи рубежа веков, так и для Брюсова в особенности. Но за демонстративной и вызывающей позой кроется более глубокое и сложное содержание, раскрывающееся именно в целостной логике цикла и отражающее своеобразие брюсовской концепции баллады.

По мнению С.М. Бройтмана, большинство баллад Брюсова относится к «ролевой линии» с повествованием от первого лица, которое ведет «сам герой баллады, а не лирическое “я”» [2. С. 332]. Это кажется наиболее справедливым именно по отношению к рассмотренным балладам, в каждой из которых предстает определенный персонаж, излагающий свою историю. Однако объединение в цикл закономерно переносит акцент с видимой автономии героя, т.е. с «роли», на ту инстанцию, которая стоит за всеми героями, играет все «роли», – т.е. именно на лирическое «я», выражающее себя в разных ролях. Поэтому отдельно взятое стихотворение не может адекватно репрезентировать ту семантику, которая формируется в масштабах цикла. Так, безусловно доминирующая на первый взгляд тема любви, даже, точнее, любовной страсти – «страсти, перешедшей за предел» («Помпеян-

ка)), – оказывается поглощена темой личного самоутверждения. Показательно, что срединную позицию в цикле (№ 6 и 7 из 12) делят между собой стихотворения «Путник» и «Призыв», в первом из которых любовное содержание практически отсутствует, уступив место нравственно-психологическому поединку двух личностей; в «Призыве» же любовная страсть, ставшая достоянием мертвой героини, доведена до высшего градуса и вписана в хрестоматийный к тому времени тематический ряд «любовь и смерть». Вытеснение любовной страсти в последних стихотворениях («У моря», «Мальчик») становится благодаря этому результатом смыслового движения, которое отражает специфику брюсовской трактовки баллады.

Брюсов не считает необходимым соблюдать внешние черты жанра, хотя порой весьма близко соприкасается с его общеизвестными образцами: так, «Решетка» недвусмысленно напоминает об «Узнике» Жуковского, а «Призыв» апеллирует к целому ряду баллад о мертвом женихе (невесте), возглавляемому бюргеровской «Ленорой». «Призыв» наиболее близок к балладному канону, в том числе и по форме, однако Брюсов и в нем допускает отступления (учитывая известность образцов – намеренные и демонстративные). Так, следуя по размеру и рифмовке «Людмиле» Жуковского, Брюсов воспроизводит лишь треть ее строфы (4 строки из 12); так же отчасти воспроизводится и сюжет известной баллады: Брюсов выбирает из него лишь «партию» мертвеца, оставив за рамками всё то, что повествует о живом участнике события.

Таким образом, обозначив в общих чертах жанровый ориентир, Брюсов сосредоточивается на иных «маркерах», которые не с явной очевидностью характеризуют балладу, но входят в ее глубинную жанровую природу. К их числу, несомненно, можно отнести категорию границы, которая связана с генезисом баллады, ее ритуальными корнями: для баллады характерна экспансия из мира «иногo» в мир «здешний» как «указание на постоянно присутствующие рядом с нами непознанные и недоступные человеческому разуму силы, угрожающие разрушить нашу беспечную уверенность в своем покое и благополучии» [4. С. 441]. Пожалуй, следовало бы расширить толкование этой основной схемы балладного сюжета, освободив ее от излишних этико-психологических обертонов, и указать на более принципиальную и существенную роль самого мотива нарушения границы, столь важного для баллады: речь в ней идет о попытке изменить наличную структуру мира. В традиционной балладе, особенно в сюжете о мертвом женихе (невесте), на котором преимущественно основывается исследователь, это вторжение, действительно, является катастрофичным для героя, живущего в «здешнем» мире; однако в результате, как отмечает, характеризуя англо-шотландскую народную балладу, Л.М. Аринштейн, утверждается «нравственное содержание, органически присущее балладе в целом» [5. С. 13], т.е., в конечном итоге, именно неизбежность мироустройства.

Брюсов, как мы видели уже в «Предании о Луне», сохраняет коренную для жанра баллады динамическую сюжетную схему, связанную с попыткой изменения онтологических границ, но переносит акцент на инди-

видуальный импульс такой перестройки и при этом утверждает позитивную оценку производимой реорганизации. Можно усмотреть здесь богоборческую позицию, ставящую личность на место космического распорядителя. Это положение сохраняется и в балладах сборника «Urbi et orbi». В начале балладного цикла каждый сюжет строится как посягательство на общепринятые границы – нравственные, социальные и др., – и даже на онтологические: в стихотворении «Адам» под сомнение ставится авторитет Бога, в «Призыве» – неизбежность смерти. Эпатажные, запретные формы любовной страсти служат выражением более широкого и принципиального бунтарства героев. Однако к концу цикла плотское начало любви размывается и редуцируется; это мы видим уже в «Решетке», где половая принадлежность «я» и «ты» не обозначена, а в «У моря» эпатаж и бунт вообще отсутствуют, уступив место романтическому томлению.

Финальное стихотворение «Мальчик» строится как своеобразная провокация, возвращая и суммируя «рискованные» мотивы предыдущих сюжетов. Но здесь происходит неожиданный и решительный отказ от прежних форм самоутверждения; и всё же оно осуществляется, только в новой форме – в полагании границ по собственной инициативе, в утверждении личной нравственной нормы, которая, так сказать, добровольно коррелирует с общепринятыми. Таким образом, структура мира, испытывавшаяся на прочность в продолжение всего цикла, сохраняется, в соответствии с «метасюжетом» баллады, через катастрофу приводящим к утверждению основ бытия. Но при этом делается недвусмысленный акцент на личности как на полноправном «демиурге», что не характерно для баллады, где «герой пассивен и представляет лишь функцию балладной ситуации» [6. С. 349]. Тем самым баллады Брюсова органично смыкаются с его лирикой, несущей в себе мощный индивидуалистический заряд, и реализуют свое родовое лирическое начало, не вытесненное их «ролевым» характером.

Следующее обращение Брюсова к жанру баллады приходится на начало 1910-х гг. Книга «Сны человечества» включает 4 баллады. Это «Баллада о женщинах былых времен» (перевод стихотворения Ф. Вийона «Ballade des dames du temps jadis») в разделе «Франция XV–XVI веков»; «Смерть рыцаря Ланцелота» в разделе «Англия»; «Похищение Берты» и «Пророчание» в разделе «Романтические баллады». Задача сборника – воссоздание культурной истории человечества – решалась как с помощью перевода, так и путем оригинального творчества, хотя грань между ними здесь весьма условна. Так, переведенное из Вийона стихотворение довольно существенно преобразилось, главным образом за счет усиления в нем лирико-эмоциональной интонации; показательно увеличение более чем втрое количества вопросительных знаков (13 вместо 4) и добавление в рефрене междометия «Увы»; а также благодаря последовательному введению в текст поэтических формул классической лирики («перл бесценный», «тихий брег», «красою несравненной», «приют священный», «холод пенный», «тоской смиренной» и т.п.). Всё это свидетельствует о стремлении Брюсова передать прежде всего лирическое начало как специфичное для старофранцузской разновидности жанра баллады.

«Смерть рыцаря Ланцелота» представляет здесь за другой тип баллады. Брюсов создает собственное произведение по мотивам легенд о короле Артуре, запечатлевшихся главным образом в жанре рыцарского романа. Здесь тщательно воспроизведены многие характерные черты англо-шотландской фольклорной баллады: традиционные для нее строфика и размер, отсутствие рефрена; драматизм, связанный с противостоянием персонажей и проявляющийся не только в диалогах и действиях, но и в активном использовании противительных конструкций; мрачный эмоциональный тон, задаваемый троекратным повтором рифмы «Артур – хмур»; наличие волшебного мотива, связанного с чарами Морганы. Вероятно, исключение из книги стихотворения «Артур собрался в далекий путь...» можно объяснить тем, что в нем признаки данной жанровой разновидности представлены в меньшей степени; напротив, здесь явственно доминирует чуждое ей начало, связанное с четко обозначенной и успешно реализованной индивидуальной активностью героя (Ланцелота), что приближает стихотворение к новеллистической модели.

В разделе «Романтические баллады» стилизаторская установка Брюсова проявляется с наибольшей интенсивностью, перерастая в игровой диалог с предшественниками. «Похищение Берты» опирается на сюжет «Песни о Роланде» и, подобно «Смерти рыцаря Ланцелота», сохраняет отголосок той же далекой эпохи в виде волшебного элемента (нападение великана). Однако особая направленность этой стилизации обнаруживается ее стихотворной формой: строфа полностью соответствует балладе Шиллера – Жуковского «Граф Гапсбургский», на которую, в свою очередь, ориентировался Пушкин в «Песни о вещем Олеге» (где строфическая организация воспроизводит образец Жуковского, но без последних 4 строк, сюжет же восходит к другой балладе Жуковского – «Роланд-оруженосец», – переведенной из Л. Уланда). Брюсов, сохраняя юмористический тон своего образца, еще усиливает его тем, что события полностью вытесняются у него изображением малодушной медлительности рыцарей, посылаемых Карлом Великим на бой с великаном.

В «Прорицании» легко угадывается уже сама вышеупомянутая пушкинская баллада, сюжет которой у Брюсова остроумно «перевернут» (старик-кудесник сам вершит предсказанную им князю, но не сбывшуюся судьбу); строфика же воспроизводит модель, использованную Жуковским в «Роланде-оруженосце». Таким образом, получается замкнутый круг взаимных адресаций, позволяющий предположить, что определение «Романтическая баллада» обозначало главным образом стилизационную игру с теми образцами, которые, с точки зрения Брюсова, являлись репрезентативными для этой разновидности жанра. Модификациями, произведенными в процессе их обыгрывания, оттеняются константные для Брюсова параметры романтической баллады, к числу которых можно отнести, помимо усложненной строфики (при отсутствии рефрена), еще и доминирование эпико-повествовательного начала при весьма обильном участии драматического и редуцированном лирическом, а также сюжетную организацию, тяготеющую к финальному пуанту.

В таком виде баллада сближается с жанром новеллы, для которого характерна «моральная автономия действующего субъекта»: по сравнению с героем баллады он «менее зависим от сверхличных сил, сохраняет за собой свободу выбора...» [6. С. 348, 449]. Эта черта, как мы видели, проявилась уже в балладах сборника «Urbi et orbi». Таким образом, в брюсовской трактовке романтической баллады можно усмотреть отражение общей для русской литературы «новеллистической тенденции» (О.В. Зырянов) в эволюции жанра. С другой стороны, отметим и характерный именно для Брюсова повышенный интерес к новелле; достаточно многочисленные опыты в этом жанре давали ему возможность наиболее адекватно художественно реализовать свои индивидуалистические интенции. Показательно, что внимание Брюсова к творчеству Эдгара По было связано в значительной мере именно с его новеллами.

В сборнике «Семь цветов радуги» (1916) раздел «Голубой» содержит цикл «В старинном замке», название которого является цитатой из стихотворения К. Бальмонта «Замок Джэн Вальмор»; кроме того, циклу предпослан эпиграф из этого стихотворения, уже использованный Брюсовым в «Предании о Луне». Очевидно, в данном случае он призван служить сигналом для определенного жанрового настроения, который в полной мере реализуется первыми четырьмя стихотворениями, обозначенными как «баллады», но подтверждается и следующим, замыкающим этот цикл, – «Секстина», – ориентированным хотя и на другой жанр, но в подобном же ключе. Все четыре «Баллады» выдержаны в строгой форме старофранцузской лирической баллады со всеми ее необходимыми атрибутами. Однако соседство в рамках раздела создает здесь, как и в предыдущих случаях, эффект циклического единства, тем самым существенно переакцентируя жанровую структуру.

Циклообразующей основой, помимо жанра, становятся скрепляющие эти стихотворения образно-тематические мотивы, к числу которых относятся любовь, смерть, время, память, закат, сон и др. Эти мотивы развиваются и в последнем стихотворении цикла, распространяя инерцию смыслового движения за рамки балладной формы.

Первые два стихотворения – «Баллада ночи» и «Баллада о любви и смерти» – находятся между собой в особенно тесной связи, образуя подобие диптиха, который рисует картину мира в зеркальном взаимоотражении, скрепленном образом заката. В первом стихотворении этот образ разворачивается в панораму тотальной и неизменной любовной гармонии. Сюжетным событием является выход из замкнутого интимного мирка и приобщение к ее универсальным и благотворным законам; он реализуется через образ раздвигаемых штор как иллюзорной границы, которая скрывает от глаз человека подлинный облик мира. В противовес визуальной установке первого стихотворения во втором господствует аудиальный механизм, вскрывающий более глубокие бытийные основы. Соответственно в этой балладе представлена совсем иная концепция мира, полемическая направленность которой обнажена прямой отсылкой к предыдущему тексту: «И я баюкать сердце рад / Той музыкой святых гармоний» (выделено нами. – *Н.П., А.К.*). Вместо эфемерной завесы, которой человек лишь по неведению отделяется от благого

мира, здесь фигурирует совершенно иной образ границы: «Нет, от любви не охраняет / Твердыни и от смерти – брони». Образ заката здесь выступает как адекватный тревожный фон («...с неба льется кровь...») для провозглашения трагического «земного закона», неразрывно связывающего любовь со смертью. Но при всей очевидной разности этих двух взаимоисключающих картин мира два стихотворения основываются на единой гносеологической модели: лирическое «я» лишь пассивно констатирует онтологические законы, неизменные и универсальные, хотя и представленные в диаметрально противоположных версиях – как постоянное воспроизведение гармонии или трагизма.

В третьем стихотворении – «Баллада воспомятый» – образ заката становится прозрачной аллегорией смерти («На склоне лет, когда в огне / Уже горит закат кровавый...»), которая выступает здесь как единственно значимая граница (все прочие отвергаются как несущественные, иллюзорные: «Казалось так желанно мне / Грань преступать, ломать уставы. / Но понял я: все цепи ржавы, / Во всем – обманы суеты...»). Таким образом, границы мира в стихотворении совпадают с сознанием лирического субъекта. Всё, что лежит за его пределами, оказывается несуществующим; объективное движение времени, остановившееся в рубежной точке перед «закатом», переключилось во внутренний мир «я» и произвольно воспроизводится в памяти. В первой редакции стихотворения тема любви не была центральной, в качестве высшей ценности рефреном утверждались «твои заветные мечты», которым любовь противопоставлялась наравне со славой. В окончательном варианте она выдвинулась на передний план, так что тематически это стихотворение вписалось в контекст других баллад. Но если в первых двух любовь мыслилась (хотя и с взаимно противоположным знаком) в основе мироустройства, то здесь она выступает как константа внутреннего бытия личности, суть ее экзистенциального самоопределения, управляемого собственными законами. Именно эти законы рассматриваются как онтологические, т.е. лирическое «я» вытесняет мир, само становится миром.

Последняя баллада лишь в подзаголовке имеет жанровое обозначение: «Женская баллада». Название «За картами» носит двойственный характер, помещая в бесхитростную рамку очерково-бытовой зарисовки символически перенасыщенную ситуацию вопрошания судьбы. Вопросительная модальность становится основной взамен утвердительной, характерной для предыдущих стихотворений. Это происходит вследствие проникновения историзма в представленную здесь концепцию мира. Здесь нет образа границ: он заменяется сюжетобразующим разграничением знания и незнания, совпадающим с подвижным рубежом между прошлым (как уже известным) и будущим (как еще не известным). Роль человека здесь становится активной не только в качестве вопрошающего гносеологического субъекта, но и в качестве творца истории; недаром возникает ссылка на Бонапарта. Рефрен «Глазами падших властелинов» подчеркивает идею исторической изменчивости и выстраивает ассоциативный ряд, уравнивающий возлюбленного героини с Сатаной и Наполеоном; тем самым на всех уровнях бытия – от космиче-

ского до частного – выявляются единые основы, связанные с действиями сильной личности. Закономерно укрепляется субъектная структура произведения: впервые наряду с «я» (которое в предыдущих балладах обращалось к вполне условным «ты») возникает образ другого человека, наделенного собственным жестом и речью; соответственно и само лирическое «я» претерпевает подобное изменение; особенно существенно, что лирический монолог ведется здесь от заведомо не совпадающего с автором, изначально объективированного лица. Все это позволяет говорить об усилении эпико-драматического начала, сближающем балладу с новеллой, что, как мы видели, является общей тенденцией в осмыслении Брюсовым этого жанра.

Заключительное стихотворение цикла – «Секстина» – суммирует ведущие мотивы цикла и завершает его смысловое развитие, возвращая на новом уровне собственно лирическое «я», которое теперь синтезирует позиции предыдущих субъектов. История движется здесь двумя взаимодействующими, но при этом не сливающимися потоками – как объективное время, идущее поступательно от «когда-то» к «теперь», и как внутренняя жизнь личности, текущая по сложной траектории, в которой векторная поступательность совмещается с возвратами и константностью («опять», «так же, как когда-то»). На фоне движущегося мира разворачивается история личности с ее уникальным опытом, который выделяется из целого и отстаивает собственную систему ценностей, увенчиваемую «Безвестной Царицей»; примечателен гносеологический модус в семантике используемого эпитета: «Безвестная» – т.е. не постигнутая пока лирическим «я». В противовес эпиграфу из собственного более раннего стихотворения («Все конечно! я понял безнадежность / Меня издавна мучившей мечты...»), провозглашающему финальную исчерпанность этой личной истории, в «Секстине» Брюсов самой динамически-вариативной формой моделирует ее перспективность и демонстрирует ее приоритет.

По отношению к этому итоговому синтезу «баллады» играют роль отдельных граней, вариантов утверждаемой им онтологической позиции. Заметим, что подобная фрагментарность картины мира является одной из характерных жанровых черт новеллы.

К не опубликованным при жизни балладам Брюсова относятся 3 стихотворения разных лет с одинаковым названием – «Баллада»: «Иных не знаю в жизни верных вех...» (1914), «Над каждой дверью – древний герб...» (1915), «Горит свод неба, ярко-синий...» (1916). Два последних генетически связаны с рядом вариантов и редакций одного и того же поэтического сюжета, относимых к 1913–1915 гг., что подтверждается близостью их рифмовки и ритмики. Но и все три стихотворения связывают между собой подчеркнутая ориентация на жанровый канон «старофранцузской» баллады, а также тематика жизненного итога, сводящего воедино интимную и творческую грани личности.

Эти две устойчивые характеристики неизданных «Баллад» находят друг с другом в отношении неявного, но глубокого конфликта. Старинная баллада, которая изначально была приспособлена к лирическому высказыванию «эйдетической» личности, еще не являвшейся «автономным, самоотжественным субъек-

том» [2. С. 223], здесь становится формой выражения индивидуального и конкретного душевного опыта и в связи с этим подвергается неизбежной перестройке. Во внешне соблюдаемых жанровых границах, заданных жесткой системой строфики и рифмовки, происходит внутренняя трансформация баллады: она проникается гораздо более интенсивным, чем в старофранцузских образцах, драматическим и особенно эпическим началом. В результате «Баллады», выдержанные в соответствии с этими образцами, на самом деле становятся лирическим повествованием о событии уникальной жизни, что, несмотря на отсутствие внешней сюжетной событийности, сближает их с общей тенденцией новеллистической трансформации жанра баллады в творчестве Брюсова.

Чуть позднее, в предисловии к своему переводу «Баллады Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда (1918), озаглавленном «Смысл баллады Уайльда», Брюсов отмечает художественный эффект, возникающий от современного использования формы английской народной баллады: «Старая форма приобрела новизну в применении к новой теме. А старая мысль кажется жутко новой, выраженная в необычной для нее форме народной баллады» [7. С. 6]. Тем самым формулируется принцип стилизационного подхода к традиционной жанровой форме, позволяющего подчинять ее индивидуальным творческим интенциям.

Последняя из оригинальных баллад Брюсова не является оригинальной в полном смысле, о чем свидетельствует само ее название: «Баллада. Подражание Вальтеру Скотту» (1918). Это весьма вольное переложение серенады Кливленда из романа Скотта «Пират».

1.

Love wakes and weeps
While Beauty sleeps!
O for Music's softest numbers,
To prompt a theme
For Beauty's dream,
Soft as the pillow of her slumbers!

2.

Through groves of palm
Sigh gales of balm,
Fire-flies on the air are wheeling;
While through the gloom
Comes soft perfume,
The distant beds of flowers revealing.

3.

O wake and live!
No dream can give
A shadow'd bliss, the real excelling;
No longer sleep,
From lattice peep,
And list the tale that Love is telling [9. С. 464].

Красота спит, –
Любовь не дремлет.
Струна звенит,
И та, что спит,
Напеву внемлет...

В лучах зенит!

Благоуханья
Лес темный полн,
Жучков сверканья...

Блеск и рыдания
Прибрежных волн...

Всё – чарованье!

Дитя, проснись!
Мир лучше грезы.
Как песнь, взнесись
К зениту, в высь:
Со мной сквозь слезы

Любить учись [10. С. 203].

В тексте романа за этой серенадой следуют еще две песни, в том числе «отрывок из старой норвежской баллады» [8. С. 281]. Вероятно, именно это соседство настроило Брюсова на балладную трактовку серенады. «Настоящая» баллада в романе связана с англо-шотландской фольклорной традицией, на что указывает мотив кровной мести, и не содержит любовной темы. Брюсов направляет балладную проекцию на стихотворение совсем иного жанра и подвергает его весьма существенной перестройке. Изменяются ритм, система рифмовки, строфика. Брюсов отказался от деления на три пронумерованные шестистрочные строфы и, отделив от каждой последнюю строку, придал ей графическое сходство с рефреном.

Тем самым оказалось чисто формально обозначено сходство со старофранцузским каноном; к нему тяготеет и усилившееся благодаря ритмическим трансформациям песенно-лирическое начало, однако характер лиризма, как и в предыдущих случаях, существенно иной. Принципиально важно появление лирического «я» («со мной»), которое обуславливает не только яркость и конкретность самовыражения субъекта, но и, благодаря интенсивности личных обращений, драматический характер латентного диалога. Возросшая эмоциональная насыщенность проявилась в синтаксисе и пунктуации: к трем, как и в оригинале, восклицательным знакам Брюсов добавил еще три многоточия и два тире. В переводе появился также такой существенный мотив, как «слезы» / «рыдания», связывающий лирического субъекта с морем, образ которого в оригинале отсутствовал; лирическое «я» укрупняется благодаря аналогии с ним. Трансформация пейзажа проявилась и в такой детали, как замена пальмовых рощ на «лес темный», более органичный для баллады в ее романтической традиции. Радикально изменилась ориентированность художественного пространства: вместо направления вдаль и затем вниз («And list the tale that Love is telling» [9. С. 464]) у Брюсова отчетливо преобладает вертикальная устремленность – «К зениту, в высь». Благодаря изменениям стихотворение приобрело черты, оправдывающие его новое название, и достаточно органично вписалось в корпус брюсовского балладного творчества.

Наблюдения над оригинальными балладами Брюсова позволяют, таким образом, довольно существенно уточнить его теоретические суждения о жанре баллады и связать его трактовку этого уже несомненно архаического на рубеже веков жанра не только с весьма типичной для «серебряного века» культурологической игрой и стилизацией, но и с некоторыми характерными чертами его творческой индивидуальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Опыты // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 3.
2. Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004.
3. Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1990.
4. Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.
5. Английская и шотландская народная баллада: Сборник / Сост. Л.М. Аринштейн. М., 1988.
6. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.
7. Брюсов В. Смысл баллады Уайльда // Уайльд О. Баллада Рэдингской тюрьмы. М., 1918. С. 3–10.
8. Скотт В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1990. Т. 7.
9. Scott W. Poetical works. London, 1881.
10. Валерий Брюсов. Из литературного наследия / Публикация О. Сайкина // Звезда. 1973. № 12.

Статья представлена кафедрой романо-германской филологии филологического факультета Томского государственного университета, поступила в научную редакцию «Филологические науки» 1 июня 2006 г.