

МОТИВ

DOI 10.37386/2305-4077-2021-3-147-160

Е. Ю. Куликова¹

Институт филологии СО РАН

Новосибирский государственный педагогический университет

О ПРИЗРАЧНЫХ КОНЯХ – «ПРОВОДНИКАХ» В ИНОЙ МИР В БАЛЛАДАХ АКМЕИСТОВ

В статье речь идет о призрачных конях – «проводниках» в иной мир в акмеистических балладах. Рассмотрены произведения Н. Гумилева, Вс. Рождественского, О. Мандельштама, Г. Иванова и И. Одоевцевой. Главные герои баллад, чаще всего, всадники, и кони их наделены демоническими или просто мистическими функциями, в некоторых случаях они спасают персонажей, выступают их защитниками. Кони уносят всадника в иное пространство, кони губят героев или помогают им. В иронических балладах этот образ переосмысливается – романтические черты ослабевают, нарочито усиливаются или уходят вовсе (например, «Баллада об извозчике» И. Одоевцевой).

Ключевые слова: акмеизм, баллада, мотив, сюжет, образ коня, ироническая необаллада

E. Yu. Kulikova

Institute of Philology SB RAS

Novosibirsk State Pedagogical University

ABOUT GHOSTLY HORSES – «GUIDES» TO ANOTHER WORLD IN THE ACMEISTS' BALLADS

The article deals with ghostly horses – «guides» to another world in acmeistic ballads. The works of N. Gumilev, Vs. Rozhdestvensky, O. Mandelstam, G. Ivanov and I. Odoevtseva are considered in the paper. The main characters of the ballads are most often riders, and their horses are endowed with demonic or just mystical functions, in some cases they save the characters acting as their defenders. Horses carry the rider to another space; horses kill characters or help them. In ironic ballads this image is reinterpreted – romantic features are weakened, deliberately strengthened, or disappear altogether (for example, «The ballad about a cabby» by I. Odoevtseva).

Keywords: acmeism, ballad, motive, plot, image of a horse, ironic neoballad

Конь – один из самых частотных образов в балладах как народных, так и литературных. Главные герои баллад, чаще всего, всадники, и кони их наделены либо демоническими, жутковатыми мистическими функциями, либо в некоторых случаях они спасают персонажей, выступают их защитниками. В романтических балладах, например, у Жуковского, кони – чрезвычайно значимые в сюжете

¹ Елена Юрьевна Куликова, доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН, профессор кафедры ТиМДО Новосибирского государственного педагогического университета.

образы. Это отражено и в его переводных текстах (например, в «Леноре» Бюргера), и в оригинальных балладах. Ф. З. Канунова отмечает, что «многочисленные звукоподражания, свойственные тексту Бюргера, которыми немецкий поэт передает динамику в изображении ночного путешествия и достигает близости к фольклору, но вместе с тем приземляет и снижает образ потусторонних сил, Жуковский заменяет поэтическими выражениями со значением пространственной и временной устремленности действия, подчеркивая завораживающую беспредельность и фантастическую стихийность неземных видений» [Жуковский, 2008, Т. III, с. 414]:

«Ст. 149–152 баллады Бюргера:

Und hurre hurre, hop hop hop!
Ging's fort in sausendem Galopp,
Daß Ros und Reiter schnoben,
Und Kies und Fun ken stoben.

Ст. 181: Und immer weiter, hop, hop, hop!

В переводе Жуковского:

Помчались... конь бежит, летит,
Под ним земля шумит, дрожит,
С дороги вихри вьются,
От камней искры льются.
И дале, дале!.. конь летит...»

[Жуковский, 2008, Т. III, с. 415]

Обратимся, однако, к акмеистическим балладам, посмотрим, как трансформировался образ коня в творчестве Н. Гумилева, О. Мандельштама, Г. Иванова, И. Одоевцевой и Вс. Рождественского.

Каноны баллады, сформировавшиеся благодаря творчеству В. Жуковского в конце XIX в., «сменяются другими константными структурами, имеющими в разных сублитературах разную степень жесткости» [Артемова, 2005, с. 90]. Деканонизация, обновление и реставрация жанра – вот то, что вносит «некалендарный, настоящий двадцатый век». Для акмеистов баллада – важная часть их художественного космоса, баллада вносит нарратологический оттенок во многие сугубо лирические тексты, заставляет поэзию звучать иначе, предметы и вещи оживают и наделяются собственным, порой ирреальным, бытием.

Одна из самых известных баллад Н. Гумилева «Пять коней подарил мне мой друг Люцифер...» – переработанное стихотворение «Пять могучих коней мне дарил Люцифер...» из сборника «Путь конквистадоров». Центральный мотив данного текста – мотив путешествия традиционен для жанра баллады. Герои классических баллад часто перемещаются в пространстве, попадают в таинственные места – загадочный лес («Лесной царь» Гете-Жуковского), хижину в чистом поле, посреди которой стоит гроб с мертвецом («Светлана» Жуковского) и т. п. Герои баллад либо всадники, либо едут в санях, каретах и проч., запряженных лошадьми. Само по себе перемещение из одного пространственного топоса в

другой – характерный сюжетный ход баллады, поэтому кони – неотъемлемая часть создаваемой поэтом картины.

Архетип героя-странника является знаковой фигурой в творчестве Гумилева. «Мотив странничества и связанный с ним лейтмотивный образ дороги отражают интенцию героя к активному созерцанию бытия, стремлению преодолеть риторичность поставленных вопросов. При этом сама идея пути-поиска, служащая поэту средством раскрытия развивающегося в столкновении с “мутными далями” действительности лирического характера, реализуется довольно своеобразно. Путь-поиск у Н. Гумилева связан не только с пространственными перемещениями, но и с интроспективным погружением в “странствующую” мысль творческой личности автора. Сама же структура поэтической модели его баллад – результат реализации мысли о таинственной сущности мира и человека» [Боровская, 2009, с. 203].

В балладе «Пять коней подарил мне мой друг Люцифер...» мотив путешествия соотносится с проникновением в демонический мир. Для лирического героя Люцифер становится другом, вручающим свой подарок:

Чтобы мог я спускаться в глубины пещер
И увидел небес молодое лицо [Гумилев, 1988, с. 81].

Примечательно, как сочетает Гумилев символическое описание коней (чувств? страстей? воплощений человеческих желаний?) с их почти достоверным, «земным» поведением, свойственным жанру классической баллады:

Кони фыркали, били копытом, маня
Понестись на широком пространстве земном...
[Гумилев, 1988, с. 81].

Последний конь – Отчаяние остается на уровне символа: у него нет конкретных черт, он поглощает все, дарованное герою золотым кольцом и обозначает до того не определенный рубеж – «ворота во тьму». «Шестой конь» – «Отчаянье» – символизирует то странное, “непробужденное” “шестое чувство”, ассоциативно связывающее “Балладу” с одноименным стихотворением, которое входит в последний сборник поэта “Огненный столп» – полагает А. А. Боровская [Боровская, 2009, с. 227].

Если, как правило, граница между реальным и ирреальным мирами в балладе обычно обозначается в начале или середине повествования, то в данном тексте эта граница появляется в финале. Контраст света (имя Люцифера, золото солнца и кольца, звездные ночи, лунная дева) и тьмы; пяти коней, противопоставленных шестому; свободы, познания и любви, ограничивающей и свободу, и познание, задает балладный конфликт. Кони из олицетворенных персонажей, что свойственно жанру баллады, становятся воплощением метафизических сил, управляющих героем.

С одной стороны, кони в «Балладе» происходят от коней древнегреческого бога Солнца Фаэтона, который проносился над землей на своей огненной колеснице, что также коррелирует с мифом о сияющем Аполлоне; с другой – Люцифер (тоже

светоносный) подчеркивает Библейские ассоциации, что, собственно, для жанра баллады характерно: смешение христианских, фольклорных и мифологических мотивов.

В 1921 г. в одном из последних пророческих стихотворений, в «Заблудившемся трамвае», который Луи Аллен назвал балладой (и это именно баллада с размытым метафорическим сюжетом, тем не менее вполне вычленимым и соответствующим жанру), можно услышать отголоски ранней «Баллады». Только вместо коней проводником в ирреальный мир окажется трамвай – не менее значимый персонаж в литературе XX века. С другой стороны, в «Заблудившемся трамвае» есть и «Всадника длань в железной перчатке / И два копыта его коня» [Гумилев, 1988, с. 332]. Подобно трамваю, всадник и конь летят, и безумное путешествие героя сквозь времена и пространства оформлено именно как мистический полет (что позволяет увидеть близость ранней «Баллады» и этого позднего загадочного стихотворения).

Своеобразным отголоском на указанные произведения Гумилева можно считать «Балладу» («Это было в глухое время...») Вс. Рождественского, написанную в 1921 г. «Баллада» Рождественского не просто ориентирована на гумилевский текст о Люцифере, а практически является «вариацией на тему». Мотивы и образы двух произведений перекликаются в каждой строфе. Герой Рождественского мчится на жеребце, похожем на пять могучих коней Гумилева. Жеребец бешеный и такой же особенный, как подаренные Люцифером кони:

А когда выгибал он шею
Как я бил его толстой плетью,
Как боялся, что не успею
Перегнать грозовую темень!

[Рождественский, 1921, с. 42]

Поэт подчеркивает особую силу коня – возможно, демоническую.

В третьей строфе «звездное опахало», рассыпающееся почти ангельскими перьями, напоминает «звездные ночи» и «огненные дни» баллады Гумилева. Но если герой Гумилева отдает всю свою силу деве луны, то героиня баллады Рождественского ждет в ночи черной свадьбы, ее цвет темный, ее ожидание жгучее (в отличие от холодности гумилевской «девы с печальным лицом»). «Черная свадьба» отсылает также к «Людмиле» В. А. Жуковского и к возможному сюжету «Светланы», реализованному только в сне героини. В первых трех строфах Рождественский элиминирует рассказ о скачке мертвого жениха к возлюбленной. Только ближе к финалу проступает любовная линия. И в последней строфе происходит отказ дьявола от героя, что напоминает «Балладу» Гумилева:

И, смеясь надо мной, презирая меня,
Люцифер распахнул мне ворота во тьму,
Люцифер подарил мне шестого коня —
И Отчаянье было названье ему

[Гумилев, 1988, с. 82].

Однако в обеих балладах любовь разрывает связь героя с дьяволом:

Если в башне огонь зеленый
 Если выйдет она навстречу,
 Мне не надо моей короны,
 От меня отступился дьявол

[Рождественский, 1921, с. 43].

Цветовая и звуковая гаммы у Рождественского более приглушены и стусклены, чем в тексте Гумилева («глухое время», «темень», «гулкой грудью»). У Гумилева все «горит» и «сияет» в прямом и в переносном смысле, движения и звуки резкие («солнце зажглось», «просияв», «огненных дней», «безумье и снег», «свистящим бичом», «звоны струны», «Люцифер распахнул»).

«Баллада» Рождественского является ярким примером полурифмованного стиха, где первый стих в строфе рифмуется с третьим, а второй не рифмуется с четвертым. Обычно, как отмечает М. Л. Гаспаров, «рифмованные окончания (А) и нерифмованные (Х) чередуются в последовательности ХАХА... рифмовка нечетных строк заставляет ожидать, что и четные будут рифмоваться, и неподтверждение этого ожидания (на каждой четвертой строке) ощущается легким потрясением, что вполне соответствует эмоциональному содержанию стихотворения» [Гаспаров, 1993, с. 37–38].

Рождественский играет не только с рифмой, но и с размером. Баллада Гумилева написана трехстопным анапестом, а Рождественский использует дольник, соединяя анапест (первые две стопы каждого стиха) и амфибрахий (третья стопа), что сбивает повествование, придает ему отрывочность. В то же время такой ритм имитирует скачку коня – прихотливую иноходь могучего жеребца, несущего всадника к дальним пределам.

Для рассмотренных текстов характерны изменения традиционной формы написания баллады, укрепление иных ее компонентов: повторы, созвучия, аллитеративность, «асемантические элементы» (Ю. Н. Чумаков), усложнение хронотопических качеств баллады, заданных, казалось бы, хаотическим ритмом событий, имеющих, однако, четко вычерченную структуру.

Как и кони в «Балладе» Гумилева, у Рождественского жеребец становится проводником в иной мир. Отчасти это отражает русскую фольклорную традицию, в которой конь связан с миром мертвых и мчит героя в тридевятое царство. Только у обоих поэтов усилен символистский акцент (у Гумилева кони – символы пяти чувств; в двух балладах кони летят, подобно Пегасу и т. д.), к которому прибавляются балладные коннотаты – мистическая связь с Люцифером, дьяволом. И даже контраст «девы луны» у Гумилева (свет, бледные отблески) и «черной свадьбы» с неспящей царевной у Рождественского остается надмирным и обобщенным.

Демонический конь появится у Гумилева и в балладе «Влюбленная в дьявола»:

Что за бледный и красивый рыцарь
 Проскакал на вороном коне... [Гумилев, 1988, с. 94].

Рыцарь с печальным взглядом прочертит четкую линию между прежней жизнью героини и ее мечтой о новой, и вороной конь – как непременный атрибут дьявола – наметит дорогу в иной мир.

Стоит также вспомнить и о «Всаднике» Гумилева – балладе, в которой страшное видение является самому коню, существу практически хтоническому, способному погрузиться в хаос древних времен и потерять разумное начало:

Белый камень возле пня
Испугал усмешкой древней
Задремавшего коня.

Тот метнулся: темным бредом
Вдруг ворвался в душу сам
Древний ужас, тот, что ведом
В мире только лошадям.

Дальний гул землетрясений,
Пестрых тигров хищный вой
И победы привидений

Над живыми в час ночной [Гумилев, 1988, с. 405].

Способность коня постичь страшный мистический мир дарует ему даже более, чем человеческое осмысление бытия. Конь оказывается между двумя пространствами – обыденным и потусторонним. Но если в народных сказках и преданиях Сивка-бурка, Конь-огонь – именно проводник в мир мертвых (можно вспомнить сказки «Иван Быкович», «Сивка-бурка» и др.), то в балладе Гумилева конь как будто противится проникновению в иной мир, или же его, можно сказать, архетипическое воспоминание так ужасно, что он впадает в безумие и губит всадника:

Очи круглы и кровавы,
Ноздри, пеною полны,
Конь, как буря, топчет травы,
Разрывает грудью льны.

Он то стелется по шири,
То слетает с диких круч,
И не знает, где он – в мире,

Или в небе между туч [Гумилев, 1988, с. 405].

Вещественный, максимально акцентированный образ скачки создан О. Мандельштамом в стихотворении «На высоком перевале...» («Фазтонщик»). С самого начала поэтом задается балладный код: лирический герой видит фантастический сон, кружится в мистической карусели, устроенной поденщиком дьявола, подобно пушкинскому герою, ведомому бесами. «Бесы» Пушкина – баллада, образы живого и мертвого постоянно в ней накладываются друг на друга – в самых иррациональных вариациях: «Домового ли хоронят, Ведьму ль замуж выдают...» [Пушкин, 1995, с. 227]. Через поведение коней (как будто через их ощущения) ямщик у Пушкина, а в некоторые моменты и лирический герой, передает свои чувства при виде бесов, кружащих коляску и заметающих дорогу:

«Эй, пошел, ямщик!..» – «Нет мочи:
 Коням, барин, тяжело...
 ... теперь в овраг толкает
 Одичалого коня...
 Сил нам нет кружиться доле;
 Колокольчик вдруг умолк;
 Кони стали...
 Кони чуткие храпят;
 Вот уж он далече скачет;
 Лишь глаза во мгле горят;
 Кони снова понеслись...»

[Пушкин, 1995, с. 226–227]

И у Мандельштама живое и мертвое слиты воедино: «Мы со смертью пировали»; «фаэтонщик, пропеченный, как изюм» (пропеченный словно адским пламенем); «гнал коляску / До последней хрипоты»; «безносой канителью / Правит, душу веселя» (мотив смерти); «Сорок тысяч мертвых окон»; «труда бездушный кокон / На горах похоронен» [Мандельштам, 2009, с. 167–168].

Как и в балладах Жуковского, у Мандельштама это путешествие в иной мир с мертвецом-проводником. Онейрическое пространство как будто специально завуалировано: неизвестно, во сне совершается это путешествие, или нет. То ли откликается «Людмила» (с финальной «явью» произошедших событий), то ли «Светлана» (повествование в которой строится на сновидении) Жуковского. И важно, что сюжет этих трех баллад рожден из немецкой баллады Бюргера «Ленора».

Скачка в коляске, запряженной лошадьми, напоминает, кроме того, скачку всадника в «Лесном царе» Гете-Жуковского.

Он куда-то гнал коляску
 До последней хрипоты
 И пошли толчки, разгоны,
 И не слезть было с горы –
 Закружились фаэтоны,
 Постоялые дворы...
 ... Он безносой канителью
 Правит, душу веселя,
 Чтоб вертелась каруселью
 Кисло-сладкая земля...
 [Мандельштам, 2009, с. 168]

Герои оказываются во власти страшного существа, которое влечет их в свой жуткий мир. «Мандельштам давно заметил, что мы совершенно ничего не знаем о тех, от кого зависит наша судьба» [Мандельштам, 1987, с. 164], и это ощущение близко переживаниям гетевского ребенка. Однако повозка, в которой фаэтонщик несет героев в иное пространство, запряжена демоническими существами. Конь у Гете-Жуковского пытается спасти ребенка (он «не скачет, летит» от Лесного царя), а у Мандельштама кони подвластны вознице.

«Фазтонщик» является своего рода вариацией на тему, заданную Н. Гумилевым в «Заблудившемся трамвае» и «Балладе» (здесь значима и неявная перекличка между наименованием возницы у Мандельштама и возможным подтекстом героя-фазтона, правящего пятью конями). В «Заблудившемся трамвае» иррациональное движение «через Неву, через Нил и Сену» [Гумилев, 1988, с. 331] пугает лирического героя, словно движение механического существа вычерчивает трагическую линию судьбы, так и фазтонщик гонит лошадей «до последней хрипоты» [Мандельштам, 2009, с. 167]. Явной реминисценцией на строки Гумилева «Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон» [Гумилев, 1988, с. 331] представляется мандельштамовская строфа:

Я очнулся: стой, приятель!
Я припомнил, черт возьми!
Это чумный председатель
Заблудился с лошадьми!

[Мандельштам, 2009, с. 167].

Отметим обращение к управляющему – механизмом у Гумилева («вагоновожатый»), лошадьми у Мандельштама, и, конечно же, мотив *заблудившихся* – фазтонщика и трамвая². Если трамвай «заблудился в бездне времен» [Гумилев, 1988, с. 331], то фазтоном у Мандельштама правит пушкинский Вальсингам, каким-то образом попавший в Нагорный Карабах XX в. В стихотворении Гумилева путешествие на мистическом трамвае нарушает законы времени и пространства. У Мандельштама, как и у Гумилева, это не только пространственные искажения бытия, но и временные. Внимание поэта сосредоточено на вознице, но создается ощущение, что именно адские кони выбирают путь, точно так же, как трамвай у Гумилева несется сквозь бездну времен независимо от вагоновожатого.

Среди баллад акмеистов, в которых кони играют сюжетообразующую функцию, можно также обратить внимание на «Шотландскую балладу» Г. Иванова, в которую включены сюжетные ходы из «Леноры» Бюргера и «Людмилы» Жуковского. Это стихотворение создано по ассоциации с «Беверлеем» В. Скотта. В «Шотландской балладе» присутствуют все элементы, свойственные романтическим текстам: «зловещий рог», «ворон под луной», невеста в «фате венчальной», полночь, свечи, таинственные шаги, умирающий жених, наконец, мертвец, который приходит за своей возлюбленной и увозит ее на коне (копытом роющим землю!) в семейный склеп, догнать беглецов невозможно, они бесследно исчезают. В отличие от достаточно ясного и поучительного финала «Леноры» Бюргера/«Людмилы» Жуковского, Иванов размывает четкость концовки, создавая максимально таинственную атмосферу, необходимую для баллады: «Искать напрасно зыбкий след, / Петух не пел и следа нет...» [Иванов, 2010, с. 387].

² Два текста Мандельштама, написанных в 1937 г., начинающиеся с одинакового четверостишия, в первом стихе вновь вводят рассматриваемый нами мотив: «Заблудился я в небе – что делать?». Своеобразная семантическая рифма к гумилевскому «Трамваю» на этот раз обыгрывает тему блуждания в пространстве. В «Фазтонщике» «каруселью» вертится «кисло-сладкая земля», а в текстах 1937 г. герой погружается в «рукопашную лазурь», рвет сердце на «синего звона куски».

Когда Матильда ожидает жениха, ей слышится «словно дальний храп коня», предваряемый балладным словом: «Чу!». Конь становится предвестием встречи для героини, верной своему мертвому жениху. А. Ю. Арьев полагает, что сюжет мертвого жениха, многократно использованный романтиками и основанный на распространенном фольклорном мотиве, является у Иванова ведущим, а текст В. Скотта – лишь формальный «шотландский» атрибут [См.: Иванов, 2010, с. 680]³. И, действительно, конь у Иванова выполняет те же функции, что и кони в балладах Жуковского и Бюргера, например:

Недаром ворон прокричал,
Трубил недаром звонкий рог
И грянул гром, и конь заржал
На перекрестке трех дорог

[Иванов, 2010, с. 387].

Традиционный колорит романтических баллад, контаминация сюжета В. Скотта и детектива А. Конан-Дойла создают сложный и отчасти иронический фон произведения Иванова. Игра с сюжетом оказывается подчеркнуто-шуточной. Можно взять несколько линий, соединить их известными и отработанными в мировой литературе мотивами и написать текст новой баллады. Вопрос в том, почему именно этот жанр становится для Иванова максимально игровым и своего рода «перевернутым». С одной стороны, XX век приносит переосмысление всех канонов и традиций. С другой – оказывается, что жанр баллады не устаревает, не уходит в небытие, а активно используется как символистами, так и акмеистами. И тогда Иванов показывает, насколько легко на основе классического и «отработанного» жанра написать «вариацию на тему».

В результате баллада приобретает новые свойства: помимо трагического и напряженного сюжета (едва ли не основного признака жанра), она становится стихотворением с высоким уровнем реминисцентного слоя, сквозь который проглядывает очевидная ирония автора. Поэт смотрит внутрь баллады, преобразует ее, совмещая разнообразные детали и демонстрируя процесс создания текста.

В финале конь Беверлея перерастает функцию просто мистического коня, несущего к невесте мертвого жениха, он уже напоминает знаменитую легенду о Дикой охоте:

О, храп коней! О, клич погонь!
Летит дружина по холмам,
Но шибче мчится мертвых конь
По рвам, болотам и лесам

[Иванов, 2010, с. 387].

³ Помимо этого, исследователь отмечает прозаический подтекст «Шотландской баллады»: замок Мюсграф может быть связан не только с поэмой В. Скотта «Песнь последнего менестреля», но и с новеллой А. Конан-Дойла «Мюсграфский обряд», где встречаются и замок, и исчезнувшие жених с невестой [Иванов, 2010, с. 680].

Дикая охота – популярный европейский фольклорный мотив. Это группа призраков или сверхъестественных существ, вышедших на охотничий гон. Охотники, по разным версиям, могут быть либо эльфами, либо феями, либо мёртвыми, и лидером охоты часто является именованная фигура, связанная с Одином, либо той или иной легендарной или исторической личностью, например, Теодорихом Великим. По скандинавской версии бог Один со своей свитой носится по земле, собирая души людей. Если кто-либо встретится с ними, то попадет в иной мир, а если заговорит, то может погибнуть. В Британии, где также был распространен миф о Дикой охоте, бытует версия о том, что охоту возглавляет король или королева эльфов. Они могут похищать встретившихся детей и молодых людей, которые становятся в этом случае слугами эльфов.

Конечно, Иванов не вводит дополнительный английский колорит, никакого намека на эльфов в его тексте нет, наоборот, педалированы романтические балладные элементы, но мертвый конь, несущий призрака и его возлюбленную, нарисован ярче и объемнее, чем сами герои. А если представить еще погоню – дружину на храпящих конях – то возникает картина гигантской мистической кавалькады.

Призрак коня появляется и в балладе Иванова «У окна»:

Каждый вечер сна, как чуда,
Буду ждать я у окна.
Каждый день тебя я буду
Звать, ночная тишина.

Под луною призрак грозный
Окрыленного коня
Понесет в пыли морозной
Королевну и меня.

Но с зарей светло и гневно
Солнце ввысь метнет огонь,
И растает королевна,
И умчится белый конь.

Тосковать о лунном небе
Вновь я буду у окна,
Проклиная горький жребий
Неоконченного сна

[Иванов, 2010, с. 127].

Стихотворение напоминает «Влюбленную в дьявола» Гумилева, только с другим знаком и с героем вместо героини: конь – белый, мечты – светлые, королевна – прекрасна. Но это лишь светлые грезы, которые легко тают. Однако образ коня как проводника между мирами остается неизменным, онейрическое пространство окутывает героя, и свет Божественного мира пронзает «портьер зеленый бархат».

Наконец, в рамках данного исследования необходимо обратиться к балладе ученицы Гумилева Ирины Одоевцевой, о которой Г. Адамович писал: она «начала с “баллад”, жанра, ставшего в ранние советские годы сразу популярным: нечто вроде рассказа в стихах, с современным, даже злободневным фоном взамен романтически-рыцарской бутафории, как бывало в балладах прежних» [Адамович, 1960, с. 150]. По мнению Т. Пахаревой, «героико-эпическая линия гумилевского историзма... в 20–40-х годах породила не только новый пафос деятельно-героического отношения к жизни, но даже на жанровом уровне вызвала всплеск жанра баллады и в творчестве советских романтиков, и в творчестве поэтов гумилевской школы, оказавшихся в «зарубежье» (прежде всего, конечно, речь идет о балладах И. Одоевцевой)» [Пахарева, 2005, с. 81].

Однако В. Бетаки утверждает, что «Ирина Одоевцева... балладную интонацию, да, впрочем, и сам жанр баллады прямо от Киплинга получила. К тому же еще (чем она и отличается резко от Гумилева), есть у нее совершенно кипплинговское стремление говорить о повседневности, хотя и придавая ей иногда романтический колорит (как в “Молли Грей”, стилизованной под английские баллады). Но чаще – это все же интонации бытовые, пришедшие прямо из “Казарменных баллад”, как, например, в ее “Балладе об извозчике” ... и аналогичная сцена у Райских Врат из “Томлинсона» Киплинга”» [Киплинг, 2011, с. 262]. Благодаря поэзии Одоевцевой и Тихонова, по мнению В. Бетаки, «началось бытование “киплинговской” баллады в России. Но вот Одоевцева, в отличие от Тихонова, английский язык знала хорошо, и по собственным словам “Киплинга читала с раннего детства”» [Киплинг, 2011, с. 262].

«Баллада об извозчике» посвящена вполне себе небалладной теме, собственно, сюжет здесь не мистический, конфликта между миром демоническим и миром обыденным нет, и, разумеется, летящих всадников нет тоже. Но, как и другие тексты Одоевцевой, этот можно назвать иронической небалладой: традиционные для романтизма мотивы практически стерты, неперемнная дорога, без которой не обходится ни одна баллада, заменена путем, по которому каждый день извозчик на своей бедной лошаденке возит комиссара Зона в комиссариат. Иронический подтекст вскрывается отчасти и в связи с именем комиссара: Зон в переводе с идиша означает «солнце», что в шутку отсылает к Люциферу из гумилевской «Баллады» («На лице отвага, в глазах пожар – / Вот каков собой комиссар» [Одоевцева, 1975, с. 74]). Вместо пяти могучих коней у Одоевцевой – «тощий зверь», вместо «глубин пещер» и «высей сознания» – комиссариат, Бассейная, 60 и площадь Урицкого, 5. Вместо безумной скачки «на широком пространстве земном»:

Извозчик дернет возжей,
 Лошадь дернет ногой,
 Извозчик крикнет: «Ну!»
 Лошадь поднимет ногу одну,
 Поставит на землю опять,
 Пролетка покатится вспять,
 Извозчик щелкнет кнутом
 И двинется в путь с трудом

[Одоевцева, 1975, с. 74].

Есть в тексте и призраки: комиссар Зон, подобно многим героиням романтических баллад, не узнает мертвецов. Он садится в пролетку и с досадой обнаруживает:

«Что за черт!
Лошадь мертва, извозчик мертв!..»

[Одоевцева, 1975, с. 75].

Чтобы везти комиссара в комиссариат, являются мертвецы – погибшие от голода извозчик и его лошадь («Голодали мы тысячу триста семь дней» [Одоевцева, 1975, с. 76]). Но Зон отказывается проделать вместе с мертвецами таинственный путь, он отправляется на службу пешком.

Разумеется, Одоевцева создает картину приезда мертвеца на мертвой лошади в ироническом ключе:

... извозчик не дернул возжей,
Не дернула лошадь ногой.
Извозчик не крикнул: Ну!
Не подняла лошадь ногу одну,
Извозчик не щелкнул кнутом,
Не двинулись в путь с трудом
[Одоевцева, 1975, с. 75].

Свойственные жанру баллады элементы описания, такие, как «храп/хрип коня», «искры из-под копыт», конь, который «роет землю», «бьет копытом» и т. д., у Одоевцевой даны в подчеркнуто-сниженном ключе: едва поднятая нога лошади, возжа извозчика (какое неромантическое слово!), медленное и усталое движение, не похожее на скачку бешеных лошадей из классических баллад XIX в., да и баллад Гумилева, Рождественского, Мандельштама.

Лошадка в «Балладе об извозчике» похожа на скелетообразных коней с картины Павла Филонова «Рабочие». Кони с отчетливо выступающими ребрами, усталыми мордами, похожими на лица рабочих, глядящих из окон, – это и есть мертвецы, только не демонические и поражающие силой и красотой, а, наоборот, отражающие боль и страдание от голода, несчастий, отчаяния.

Финал баллады Одоевцевой – встреча у дверей Рая извозчика со своей лошадкой и апостола Петра. Это настоящий балладный рубеж, переход из одного мира в другой, однако иронический модус повествования превращает пафосный момент в бытовую, приземленный, но от того не менее трогательный:

Апостол Петр отпер дверь,
На лошадь взглянул: – «Ишь, тощий зверь!
Ну, так и быть – полезай!»
И вошли они в Божий рай
[Одоевцева, 1975, с. 76].

Характерно, что именно лошадь послужила проводником в Рай для извозчика, именно «тощий зверь» тронул сердце апостола Петра.

Итак, можно отметить, что в балладах акмеистов кони встречаются и в традиционных амплуа – конь, несущий всадника в иное пространство, являющийся проводником в *тот* мир, конь, губящий или спасающий героя (чаще акцентирована губительная функция), но, кроме того, в иронических текстах этот образ переосмысливается – романтические черты ослабевают, нарочито усиливаются или уходят вовсе, по этой причине и само слово «конь» может быть заменено словом «лошадь», которая не только не высекает искры (связанные, например, с дьявольским пламенем), но и вообще плетется с трудом. В этом смысле характерно появление «Хорошего отношения к лошадям» Маяковского, хоть и не баллады, но текста знакового.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Адамович, Г. Наши поэты / Г. Адамович // Новый журнал. Десятнадцатый год издания. Кн. 61. – Нью-Йорк, 1960. – С. 147–153.

Артемова, С. Ю. Канон жанровый / С. Ю. Артемова // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – Москва, 2008. – С. 90.

Гаспаров, М. Л. Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях / М. Л. Гаспаров. – Москва: «Высшая школа», 1993. – 272 с.

Гумилев, Н. С. Стихотворения и поэмы / Н. С. Гумилев. – Ленинград: Советский писатель, 1988. – 632 с.

Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. Баллады / В. А. Жуковский. – Москва: Языки славянских культур, 2008. – 456 с.

Иванов, Г. Стихотворения / Вступ. ст., подг. текста, состав., примеч. А. Ю. Арьева / Г. Иванов. – Санкт-Петербург; Москва, 2010. – 768 с.

Киплинг, Р. Избранные стихи из всех книг / Сост., ред. новых переводов послесл. и прим. В. Бетаки / Р. Киплинг. – Б.м.: Salamandra P. V.V., 2011. – 331 с.

Мандельштам, Н. Я. Книга третья: Воспоминания / Н. Я. Мандельштам. – Paris: YMCA-Press, 1987. – 335 с.

Мандельштам, О. Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. Стихотворения / О. Э. Мандельштам. – Москва: Прогресс-Плеяда, 2009. – 808 с.

Одоевцева, И. Златая цепь. Стихи / И. Одоевцева. – Париж, 1975. – 86 с.

Пахарева, Т. А. Акмеистические тенденции в русской поэзии последних десятилетий XX – начала XXI в. / Т. А. Пахарева: дис. ... д-ра филол. наук. Специальность: 10.01.01. – русская литература. – Киев, 2005. – 420 с.

Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 3, кн. 1. Стихотворения 1825–1836. Сказки / А. С. Пушкин. – Москва: Воскресенье, 1995. – 635 с.

Рождественский, Вс. Золотое веретено. Стихи / Вс. Рождественский. – Петербург, 1921. – 62 с.

REFERENCES

Adamovich, G. Nashi poetry / G. Adamovich // Novyj zhurnal. Devyatnadcatyj god izdaniya. Kn. 61. – N'yu-Jork, 1960. – S.147–153.

Gasparov, M. L. Russkie stihy 1890-h-1925-go godov v kommentariyah / M. L. Gasparov. – Moskva: «Vysshaya shkola», 1993. – 272 s.

Gumilev, N. S. Stihotvoreniya i poemy / N. S. Gumilev. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1988. – 632 s.

Ivanov, G. Stihotvoreniya / Vstup. st., podg. teksta, sostav., primech. A.YU. Ar'eva / G. Ivanov. – Sankt-Peterburg-Moskva, 2010. – 768 s.

Kipling, R. Izbrannye stihy iz vsekh knig / Sost., red. novyh perevodov poslel. i prim. V. Betaki / R. Kipling. – B.m.: Salamandra P. V.V., 2011. – 331 s.

Mandel'shtam, N. YA. Kniga tret'ya: Vospominaniya / N.YA. Mandel'shtam. – Paris: YMCA-Press, 1987. – 335 s.

Mandel'shtam, O. E. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 3 t. T. 1. Stihotvoreniya / O. E. Mandel'shtam. – Moskva: Progress-Pleyada, 2009. – 808 s.

Odoevceva, I. Zlataya cep'. Stihy / I. Odoevceva. – Parizh, 1975. – 86 s.

Pahareva, T. A. Akmeisticheskie tendencii v russkoj poezii poslednih desyatiletij HKH – nachala XXI v. Dis. ... d-ra filol. nauk. Specialnost 10–01–01. – russkaya literatura. – Kiev, 2005. – 420 s.

Pushkin, A. S. Polnoe sobranie sochinenij: v 17 t. T. 3, kn. 1. Stihotvoreniya 1825–1836. Skazki / A. S. Pushkin. – Moskva: Voskresen'e, 1995. – 635 s.

Rozhdestvenskij, Vs. Zolotoe vereteno. Stihy / Vs. Rozhdestvenskij. – Peterburg, 1921. – 62 s.

Zhukovskij, V. A. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 20 t. T.3. Ballady / V. A. Zhukovskij. – Moskva: YAzyki slavyanskih kul'tur, 2008. – 456 s.