

Т.А. Ложкова  
Екатеринбург, Россия

**«НЕ СРАЖАТЬСЯ ЗА ОТЧИЗНУ...В РУССКИХ ЛЮДЯХ СТЫД И ГРЕХ»:  
ПРОБЛЕМА ЧУДЕСНОГО В БАЛЛАДЕ П.А. КАТЕНИНА «НАТАША»**

**Аннотация:** В процессе анализа художественного решения проблемы чудесного автор выявляет специфические особенности модификации балладного жанра в творчестве П.А. Катенина.

**Ключевые слова:** П.А. Катенин, баллада, чудесное, трагическое.

T.A. Lozhkova  
Yekaterinburg, Russia

**«DON'T FIGHT FOR FATHERLAND ... IN RUSSIAN PEOPLE A SHAME AND SIM»:  
THE PROBLEM OF THE MIRACULOUS IN P.A. KATENIN'S BALLAD**

**Abstract:** While analysing the artistic realization of the miraculous in literature, the contributor also explores the peculiarities of modifying the ballad genre in P.A. Katenin's creative writing.

**Keywords:** P.A. Katenin, ballad, the miraculous, the tragic.

Баллада традиционно включается в группу жанров, репрезентативных для романтической поэзии. Как известно, попытки обращения к этому жанру встречаются еще у сентименталистов, но подлинный расцвет жанра и одновременно достаточно четкое его самоопределение начинается в период становления романтической художественной системы.

Характерно, что процесс освоения этого нового для русских авторов жанра шел одновременно с активными попытками определить его специфику, увидеть особое его место в системе лирических жанров. С.И. Ермоленко с исчерпывающей подробностью проанализировала ход полемики о балладном жанре в начале XIX века [Ермоленко 1989: 4-21]. Внимательно проштудировав высказывания эстетиков и критиков данной эпохи, представляющих разные литературные школы и направления, исследовательница приходит к выводу, что наиболее сложными для уяснения стали вопросы о родовой специфике баллады и о своеобразии балладного лиризма. Эта проблема в какой-то степени была обусловлена сложностью родовой природы исходного жанра – баллады фольклорной. У фольклористов нет единства по вопросу о родовой принадлежности народной баллады. Так, О.Ф. Тумилевич определяет ее как «лиро-эпическую песню остросюжетного содержания» [Тумилевич 1972: 11]. Ее мнение разделяет А.М. Новикова [Новикова 1978: 276-278]. А.В. Кулагина решительно возражает сторонникам такой интерпретации родовой природы баллады и утверждает, что это чисто эпический жанр [Кулагина 1977: 89]. Думается, что причина разногласий заключается в специфике бытования фольклорных жанров. Как правило, существуя на протяжении очень длительного времени, в течение которого происходят существенные сдвиги в народном сознании, бытуя в устной форме, и, следовательно, испытывая на себе последствия присущей фольклору вариативности, они могут значительно видоизменяться, а также вступать в довольно слож-

ные взаимоотношения с пограничными жанровыми формами. Проследив за историей развития интересующего нас жанра, Д.М. Балашов отметил, что изначально он формируется как эпический: «Старинная баллада – эпическая (повествовательная) песня драматического характера. Эпичность баллады сказывается в том, что в ней, как и в эпосе, рассказ ведется от автора, в тоне объективного и последовательного повествования о событиях. В балладе нет лирических отступлений, эмоциональных пояснений, морализации, словом, никакого авторского вмешательства в сюжет» [Балашов 1966: 5]. Таковы баллады в начале своего долгого бытования, в XIV-XV веке.

Однако в силу серьезных сдвигов, имевших место в народном сознании приблизительно на рубеже XVII-XVIII веков, в балладе происходят существенные изменения, одним из первых признаков которых становится насыщение эпической ткани лирическими элементами и появление лиро-эпических баллад [Балашов 1966: 45]. Появляются сюжеты с рассказом от первого лица, лирические запевы и зачины и пр. К началу XIX века старинный тип баллады активно вытесняется так называемой новой народной балладой, по существу, жанром лиро-эпическим, близким романсу, давшим, в свою очередь, импульс к активному развитию «жесточкого» романа, испытавшего на себе и влияние баллады литературной.

Возможно, не без влияния этих процессов в литературе баллада утверждается как лиро-эпический жанр с особым типом связи между родовыми составляющими: «Ведущими характеристиками балладного образа мира становятся пространство и время, наглядно, зримо выступающие в эпическом и «снято» в лирическом пластах жанровой структуры баллады. Организующим центром балладного мира, его эпической основой является событие, в котором и обнаруживается действие мистических, роковых для человека сил» [Ермоленко 1996: 262]. Т.И. Сильман отмечает: «В своей повествовательной

части баллада, подобно всякому подлинно эпическому произведению, сообщает о людях и событиях как о существующих и развивающихся объективно, без вмешательства и даже без прямой оценки автора... Свое отношение к событиям автор при этом либо совсем не раскрывает, либо раскрывает лишь частично, предоставляя сенсационности самого происшествия и живописной силе характеров свободно воздействовать на читателя» [Сильман 1977: 123-124]. Далее исследовательница уточняет свою мысль: «В балладе, так же как в лирике, действие насыщено элементами субъективного переживания. Однако здесь чаще всего отсутствует лирический герой, говорящий от первого лица, и персонажи баллады предстают перед нами в качестве «третьих лиц» [Сильман 1977: 157]. Событие в балладе завершено и замкнуто, отделено от обычного мира пространственной и временной дистанцией, оно разворачивается в подчеркнуто «другом» мире. Данную особенность поэтической структуры литературная баллада унаследовала от баллады фольклорной [Тумилевич 1972: 25-26]. С.И. Ермоленко уточняет: «Дистанция между миром баллады и творящим этот мир автором способствует созданию иллюзии «автономности» балладных персонажей. Автор не «растворяется» в герое, сообщая ему свои мысли и переживания. Напротив, он «отчуждает», отстраняет от себя героя как принадлежащего к иной жизненно-ценностной системе (и именно вследствие этого «отчужденного»), делая «отчужденное сознание» единовластным субъектом балладного действия, целиком определяющего его течение и развязку» [Ермоленко 1996: 263]. Поэтому автор отделен от балладного события. Отсюда драматичность балладного действия: герои представлены в непосредственной борьбе воли, желаний, стремлений. Автор в балладе выступает в роли своеобразного «третьего лица», со стороны наблюдающего за происходящим.

Эту особенность очень хорошо почувствовали эстетики начала XIX века. Так, А.И. Галич замечает, что в балладе «внутреннее состояние души выражается не прямо, а именно по поводу какой-либо истории или приключения...» [Галич 1974: 262]. По мнению С.И. Ермоленко, утверждение А.И. Галича созвучно размышлениям Гегеля о возможности особого типа лиризма, когда поэт, обращаясь к внешним предметам, «своим молчанием... может как бы заставить подозревать, что теснится в его затаившейся душе» [Гегель 1969: 318]. Опираясь на эти идеи, исследовательница делает вывод: «Балладный лиризм есть, таким образом, результат воздействия на субъекта некоего эпического события, реакция души, переживающей свое открытие балладного мира. Отстраненность балладного события от воспринимающего субъекта порождает лирическое переживание, не тождественное со-переживанию, соучастию, которое заставляло бы с волнением следить за перипетиями сюжета. В балладе иной лиризм: человек словно бы остановился перед неожиданно открывшейся ему картиной балладного мира и замер, пораженный увиденным, соприкоснувшись с мистической тайной бытия» [Ермоленко 1996:

265-266]. Именно такой тип жанровой модели утверждается в русской романтической поэзии, прежде всего, благодаря В.А. Жуковскому.

Однако уже изначально эта линия подвергается серьезной критике, предпринимаются попытки решительно модифицировать жанровую модель современной баллады, задать иной вектор развития жанра. Мы имеем в виду, конечно, знаменитую полемику о балладе, развернувшуюся между В.А. Жуковским и П.А. Катениным и их сторонниками. Страсти, разгоревшиеся вокруг двух переложений бюргеровой «Леноры» («Людмила» Жуковского и «Ольга» Катенина), говорят о значительности и важности данного эпизода в развитии русской поэзии начала XIX века. Уже сам факт обращения Катенина к «Леноре» был воспринят современниками как вызов лагерю Жуковского. Главным критиком «Ольги» стал Н.И. Гнедич. За Катенина вступился А.С. Грибоедов. Сторонники нашлись и у того, и у другого критика. Ход этой полемики неоднократно освещался в отечественной науке [Ермакова-Битнер 1965: 19-24; Мещеряков 1983: 38-41 и др.], однако мы считаем необходимым напомнить ее основные моменты.

Гнедич вполне положительно оценил степень «русификации» «Леноры» в произведении Жуковского: «Людмила» есть оригинальное русское, прелестное стихотворение, для которого идея взята только из Бюргера. Стихотворец знал, что «Ленору», народную немецкую балладу, можно сделать для русских читателей приятно не иначе, как в одном только подражании. Но его подражание не в том состояло, чтоб вместо собственных немецких имен лиц и городов поставить имена русские! Краски поэзии, тон выражений и чувств, составляющие характер и дающие физиогномию лицам, обороты, особенно принадлежащие простому наречию, и отличающие дух народного языка русского – вот чем «Ленора» преображена в «Людмилу» [Гнедич 1816: 7-8]. Заметно, однако, что главная ценность баллады Жуковского состоит для Гнедича не в ее «русскости», (доказательства которой, кстати, звучат малоубедительно) но в ее «прелести» и «приятности». Он откровенно признается: «[Баллада Жуковского]... мне во многих местах нравится более, нежели самое сочинение Бюргера» [Гнедич 1816: 8]. Ради этой «прелести» критик готов простить Жуковскому мелкие «несообразности»: «Прелесть поэзии, жизнь, движение и сладость, волшебная сладость стихов – все превозмогут» [Гнедич 1816: 9]. Вот отсутствие этой «прелести» и «приятности» и ставит Гнедич в вину Катенину, баллада которого звучит слишком грубо и вульгарно: «Это простота, но не поэтическая» [Гнедич 1816: 3].

Отвечая Гнедичу, Грибоедов нашел самое уязвимое место в его рассуждениях – их заметную пристрастность и субъективность: «Г-н рецензент читает новое стихотворение; оно не так написано, как бы ему хотелось; за то он бранит автора, как ему хочется, называет его завистником и это печатает в журнале и не подписывает своего имени. – Все это очень обыкновенно и уже никого не удивляет» [Грибоедов 1816: 150]. В чем же видит Грибоедов

достоинства катенинской баллады? Катенин внес в свой перевод живость простонародной речи, потому что ставил перед собой задачу создания национально-самобытной баллады на народном материале. Он сильно «русифицировал» балладу, и Грибоедов его одобряет, видя в этом свидетельство глубокого понимания целей, к достижению которых стремился Бюргер.

Все вышеизложенное, несомненно, позволяет расценивать полемику о «Леноре» как один из важнейших эпизодов литературной борьбы в начале XIX века. В ходе этой полемики четче определялись эстетические и поэтические принципы, легшие в основу разных литературных школ и течений. Однако в ходе бурных дебатов об основополагающих принципах поэтики как-то незаметно сместился в сторону и чуть ли не вообще исчез из поля зрения полемистов более частный, по-видимому, с их точки зрения, вопрос о сущности той модификации балладного жанра, которая была предложена Катениным. Очевидно, в какой-то степени здесь сыграло роль специфическое обстоятельство: обращение двух ярких поэтов к одному первоисточнику. Но в «Ольге» Катенин, попутно уже размышлявший и о специфике переводческой деятельности, был менее свободен в проявлении своей творческой индивидуальности: он был вынужден ориентироваться на поэтические параметры, заданные Бюргером. Между тем ко времени ее написания Катенин является автором и других баллад («Наташа», «Убийца»). Тем не менее именно «Ольга» и ее оценки Гнедичем и Грибоедовым задали тон в интерпретации сущности тех новаций, которые предложил Катенин в области балладной поэзии. С тех пор за его балладами четко закрепилось определение «простонародных». Как правило, под «простонародностью» понимаются бросающиеся в глаза стиливые особенности катенинских стихотворений, своеобразие его «слога» и национальная бытовая основа сюжета.

Между тем, на наш взгляд, дело обстоит значительно сложнее. По-видимому, это почувствовала Р.В. Иезуитова, утверждающая: «Предпочтение, оказанное Грибоедовым катенинским балладам, свидетельствовало о самостоятельном, уже не зависевшем целиком от Жуковского развитии балладного жанра, что означало в конечном счете получение им всех прав «литературного гражданства» [Иезуитова 1978: 153]. Но в чем сущность этой самостоятельности? Исчерпывается ли она лишь широким введением элементов «простонародного» стиля? Чтобы более основательно разобраться в данном вопросе, обратимся к анализу не столь часто привлекающей внимание исследователей баллады «Наташа».

Уже при первом чтении произведения озадачивает целый ряд непривычных моментов. В частности, бросается в глаза резкое сокращение временной и пространственной дистанции между балладным событием, с одной стороны, и рассказчиком, а также читателем, с другой стороны. В балладе повествуется о совсем недавних событиях. Она была опубликована в 1815 году, работал же Катенин над ней в течение 1814 года, будучи еще участником загра-

ничного похода русской армии. Таким образом, в сердцах читателей «Наташи» были еще свежи и остры переживания, сходные с переживаниями героини.

События в «Наташе», казалось бы, типичны для баллады, носят экстраординарный характер: война, героическая гибель, любовь и смерть. Однако парадокс в том, что практически каждый из читателей воспринимал эти события как привычные: в какой семье буквально только что не провожали близких на смерть и не оплакивали их, в каком доме не было разбитых надежд, загубленных судеб? Сколько Наташ в России с ужасом осознано, что в день своих именин (Натальин день – 26 августа (с.с.), день Бородинского сражения) они веселились в то время, когда их любимые умирали на поле боя? Ощущение катастрофичности происходящего стало в то время привычным. Отметим и точность событийной локализации: герой погибает не просто «в сражении», а именно при Бородине, то есть, четко указаны место и дата его гибели. Ощущение достоверности усиливается и благодаря, казалось бы, необязательной детали: «кости» жениха «на ближайшем там селе преданы сырой земле». Современники Катенина хорошо знали, что и русские, и французы, спешно покидая поле сражения утром 27 августа, не только не успели похоронить погибших, но даже раненых оставили умирать без помощи [Тарле 1994: 171-173]. Кто же их хоронил? Очевидно, жители ближайших сел. Таким образом, резко сокращалась дистанция между балладными героями и читателем. Рассказчик так же близок героям. Его рассказ о Наташе проникнут особой задушевностью:

Ах! жила-была Наташа,  
Свет Наташа красота.  
Что так рано, радость наша,  
Ты исчезла как мечта?  
Где уста, как мед душистый,  
Бела грудь, как снег пушистый,  
Рдяны щеки, маков цвет?  
Все не впрок: Наташи нет  
[Катенин 1965: 79].

Камерность интонации, интимно-трепетное обращение «радость наша», ряд горестных вопросов (конструкция, типичная для народного похоронного причитания, как и условно-поэтические сравнения «уста – мед», «бела грудь – снег»), все это никак не вяжется с позицией «третьего лица», которую обычно занимает автор в балладе. Катенинский рассказчик говорит о Наташе как о человеке близком, оставившем глубокий след в его собственной жизни.

Между тем, уместно напомнить, что баллада была жанром, по природе своей направленным на освоение таких сторон действительности, которые не укладываются в границы обычного: «Она всей внутренней структурой и всей системой изобразительных средств обращена в сферу исключительного, таинственного, стихийного – всего того, что знаменует собою отход от привычных и устоявшихся форм жизни и норм поведения» [Иезуитова 1978: 156]. Парадокс в том, что Катенин вовсе не вводит в свои баллады какие-то новые типы сюжетов или

героев, Р.В. Иезуитова совершенно справедливо отмечает, что поэт остался в кругу тех же традиционных сюжетов и мотивов, что и в балладах Жуковского [Иезуитова 1978: 181]. Скажем шире, он остался в кругу общеподлидных сюжетов и мотивов. В самом деле, разве не просматриваются в «Наташе» мотивы все той же «Леноры» (загробное соединение с женихом)?

Но, используя устойчивый тип сюжета, Катенин наполняет его специфическим смыслом. Мертвый жених явился Наташе во сне и позвал с собой – по всем народным приметам такой сон сулит близкую смерть. Лишь этот вещий сон – единственное проявление сверхъестественного, волшебного во всей балладе. Но и сам сон, и последовавшая за ним смерть героини могут быть вполне объяснены и чисто психологическими причинами: Наташа не выдержала тяжести обрушившегося на нее горя. Скорее всего, она не смогла бы пережить любимого и в том случае, если бы не увидела своего сна. Разумеется, ни о каких явлениях мертвецов воочию и тем более фантастических ночных поездках здесь и речи нет.

Таким образом, мы можем поставить вопрос о специфике решения Катениным проблемы чудесного. Как справедливо напоминает С.И. Ермоленко, чудесное является неотъемлемым внутренним свойством эстетической природы баллады как жанра. Именно с его помощью достигается в значительной степени эффект «отстранения» балладного события, с ним связан и феномен эмоционального воздействия баллады на читателя [Ермоленко 1989: 13]. Разумеется, чудесное не свойственно только балладе: оно являлось одной из важнейших категорий романтической эстетики в целом. С.И. Ермоленко весьма основательно рассматривает специфику теоретического обоснования чудесного в эстетике Шеллинга и Гегеля, отмечая, что по существу оба они соединяют чудесное со сверхъестественным, сверхчувственным, выводя за его пределы исключительное, «из ряда вон выходящее» [Ермоленко 1989: 13-14].

Однако в русской эстетике дело обстоит сложнее. Л.Н. Душина замечает, что стремление ввести читателя в атмосферу тайны, событий, не поддающихся прямым логическим измерениям отличало уже ранние литературные баллады М.Н. Муравьева, Каменева, Карамзина. Поначалу чудесное заметно смещалось в сторону фантастического. Но быстро идущий в русской литературе процесс выявления национального и народного содержания жанров потребовал и от баллады более точного осмысления чудесного, «соединения его с конкретной бытовой основой» [Душина 1972: 69-70]. Проанализировав один из первых русских трактатов, посвященных данной проблеме – работу Т.О. Рогова «О чудесном», – Р.В. Иезуитова обнаружила ряд специфических особенностей в предложенном автором понимании данной категории: «Рогов исходит из эстетического кодекса классицизма, однако предлагаемая им дифференциация видов «чудесного» (богословское, философское, эстетическое) характеризует существенные сдвиги в понимании этой особенной сферы бытия. Связывая «богословское чу-

десное» с религией, а «эстетическое чудесное» понимая как подражание искусству совершенной, украшенной природе, Рогов оригинально интерпретирует категорию «философского чудесного», под которым он понимает: а) «все явления или происшествия, весьма редко случающиеся, чрезвычайные, неожиданные»; б) «все, что превосходит наши понятия, наши чаяния». Отдавая дань классицизму, Рогов выводит «философское чудесное» за пределы искусства, но отчетливо различает те явления, в которых оно выражается» [Иезуитова 1978: 154]. Дополнив наблюдения Р.В. Иезуитовой глубоким анализом работ Н.Ф. Остолопова, А.Ф. Мерзлякова, А. Глаголева, А.И. Галича, С.И. Ермоленко утверждает, что в русской эстетике широко распространено неоднозначное толкование чудесного как сверхъестественного и исключительного, причем, именно вторая разновидность стала предметом особого внимания, поскольку оказалась наиболее характерной для русского романтизма [Ермоленко, 1989: 14-16]. Важным становится требование «вероятия» или правдоподобия чудесного. Так, А.И. Галич полагает, что «пружины» чудесного употребительны «только там, а) где они правдоподобны и поддерживаются народным поверьем; б) где они благородны и соответствуют важности предмета и в) где без них развязка невозможна» [Галич, Ермоленко 1974: 260].

Практически все жанры романтической поэзии допускали возможность чудесного. Но, как справедливо напоминает С.И. Ермоленко, в сознании эстетиков и читателей начала XIX века чудесное было неразрывно связано с жанром баллады: «Чудесное как нельзя более соответствовало эстетической природе баллады. Благодаря чудесному в балладе возникал своеобразный поэтический мир, в котором все нереальное воспринималось как вполне достоверное, а в реальном виделось нечто фантастическое» [Ермоленко 1989: 16]. Эта черта унаследована литературной балладой от фольклорной, в которой, как указывает О.Ф. Тумилевич, исключительность событий может доходить и до фантастики [Тумилевич 1972: 10]. Однако Р.В. Иезуитова уточняет: «...это отнюдь не означает, что баллада должна была непременно основываться лишь на фантастическом элементе... Баллада – именно в этом заключалась причина ее стремительного и повсеместного утверждения в русской литературе – явилась формой раскрытия таких сторон реальности и мироощущения личности, которые не получили и не могли получить своего воплощения в традиционных литературных жанрах. Она всей внутренней структурой и всей системой изобразительных средств обращена в сферу исключительного, таинственного, стихийного, всего того, что знаменует собою отход от привычных и устоявшихся форм жизни и норм поведения» [Иезуитова 1978: 155-156].

Учитывая все вышесказанное, обратимся теперь к балладе Катенина. Совершенно ясно, что в «Наташе» поэт решительно склоняется к трактовке чудесного как исключительного, но вероятного: фантастическое в его произведении отсутствует. Поэтический мир его баллады реален и максималь-

но приближен к читателю. Повествователь же оказывается практически внутри этого мира, где-то рядом с героями, может быть, даже лично знает их, или тех, кто был с ними знаком. В чем же тогда состоит исключительное? Пожалуй, самое сильное потрясение читатель баллады Катенина испытывает, осознав, что именно рядом с ним, в той же самой реальности, в которую включен он сам, происходят грандиозные драмы душевной жизни человека. В самом деле, в исторической ситуации, переживаемой Россией начала XIX века, само по себе событие (невеста по своей воле рассталась с женихом и послала его на войну, где он погиб) в значительной степени утрачивало характер исключительности. Скажем точнее, исключительность такого рода событий стала нормой. Исключительной оказывается сила чувств Наташи: любовь ее так велика, а ощущение неразрывной душевной связи с возлюбленным так непреодолимо, что она уходит за ним в смерть так же естественно, как под венец.

Вот почему именно внутренний мир героев оказывается смысловым центром катенинской баллады. Фабульное начало в ней ослаблено: событийная цепочка в «Наташе» едва намечена. Композиционным центром становится диалог персонажей, в котором и раскрываются их чувства, переживания, сложные психологические состояния. Тонким психологизмом пронизана сцена объяснения Наташи с женихом:

Наконец сквозь слез унылый  
Взведши взгляд, собравшись с силой,  
Исповедала тоску  
Красна девица дружку.

«Не мое девичье дело,  
Милый друг, тебя учить;  
Не прогневайся, что смело,  
Может, стану говорить;  
Но прости мне укоризну;  
Не сражаться за отчизну,  
Одному отстать от всех –  
В русских людях стыд и грех».

– «Ах! Наташа, ретивое  
Уж давно кипит во мне:  
Все тебя жалел, но вдвое  
Рад, что мысли в нас одне.  
Ты согласна, слава богу!  
Эй! ребята, в путь-дорогу  
Дайте мне ружье, коня:  
В бой их станет для меня...»  
[Катенин 1965: 80].

Как видим, Наташа долго собирается с духом, чтобы начать трудный для нее разговор. Повидимому, она пролила украдкой немало слез. Как много смысла несет в себе одна деталь: героиня говорит «взведши взгляд». Очевидно, жених гораздо выше ее ростом (сразу видится этакий «удалый добрый молодец»), Наташа поначалу прячет от него заплаканные глаза и, наконец, с трудом их поднимает. В этой крошечной детали вся драма героини, вся буря чувств, терзающих ее душу. Она начинает издали, приступает к делу с целым рядом оговорок

(«Не мое девичье дело...», «Не прогневайся, что смело, может, стану говорить», «прости мне укоризну»). Героиня говорит мягко, деликатно, боится ненароком ранить душу жениха несправедливым укором. Но в этом избытии предварительных оговорок видно и стремление оттянуть роковой миг, после которого уже невозможно ничего изменить, в невольно проскакивающих неопределенных словах («может») – весь трагизм ситуации: до последней минуты в душе героини идет борьба, ее нерешительность – знак величайшей сердечной муки.

Резким контрастом звучит ответ жениха. В его «Ах!», вырвавшемся из самой души – глубочайшее облегчение и радость: для героя нет вопроса, ехать или не ехать, он давно рвется в битву. Единственное препятствие снято: «Ты согласна, слава богу!». Обратим внимание на обилие восклицаний, некоторую бессвязность и одновременную краткость выражений: энергичная мужская натура не может предаваться размышлениям, колебаниям, все решено и надо действовать. Отсюда быстрота реакции героя: не успела Наташа до конца высказать мучающую ее мысль, как он уже начинает сборы: «Эй! ребята, в путь-дорогу / Дайте мне ружье, коня». В герое кипит молодая кровь, играют силы жизни, ему трудно настроиться на «унылый» тон Наташи, потому что утешения его звучат поначалу чуть более мажорно, чем следует:

«...Не рыдай, моя Наташа,  
Как же быть? не ты одна;  
Хоть горька разлуки чаша,  
Выпивай ее до дна;  
И о чем такое горе?  
Бог помилует, и вскоре,  
Голос сердца коль не лжив,  
Ворочусь здоров и жив»  
[Катенин 1965: 80].

Но Наташа не может смотреть на будущее с таким оптимизмом. В порыве чувств она высказывает, наконец, сокровенное, дает волю терзающим ее предчувствиям:

– «Дал бы бог! но если боле  
Нам не видется в живых,  
Если там, на ратном поле,  
Сопостат рукою злых  
Ты умрешь!...» – «Все в божьей воле.  
Не гневи ж его дотол;е;  
Верь, хоть мертвый, хоть живой,  
Не расстанусь я с тобой»  
[Катенин 1965: 80].

Обратим внимание на точность ритмико-интонационного рисунка. Прежде ровная, сдержанно-спокойная речь героини теперь прерывается восклицаниями: Наташа перестает владеть собой. Перенос в пятой строке и большая пауза после горестного вскрика героини выделяют ключевое слово строфы, и оно звучит мрачным аккордом, в котором слышится грозная поступь судьбы. Умолкает и герой: только сейчас он осознает весь трагический смысл происходящего. Теперь уже он сдерживает эмоции: его клятва звучит твердо, без неумест-

ного пафоса. Но именно потому, что роковые слова произнесены в минуту полной душевной сосредоточенности, им и суждено сбыться! В миг расставания героиня окончательно утрачивает самообладание:

– «На, мой друг, вот крест с мощами;  
Положи его на грудь,  
И как в бой пойдешь с врагами,  
Помолиться не забудь;  
Я...» – В ней замер дух и слово,  
Но к отъезду все готово,  
Конь стоит среди двора,  
Ехать милому пора  
[Катенин 1965: 80].

Молчание героини в миг отъезда жениха – знак глубочайшей душевной потрясенности: сила чувств, переполняющий ее сердце, такова, что слова уже бессильны их выразить. Драматизм ситуации усиливается за счет необычайной динамичности всей сцены: сборы героя в поход стремительны, к окончанию диалога он уже готов отправляться в путь. Отсюда – острота чувства утраты в душе героини: еще мгновение назад любимый был рядом, и вот его уже не вернуть. Замечательно то, что прямо о своих чувствах героиня не говорит. Мы догадываемся об их состоянии по интонации, по умолчаниям, деталям. Внешнее поведение практически не описано, мы даже не знаем, плакала ли Наташа в час разлуки. Такое изображение внутренней жизни героя не очень свойственно балладному жанру. Так, в фольклорной балладе главным приемом, помогающим выразить состояние героя, служит действие, поступок: «Страдающим персонажам свойственны разнообразные проявления скорбных чувств, причем плачут и причитают не только женщины, но и мужчины, Их чувства выражаются в слезах, внешнем поведении, в изменении голоса («ударилась о сыру землю, завопила громким голосом», «чуть едва мог на ногах стоять») [Кулагина 1977: 66]. Монолог также часто используется с целью раскрытия душевных переживаний, однако строится такой монолог в соответствии с устойчивыми фольклорными клише, позволяющими выразить типовую реакцию на событие: монолог-причитание, монолог-плач, монолог-заклинание.

Чувства героев в «Наташе» выражены совсем иначе и отнюдь не в общепринятых формах. Автор так глубоко проникает в их внутренний мир, что можно говорить, на наш взгляд, о наличии элемента индивидуализации. Это герои с необычные, чувствующие не так, как все. Их душа – и есть то исключительное, чудесное, что поражает автора, а вместе с ним и читателя. Сила Наташиной души такова, что, возможно, именно ее порывы и спровоцировали катастрофический поворот событий. Катенин не забывает о необходимости «вероятия» чудесного: в народе об этой истории сказали бы: «Накликала беду!». Так в балладу входит дополнительный психологический нюанс. Героиня терзается не только чувством невосполнимой утраты, но и чувством вины, которое по ходу сюжета усугубляется: сама послала в бой! сама произнесла в миг прощания ро-

ковые слова! в день именин пила «чашу вина» за здоровье друга, а жених был уже мертв! Образ Наташи непривычно усложняется. Обычно в балладе добро и зло довольно четко разводятся, герои делятся на злодеев, преступников и их жертв. Катенинская Наташа парадоксальным образом объединяет эти начала, переплавляя их в своей неординарной душе в непостижимое, чудесное единство. Складывается впечатление, что ее душа, ее чувства становятся тем каналом, по которому Рок вторгается в реальность. Собственная воля героини одновременно оказывается и волей Судьбы, сфера чудесного смещается в область внутренней жизни человека. Душа оказывается вместилищем загадок, тайн, непостижимых с точки зрения обыденного здравого смысла, она сама себе Рок и Судьба.

Так мы выходим на вопрос о специфике сюжетобразующего конфликта в произведении Катенина. Как известно, в народной балладе герои всегда сталкиваются с неразрешимыми противоречиями, неминуемо ведущими к гибели обусловленными вмешательством в обыденную человеческую жизнь высших сил, не всегда доступных человеческому разумению (Рок, Судьба). Литературная баллада унаследовала от фольклорной специфический порядок миропереживания, вызываемый столкновением индивидуального субъективного мира с внешнеположенным ему высшим порядком вещей [Ермоленко 1996: 253-260]. Столкновение человека с Роком и реализовалось в балладном событии. У Катенина событийное, фабульное начало в структуре «Наташи» заметно ослаблено. Центр тяжести переносится в мир переживаний, чувств. Конфликт разворачивается в сердце героини. Добро и Зло, Жизнь и Смерть – это полюса ее душевного мира, и свою Судьбу она несет в себе. Ее свершение равнозначно окончательному осуществлению себя, которое катастрофично, ибо приводит к самоуничтожению. Так специфично проявляется в произведениях Катенина трагическое – неотъемлемая жанровая особенность. Трагическое оказывается не результатом контакта человека с миром, но сущностью самой человеческой души, совмещающей в себе и созидательное, и разрушительное начало. Этим объясняется ослабление в интересующем нас произведении такой специфической особенности балладной жанровой структуры, как антитетичность.

Система образов традиционной баллады предполагает довольно четкое противопоставление отрицательных и положительных персонажей, олицетворяющих собой мировые полюса зла, насилия, неправды, ненависти и добра, свободы, любви, справедливости, что, в свою очередь, обуславливает антитетическую природу сюжета и композиции [Кулагина 1977: 36-50]. В «Наташе» отсутствие антитетичности очевидно. Образ жениха лишь намечен Катениным. Даже при большом желании в нем трудно усмотреть черты традиционной жертвы: в конце концов, фактически он убит в бою. В балладе четко выделена только одна героиня, которая, как уже отмечалось выше, одновременно ощущает себя и воспринимается читателем и как жертва, и как преступница (пусть и невольная). Таким образом,

трагическое в балладах Катенина оказывается результатом проявления того загадочного, непостижимого, которое присутствует в самой душе. Человек не может познать себя в полной мере. Он и не подозревает о тех могучих силах, которые таятся в глубине его сердца. Но эти силы существуют, и в моменты высочайших душевных напряжений они проявляют себя в полной мере. Момент такого проявления катастрофичен для человека. По сути, душевная жизнь по Катенину тем трагичнее, чем она интенсивнее и полнее. Вот почему именно внутренний мир персонажей и становится сюжетно-композиционным центром катенинских баллад с их непривычным для баллады психологизмом.

Но чтобы так глубоко заглянуть в душу героя, автору нужно максимально к нему приблизиться. Позиция внешнего наблюдателя, «третьего лица», высказывающегося «по поводу» здесь мало пригодна. Отсюда – специфика организации повествования. Заметно, что в катенинской балладе постоянно слышится голос некоего рассказчика, весьма близкого героям. Он так потрясен балладным событием, что никак не может удержаться от прямых высказываний по его поводу, раскрывающих его отношение к героям. Напомним, что это не свойственно народной балладе: «...герой баллады, как правило, вообще не описывается от автора, о чувствах героя, его внутреннем психологическом строе так же не говорится» [Балашов 1966: 10-11]. А.В. Кулагина уточняет: «Слагатели баллад как бы «боятся» навязать свое мнение слушателям и поэтому, как правило, избегают давать какие-либо эмоциональные определения даже явно отрицательному персонажу» [Кулагина 1977: 14]. В катенинской же балладе отчетливо слышен голос рассказчика – человека из народа, носителя массового, коллективного сознания. Катенин явно имитирует интонации устной разговорной, «простонародной» речи, широко употребляя просторечные выражения, характерную лексику. Органично включаются в его речь предложения житейской мудрости:

У нее один сердечный  
Милый друг был на земле;  
Скоро с ним в любви беспечной  
Дни счастливые текли.  
Длись, длись, дорогое  
Время краткое, златое!  
Счастье жизни человек  
Вкусит раз лишь в целый век

[Катенин 1965: 79].

Поступки и мысли героев кажутся повествователю понятными и логичными. Он так же, как и Наташа с женихом, охвачен патриотическим порывом, его наполняет чувство гнева и скорби при мысли о страданиях, выпавших на долю родной земли:

Вдруг поднялся враг войною  
Русь заграбить и зажечь;  
Всюду льется кровь рекою,  
Всюду блещет огонь и меч.  
Нивы стоптаны пропали,  
Грады, веси запылали

[Катенин 1965: 79].

В высказываниях рассказчика слышны отголоски газетных и журнальных призывов, манифестов, военных приказов, знаменитой ораторской прозы 1812 года, призванной пробудить в русских людях чувство патриотизма, поднять их на борьбу с врагом. Н.И. Михайлова отмечает, что в этой прозе сложилась четкая образная система, которая группируется вокруг двух полюсов: «...с одной стороны – Россия, с другой – напавший на нее враг; с одной стороны все, что надлежит защищать, с другой – все, что следует уничтожить. Образы русского народа и русского войска, матери русских городов Москвы чрезвычайно значимы. С ними связаны такие ценностные категории, как память о предках, вера, честь, слава, свобода, победа» [Михайлова 1999: 142-43]. Именно эти устойчивые образные модели узнаются в сильных и точных высказываниях:

Всем приказ на завтра дан.  
Ждет гостей незваных встреча,  
Многих смертная ждет сеча:  
Не сносить им головы,  
Не видать святой Москвы

[Катенин 1965: 81].

Но рассказчик, воспринимает лишь внешнюю, житейскую сторону балладного события. Ему не вполне понятны чувства героини, поэтому ее смерть он объясняет с помощью устоявшихся общепринятых представлений: бог «призрел» разлуку любящих и соединил их за гробом (более мягкий, позитивно окрашенный вариант «Леноры»). Читатель же интуитивно прозревает всю тяжесть обрушившегося на Наташу горя, которое не исчерпывается ощущением невосполнимой утраты, но включает в себя и смутное чувство неизбывной и абсолютной вины, не приемлющее никаких, даже самых убедительных для обыденного сознания оправданий. Происходит это благодаря несовпадению восприятия балладного события стилизуемым житейским и стилизирующим авторским сознанием, «затаившимся» и потрясенным открывшейся ему чудесной стороной человеческой души.

Таким образом, в балладе Катенина обнаруживаются два сознания, находящиеся в сложных взаимоотношениях: собственно авторское и имитируемое, точнее, стилизованное простонародное, обыденное сознание устного рассказчика. М.М. Бахтин так характеризует подобные структуры: «Всякая подлинная стилизация... есть художественное изображение чужого языкового стиля, есть художественный образ чужого языка. В ней обязательно наличны два индивидуализированных языковых сознания: изображающее (то есть языковое сознание стилизатора) и изображаемое, стилизуемое... Это второе языковое сознание стилизатора и его современников работает на материале стилизуемого языка; непосредственно о предмете стилизатор говорит только на этом чужом для него стилизуемом языке» [Бахтин 1975: 174]. Н.Д. Тмарченко уточняет: «...в стилизации чужая форма воссоздана в качестве не единственно возможного способа изображения того предмета, с которым она в данном случае связана» [Тмарченко 2004: 460-461]. Тем самым эта чужая

форма сама становится объектом художественного изображения. Если не учитывать этой особенности и ограничиться лишь уровнем позиции стилизованного устного рассказчика, смысл произведения значительно упрощается: так, по Катенину, может воспринять происходящее в балладе обычный, любой человек, поскольку сюжетная схема произведения фактически стала за долгие столетия бытования балладного жанра архетипом. Автор баллады – не всякий и не любой. Он видит в собственном сюжете совершенно иной смысл, доступный людям с исключительной натурой, не таким, как все, и сознательно противопоставляет свое понимание балладного события массовому. Эта антитеза помогает поэту сосредоточить внимание читателя на специфике авторского мировосприятия, которая и оказывается главным смысловым центром произведения.

Таким образом, на наш взгляд, в «Наташе» заметно сгущается лирическая атмосфера. Этому способствует не только усиление психологизма, но и введение в сюжет стилизованного образа обыденного сознания, которое, будучи включенным в фабульное время и пространство, также оказывается частью балладного мира. Как отмечает М.М. Бахтин, подлинный смысл стилизации обнаруживается в специфических взаимоотношениях между стилизуемым и стилизирующим сознаниями: «Современный язык дает определенное освещение стилизуемому языку: выделяет одни моменты, оставляет в тени другие, создает особую акцентировку его моментов как моментов языка, создает определенные резонансы стилизуемого языка с современным языковым сознанием, одним словом, создает свободный образ чужого языка, выражающий не только стилизуемую, но и стилизирующую языковую и художественную волю» [Бахтин 1975: 174].

Еще раз отметим, что эти взаимоотношения в балладе Катенина явно выстроены на основе принципа антитезы. Чем проще и понятнее суть балладных событий с точки зрения обыденного сознания, тем глубже проникновение в тайны чудесного собственно авторского сознания, необычного, наделенного особой, исключительной чуткостью к таинственному, загадочному аспекту бытия. Тем самым «затаившаяся» авторская душа сама становится носителем исключительного, чудесного, а потому она особенно близка героям баллады. Напряжение, возникающее в результате сложных отношений между сознанием рассказчика и собственно авторским сознанием, между сознанием автора и сознанием героев помогает читателю глубже осознать сущность балладного события, включающего в себя не столько перипетии сложных отношений человека и мира, сколько трагические, коллизии душевной жизни. Собственно чудесное, исключительное смещается во внутренний мир героев, носительницей главных трагических тайн бытия оказывается душа героев, и вдвойне – душа самого автора, поскольку герои – плод его собственной фантазии, воображения, они созданы по его замыслу и по его замыслу наделены характерами исключительной силы. Он словно передал им часть своей особой, могучей натуры.

Таким образом, на наш взгляд, можно утверждать, что определение «простонародные», принятое в литературоведении по отношению к балладам Катенина, не охватывает собой всех аспектов принятой им модификации балладного жанра, указывая лишь на некоторые особенности поэтического стиля. Речь идет не столько о введении в литературный обиход «простонародного» стиля, сколько о внедрении в сознание читателей через модифицирование жанровой структуры баллады принципиально иного варианта романтического двоемирия, представления об ином типе мироощущения, носителем которого осознает себя Катенин. Авторское сознание в его балладе само причастно чудесному, ощущает его присутствие в себе. Поэт осознает исключительность своей личности, выделенной из общей массы и противопоставляющей себя ей. Превращая свое оригинальное произведение в стилизацию, поэт актуализирует тем самым не реализованные до сих пор возможности баллады в области авторского самовыражения. Катенин активно ищет способы поэтического воплощения особого типа романтического мироощущения, носителем которого мыслит самого себя.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Балаиов Д.М.* История развития жанра русской баллады. – Петрозаводск: Карел. кн. изд-во, 1966. – 72 с.
- Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
- Галич А.И.* Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. – М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 205-275.
- Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. – М., 1969. Т. 3. – 621 с.
- Гнедич Н.И.* О вольном переводе Бюргеровой баллады: Ленора // Сын Отечества. – 1816. – Ч. 31. – № 27. – С. 3-22.
- Грибоедов А.С.* О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады: Ленора // Сын Отечества. – 1816. – Ч. 31. – № 30. – С. 150-160.
- Душина Л.Н.* Роль чудесного в поэтике первых русских баллад // Проблемы идейно-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах. – М.: Моск. гос. пед. ин-т, 1972. С. 69-70.
- Ермакова-Битнер Г.В.* П.А. Катенин // Катенин П.А. Избранные произведения. – М.; Л.: Сов. писатель, 1965. С. 5-57.
- Ермоленко С.И.* Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX-начала XX века. – Свердловск: Свердл. гос. пед. ин-т, 1989. С. 4-21.
- Ермоленко С.И.* Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. С. 262.
- Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. – Л.: Наука, 1978. С. 138-162.
- Катенин П.А.* Избранные произведения. – Л.: Сов. писатель, 1965. – 743 с.
- Кулагина А.В.* Русская народная баллада. – М.: Изд-во Моск ун-та, 1977. – 104 с.
- Мецержаков В.П.* А.С. Грибоедов: литературное окружение и восприятие. – Л.: Наука, 1983. – 266 с.
- Михайлова Н.И.* «Витийства грозный дар...». А.С. Пушкин и русская ораторская культура его времени. – М.: Русский путь, 1999. – 416 с.

*Новикова А.М.* Лиро-эпические песни-баллады // Русское народное поэтическое творчество / Под ред. проф. А.М. Новиковой. – М.: Высш школа, 1978. С. 276-278.

*Сильман Т.И.* Заметки о лирике. – Л.: Сов. писатель, 1977. – 223 с.

*Тарле Е.В.* Нашествие Наполеона на Россию // Е.В. Тарле. Отечественная война 1812 года. Избранные произведения. – М.: Пресса, 1994. С. 6-350.

*Тамарченко Н.Д.* Стилизация, подражание и стиль // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: 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. – 512 с.

*Тумилевич О.Ф.* Народная баллада и сказка. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1972. – 48 с.

#### **Данные об авторе:**

Татьяна Анатольевна Ложкова – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

#### **About the author:**

Tatyana Anatolyevna Lozhkova is a Doctor of Philology, Professor of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).