

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Факультет: Филологический

Выпускающая кафедра: Мировой литературы и методики ее преподавания

Григорьева Оксана Владимировна
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Тема: **Балладные мотивы в творчестве поэтов – акмеистов**
(материалы для учебной и научно-исследовательской деятельности
учащихся средней и старшей школы)

Направление подготовки: 44.03.01 Педагогическое образование

Направленность (профиль) образовательной программы: Литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав.кафедрой мировой литературы
и методики ее преподавания
к.ф.н., доцент Липнягова С.Г.

17.05.2017 Липнягова
(дата, подпись)

Руководитель к.ф.н., доцент мировой
литературы и методики ее преподавания
Гайдукова Е.Б.

Дата защиты 27.06.2017 Гайдукова

Обучающийся: Григорьева О.В.
Григорьева
(дата, подпись)

Оценка _____
(прописью)

Красноярск
2017

Содержание

Введение.....

Глава I. Жанр баллады в теоретико-литературной и историко-культурной перспективе

- 1.1. Возникновение и развитие жанра баллады в русской литературе
- 1.2. Формирование элементов поэтики жанра баллады и принципы классификации баллад в русской литературе
- 1.3. Творчество русского поэта В.А. Жуковского, «золотой век» в развитии жанра баллады

Глава II. Структурные и поэтические особенности баллад в творчестве поэтов-акмеистов

- 2.1. Специфика и особенности балладного творчества поэтов Серебряного века, в частности поэтов-акмеистов
- 2.2. Балладные мотивы в творчестве Н. С. Гумилева
- 2.3. Балладные мотивы в творчестве О. Мандельштама и Г. Иванова

Заключение

Список литературы

Введение

В конце XIX – начале XX века в русской литературе наметились тенденции, связанные с появлением новых жанровых форм (символистские романы и повести, образцы «новой драмы», и одновременно – революционные песни-агитки). Вместе с этим некоторые традиционные жанры по-прежнему остались востребованными. Баллада – один из ведущих жанров романтической литературы, за пределами которой баллада довольно успешно существует, и в наши дни является достаточно актуальной, в частности, в творчестве бардов и рок-поэтов. Одновременно отметим, что романтическая баллада как жанр обладает вполне устойчивым набором признаков (тематический спектр, ряд устойчивых мотивов и образов, структурно-композиционный аспект, символика, пафос). Наличие ряда элементов в структуре того или иного произведения позволяет с определенной долей уверенности атрибутировать конкретный текст как собственно балладу, либо как текст иной жанровой природы, но сохраняющий в своей структуре балладные элементы. Случаев варьирования балладного сюжетно-образного материала великое множество, но многочисленные научные работы в этой области представляются довольно разрозненными. Достаточно хорошо изучен период развития жанра баллады и его сюжетных трансформаций, стилистики, ритмики (работы Л.Н. Душиной, Р.В. Иезуитовой, Н.А. Лобковой, Н.Б. Реморовой и других). Развитие балладной поэтики в последующие десятилетия в отечественной филологической науке анализировалось лишь выборочно, фрагментарно. Наиболее значительными исследованиями в данной области оказываются работы С. Бройтмана, С. Бурдиной, Л. Гинзбург, О. Зырянова, Г. Кондакова, Б. Леонова, Д. Магомедовой, Ю. Стенника, А. Субботина и других. Именно этими аспектами обусловлена **актуальность** нашего исследования и – одновременно – его **новизна** – исследовать специфику реализации балладных сюжетно-образных мотивов в творчестве поэтов Серебряного века

как самого репрезентативного периода развития поэзии в русской литературе XX столетия.

Балладное творчество поэтов-акмеистов по сравнению с предыдущими этапами развития жанра, в своих истоках восходящего к романтической балладе первой трети века, представляет собой не очень богатую, но достаточно заметную и пеструю картину, исключение составляет творчество Н. Гумилева. Вместе с тем нельзя не обратить внимание на баллады таких авторов, как А. Ахматовой, О. Мандельштам, и многих других поэтов того периода, творчество которых составляет важный и своеобразный этап в развитии жанра баллады. Нами не было выявлено ни одного специального исследования по заявленной проблематике.

Цель исследования состоит в изучении структурных и поэтических особенностей и специфики трансформации традиционных балладных мотивов и образов в творчестве поэтов-акмеистов.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. установить особенности развития жанра баллады в русской литературе;
2. на основе анализа классических баллад В.А. Жуковского выявить ключевые жанрообразующие признаки баллады;
3. определить место и специфику жанра баллады в художественном наследии поэтов Серебряного века, принадлежащих разным литературным направлениям течениям;
4. выявить своеобразие поэтики стихотворных произведений, тяготеющих к жанру баллады, в творчестве поэтов-акмеистов; установить индивидуально-авторские и типологические черты в их созданных ими балладах.

Объектом исследования является изучение вопросов жанрообразования и жанровой трансформации в русской литературной традиции.

Предметом исследования являются особенности трансформации традиционных балладных мотивов и образов в творчестве поэтов-акмеистов.

Материалом исследования являются балладные произведения поэтов-акмеистов Н. Гумилева («Ольга», «Одержимый», «Заблудившийся трамвай»), А. Ахматовой («Сероглазый король», «Город сгинул»), О. Мандельштама («Фэтонщик») и Г. Иванова («Песня о пирате Оле. Развинченная баллада»).

Методы исследования – культурно-исторический, сравнительно-сопоставительный, структурно-типологический методы, элементы мотивного анализа, а также элементы описательного и реферативного методов.

Научно-практическая значимость работы состоит в том, что полученные результаты могут быть использованы при разработке элективного курса по истории русской литературы XX века в старших классах общеобразовательной школы и в качестве материала для обсуждения на уроках внеклассного чтения. Также нам видится возможность использования отдельных положений настоящей дипломной работы в рамках основных лекционных курсов и спецкурсов для студентов-бакалавров филологических факультетов.

Структура работы состоит из Введения, двух глав, Заключения, Списка использованной литературы, насчитывающей 72 наименований.

Глава I

Жанр баллады в теоретико-литературной и историко-культурной перспективе

Цель первой главы заключается в изучении особенностей развития жанра баллады в русской литературе.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач: 1) исследовать историю развития жанра баллады в русской литературе; 2) проанализировать структуры фольклорной (народной) и литературной баллад, выявить их сходные и уникальные черты; 3) рассмотреть разные варианты классификации баллад и определить основные признаки романтической баллады В. А. Жуковского как родоначальника жанра в русской классической литературе.

1.1. Возникновение и развитие жанра баллады в русской литературе

Народная баллада, активно развиваясь в течение многих столетий, постоянно вбирала в себя и перерабатывала самый разнородный материал, черпая его из устных преданий и письменных источников или непосредственно из жизни. Академик М.П. Алексеев, пытавшийся разобраться в развитии английских и шотландских баллад, пришел к следующему выводу: «Происхождение сюжетов баллад очень различно: иные имеют своими источниками книжное предание, христианские легенды, произведения средневековой письменности, рыцарские романы, даже в отдельных и редких случаях произведения античных авторов, усвоенные через посредство каких-либо средневековых обработок и пересказов; другие восходят к устному преданию, представляют собой вариации «бродячих сюжетов», пользовавшихся международным распространением. Третьи воспроизводят какое-либо историческое событие, видоизменяя, стилизуя его соответственно общим условиям песенной традиции» [Душина, 1975: 53].

Народная баллада, активно развиваясь в течение многих столетий, постоянно вбирала в себя и перерабатывала самый разнородный материал,

черпая его из устных преданий и письменных источников или непосредственно из жизни. Н.И. Кравцов, внимательно исследовавший генезис и особенности славянской народной баллады, подчеркнул важность исторического принципа в подходе к жанру: «Суть дела состоит в том, что многообразие сюжетов: форм и типов, разновидностей баллад – сложилось не сразу, а является результатом длительного развития жанра, которое состояло в обогащении его в связи с ходом жизни народа. Баллада существовала не изолированно от других жанров, а в непрерывном взаимодействии с ними, что также служило основой возникновения ее разновидностей» [Душина, 1975: 65].

Баллада повлияла на самоопределение русского романтизма, она поставила человека на характерную для романтизма грань двоемирия, предполагая практически реальную встречу с высшими, мистическими силами бытия. Баллада обладает следующими характерными признаками: сюжетна, динамична, она предпочитает обращаться к чудесному и ужасному; в ней органично сплетается эпическое начало с лирическим. В романтической балладе содержание может быть историческим, героическим, фантастическим, бытовым, но каждый раз оно преломлено через фольклорную призму легенды, предания, поверья. Для романтической баллады обязателен особый балладный мир – экзотический, условно-фольклорный, декоративно-исторический. При этом автор баллады в толковании ее эпизодов вступает в тесный контакт с национально-народным мировосприятием определенного времени. Поэтому баллада, как правило, фольклорна, национально самобытна и исторична. А так как для народного сознания характерна наивно-простодушная вера в подлинность чудесного и фантастического, то для баллады весьма характерна атмосфера таинственности, загадочности, предчувствий проявления рока, преодолеть который старается герой.

Можно провести различия между двумя основными типами баллад: *фольклорной*, или *традиционной* балладой и *литературной* балладой. Первая

являлась анонимной и передавалась от певца к певцу из уст в уста. Она принадлежит к устной традиции. Таким способом баллады переходили из одного поколения в другое на протяжении веков. Это неизбежно приводило к появлению многочисленных вариаций одного балладного сюжета [Полевой, 1990: 48].

Второй тип баллад не является анонимным и записывается поэтом в том виде, в каком был сочинен. Эти различия важны, тем не менее, баллады обеих традиций имеют общие черты. Одновременно многие историки и критики выделяют третий тип баллад – *популярную* (массовую). Она имеет много общего с традиционной или фольклорной балладой. Тем не менее, она ассоциируется, скорее, с полулитературными или литературными *городскими*, а не сельскими сообществами, и часто бывает очень реалистичной, негероической, комической или сатирической, трагической.

Вообще европейская баллада уже в романтическую эпоху обнаружила редкую способность к синтезу национальных и чужеземных традиций, к свободному обмену сюжетами, темами, мотивами и формами. Баллада оказалась жанром действительно интернациональным, постоянно обогащающимся из самых разнообразных национальных источников: легенд, сказок, былин, исторических и разбойничьих песен, важных общественных событий и частных происшествий, местных поверий, суеверий и обычаев.

В русской поэзии XIX в., начиная с В.А. Жуковского, балладная струя зарождается под влиянием английских романтиков и непосредственно – английской народной баллады [Томашевский, 2001: 124].

Можно сказать, что романтизм в русской литературе утверждался именно с помощью баллад. Стремление ввести читателя в атмосферу тайны, события, не поддающиеся прямым логическим изменениям, отличает балладные поиски М.Н. Муравьева, Г.П. Каменева, Н.М. Карамзина. Это характерно и для балладных опытов, стихотворных и прозаических переводов и подражаний, заполнивших страницы «Московского журнала», «Утренней зари» и др. изданий тех лет [Иезуитова, 1978: 75, 77].

Необходимо отметить, что XVIII век передал в актив «новой» поэзии лишь несколько балладных опытов. Вышедшие в 1810-е годы хрестоматии «образцовых» и «лучших» сочинений в разделе баллад печатают «Раису» Н.М. Карамзина, «Отставного вахмистра. (Карикатуру)» И.И. Дмитриева и «Болеслава» М.Н. Муравьева. Созданная в конце этого столетия жанровая традиция, хотя и не воспринятая в полном своем объеме, не была утрачена. Она стала почвой для балладного творчества В.А. Жуковского.

Традиционно в науке считается, что мир субъективных переживаний человеческой личности впервые столь глубоко и поэтично открылся русскому читателю именно в балладах В.А. Жуковского: «В русской литературе баллада появилась благодаря творчеству Василия Андреевича Жуковского и прошла сложный путь от заимствованного до истинно русского жанра, обладающего типичными чертами и особенностями национальной литературы» [Канунова, 1990: 42]. Один из участников литературного общества «Арзамас» Ф.Ф. Вигель в своих мемуарах обозначил баллады В.А. Жуковского как начало романтизма в России. Прибегая к русификации имен и реалий, поэт создавал предпосылки возникновения русской баллады, основывающейся на русском национальном историческом материале. Народная и личная этика рождаются на одной и той же почве фольклорных и религиозных представлений.

Балладам В.А. Жуковского присущ высокий нравственный пафос. Великодушные герои и злодеи-преступники, добродетельные жертвы и силы зла резко противопоставлены друг-другу. Справедливость торжествует, преступник несет заслуженную кару.

В.Г. Белинский с полным основанием видел в творениях В.А. Жуковского «целый период нравственного развития нашего общества. Их можно находить односторонними, но в этой-то односторонности и заключается необходимость, оправдание и достоинство их...». «...В стихах В.А. Жуковского, – замечал он в другой статье, – то, что должно бы

оставаться только элементом, было, напротив, и альфой и омегой его поэзии; но таково было требование времени, таков был ход исторического развития нашей литературы: В.А. Жуковский, в этом случае, думая служить искусству, служил обществу...» [Успенский, 2000: 114].

Романтизм в России ориентируется не только на европейскую традицию, пришедшую в отечественную литературу с переводами, но и фольклорные корни. В соответствии с этим особо выделяется фантастическая романтическая баллада с фольклорной окраской, в которой оживает народная демонология – черти, ведьмы, духи, а чудесные явления (сплав языческой и христианской мифологий) предстают зримыми воплощениями легенд, поверий, преданий. Так, внутренний мир героини баллады «Светлана» В.А. Жуковского неотделим от народных представлений и обычаев, когда девушки в праздник Крещения гадали о своей судьбе, о суженом, мечтали о любви и соединении с любимым. Романтизм здесь впервые серьезно обратился к духу народа. В.А. Жуковский окружил Светлану приметам народного бытового уклада. Вспомним слова В.Г. Белинского: «Романтизм этой баллады состоит не в одном нелепом содержании ее, на изобретение которого стало бы дюжинного таланта, но в фантастическом колорите красок, которыми оживлена местами эта детски-простодушная легенда и которые свидетельствуют о таланте автора. Некоторые стихи из баллады были для своего времени откровением тайны романтизма». Фантастическое здесь становится элементом повседневного быта и характеризует уклад, уровень развития героев, их внутреннюю жизнь, обычаи, нравы, язык – словом, «дух народный» [Томашевский, 2001: 125].

Народная древность с появлением романтизма перестала быть признаком необразованности и вошла в обиход русской литературы, воспитания русских детей, стала постоянным сюжетом волшебных балетов, феерий, цирковых представлений, а сказка, былина, легенда легли в основу обучения народному русскому языку наряду с пословицами и поговорками.

Поэтому основой возникновения русского романтизма как направления стало обращение к сокровищнице русского фольклора.

Рассмотрим несколько определений баллады:

1. *Баллада* – это эпико-лирическое произведение, которое при всех различиях в происхождении и эволюции образцов обладает непременно характеристическими признаками; среди них – связанные с тематикой (чудесное, загадочное происшествие), способом восприятия (простота, наивность), композицией (концентричное действие, представленное эскизно в главных, повторяющихся фабулярных моментах, лиризованное повествование часто с диалогическими вставками), типичностью поэтических средств (эпитеты, сравнения, параллелизмы, повторения и т. п.), форма мелодичная, обычно строфическая [Квятковский, 1966: 42].

2. *Баллада* – это традиционная или популярная баллада – это история, рассказанная в песне, которая передавалась в устной форме, от певца к певцу. Баллады стали распространенным жанром в XV в., однако первые образцы восходят еще к XIII в. Каково бы ни было их первоначальное авторство, они становились собственностью сообщества людей, которые их пели, шлифовали их сознательными или бессознательными изменениями и учили им своих детей. Эта устная передача традиционного материала, возможно, сказывается в безличном тоне (певец редко поет о своем отношении к рассказу). Обычная тема – любовь, часто трагическая. Простой язык и безличный тон часто скрывают глубокие чувства, а рефрен добавляет элемент торжественного ритуала или лирического контраста к застывшему рассказу [Бродский, 1925: 19–20].

3. *Баллада* (от латинского «танцевать») – простая, хорошо запоминающаяся песня, которая устно передает содержание рассказа в форме повествования и диалогов. Народная популярная баллада – одна из наиболее ранних форм литературы, чье содержание восходит к ранним периодам деревенской культуры. Ее отличительными свойствами являются простой язык, простой сюжет, повторы, объективное повествование и любовная тема,

тема сверхъестественного и тема физической силы героя. Рассказ стремится к своей кульминационной точке, к катарсису [Cuddon, 1999: 31].

4. *Баллада* – это жанр, находящийся между тремя литературными родами, который изображает необыкновенное, богатое действием, нередко с чертовщиной и привидениями и большей частью трагическое событие из истории, саги или мифа (часто роковую встречу, в которой человек – только способ описания космических процессов, столкновений между силами, нравами и природой и т. п.), продвигающееся вперед благодаря обмену речами между персонажами, показанное в качестве непосредственно современного в сжатой, чаще всего рифмованной строфической форме, и который при этом благодаря эмоциональному содержанию рассказанного, намекающему способу изложения, возгласам и припеву поддерживает нечто вроде мелодии, вызывает лирическое настроение. Предлагая собственно действие только как повод для образа настроения, создает переход к лирике; также подвижной является граница с *романсом*, однако легко ироническое этого жанра превращается в серьезное, благородное и темное, закрытое тенью судьбы. В прозе балладе соответствует новелла в выборе материала, сжатости формы и драматическом строении. Собственной метрической формы баллада не разработала [Barnet, 1971: 73–74].

5. *Баллада* – слово происходит от позднелатинского и итальянского «ballare» – «танцевать». Если говорить обобщенно, то баллада – это песня, рассказывающая историю и первоначально являвшаяся музыкальным аккомпанементом к танцу. Можно выделить очевидные базовые черты, общие для большого числа баллад: 1) начало часто внезапно; 2) язык прост; 3) история рассказывается при помощи диалога и действия; 4) тема часто трагическая (хотя есть некоторое количество комических баллад); 5) часто имеется рефрен. К этим чертам можно добавить: баллада обычно имеет дело с отдельным эпизодом; события, ведущие к кризису, разворачиваются быстро; минимум деталей, касающихся окружающей обстановки; сильный драматический элемент; значительная напряженность и непосредственность

повествования; повествователь объективен; постоянные эпитеты используются в устной традиции кеннингов; часто бывает нарастающее (увеличивающееся) повторение; единственная линия действия и скорость рассказа сильно мешает попыткам обрисовки характера; образы редки и просты [Петровский, 1925: 90].

В качестве рабочего определения жанра баллады нами было выбрано определение данное С.П. Белокуровой в «Словаре литературоведческих терминов»: *Баллада* (от франц. ballade – танцевальная песня) – жанр лиро-эпической (см. лиро-эпический жанр) поэзии: повествовательная песня или стихотворение относительно небольшого объема, с динамичным развитием сюжета, основой которого является необычайный случай. Часто в балладе присутствует элемент загадочного, фантастического, необъяснимого, недоговоренного, даже трагически неразрешимого. По происхождению баллады связаны с преданиями (см. предание), народными легендами, соединяют черты рассказа и песни. Баллады – один из главных жанров в поэзии сентиментализма и романтизма [Белокурова, 2005: 3].

В широком значении баллада – это песня на различную тематику, при этом появление русской баллады как отдельного жанра связано с переводами баллад В.А. Жуковским, а впоследствии появились и собственно русские авторские оригинальные баллады.

1.2. Формирование черт поэтики жанра баллады и принципы классификации баллад в русской литературе

Многообразии внутрижанровых тенденций, отсутствие четкой дифференцированности элементов балладной поэтики, смешение баллады с другими жанровыми формами – все это вместе взятое объясняет причины того, что в достаточной степени интенсивный и давший немалые эстетические результаты процесс формирования жанра баллады в русской литературе конца XVIII в. остался в ряде существенных моментов незаконченным. Русская литературная баллада как жанр лиро-эпический

сформировалась, ориентируясь на немецкие образы, с которыми познакомил публику В.А. Жуковский. Он предложил читателям, в сущности, не переводы, а переложения и подражания балладным шедеврам И.В. Гете и Ф. Шиллера [Янушкевич, 1985: 53].

Жанровая структура произведения – это определенная художественная система организации художественного текста, представляющая собой органичный сплав общих, типологических принципов жанра и индивидуальных, неповторимых форм их проявления у данного писателя. Художественный текст баллады – это конкретная и непосредственная реализация жанровой структуры баллады [Иезуитова, 1978: 76].

По мнению В.В. Знаменщикова, в исследовании поэтики литературной баллады можно воспользоваться некоторыми положениями фольклористики. Для литературной баллады бесспорны определенные жанровые приметы народной баллады, другие видоизменяются (например, «одноконфликтность и сжатость»); литературная баллада имеет только ей присущие особенности. Общность обнаруживается уже в эстетических категориях. В основе ее – опора на изображение «трагического» и «чудесного».

Народная баллада, которая входит в систему эпических жанров фольклора, подчиняется законам построения эпического произведения. Эпическая установка ее осложняет пути прямого выражения чувств персонажей. Появляется диалогическая форма развития действия, в которой смыкается рассказ о событии и изображение его. В диалоге ощущается ведущая роль одного из персонажей. В структуре народной баллады это проявляется в вариативности высказываний второго персонажа при сохранении единой темы («скрытое» расспрашивание; при последовательном проведении этой тенденции появляются прямые вопросы).

Литературная баллада также выделяет центрального персонажа, чьими усилиями определяется развитие конфликта. Второй персонаж может и не появиться. Мотивировка действий центрального персонажа возникает в результате использования новых средств: появляется диалогизированный

монолог, отсюда – самохарактеристика персонажей. Широкое распространение жанра в середине 20-х гг. XIX века создавало «конвенциональную мотивировку»: читатель знал направление развития конфликта, его участников. В это время В.А. Жуковский сокращает авторские характеристики героев, например, в балладе «Лесной царь»:

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?

Ездок запоздалый, с ним сын молодой.

К отцу, весь издрогнув, малютка приник;

Обняв, его держит и греет старик.

«Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?»

«Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул:

Он в темной короне, с густой бородой».

«О нет, то белеет туман над водой».

«Дитя, оглянися; младенец, ко мне;

Веселого много в моей стороне;

Цветы бирюзовы, жемчужны струи;

Из золота слиты чертоги мои» <...>

«Дитя, я пленился твоей красотой:

Неволей иль волей, а будешь ты мой».

«Родимый, лесной царь нас хочет догнать;

Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать».

Ездок оробелый не скачет, летит;

Младенец тоскует, младенец кричит;

Ездок подгоняет, ездок доскакал...

В руках его мертвый младенец лежал.

[Жуковский, 1982: 48].

И в литературных, и в народных балладах конфликт часто определяется столкновением «высоких» и «низких» героев. Как правило, особенно подвижен в структуре произведения «низкий» персонаж. Ему дано вступать в

«фамильярный контакт» с персонажами другого мира. С появлением фантастики мобильность его становится еще более очевидной: только он испытывает воздействие «высших» сил. Перемещениями центрального героя определяется балладное пространство и время [Знаменщиков, 1980: 205].

Можно подметить и общие композиционные особенности, свойственные фольклорной и литературной балладе. Произведение четко членится на два неравных отрезка: развитие действия и финал (кульминация и развязка). Они противопоставлены во временном и пространственном отношениях. Финал заставляет переосмыслить предшествующее течение сюжета. События, первоначально воспринимающиеся как незначительные, приобретают смысловую и эмоциональную насыщенность. В таком построении баллады отражается проявление трагической направленности балладной эстетики. Народная баллада, лишенная автора, делает трагизм необратимым, так, например, это происходит в драматических произведениях, где вмешательство автора исключено. В литературной балладе автор своим участием может снять напряжение действия – иногда так поступает В.А. Жуковский («Светлана», «Алина и Альсим»).

Баллада часто закрепляет за сюжетными ситуациями соответствующие пространственные локализации. Развязка в народных балладах обычно происходит «на людях». Если развязка обусловлена вмешательством фантастики, «потусторонних сил», действие переносится туда, где они возможны – в поле, в лес.

При этом фабула легко членится на отдельные отрезки – сцены. Такое членение подкрепляется временными сдвигами. Изменяется и течение времени внутри каждой сцены. Например, в развязке время уплотняется.

Балладное время всегда однонаправлено. В литературных балладах встречаются параллельные описания, но возвращения в прошлое не бывает. Однако персонажи могут говорить о минувших событиях – как это происходит в драматургии классицизма. Тем самым объясняется состояние героев и мотивируются дальнейшие действия: баллада предстает как

последнее звено событийного ряда, оставшегося «за текстом» [Зайцев, 2001: 127].

Для жанра баллады характерно наличие специфического и поэтического (так называемого балладного) мира, которому присущи свои художественные законы, своя эмоциональная атмосфера, свое видение окружающей действительности, а также в каждой балладе присуща своя история, фантастика, героика, быт, измененные легенды, предания, поверья.

Автор смотрит на окружающее глазами своих героев, разделяя их «наивно-простодушную» веру в реальность чудесного, сказочного, фантастического. Так возникает специфическая атмосфера таинственности, недосказанности, предчувствий и пророчеств, которые вызывают у читателя мысль о чем-то роковом, predetermined, с чем порой пытаются вступить в борьбу герои баллад.

Эпическое начало связано с наличием ярко выраженного событийно-повествовательного сюжета и объективного героя. Сюжет обычно одноконфликтен и однособытиен, в данном смысле баллада сближается с рассказом. При этом своеобразие балладного сюжета заключается не только в большей обобщенности по сравнению с сюжетом в прозаическом произведении, но и в особом культе События с большой буквы. Дело в том, что сюжетно-композиционную основу баллады составляет не обычное событие, а исключительный случай, выдающееся происшествие, выводящее балладное действие за границы повседневного мира реальности – в мир легендарно-фантастический. Это событие составляет сердцевину балладного действия. В этом смысле сюжет по своему характеру ближе к мифологическому, чем к новеллистическому повествованию. Поэтому баллада тяготеет к историческим сказаниям, народным легендам и поверьям.

Балладному действию присущи особая сжатость, стремительность, динамичность развертывания события, фрагментарность, проявляющаяся в акцентированности авторского и читательского внимания на отдельных, чаще всего наиболее напряженных моментах.

Лирического героя в балладе нет, рассказ идет от лица стороннего наблюдателя. Лирическое начало жанровой структуры баллады связано с эмоциональным настроением повествования, отражающим авторское ощущение изображаемой эпохи и выражающим лирическое самосознание поэта. Активное отношение художника к событию проявляется во всей эмоциональной атмосфере баллады, но сильнее всего оно обычно проступает в зачатке или в финале баллады, как бы обрамляющих ее событийный сюжет и тем самым поддерживающих тот или иной эмоциональный настрой произведения [Душина, 1975: 59].

Драматическое начало жанровой структуры баллады связано с напряженностью действия, подчеркиваемой обычно особым, стремительным, стихотворным ритмом. По сути, каждая баллада – это маленькая драма. Конфликт, лежащий в основе, всегда остро драматичен. Развязка же, будучи сюжетным завершением конфликта баллады, носит не просто неожиданно-эффектный, но зачастую трагический характер. В известной мере драматизм баллад связан также с той атмосферой страха и ужаса, без которой вообще нельзя представить художественную природу традиционной романтической баллады. Иногда это носит чисто религиозный характер, но также представляет собой своеобразную форму философского признания существования некой непостижимой и неподвластной человеку силы. В большинстве баллад это просто осознание того, что внешние, объективные обстоятельства, зачастую оказываются сильнее внутренних, субъективных побуждений отдельной человеческой личности. Отсюда столь характерный для баллад мрачноватый колорит.

Из всего спектра проблематики едва ли не самой главной проблемой является противостояние личности и судьбы. В русской романтической балладе появляется идея справедливости: если герой не следует велению судьбы – он наказан. Балладный герой нередко сознательно бросает вызов судьбе, оказывает ей сопротивление вопреки всяким предсказаниям и предчувствиям.

Иногда драматическое начало оказывается настолько сильно выражено, что из-за этого авторский рассказ оттесняется в сторону или вовсе заменяется монологической или даже диалогической формой повествования («Людмила», «Лесной царь», «Замок Смальгольм»).

Историзм в балладе условный, близок к историзму легенд, преданий, былин, то есть носит несколько мифологизированный характер. В исторических балладах В.А. Жуковского условное средневековье создано творческим воображением автора, почти освобождено от бытового и исторического правдоподобия [Канунова, 1990: 44].

Заключительные ситуации типичны для баллад. Один из сюжетов, взятых из народных баллад и фольклора, – сюжет о явлении мертвого возлюбленного к его невесте, либо наоборот, явление возлюбленной к жениху. Есть народные поверья, уходящие корнями в языческую веру, в основе которой лежит легенда о существовании загробного мира. Известны некоторые русские сказки, где описывается, как мертвец ходит по деревне или подает голос и мстит обидчикам. Другой сюжет: вековечный спор жизни со смертью, надежды с отчаянием. Охота смерти за жизнью и красотой. Либо это игра/ борьба с судьбой.

Вплоть до настоящего времени наиболее распространенным принципом классификации баллад (как народных, так и литературных) продолжает оставаться классификация по сюжетам, группируемым по тематическому принципу. Так, Н.И. Кравцов подразделял славянские баллады на *мифические, исторические, социальные и семейно-бытовые* [Шаталов, 1983: 177]. Д.М. Балашов, выделяя среди русских баллад *семейно-бытовые, исторические и социально-бытовые*, исходил из «преобладания того или иного характера конфликта» [Фрайман, 1998: 19]. В одном из новейших изданий славянского фольклора речь идет о «четыре тематических группах баллад: *исторических, любовных, семейных и социальных*», выделяемых «в зависимости от характера трагического конфликта».

Таким образом, приходим к выводу, что основными признаками баллады являются фольклорность, национальная самобытность, историчность, сюжетность, динамичность, обращение к чудесному и ужасному, соединение эпического начала с лирическим, наличие особого балладного мира – экзотического, условно-фольклорного, декоративно-исторического.

1.3. Творчество русского поэта В.А. Жуковского, «золотой век» в развитии жанра баллады

Почти все тридцать девять баллад В.А. Жуковского – переводы, оригинальных только пять. Но переводные баллады производят впечатление подлинных, потому что оттеняются те мотивы, которые наиболее близки переводчику. В.А. Жуковский всегда выбирал для перевода то, что было внутренне созвучно ему самому.

В.А. Жуковский использует элегический тип лирического повествования в качестве основы для баллады, непохожей на предшествующие жанровые образцы (баллады Н.М. Карамзина, М.Н. Муравьева и др.). Сопоставление шло на контрастной основе: балладный мир противопоставлен лирическому как мир антитез, дисгармонии, этических конфликтов. В описании ранних баллад А.С. Янушкевич пользуется метафорическим определением «театр страстей» [Власенко, 1982: 240].

Исследовательница творческого наследия поэта И. Семенко утверждала, что адекватный перевод с одного языка на другой невозможен [Веселовский, 1999: 30]. И. Семенко в книге «Жизнь и поэзия Жуковского» дает классификацию баллад. Исследовательница отмечает, что все баллады поэта, несмотря на тематические различия, представляют собой монолитное целое, художественный цикл, скрепленный не только жанровым, но и смысловым единством. В.А. Жуковского привлекали образцы, в которых с особенной остротой затрагивались вопросы человеческого поведения и выбора между

добром и злом. В его балладном цикле сгущена проблематика, рассеянная в творчестве многих западноевропейских поэтов [Веселовский, 1999: 31].

Об особом художественном мире баллад при всем различии их тематики пишет С.Е. Шаталов. По его словам, их стилистика и тональность близка, их пейзажи сходны по окрашенности и по восприятию. На протяжении десятилетий работы над балладами не менялось у В. Жуковского понимание человеческой природы, и в основном оставались едиными принципы построения характеров.

Баллады В. Жуковского, при всем их внутреннем единстве, поддаются систематизации. Уже один из первых исследователей переводов В.А. Жуковского, В. Чешихин, наметил три основных группы в балладном творчестве поэта: «лирический», «эпический» и «дидактический». Такое деление правомерно, но все же несколько условно. Начальный период наиболее непосредственно лиричен. Но и в балладах, хронологически с ним смежных, лиризма очень много, только он предстает в более усложненных формах. «Эпизм», мастерство описания и объективного рассказа мощно развились в 1816–1832 гг. Моральная дидактика присутствует всегда, но прямое морализаторство встречается только в балладах В. Жуковского раннего периода.

Баллады В. Жуковского поддаются систематизации по трем признакам: *хронологическому, стилистическому и тематическому*, причем эти принципы не всегда совпадают между собой. С хронологической точки зрения можно наметить три периода: первый период: 1808–1814; второй период: 1816–1822; третий период: 1828–1832.

Между ними – характерные интервалы, перерывы творчества, а также отличия в самом типе переводов. Лишь в первом и втором периодах встречаем оригинальные баллады, в первом – наибольшее количество свободных переводов, которые в дальнейшем все больше вытесняются точными. В 1828–1832 годах точные преобладают.

Чтобы выстроить последовательность написания баллад с точки зрения хронологии, книга «Русские писатели. 1800–1917» из серии «Большая российская энциклопедия» дает нам следующие сведения: «В 1808–1814 В.А. Жуковский написал тринадцать баллад, в том числе вольные переводы: «Людмила» (1808), «Кассандра» (1809), «Пустынник» (1813), «Адельстан» (1813), «Ивиковы журавли» (1814), «Варвик», «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин» (все три – 1815) и оригинальные баллады «Ахилл», «Эолова арфа» (обе – 1815). В центре этих «маленьких драм» – столкновение человека с судьбой, проблема нравственного выбора, история несчастной любви.

В январе – мае 1818 года появляются пять выпусков альманаха «Для немногих», целиком заполненных переводами В. Жуковского, среди которых такие шедевры, как «Лесной царь», «Мина», «Рыбак» из Гёте, «Горная дорога», «Рыцарь Тогенбург», «Голос с того света», «Граф Гапсбургский» из Шиллера [Гаспаров, 2004: 239].

Временем нового творческого подъема поэта стал 1831 год. В декабре вышли сразу два издания «Баллад и повестей». Первое включало все балладное творчество 1809–1831, второе, однотомное, – лишь новые произведения, созданные в 1828–1831. В новых балладах все отчетливее проявляется эпическая природа жанра – событийность, повествовательность, интерес к философским проблемам. Двенадцать новых баллад образуют тематическое единство. В центре всех их – тема судьбы, поединок человека и обстоятельств. «Торжество победителей» и «Отрывки из испанских романсов о Сиде» – начало и конец балладного цикла – составляли кольцо героики, внутри которого происходило развитие темы.

В 1831 г. Жуковский переводит баллады «Роланд оруженосец», «Плавание Карла Великого», «Рыцарь Роллон», «Старый рыцарь» – все из Уланда». [Душина, 1975: 55]

Стилистический принцип классификации отмечен Семенко, но не разработан, мы оставим его в стороне.

Тематически, по словам исследовательницы, баллады распределяются по группам национально-исторических (русских), средневеково-рыцарских, античных. Национально-историческая тематика сконцентрирована в первом периоде, характерно, что к 1817 г. относится лишь завершение работы над «русской» балладой «Двенадцать спящих дев». Сюжеты западноевропейского средневековья безраздельно господствуют во втором периоде и количественно преобладают в третьем. Античные сюжеты фигурируют только в начале и в конце балладного творчества Жуковского. Программный морально-философский смысл античной темы обнаружился сразу, а затем был углублен [Зайцев, 2001: 127].

К «русским» балладам относятся ранние баллады «Людмила», «Светлана», «Громобой» и «Вадим» («Двенадцать спящих дев»).

Среди «средневековых» баллад можно выделить произведения, относящиеся ко всем трем хронологическим периодам. К ранним относятся «Эолова арфа», «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Адельстан», «Варвик». Ко второму периоду по времени создания относятся «Мщение», «Три песни», «Граф Гапсбургский», «Рыцарь Тогенбург», «Лесной царь», «Замок Смальгольм или Иванов вечер», «Гаральд», «Рыбак». «Рыцарские» баллады позднего периода – «Алонзо», «Доника», «Уллин и его дочь», «Кубок», «Суд божий над епископом», «Покаяние», «Братоубийца», «Королева Урака и пять мучеников», «Роланд-оруженосец», «Рыцарь Роллон», «Ленора», «Плавание Карла Великого», «Старый рыцарь».

Ранние «античные» баллады – «Кассандра», «Ивиковы журавли» и «Ахилл», поздние – «Торжество победителей», «Поликратов перстень», «Элевзинский праздник».

Классификация баллад возможно по ещё одним параметрам: *оригинальные и переводные*. Оригинальных баллад всего пять: «Громобой», «Вадим» (составляющие «Двенадцать спящих дев»), «Ахилл», «Эолова арфа» и «Узник». Все эти баллады, кроме «Узника», по времени создания относятся к раннему периоду. Оригинальные баллады отличаются от переводных

большой лиричностью, близостью к элегиям по характеру повествования и эмоциональному наполнению, ослабление сюжетной ситуации, внимание на описаниях персонажей и развернутые пейзажи.

На примере двух наиболее известных и характерных для В.А. Жуковского произведений – «Людмила» и «Светлана», в которых последовательно разворачивается повествование, покажем основные особенности балладной композиции: экспозиция, ожидание жениха, явление призрака, стремительная езда, разочарования, приключения.

Баллады В.А. Жуковского насквозь эмоциональны, они построены на единой эмоциональной мелодии. И дело не только в открытом проявлении и выявлении эмоции: перенесенные сюда прямо из лирики обращения автора к читателю или героям: «Где ж, Людмила, твой герой? Где твоя, Людмила, радость?» (Людмила); «Ах! Светлана, что с тобой? В чью зашла обитель?» (Светлана). Или восклицания-обращения героинь к отсутствующим женихам: «Где ты, милый? Что с тобою?» (Людмила); «Где, в какой ты стороне? Где твоя обитель?» (Светлана) [Жуковский, 1985: 78].

Факт изображается так, как будто он непосредственно переживается персонажем, так как автор с позиций повествователя переходит на точку зрения непосредственного наблюдателя. Характерным симптомом, сигналом этого перехода стало слово «Вот», наречие, вводящее более или менее развернутое изображение предмета, действия, например, в «Людмиле»:

Вот уж солнце за горами;
Вот усыпала звездами
Ночь спокойный свод небес...
Вот и месяц величавой
Встал над тихою дубравой...
Вот повеял от долины
Перелетный ветерок...

Ср. в той же функции – восклицание *чу!*

Чу! в лесу потрясся лист.

Чу! в глуши раздался свист...
Аналогичные формы в «Светлане»:
Вот в светлице стол накрыт...
Вот красавица одна...
Вот в сторонке божий храм...
Вот примчались...

[Жуковский, 1985: 72].

Так создавалось впечатление непосредственного восприятия и переживания происходящего [Томашевский, 2001: 128].

Сюжеты баллад В.А. Жуковского заимствованы из фольклора, средневековой литературы, античной мифологии и из происшествий обыкновенной жизни. Главная тенденция – жестокость преступления, беспощадность судьбы, ужас, возникающий при осознании связей человека с потусторонним миром, явление сверхъестественных сил, магическое обаяние природы, а также апофеоз любви, подвиги самопожертвования, героические деяния. Баллады предлагают особую трактовку этих сюжетов, отличаются атмосферой таинственности, недоговоренности.

Проанализировав основные аспекты развития жанра баллады в русской литературе, мы сделали следующие выводы.

Народная баллада, активно развиваясь в течение многих столетий, постоянно вбирала в себя и перерабатывала самый разнородный материал, черпая его из устных преданий и письменных источников или непосредственно из жизни.

Баллада повлияла на самоопределение русского романтизма. Романтическая баллада как литературный жанр обладает следующими характерными признаками: сюжетна, динамична, она предпочитает обращаться к чудесному и ужасному; в ней органично сплетается эпическое начало с лирическим. В романтической балладе содержание может быть историческим, героическим, фантастическим, бытовым, но каждый раз оно преломлено через фольклорную призму легенды, предания, поверья.

Можно сказать, что романтизм в русской литературе утверждался именно с помощью баллад, стремящихся ввести читателя в атмосферу тайны. В русской поэзии XIX в., начиная с В.А. Жуковского, создавшего образцы русской романтической элегии, балладная струя зарождается под влиянием английских романтиков и непосредственно – английской народной баллады.

Художественный текст баллады – это конкретная и непосредственная реализация жанровой структуры баллады. Таким образом, для жанра баллады характерно наличие специфического и поэтического (так называемого балладного) мира, которому присущи свои художественные законы, своя эмоциональная атмосфера, свое видение окружающей действительности. В основе лежит история, героика, фантастика, быт, преломленные через призму легенды, предания, поверия.

Балладному действию присущи особая сжатость, стремительность, динамичность развертывания события, фрагментарность, проявляющаяся в акцентированности авторского и читательского внимания на отдельных, чаще всего наиболее напряженных моментах. Историзм в балладе условный, близок к историзму легенд, преданий, былин, то есть носит несколько мифологизированный характер.

Нами были рассмотрены основные типы баллад: *фольклорная*, или *традиционная* баллада и *литературная* баллада. Наиболее распространенным принципом классификации баллад (как народных, так и литературных) продолжает оставаться классификация по сюжетам, группируемым по тематическому принципу: *мифические, исторические, социальные и семейно-бытовые*. Д.М. Балашов, выделяя среди русских баллад *семейно-бытовые, исторические и социально-бытовые*, исходил из «преобладания того или иного характера конфликта».

Баллады В.А. Жуковского, при всем их внутреннем единстве, поддаются систематизации. Уже один из первых исследователей переводов Жуковского, В. Чешихин, наметил три основных группы в балладном творчестве поэта: «лирический», «эпический» и «дидактический». С хронологической точки

зрения можно наметить три периода: первый период: 1808–1814; второй период: 1816–1822; третий период: 1828–1832. Баллады В.А. Жуковского поддаются систематизации по трем признакам: *хронологическому, стилистическому и тематическому*, причем эти принципы не всегда совпадают между собой. Классификация баллад В.А. Жуковского возможна по ещё одним параметрам: *оригинальные и переводные*.

В следующем разделе работы для изучения балладных мотивов поэзии Серебряного века нами выбрано творчество поэтов-акмеистов, так как, во-первых, именно это течение русского модернизма, обозначившее в качестве основного принципа своего существования как «тоску по мировой культуре», оказалось весьма чутким к традиционным жанрам, сюжетам, мотивам и образам, во-вторых, нами не было выявлено ни одного специального исследования по заявленной проблематике.

Глава II

Структурные и поэтические особенности баллад в творчестве поэтов-акмеистов

Цель второй главы состоит в изучении структурных и поэтических особенностей и специфики трансформации традиционных балладных мотивов и образов в творчестве поэтов-акмеистов. Достижение поставленной цели предполагает решение следующих *задач*: 1) определить место и специфику жанра баллады в художественном наследии поэтов Серебряного века, принадлежащих разным литературным направлениям и течениям; 2) выявить своеобразие поэтики стихотворных произведений, тяготеющих к жанру баллады, в творчестве поэтов-акмеистов; установить индивидуально-авторские и типологические черты в их созданных ими балладах; 3) рассмотреть балладные мотивы в творчестве поэтов Серебряного века; 4) провести анализ тематики, сюжетно-композиционной организации, образной системы и жанрово-стилистических особенностей баллад поэтов-акмеистов.

2.1. Специфика и особенности балладного творчества поэтов Серебряного века, в частности поэтов-акмеистов

Балладное творчество поэтов Серебряного века, продолжая опираться на традиционную балладную тематику, разнообразно в индивидуально-авторском подходе реализации балладных мотивов. Балладное творчество акмеистов возникает в тот период, когда возросла потребность в новых жанровых формах. Важную роль в изменении жанровой системы сыграло появление новых направлений в искусстве, открытие новых путей эстетического освоения действительности, повлекшее за собой трансформацию балладных текстов, востребованных в творчестве поэтов Серебряного века независимо от направления и художественной школы. Видоизменения жанровой модели баллады отразилось в творчестве З.Н. Гиппиус, В.Я. Брюсова, И. Северянина, Б. Пастернака, А. Белого,

М. Цветаевой, А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама, Г. Иванова. Творчество поэтов Серебряного века занимает особое место в развитии жанра баллады, так как каждый из них шел своим неповторимым, новаторским путем, внедряя новые балладные мотивы в свои стихотворные тексты. И у каждого поэта были свои поэтические особенности при обращении к этому жанру. Рассмотрим балладные мотивы в творчестве поэтов Серебряного века в целом.

В произведениях З.Н. Гиппиус черты традиционной романтической баллады изменяются, переступая свои первоначальные жанровые границы. Балладные стихотворения З.Н. Гиппиус обусловлены символистским миропониманием и представляют собой лирические баллады, частично утратившие важную для романтической баллады первой трети XIX в. эпическую составляющую. Сюжетное (эпическое) начало, занимающее важное место в классической балладе, уходит в подтекст, за счет чего усиливается лирическое звучание. Драматические переживания лирического героя оказываются на первом плане, а судьба персонажа отодвигается на второй («Мученица», «Швея» и др.).

Балладные тексты З.Н. Гиппиус новы не только по структуре, но и по содержанию, решая в них философские и морально-этические (на уровне общественного бытия) проблемы («Мудрость» и др.), которые лишь косвенным образом связаны с балладной жанровой формой и ранее ею не затрагивались, затрагивает, прежде всего, проблемы истинности и ложности чувства, обличение небытия, духовной и интеллектуальной деградации общества, судьбы, Рока («Мережи», «Луна и туман» и др.). Таким образом, эмоциональная емкость произведений увеличивается благодаря символической образности. В первую очередь поэтесса подробно разрабатывает эмоционально-психические состояния героев, исследуя их в момент гнева, страсти, раздумий, тяжелых жизненных испытаний, что также усиливает лирическое начало. Изменяя жанровую структуру баллады, З.Н. Гиппиус заключает в поэтические рамки излюбленные «символистские

темы Бога, Любви, Смерти, а также раскрыть символистскую концепцию поэтессы: за реальными, бытовыми событиями и фактами искать провидческий смысл, бытийное наполнение» [Вакуленко, 1996: 13].

Рассмотрим еще одну метаморфозу, которая происходит с сюжетом баллады в начале XX столетия и которая открывается нам в «эротических Балладах» В.Я. Брюсова (сборник «Граду и миру»): «Раб», «Пеплум», «Помпеянка», «Путник», «Решетка», «У моря». Их прекрасно охарактеризовал Ю.Н. Тынянов: «При яркой фабуле баллады даны вне сюжета; они статичны, как картина, как скульптурная группа. Из сюжетного развития выхвачен один «миг», все сюжетное движение дано в неподвижности этого «мига»» [Воронцова, 1986: 270]. Именно сюжетный «миг» баллады В. Брюсова позволяет держаться в пределах жанра, поэтому они отличаются от других стихотворений сборника своим «субъективно-лирическим характером». В письме к Л.Н. Вилькиной поэт сам подчеркивает наличие в тексте «Путника» лирического «я» автора: «Я отдаю себя самого – себе. Я не хочу принадлежать никому, и спокойно могу не владеть никем...» [Магомедова, 2011: 609].

В произведениях В.Я. Брюсова наблюдаются разная степень и формы лиризации баллад как с традиционной, так и новой для жанра тематикой. Так, у поэта, наряду с темой любви (хотя она и претерпевает под пером автора своеобразную эволюцию: любовь-рабство в балладе «Раб», любовь-утеха в «Пеплуме», любовь-страсть в «Помпеянке», любовь-равноправие в «Путнике»), появляется и тема одиночества, тема самоценности личности («Путник», «У моря»), совершенно новых для балладного творчества. Необходимо подчеркнуть и тот факт, что многие баллады В. Брюсова тяготеют к различного рода стилизациям. Так, слово «баллада» в названиях четырех стихотворений из сборника «Семь цветов радуги» употреблено В. Брюсовым в значении «старофранцузской поэзии <...> так называлось лирическое стихотворение из трех строф по 8 стихов с заключительной «посылкой» (envoi)...» [Томашевский, 2001:124]. В этот раздел входят четыре

баллады: «Баллада ночи», «Баллада воспоминаний», «Баллада смерти», «За картами», в которых использован лирический план:

На склоне лет, когда в огне
Уже горит закат кровавый,
Вновь предо мной, как в тихом сне,
Проходят детские забавы.
Но чужды давние отравы
Душе, вкусившей темноты.
Лишь вы, как прежде, величавы,
Любви заветные мечты!

[Брюсов, 1973: 74].

Ирония характерна для большинства баллад В.Я. Брюсова, например, «Романтические баллады» («Похищение Берты», «Прорицание») своими темами (рыцарства, рока и др.) являют собой образцы классической романтической баллады, однако сниженный характер разрешения конфликта придает всему повествованию иронический оттенок. Ирония свойственна романтизму, но не в жанре баллады или же – чрезвычайно редко. Возвышенный пафос, являвшийся традиционно специфической чертой балладного жанра, намеренно «принижается» В.Я. Брюсовым. Персонажам его баллад близки «неромантический» оптимизм, юмор, земная трезвость и самоуверенность.

Традиционные балладные мотивы достаточно заметны и в творчестве И. Северянина, но они устарели по сравнению с традицией XIX в. Поэт заимствует из романтической баллады только внешний антураж, который выглядит декорацией. Уходит прежнее духовно-философское содержание, свойственное жанру, балладный драматизм превращается всего лишь в сентиментальность. Балладная форма все больше используется в ироничной функции с целью противопоставления возвышенного мира поэта и мира читателя. Автор стремится внести красоту в приземленный мир, но это просто невозможно:

...Ну что же, вот тебе награда:
Даю тебе край светлых фей.
Кто ты, читатель, знать не надо,
А я – миррэльский соловей.
В моей балладе мало склада, –
В ней только трели из ветвей...
И ты, быть может, ищешь стада,
А я – миррэльский соловей!..

[Северянин, 1999: 278-279].

Таким образом, драматизм балладного жанра, как видим, не нуждается в сюжете и концентрируется в оппозиции «автор – читатель», но в большей степени это античитатель (ср. «читатель-друг» у Н. Гумилева, «любимый мой читатель» у А.С. Пушкина). Рефрен тоже служит новому типу драматизма (усилению «пропасти» между читателем и автором). Так, данный текст по своей сути представляет лирическое стихотворение (без событийного сюжета), хотя и назван балладой.

К лиризму тяготеют и произведения Б. Пастернака и А. Белого, обозначенные ими как баллады. Так, образы «Баллады» («Бывает, курьером на борзом...») Б. Пастернака, а также некоторых стихотворений А. Белого из книги «Пепел» включаются в едва намеченную фабулу. Балладными персонажами их назвать нельзя, так как в основе своей они подчинены лирическим задачам. Главное, что все-таки сближает такие произведения с традиционной (сюжетной) романтической балладой прошлого века, – это драматизм (сохраняющийся, подчеркнем еще раз, на протяжении всей жизни жанра), возникающий при столкновении лирического героя с враждебным ему окружающим миром и придающий стихотворению высокое (присущее балладе) напряжение.

История балладного жанра XX века представлена также переводными и оригинальными произведениями М. Цветаевой, которые безусловно отличаются поэтической индивидуальностью. Перейдем к характеристике

баллад М. Цветаевой, в которых автор стремится создать яркие по характеру чувств и поступков образы, но при этом сообщает им легкий оттенок простонародности. В разное время М. Цветаевой были переведены *немецкие* народные баллады («Орешина», «Доныне о бедных детях», «Мне белый день чернее ночи...») и *английские* («Робин Гуд спасает трех стрелков», «Робин Гуд и Маленький Джон»). При сохранении в них первоначального интонационного колорита, несомненно, привнесено и нечто «цветаевское», что всегда отличает ее произведения от других: образная система, особая строфика, не говоря уже о синтаксисе и характере мыслевыражения.

Количество оригинальных баллад у М. Цветаевой небольшое. Особо следует сказать о балладе «Стенька Разин». Она написана на сюжет народной песни, но имеет свои особенности, которые проявляются, прежде всего, в интерпретации образов и самобытном разрешении балладного конфликта. В песне персидская княжна – безлика жертва атамановой любви, о ее переживаниях ничего не говорится. В балладе М. Цветаевой она – жертва грубого насилия, страдающая женщина, думающая о своем женихе. Она уже не безлика:

...А она – брови насупила,
Брови длинные,
А она – очи потупила
Персиянские.
И из уст ее –
Только вздох один:
– Джаль-Эддин!..

[Цветаева, 1986: 72].

В песне Разин – веселый удалой атаман, утопивший княжну только в угоду своим сотоварищам. В балладе он – насильник, растоптавший молодость пленницы:

...Так и ходит атаманова крутая бровь.
– Не поладила ты с нашею постелью,

Так поладь, собака, с нашею купелью!..

[Цветаева, 1986: 73].

В песне конфликт между атаманом и его ватагой быстро разрешается гибелью персиянки. В балладе развязка психологически более сложная. Разин у М. Цветаевой переживает глубокое нравственное потрясение.

...И стоит Степан – ровно грозный дуб,

Побелел Степан – аж до самых губ.

Закачался, зашатался. – Ох, томно!

Поддержите, нехристи, – в очах темно!..

[Цветаева, 1986: 73].

Поэт делает акцент на разрыве с возлюбленной и горе атамана, а не на его лихости. Сюжетная канва в балладе намечена самыми беглыми штрихами, преимущественно в пределах диалога, но эмоциональная экспрессивность повествования велика и отзывается интонациями народной лирической (протяжной) песни.

...И звенят-звенят, звенят-звенят запястья:

– Затонуло ты, Степаново счастье!

[Цветаева, 1986: 74].

Черты баллад М. Цветаевой: напряженный диалогизм, инонациональный и национальный колорит. Произведениям М. Цветаевой свойствен психологизм в обостренных ситуациях, драматизм на пределе чувств. В балладах М. Цветаевой наблюдается некоторая ориентация на фольклор, есть в них и связь с историей (образ Степана Разина) [Бобрицких, 2011: 7].

Далее перейдем к рассмотрению балладных мотивов в творчестве поэтов-акмеистов. Баллады поэтов-акмеистов при их ближайшем рассмотрении являют собой довольно пестрый материал. Так, например, балладное творчество А. Ахматовой всегда оставалось интимным, сохраняя аристократическую сдержанность и простоту форм, в своих балладах (как и в лирике) поэтесса выражала женский взгляд на мир. Успех стихотворения

«Сероглазый король» (и романа на его слова) был неслучайным. Тема незаконной, но от этого еще более сильной любви, так называемая «тема запретной любви», – традиционная и любимая читателем балладная тема. Она часто связана с мотивом одиночества и сетования на судьбу. У А. Ахматовой она звучит не так уж безысходно, хотя начинается стихотворение именно со строк, выражающих это настроение: «... Умер вчера сероглазый король» [Ахматова, 1990: 42]. Но предыдущая строка («Слава тебе, безысходная боль!..») создает оксюморонное высказывание (*слава – умер*). Оно выражает позицию автора, прослеживающуюся и в других произведениях: для лирической героини не существует безысходности, если жива память-боль. И хотя финал баллады драматичен, это уже не все затмевающая безысходность, а скорее просветляющая душу грусть. Грусть как состояние, в котором совершается приятие неидеального мира. Поэтому понятие «драматизм» воплощено не только в сюжетном плане (драматизм события), но и в авторском, хотя и своеобразном, переживании: это драматизм сдерживаемый, как бы психологически управляемый.

Древний библейский сюжет в балладе о «Лотовой жене» у А. Ахматовой приобретает неожиданный характер, потому что веками он воспринимался лишь как притча о неистребимом женском любопытстве и непослушании, но героиня, вопреки запрету, не могла не обернуться:

...На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила...

[Ахматова, 1990: 147].

Древняя легенда превратилась у А. Ахматовой в рассказ о самоотвержении, которое исходит из самой сути женского характера – не любопытствующего, а любящего. Сюжет баллады репрезентирован дискретно, фрагментарно, главное в нем не движение событий, о которых

читатель легко догадывается, а движение души. То же свойственно и предыдущей балладе.

Более поздние баллады – «Город сгинул» и «Новогодняя баллада» – значительно отличаются от уже рассмотренных по тематике, мотивам и общему переживанию. Основное поэтическое настроение этих поэтических текстов – ощущение крайней непрочности бытия, близости неотвратимо надвигающейся катастрофы, как бы «конца света»: «Город сгинул, последнего дома / Как живое взглянуло окно...» [Ахматова, 1990: 122].

Этот мотив человеческой незащищенности, полной зависимости от внешних обстоятельств и определяет некоторое созвучие произведений А. Ахматовой с жанром романтической баллады – жутковатой и таинственной по настроению. Отдельные внешние атрибуты последней используются, например, в балладном тексте, где место действия освещается тусклым светом месяца («грозовую завесу / Нерешительный месяц рассек...» [Ахматова, 1990: 122]); появляется мотив общения с потусторонними силами, мысль о спасении в Боге. Поэт обращается к религии, к вечной теме божьего милосердия в поисках опоры в этом непрочном, разрушающемся мире. А. Ахматова подтверждает эту балладную мысль лаконичным четырехстрочным (и уже небалладным) стихотворением «О, есть неповторимые слова...»:

О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал – истратил слишком много.
Неисто щима только синева
Небесная и милосердь е Бога...

[Ахматова, 1990: 122].

Оно расположено в сборнике сразу после характеризуемой баллады. При таком нахождении в книге это четверостишье звучит как постскрипtum к ней. Можно заметить, как изменилось мироощущение поэта по вышедшим сборникам «Белая стая» и «Anno domini», прочитав «Новогоднюю балладу», написанную в 1923 году. Данное стихотворение произнесено за смертной

чертой, при этом никакой загробной, мистической тайны и ужаса оно не несет. Лирическая героиня А. Ахматовой встречает новый, 1923 год, но встречает его в компании уже умерших людей:

...Это муж мой, и я, и друзья мои

Встречаем новый год...

[Ахматова, 1990: 169].

Неудивительно, что обращение к мистическому миру – это лишь своеобразный прием, скрывающий и в то же время до конца обнажающий ситуацию, возникшую по эту сторону земного бытия. Ужасное, страшное заключается не во встрече с «мертвыми» (что было важно в генезисе жанра – в первой трети XIX в.), а в реальности: расстрелян муж, погибли друзья. Одиночество, осознание ужаса и непоправимости происходящего, отсутствие надежды и душевной опоры и, самое главное – невозможность свободно говорить об этом – послужили причиной выбора такой (балладно-фантастической) формы стихотворения. Мысли автора о несправедливой гибели достойных людей и предчувствие новых жертв выражаются в словах действующих лиц баллады:

...Хозяин, поднявши полный стакан,

Был важен и недвижим:

«Я пью за землю родных полян,

В которой мы все лежим!»

А друг, поглядевши в лицо мое

И вспомнив Бог весть о чем,

Воскликнул: «А я за песни ее,

В которых мы все живем!»

Но третий, не знавший ничего,

Когда он покинул свет,

Мыслям моим в ответ

Промолвил: «Мы выпить должны за того,

Такой персонаж традиционной баллады, как «жених-мертвец», очень отдаленно, ассоциативно вспоминается в балладах В.А. Жуковского и П.А. Катенина. Драматичная встреча с ним живой невесты составляет суть текстов. Данный мотив по своему содержанию и форме трансформировался к Серебряному веку в целом.

Балладным стихотворениям А. Ахматовой присуще – скрытый драматизм психологических коллизий, отдельные фантастические (мистические) мотивы, сдержанность чувств при их внутренней силе; контраст повествовательной интонации и внутреннего психологического напряжения [Бобрицких, 2011: 7].

Если попытаться обобщить очень пеструю картину балладных мотивов поэтов Серебряного века и поэтов-акмеистов, то можно сказать словами М.М. Бахтина: «Жанр всегда и тот и не тот, всегда стар и нов одновременно...» [Бахтин, 1972: 178-179]. При всем многообразии произведений балладного жанра и несводимости к одному знаменателю их изменений, баллада (в истоках лиро-эпическая) в данный период шла по общему направлению своего развития – в сторону лиризации, что имеет отношение и к содержанию, и к структуре баллады. Во-первых, баллада поэтов-акмеистов не только по-новому трактует традиционные балладные темы, но, самое важное, осваивает и темы новые, причем свойственные лирике вообще. Во-вторых, менялись принципы создания драматизма, являющегося основным эмоциональным тоном баллады. При зарождении жанра баллады драматизм был следствием неожиданного сюжетного поворота, в Серебряном веке – стал следствием напряженности чувств героя или автора. Изменения происходят и в самом сюжете, когда-то достаточно развитом в балладе. Действие в нем стремится к «мигу», то есть к фабуле не развернутой, а как бы «точечной». Очевидно и то, что балладные произведения поэтов Серебряного века включают в свой художественный

мир ироничность и стилизационное начало, в них наблюдается усиление философичности. И, наконец, в балладе возрастает интерес к отечественной истории, при этом в истоках жанра была больше ориентация на фольклор. Таким образом, национальный колорит у поэтов Серебряного века, в частности у поэтов-акмеистов создается не столько за счет фольклорных, сколько древнерусских реалий.

2.2. Балладные мотивы в творчестве Н.С. Гумилева

Балладные стихотворения Н. Гумилева – это самобытные произведения с ярко выраженным лиризмом. Балладные тексты поэта-акмеиста включают тематику во многом традиционных баллад как для исторического прошлого этого жанра, так и для «серебряного века»: любви, судьбы и рока, возмездия; темы Добра и Зла, жизни и смерти, тему Дьявола. При этом трактуются данные темы Гумилевым оригинально и неожиданно.

Повествовательный и лироэпический характер гумилевской поэзии связывается с переосмыслением жанровой модели баллады [Бобрицких, 2001: 13]. Безусловно, в целом ряде стихотворений поэта, вошедших в его первые книги стихов «Путь конквистадоров» (1905), «Романтические цветы» (1908) и «Жемчуга» (1910), обнаруживаются инвариантные жанровые черты баллады, «связанные с *тематикой* (чудесное, загадочное происшествие), *способом восприятия* (простота, наивность), *композицией* (концентричное действие, представленное эскизно в главных, повторяющихся фабулярных моментах, лиризованное повествование часто с диалогическими вставками), *типичностью поэтических средств* (эпитеты, сравнения, параллелизмы, повторения и т.д.)» [Бобрицких, 2001: 13]. Ориентированность гумилевской поэтики на модель балладного жанра объясняется, с одной стороны, следованием неоромантическим и символистским установкам и, глубже, осмыслению эстетических принципов французских «парнасцев» и романтической традиции XIX века, с другой – необходимостью

динамической презентации «я» в событийном ряду исключительного порядка. Вместе с тем, жанровые позиции баллады в художественной системе Н. Гумилева оказываются весьма неоднозначными. Конечно, «балладность» его стихотворений нередко выходит на первый план восприятия текстовой структуры, как, например, в «Песне о певце и короле» (1905), «Маскараде» (1907) или «Поединке» (1909). Однако в творческом сознании поэта данный жанр начинает серьезно трансформироваться, отклоняясь от канонических норм.

Изменение традиционной сюжетно-композиционной организации баллады у Н. Гумилева, по мнению Л.Я. Бобрицких, связано с «усилением лирического начала» и акцентированием «психологизма, а порой и мелодраматизма» [Вакуленко, 1996: 259]. Сочетание лирического и эпического начала происходит таким образом, что в центр повествовательного развертывания текста помещается ментальная событийность лирического героя. Поэтому повествование здесь получает именно лирический характер, при котором сюжетно-фабульный ряд событий взаимообусловлен персональной «точкой зрения».

Начиная с XIX века, в европейском литературном самосознании происходит распад жанрового мышления, ведущий к деканонизации жестких художественных форм. В эпоху художественной модальности, как указывает С.Н. Бройтман, на место канона приходит «лично-родовой» принцип организации художественного целого, и «в результате переориентации неканонический жанр обретает новый облик. Его конститутивными чертами становятся: жанровая модальность (он – отношения между жанрами), стилистическая трехмерность (он – «образ жанра») и внутренняя мера, которая заменила собой жанровый канон» [Боровская, 2009: 69]. Подобные перемены в балладном жанре не могли не отразиться и на лирическом повествовании в поэзии Н. Гумилева, которое сформировало индивидуальное, авторское видение мира во время распада жанрового канона баллады.

В большинстве произведений Н. Гумилева 1900-х гг., как указывает М.В. Смелова, акцентировано «прошлое время, время великих свершений, которые заново переживаются, переосмысливаются; точнее – это время «древних сказаний», перенесенных силой поэтического воображения в настоящее; и это время вытесняет время реальное в ту же область легендарного, где все времена как бы существуют синхронно, одновременно» [Бройтман, 2001: 39]. Ценность прошлого, определяющего элегическую картину мира, обнаруживается в балладных текстах Н. Гумилева в качестве главного направления смыслообразования личного отношения к деяниям былого, а точнее – через них к собственному «я».

В качестве балладного элемента внимание поэта привлекает Древняя Русь. Так, баллада Н. Гумилева «Ольга» посвящена далекому прошлому Руси – времени правления княгини Ольги. Она, как известно, великая и мудрая правительница, первая на Руси принявшая христианство. Используя в балладе мотивы древних сказаний и преданий, поэт реализует это по-своему.

Остановимся на отдельных мотивах древнерусской литературы, обыгрываемых Н. Гумилевым. Так, в «Повести временных лет» есть следующие строки (отсылающие нас к сказанию о мести княгини Ольги древлянам за смерть Игоря): «И натопили баню, и вошли в нее древляне и стали мыться; и заперли за ними баню, и повелела Ольга зажечь ее от дверей, и тут сгорели все» [Лихачев, 1991: 45]. Но если летописец только констатирует известный факт, то Н. Гумилев, используя яркие изобразительные эпитеты и сравнения («в раскаленной бане», «окровавленными ногтями», «с волосами желтыми, как мед»), рисует картину, которая потрясает своей жестокостью:

Ольга, Ольга! – вопили древляне
С волосами желтыми, как мед,
Выцарапывая в раскаленной бане
Окровавленными ногтями ход...

[Гумилев, 1991: 299]

Автор пытается оправдать Ольгу, так как ее месть древлянам являлась важным и необходимым политическим ходом, совершено это в целях укрепления силы и мощи государства, все покоренные племена должны были подчиняться великому киевскому князю. В тексте баллады прослеживается восхищение поэта своей героиней:

...Все забыл я, что помнил ране,
Христианские имена,
И твое лишь имя, Ольга, для моей гортани
Слаще самого старого вина...

[Гумилев, 1991: 299].

В своей балладе Н. Гумилев обращается и к преданию о князе Святославе, сыне Ольги, доблестном воине, но убежденном язычнике, из черепа которого сделали чашу: «...Напал на него Куря, князь печенежский, и убили Святослава, и взяли голову его, и сделали чашу из черепа, оковав его, и пили из него...» [Лихачев, 1991: 57]. Поэт обращает внимание на мотив пробуждения в современном герое «наследственного инстинкта воина, взыскующего грозной и действенной жизни-битвы» [Козлов: 2013: 183]:

...Древних ратей воин отсталый,
К этой жизни затая вражду <...>
Славных битв и пиров я жду...

[Гумилев, 1991: 299].

Можно сделать вывод, что данное произведение – размышление о связи времен, о преемственности поколений. Данный мотив отсутствовал в традиционной балладе, но для поэтов-акмеистов в целом он весьма характерен.

Лирический герой Н. Гумилева ощущает связь времен. Именно поэтому Древняя Русь и ее история являются для автора идеалом гармонии человека с миром, поэт не смог обрести этот идеал в современной ему жизни (Ср. в лирике: «Я вежлив с жизнью современной, / Но между нами есть преграда...» [Гумилев, 1991: 193]) и выразил его в балладных стихотворениях

иной тематики. Таким образом, в неоромантическом духе выдерживается контраст между прошлым и настоящим.

Структурно-семантическая модель баллады становится основой композиционного строения стихотворения «Одержимый», написанного поэтом в 1908 году и включенным в состав его третьей книги стихов «Жемчуга».

В первой строфе стихотворения семантически сталкиваются два временных плана: былое и настоящее, причем это соотношение, с одной стороны, маркирует сюжетно-фабульную непроясненность ситуации (прошлое сопряжено с «чужим» «я» (павшим воином), настоящее – с микрокосмом лирического субъекта), а с другой – явно обнаруживает их психологическую связность: давняя смерть вызывает скорбное предчувствие, тем самым обозначая границу между миром мертвых (прошлым) и миром живых (настоящим). Прошлое получает амбивалентный статус: это мир и утраченных героических свершений, и воинского поражения (атрибутом павшего героя является щит, а не меч). «Луна» как проекция прошлого в настоящее является также основой «ночных» размышлений лирического субъекта, в котором «воспоминание – это встреча с самим собой как с «другим» – как с посланцем хаоса, ночи» [Верховский, 2000: 29]. Таким образом, соприкосновение с прошлым через воспоминание имеет принципиальное значение для гумилевской концепции бытия:

Луна плывет, как круглый щит
Давно убитого героя,
А сердце ноет и стучит,
Уныло чуя роковое...

[Гумилев, 1991: 178].

Во второй строфе развитие сюжета приобретает отчетливый «балладный» характер, и событийность переводится из ментальной сферы в область пространственно-временной упорядоченности внешнего мира [Смелова, 2004: 13]:

...Через дымный луг и хмурый лес,
И угрожающее море
Бредет с копьем наперевес
Мое чудовищное горе...

[Гумилев, 1991: 178].

Пространство расширяется до пределов всего универсума («луг», «лес», «море»), причем в его облике посредством эпитетов («дымный», «хмурый», «угрожающее») проявлена угроза, придающая концентрическое напряжение сюжетно-фабульному разворачиванию повествования и подтверждающая истинность рокового предчувствия лирического героя. В данной строфе происходит первичное событие, определяющее «балладность» повествуемой истории: появление врага. Как отмечает Д.М. Магомедова, в основе балладного сюжетостроения лежит «событие встречи между двумя мирами: «здешним», земным и «иным», «потусторонним». «Персонаж из потустороннего мира является в «этот» мир, вступая в губительный контакт с героем из «здешнего» мира, и заканчивается такая встреча катастрофой» [Верховский, 2000: 126].

Таким образом, в данном балладном стихотворении мир прошлого для лирического героя является наивысшей ценностью, к которой он ментально устремлен, это подтверждается в следующей, третьей строфе, где сюжетно-фабульное развитие приобретает «балладную» динамику, сосредоточиваясь на приближении к событийному центру повествования, встрече с врагом [Вакуленко, 1996: 258]:

...Напрасно я спешу к коню,
Хватаю с трепетом поводья
И, обезумевший, гоню
Его в ночные половодья...

[Гумилев, 1991: 178].

В этой «балладной» строфе предопределен трагический исход грядущей встречи с противником. Лирический герой охвачен жадной

сражения с пришельцем из иного мира, но при этом он знает о бесплодности поединка. Неизбежность поражения обусловлена тем, что герой должен вступить в противоборство с собственным «я» (враг – его «чудовищное горе»). Гумилев создает смысловое напряжение, выходя за пределы «балладного» повествования, при сохранении сюжетно-фабульных и хронологических компонентов баллады. Таким образом, соединение балладных и элегических интонаций и структур оказывается универсальной чертой гумилевского лиро-эпоса [Вакуленко, 1996: 259].

Обратимся еще к двум балладам Н. Гумилева – к поэтическому тексту «Баллада» («Пять коней подарил мне мой друг Люцифер...») (1910) и к одному из поздних стихотворений поэта – «Заблудившийся трамвай» (1919), жанр которого Л. Аллен определил как балладу [Аллен, 1989: 28]. Поэт уже в заголовке задает жанровую принадлежность стихотворению «Пять коней подарил мне мой друг Люцифер...». «Баллада» является переработанным стихотворением «Пять могучих коней мне дарил Люцифер...» из сборника «Путь конквистадоров». Образ Дьявола в ранней поэзии Гумилева появляется в таких стихотворениях, как «Умный дьявол», «Влюбленная в дьявола», «На льдах тоскующего полюс...» и в ряде других текстов. Ю. Зобнин отмечает, что «вслед за «учителем» – В.Я. Брюсовым, заявившим ранее о желании прославить «и Господа, и дьявола», – «ученик» Н. Гумилёв насыщает свои произведения «сатанинскими мотивами» [Смелова, 2004: 15].

Нарушая традиционное развитие балладного сюжета, Н. Гумилев с первых строк помещает лирического героя в демоническое пространство, стирая границу перехода из реального мира в ирреальное, самого дьявола называет старинным другом. Для читателя возникает ситуация необычного происшествия, демоническое подменяется обыденностью: дьявол – друг.

Использование четырехстопного анапеста в сочетании с поэтическим образом коней будто усиливает и делает четче ритм скачки, скорости перемещения в пространстве, а также душевной стремительности лирического героя, который сам настаивает на неземных путешествиях, он –

конквистадор, покоряющий невиданные расстояния или, возможно, Фауст, открывающий тайны не только земного мира, но рая и ада. Кони позволяют лирическому герою проникать в невиданные места, он при помощи волшебных предметов проникает в пещеру, где «стыкуются грани двух миров» [Страшнов, 1991: 207], герой легко пересекает эту границу, попадая в загробный мир, видит небеса и приобретает взамен земной жизни вечность:

...Чтобы мог я спускаться в глубины пещер
И увидел небес молодое лицо...

[Гумилев, 1991: 175].

Демонический мир – яркий и влекущий, и кони Люцифера могут передвигаться не только по земле, но и по воздуху:

...Кони фыркали, били копытом, маня
Понестись на широком пространстве земном,
И я верил, что солнце зажглось для меня,
Просияв, как рубин на кольце золотом...

[Гумилев, 1991: 176].

Время лирического героя не определяется четкими критериями, оно переходит в бесконечность, как у мертвых:

...Много звездных ночей, много огненных дней
Я скитался, не зная скитанью конца,
Я смеялся порывам могучих коней
И игре моего золотого кольца...

[Гумилев, 1991: 176].

В безумной скачке по вечности лирический герой будто теряет приметы реальности в бесконечном пространстве, и земное перестает для него существовать. Поэт задает, скорее, фантастическое вневременное пространство, и понятие времени как категории практически аннулировано. Подобная вневременность будет реализована позже и в «Заблудившемся трамвае». Полюбив, лирический герой теряет радость свободы. Последний конь – Отчаяние – приходит взамен предыдущим пяти:

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

[Гумилев, 1991: 176].

Дьявол не ведает жалости, насмехается над лирическим героем, над человеческой слабостью, который выбрал земное чувство вместо прекрасной вечности. В.А. Пронин называет одним из признаков баллады «религиозное сознание», которое делает построение текста трехчастным и состоит из трех элементов: заблуждение, прозрение, покаяние [Верховский, 2000: 31]. Именно в последней строфе лирический герой прозревает, но элемент покаяния Н. Гумилев опускает в виде возможной, но не названной «посылки».

Другое стихотворение, которое мы рассмотрим, – «Заблудившийся трамвай» – одно из самых таинственных в лирике Н. Гумилева. Его анализировали в разное время Л. Аллен, Р. Тименчик, Ю. Кроль, Ю. Зобнин, Е. Куликова, Л.Л. Бельская и другие. К. Ичин отмечает, что ««Заблудившийся трамвай» вбирает в себя ключевые моменты балладных сюжетов с их трагическими ситуациями героев, подвластных зловещей бесовской игре высших сил их жизнью; именно вследствие этого скрытого, но напряженного диалога с самыми значительными образцами русской и мировой баллад Гумилёвское стихотворение приобрело архетипический, мифологический статус» [Верховский, 2000: 32]. П. Е. Спиваковский пишет о том, что лирический герой, «попадая внутрь трамвая, источающего грома и огонь (но и «звоны лютни» – знак утонченности и изысканности) сознательно идет навстречу опасному и неведомому, это вполне соответствует жанру баллады, в котором написано стихотворение» [Верховский, 2000: 33].

Автор сохраняет укоренившийся признак баллад – повтор нескольких стихов. Многоточия перед повторами создают будто музыкальную паузу,

чтобы исполнить заключительную музыкальную фразу, репризу, которая завершает раздел. В самых первых строках произведения вводится ситуация случая или, даже скорее, происшествия. Лирический герой оказывается в незнакомом месте, слышит вороний гай (отметим, что ворон – птица с мистическими коннотациями, данный образ, например, присутствует в балладе А.С. Пушкина «Ворон к ворону летит», повествующей о трагической гибели богатыря, где ворон – это символ смерти), «звоны лютни, и дальние громы» («звоны лютни» отсылают нас к «Эоловой арфе» В.А. Жуковского) и только потом видит необыкновенное зрелище – летящий трамвай. Поэт сокращает элемент перехода из мира реального в ирреальный, и именно поэтому уже с самого начала присутствует балладное напряжение. В данном тексте образ трансформируется в урбанистический и фантастический.

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний гай,
И звоны лютни, и дальние громы,
Передо мною летел трамвай...

[Гумилев, 1991: 177].

Трамвай движется согласно заданному пути и не имеет возможности с него отклоняться, но в данном тексте он уподоблен оторвавшемуся листу дерева, который кидает ветер, как ему заблагорассудится, или человеку, потерявшему себя и мечущемуся в поиске. Во второй части трамвай выступает неким отражением героя, он знает важные моменты жизни лирического «я» – такие, как путешествия в Париж, Африку и жизнь в Петербурге («Мы проскочили сквозь рощу пальм, / Через Неву, через Нил и Сену...»). Мистический трамвай не только преодолевает огромные пространства, но и время ему под силу, лирический герой замечает людей из прошлого («И, промелькнув у оконной рамы, / Бросил нам вслед пытливый взгляд / Нищий старик, – конечно, тот самый, / Что умер в Бейруте год назад...») [Воронцова, 1986: 274].

В «Балладе» категория времени практически не существует, герой находится вне времени, кони Люцифера уносят его прочь от земли, и он покоряет пространство Вселенной, а в «Заблудившемся трамвае» трамвай несется по таким местам, где возможно совпадение времен и пространств не только реальных, но и фантастических, прошлого, настоящего и будущего («В красной рубашке, с лицом, как вымя, / Голову срезал палач и мне...»). Автор, с одной стороны, будто сжимает время, знакомые места и события проносятся перед глазами лирического героя, а с другой – делает время бесконечным за счет его всеохватности, время практически превращается в пространство. Баллада по своей природе музыкальна, и Гумилев создает песнь, ритм которой определяется рефреном, синтаксисом и звучанием. Если в первой части звуки лишь появляются в некой пространственной отдаленности – это шаги, которые задают ритм движения, крики птиц, звоны лютни и доносящиеся дальние громы, то во второй строфе звуки становятся громче, четче и настойчивее: «мы прогремели по трем мостам». В следующих стихах ритм шагов перенимает ритм сердца («сердце мое стучит»). В строфе:

...В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими...

[Гумилев, 1991: 178].

Здесь, в ящике скользком, на самом дне внезапно появляется резкий звук гильотины или топора, что позволяет поэту подвести читателя к образу скользкого от крови ящика. В третьей части возникает сюжет о мертвой невесте:

...Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла!..

[Гумилев, 1991: 180].

Но в конце баллады поэт меняет образ мертвой невесты на фигуру мертвого жениха:

...Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравьи
Машеньки и панихиду по мне...

[Гумилев, 1991: 180].

Таким образом, Н. Гумилев смещает восприятие действительности, сдвигающееся в зависимости от угла зрения, от совмещения сна и реальности, оно становится иллюзорным. В завершении баллада плавно затихает: «сердце угрюмо», «трудно дышать», ритм как бы ослабевает и исчезает.

Исследуя особенности балладных стихотворений Н. Гумилева, мы пришли к выводу, что поэт, во многом опираясь на балладные традиции, создает самобытные произведения с ярко выраженным лиризмом. Таким образом, гумилевские баллады, словно старинные таинственные карты, объединяющие в себе мистическое сочетание времен и пространств, а поэт вслед за лирическим героем увлекает читателя в опасное путешествие. При этом Н. Гумилев, несколько изменяя традиционную форму написания баллады, укрепляет иные компоненты: повторы, созвучия, аллитеративность, усложняя хронотопические качества баллады, заданные как будто хаотическим ритмом событий, имеющих, однако, четко вычерченную структуру; соединение балладных и элегических интонаций и структур оказывается универсальной чертой гумилевского лиро-эпоса.

2.3. Балладные мотивы в творчестве

О. Мандельштама и Г. Иванова

По мнению Е.Ю. Куликовой, «Фаэтонщик» О. Мандельштама тематически перекликается с «Заблудившимся трамваем» Н. Гумилева.

Повествование у О. Мандельштама начинается с описания таинственного пиршества и мистического потенциального пространственного перемещения, происходящего на вершине горы. Далее герой, как ему кажется, приходит в себя, но это обманчиво. Лирический герой подводит некий итог таинственному событию, случившемуся в Нагорном Карабахе. Фаэтонщик – странный извозчик, «пропеченный, как изюм», который ассоциируется по цвету с мумией. Образ мертвого дополняется характеристиками – «односложен и угрюм», подчеркиваются его «ужасные черты». Однотипные голосовые выкрики («крик араба», «бессмысленное «цо»») оживляют мертвеца, делая его похожим на зомби, который механически движется и издает такие же бессмысленные звуки. Автор сравнивает лицо извозчика то с розой, которая может погибнуть на солнце, то с жабой [Грехнев, 1997: 137].

В следующей строфе таинственный извозчик словно прикрывается второй кожей («кожевенною маской») и гонит все быстрее, будто стремится успеть до рассвета. Далее ритм движения раскачивается: «толчки», «разгоны», «закружились»; лирический герой будто теряет фокус и проваливается в сон и уже в следующую секунду внезапно просыпается, но оказывается в том же ирреальном пространстве, не осознавая этого [Смелова, 2004: 14]:

...Я очнулся: стой, приятель!

Я припомнил – черт возьми!

Это чумный председатель

Заблудился с лошадьми!..

[Мандельштам, 1990: 127].

Фаэтонщик у О. Мандельштама превращается в чумного председателя, заблудившегося так же, как и трамвай у Н. Гумилева. Если в «Заблудившемся трамвае» герой проносится сквозь время и пространство, то в «Фаэтонщике» перед лирическим героем само пространство закручивается, унося его в неведомые миры: «Чтоб вертелась каруселью / Кисло-сладкая земля...» [Мандельштам, 1990: 127].

Композиция стихотворения выстроена поэтом таким образом, что только в последней части мы понимаем: все путешествие можно увидеть как странный сон, кошмар, в котором переплелись впечатления от безлюдного города с мистическими домами, полумертвецами: «Сорок тысяч мертвых окон», «И бесстыдно розовеют / Обнаженные дома» [Мандельштам, 1990: 127]. Традиционное внезапное появление корабля-призрака сопоставимо с неожиданным полетом трамвая. Н. Гумилева всегда привлекали необычные и экзотические образы, а архетип героя-странника (путешественника).

Образ Летучего Голландца пришел из западноевропейской культурной традиции. Его обязательные атрибуты – плавание по воде, наличие капитана-разбойника и команды пиратов, угрожающих мирным мореплавателям, легендарного мистического предания о наложенном на судно проклятии, свидетельства о его призрачности с необходимым набором характеристик (появляется ночью, предвещает смерть / губит корабли в море, команда сама выглядит ужасающе). Все эти аспекты у русского фольклорного чудесного корабля отсутствуют. У Р. Вагнера в либретто к одноименной опере и в – последние годы – в завоевавшем миллионы поклонников блокбастере «Пираты Карибского моря» (2006, 2008, 2010 гг.). Классический образ Летучего Голландца представлен, в частности, у Н. Гумилева в стихотворении «Но в мире есть иные области...»:

Но в мире есть иные области,
Луной мучительной томимы.
Для высшей силы, высшей доблести
Они навек недостижимы.

Там волны с блесками и всплесками
Непрекращаемого танца,
И там летит скачками резкими
Корабль Летучего Голландца.

[Гумилев, 1991: 186].

Образ «Летучего Голландца» описан в поэзии другого акмеиста – Г. Иванова в стихотворении «Песня о пирате Оле. Развинченная баллада». Данный сюжет отсылает к вольному переводу М. Лермонтова баллады Й.К. Цейдлица «Корабль призраков», «Пьяному кораблю» А. Рембо. Автор знакомит читателя с разбойником, «пиратом Оле – властителем моря», который ассоциируется с дьяволом [Боровская, 2009: 34]:

...Это тот, кого несчастье
Помянуть три раза вряд.
Это Оле – властитель моря,
Это Оле – пират...
Каждой ночью бриг несется
На огни маячных башен;
На носу стоит сам Оле –
Окровавлен и страшен...

[Иванов, <http://lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/stihi.txt>].

В балладе Г. Иванова традиционное развитие балладного сюжета – погоня по морю (вместо скачки на лошади). В огромном водном пространстве «золотой» бриг «бежит», союзник его – солнце, которое через некоторое время оставляет его одного [Боровская, 2009: 34]:

...Солнце ниже, солнце низится,
Солнце низится усталое;
Опустилось в воду сонную,
И темнеют дали алые...

[Иванов, <http://lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/stihi.txt>].

В кульминационной части дается описание бури, в которой гибнут пираты:

...Вихри, вихри засвистали,
Судно – кинули на скалы;
Громы – ужас заглушали,
С треском палуба пылала...

[Иванов, <http://lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/stihi.txt>].

В последних строфах баллады окровавленный призрак пирата Оле будто возвышается на мостике среди хаоса и безумия:

...Каждой ночью бриг несется
На огни маячных башен;
На носу стоит сам Оле –
Окровавлен и страшен <...>
Но лишь в небе встанут зори,
Призрак брига тонет в море.

[Иванов, <http://lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/stihi.txt>].

Капитан противопоставлен остальным членам команды, которые превратились в скелеты. Команда на корабле отчаянно стремится добраться до берега каждую ночь, но замкнутое балладное пространство корабля-тюрьмы поглотило их навеки. Образ одинокого капитана, овеянный романтическим «демоническим» ореолом, возможно, заимствован Г. Ивановым из стихотворения Й.К. Цедлица (пер. М.Ю. Лермонтова) «Воздушный корабль», герой которого, легендарный Наполеон, путешествует вне времени и пространства [Тюпа, 2002: 67].

Проведенный анализ балладных мотивов в творчестве поэтов Серебряного века показал, что баллады и балладные стихотворения З.Н. Гиппиус, В.Я. Брюсова, И. Северянина, Б. Пастернака, А. Белого, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Н. Гумилева, О. Мандельштама, Г. Иванова перекликаясь с фольклорной тематикой, поэзией В.А. Жуковского, А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, Ш. Бодлера, А. Шамиссо, Э. По и других авторов, создают многоуровневость восприятия текста, обусловленную изменением структуры поэтического языка, процессом художественной эволюции и трансформацией как в жанровом, так и в семантическом отношении.

При всем многообразии произведений балладного жанра баллада у поэтов Серебряного века изменялась по общему направлению своего

развития – в сторону лиризации, что имеет отношение и к содержанию, и к структуре баллады. Так, балладные тексты были востребованы в творчестве поэтов Серебряного века независимо от направления и художественной школы. У каждого поэта были свои особенности трактовки традиционных балладных тем, но при этом осваивались и темы новые, свойственные лирике вообще. Например, у В. Я. Брюсова эволюционирует тема любви, приобретая новые смысловые оттенки: любовь-рабство в балладе «Раб», любовь-утеха в «Пеплуме», любовь-страсть в «Помпеянке», любовь-равноправие в «Путнике».

Изучив и проанализировав структурные и поэтические особенности баллад в творчестве поэтов-акмеистов, мы пришли к следующим выводам.

Исследуя особенности балладных стихотворений Н. Гумилева, мы пришли к выводу, что поэт, во многом опираясь на балладные традиции, создает самобытные произведения с ярко выраженным лиризмом. В своих балладных стихотворениях Н. Гумилев традиционно как для исторического прошлого этого жанра, так и для Серебряного века обращается к теме любви, судьбы и рока, возмездия; теме Добра и Зла, жизни и смерти, теме Дьявола. Но отличаются они от традиционной тематики баллад у Н. Гумилева оригинальной, а подчас неожиданной трактовкой.

Сопоставительный анализ стихотворения Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» с «Фаэтонщиком» О. Мандельштама показал, что «Фаэтонщик» перекликается с темой, заданной Н. Гумилевым в «Заблудившемся трамвае». О. Мандельштам превращает фаэтонщика в чумного председателя, который заблудился, как и трамвай у Н. Гумилева. Так же лирический герой «Фаэтонщика» попадает в закручивающееся пространство, уносящее его в неведомые миры.

Таким образом, в творчестве поэтов-акмеистов изменился принцип создания драматизма, который стал следствием напряженности чувств героя или автора. Изменения происходят и в самом сюжете, когда-то достаточно развитом в балладе. Действие в нем стремится к «мигу», то есть к фабуле не

развернутой, а как бы «точечной». Очевидно и то, что балладные произведения поэтов-акмеистов включают в свой художественный мир ироничность и стилизационное начало, в них наблюдается усиление философичности. Итак, в балладном творчестве акмеистов возрастает интерес к отечественной истории, в отличие от истоков жанра, в котором больше ориентация на фольклор. Национальный колорит у поэтов-акмеистов создается не столько за счет фольклорных, сколько древнерусских реалий.

Заключение

Проанализировав основные аспекты развития жанра баллады в русской литературе, мы пришли к выводу, что баллада как литературный жанр обладает следующими характерными признаками: сюжетна, динамична, она предпочитает обращаться к чудесному и ужасному; в ней органично сплетается эпическое начало с лирическим. Романтизм в русской литературе утверждался именно с помощью баллад. Нами были рассмотрены основные типы баллад: фольклорная или традиционная баллада и литературная баллада; классификации по тематике: мифические, исторические, социальные и семейно-бытовые. На основе поэтического творчества В.А. Жуковского (основателя жанра баллады в русской литературе) выявлена специфика балладных текстов, выделены классификации баллад поэта: хронологическая, стилистическая и тематическая; оригинальная и переводная.

Рассматривая баллады поэтов Серебряного века, мы заключили, что балладные тексты были востребованы в творчестве поэтов независимо от направления и художественной школы. При этом у каждого поэта были свои особенности при обращении к этому жанру. Например, З.Н. Гиппиус подробно рассматривает проблемы истинности и ложности чувства, обличение небытия, духовной и интеллектуальной деградации общества, судьбы, Рока («Мережи», «Луна и туман»). У В.Я. Брюсова своеобразно эволюционирует тема любви, приобретая новые смысловые оттенки: любовь-рабство в балладе «Раб», любовь-утеха в «Пеплуме», любовь-страсть в «Помпеянке», любовь-равноправие в «Путнике», можно отметить появление и темы одиночества, темы самооценности личности («Путник», «У моря»), совершенно новых для балладного творчества. В балладной лирике И. Северянина уходит прежнее духовно-философское содержание, свойственное жанру, автор стремится внести красоту в приземленный мир («Ну что же, вот тебе награда: / Даю тебе край светлых фей»). Балладное творчество М. Цветаевой состоит из переводов немецких народных баллад

(«Орешина», «Доныне о бедных детях», «Мне белый день чернее ночи...») и *английских* («Робин Гуд спасает трех стрелков», «Робин Гуд и Маленький Джон»), в которых при сохранении в них первоизданного инонационального колорита, несомненно, привнесено и нечто «цветаевское», что всегда отличает ее произведения от других: образная система, особая строфика, синтаксис и характер мыслевыражения.

Проведенный анализ тематики, сюжетно-композиционной организации, образной системы и жанрово-стилистических особенностей баллад поэтов-акмеистов Серебряного века позволяет сделать следующие выводы.

При всем многообразии произведений балладного жанра баллада у поэтов-акмеистов изменялась по общему направлению своего развития – в сторону лиризации, что имеет отношение и к содержанию, и к структуре баллады. Таким образом, баллада поэтов-акмеистов по-новому трактует традиционные балладные темы, при этом осваивает и темы новые, свойственные лирике вообще. Так же изменяются принципы создания драматизма. В творчестве поэтов-акмеистов драматизм стал следствием напряженности чувств героя или автора. Изменения происходят и в самом сюжете, когда-то достаточно развитом в балладе. Действие в нем стремится к «мигу», то есть к фабуле не развернутой, а как бы «точечной». Очевидно и то, что балладные произведения поэтов-акмеистов включают в свой художественный мир ироничность и стилизационное начало, в них наблюдается усиление философичности. Итак, в балладном творчестве акмеистов возрастает интерес к отечественной истории, в отличие от истоков жанра, в котором больше ориентация на фольклор. Таким образом, национальный колорит у поэтов-акмеистов создается не столько за счет фольклорных, сколько древнерусских реалий.

Анализ балладных текстов А. Ахматовой показал, что библейские сюжеты в ее текстах трансформируются и приобретают новые смысловые оттенки, например, в балладе о «Лотовой жене» древняя легенда

превращается в рассказ о самоотвержении, исходящее из самой сути женского характера – не любопытствующего, а любящего. В балладах более позднего периода таких, как «Город сгинул» и «Новогодняя баллада», ощущается крайняя непрочность бытия, близости неотвратимо надвигающейся катастрофы, «конца света». Мотив человеческой незащищенности, полной зависимости от внешних обстоятельств и определяет некоторое созвучие произведений А. Ахматовой с жанром романтической баллады – жутковатой и таинственной по настроению.

Исследуя особенности балладных стихотворений Н. Гумилева, мы пришли к выводу, что поэт, во многом опираясь на балладные традиции, создает самобытные произведения с ярко выраженным лиризмом. Для балладных произведений поэта характерны таинственность, сказочность, наличие чудес – все это было близко Гумилеву, который, не принимая заурядной повседневности, стремился к воплощению исключительных обстоятельств, ярких страстей, острой событийности, то есть к тому, что близко как раз для баллады. В своих балладных стихотворениях («Ольга», «Одержимый», «Заблудившийся трамвай» и другие) Н. Гумилев традиционно как для исторического прошлого этого жанра, так и для Серебряного века обращается к теме любви, судьбы и рока, возмездия; теме Добра и Зла, жизни и смерти, теме Дьявола. Но отличаются они от традиционной тематики баллад у Н. Гумилева оригинальной, а подчас неожиданной трактовкой.

Сопоставительный анализ стихотворения Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» с «Фаэтонщиком» О. Мандельштама показал, что «Фаэтонщик» является своего рода вариацией на тему, заданную Н. Гумилевым в «Заблудившемся трамвае». О. Мандельштам превращает фаэтонщика в чумного председателя, который заблудился так же, как и трамвай у Н. Гумилева. В «Фаэтонщике» перед лирическим героем само пространство закручивается, унося его в неведомые миры.

Таким образом, баллады и балладные стихотворения поэтов-акмеистов создают многоуровневость восприятия текста, обусловленную изменением

структуры поэтического языка, процессом художественной эволюции и трансформацией как в жанровом, так и в семантическом отношении.

Список литературы

Художественные тексты:

1. Ахматова, А.А. Сочинения : в 2 т. / А. А. Ахматова. – Т. 1. Стихотворения и поэмы. – М., 1990. – 42, 122, 147, 169 с.
2. Брюсов, В.Я. Собр. соч. : в 7т. / В.Брюсов; под общ.ред. П.Г. Антокольского. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892-1909. – М., 1973. – 74 с.
3. Гумилев, Н.С. Сочинения : в 3 т. / Н. С. Гумилев. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы. – М., 1991. – 178, 193-299 с.
4. Жуковский, В.А. Избранные сочинения. – М., 1982.
5. Жуковский, В.А. Стихотворения. – М., 1985. – 78 с.
6. Мандельштам, О. Сочинения в 2-х тт. Том 1: Стихотворения, переводы. / Сост. С. Аверинцев и П. Нерлер. – М. : Художественная литература, 1990. – 127 с.
7. Повесть временных лет / (пер. с др.-рус. Д. С. Лихачева ; примеч. О.В. Творогова). – Петрозаводск : Карелия, 1991. – 45-57 с.
8. Северянин, И.В. Лирика / И.В. Северянин. – Минск, 1999. – 278-279 с.
9. Цветаева, М.И. Стихотворения / М.И. Цветаева. – М., 1986. – 72-74 с.

Научные работы:

10. Аллен, Л. Этюды о русской литературе / Л. Аллен. –Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1989. 28 с.
11. Балашов, Д.М. История развития жанра русской баллады. – Петрозаводск, 1966.
12. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М., 1972. – 178-179 с.
13. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – М. : изд-во Республика. – 1996.
14. Бобрицких, Л.Я. Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. – 2011, № 2. – 3-9 с.

15. Бобрицких, Л.Я. Сюжетно-композиционные особенности баллад Н. Гумилева / Филологические записки. – Воронеж : ВГУ, 2001. – Вып. 17. – 13-25 с.
16. Боровская, А.А. Вестник СамГУ. – 2009, № 3. – 34, 69 с.
17. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика. – М. : РГГУ, 2001. – 39 с.
18. Вакуленко, А.Г. Эволюция страшной баллады в творчестве русских поэтов-романтиков XIX – начала XX веков : (От В. А. Жуковского до Н. С. Гумилева) : – М., 1996. – 13, 258-259 с.
19. Вацуρο, В.Э. Лирика пушкинской поры : Элегическая школа. СПб. : Наука, 2002.
20. Веселовский, А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. – М., 1999. – 30-31 с.
21. Верховский, Ю.Н. Путь поэта // Н. С. Гумилев: pro et contra. СПб. : РХГИ, 2000. – 29-33, 126 с.
22. Виницкий, И.Ю. Нечто о привидениях Жуковского // Новое литературное обозрение. – М, 1998. – № 32.
23. Власенко, Т.Л. Типология сюжетов русской романтической баллады // Проблемы типологии литературного процесса. – Пермь, 1982. – 240 с.
24. Воронцова, Т.И. Композиционно-смысловая структура изобразительно-повествовательных баллад лирического характера // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. – Л., 1986. – 270-274 с.
25. Гайдукова, Е. Сюжет о Летучем корабле в русской литературной традиции: к постановке проблемы // Творчество В.П. Астафьева в контексте мировой культуры: Всероссийская конференция с международным участием. Красноярск, 26-27 апреля 2012 года / отв. ред. А.М. Ковалева. – Красноярск, 2012. – 341-350 с.
26. Гаспаров, М.Л. Славянский стих: Лингвистика и структура стиха. – М., 2004. – 239-246 с.
27. Грехнев, В.А. Словесный образ и литературное произведение. – Н. Новгород, 1997. – 137 с.

28. Гуковский, Г.А. Пушкин и русские романтики. – М., 1995.
29. Душина, Л.И. История создания «Светланы» В.А. Жуковского // Пути анализа литературного произведения. – М., 1981.
30. Душина, Л.Н. На жанровом переломе от романса к балладе // XXVI Герценовские чтения. Литературоведение. – Л., 1973.
31. Душина, Л.Н. Поэтика русской баллады. – Л., 1975. 53-78 с.
32. Душина, Л.Н. Роль чудесного в поэтике первых русских баллад // Проблемы идейно-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах. – М., 1972.
33. Жирмунский, В.М. Поэтика русской поэзии. – М., 2001. – 117-126 с.
34. Жуковский и литература конца XVIII–XIX в.в. – М., 1988.
35. Жуковский и русская культура. Сборник научных трудов. – Л., 1987.
36. Журавлева, А.И. Последний поэт Баратынского // Проблемы теории и истории литературы: сборник статей, посвященный памяти проф. А.Н. Соколова. – М., 1983.
37. Зайцев, Б.К. Жуковский : Литературная биография. – М., 2001. – 125-130 с.
38. Знаменщиков, В.В. К вопросу о жанровых особенностях русской баллады // Вопросы сюжета и композиции. Межвузовский сборник. – Горький, 1980. – 205-216 с.
39. Иезуитова, Р.В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. – Л., 1978. – 75-78 с.
40. Канунова, Ф.З. Вопросы мировоззрения и эстетики Жуковского. – Томск, 1990. – 42-48 с.
41. Козлов, В.И. Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. – М. : Языки славянской культуры, 2013. – 183 с.
42. Магомедова, Д.М. Баллада / Теория литературных жанров. – М. Издательский центр «Академия», 2011. – 609

43. Микешин, А.М. К вопросу о жанровой структуре русской романтической баллады. // Из истории русской и зарубежной литературы XIX-XX вв. – Кемерово, 1973.
44. Немзер, А.С. «Сии чудесные виденья...» Время и баллады В. А. Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. «Свой подвиг свершив...». – М., 1987.
45. Одинцов, В.В. Об изобразительном синтаксисе Жуковского // Русская речь. – М., 1983. – № 1.
46. Полевой, Н. Литературная критика : Статьи, рецензии 1825–1842. – Л., 1990. – 48 с.
47. Реморова, Н.Б. Жуковский и немецкие просветители. – Томск, 1989.
48. Серебряный век русской поэзии / (сост., вступ. ст., примеч. Н.В. Банникова). – М., 1993.
49. Смелова, М.В. Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева. Тверь: Изд-во ТГУ, 2004. – 13-15 с.
50. Страшнов, С.Л. Молодеет и лад баллад : Литературно-критические статьи / С.Л. Страшнов. – М., 1991. – 207 с.
51. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика : Учебное пособие. – М., 2001. – 124-129 с.
52. Тресиддер, Дж. Словарь символов. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999.
53. Тюпа, В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь : Изд-во ТГУ, 2002. – 67 с.
54. Тынянов, Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Статьи/ Ю.Н. Тынянов. – М., 1965.
55. Успенский, Б.А. Поэтика композиции. – СПб., 2000. – 114-120 с.
56. Фрайман (Степанищева), Т. Баллады Жуковского : границы и возможности жанра // Проблемы границы в культуре. – Тарту, 1998. – 19 с.
57. Фризман, Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М. : Наука, 1973.

58. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб. : Академический проект, 1999.
59. Чернышевский, Н.Г. Полное собрание сочинений. – Т. 4. Сочинения В.А. Жуковского. – М., 1983.
60. Шаталов, С.Е. В.А. Жуковский. Жизнь и творческий путь. (200 лет со дня рождения). – М., 1983. – 177 с.
61. Шмид, В. Нарратология. – М. : Языки славянской культуры, 2003.
62. Янушкевич, А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. – Томск, 1985. – 53-64 с.

Электронные ресурсы:

63. Белокурова, С.П. Словарь литературоведческих терминов. – СПб, 2005. – 3 с. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://samlib.ru/a/alina_a/opredelenia.shtml.
64. Георгий Иванов. Электронное собрание сочинений – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/stihi.txt>.
65. Квятковский, А.П. Поэтический словарь / Советская Энциклопедия. – М. – 1966. – 42 с. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.infoliolib.info/philol/tamarchenko/hr34.html>.
66. Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.gumilev.ru/about/89/>.
67. Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.gumilev.ru/about/27/>.
68. Образовательный портал Слово – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.portal-slovo.ru/>.
69. Петровский, М. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т // Н.Л. Бродский, М. Петровский. – М.; Л.: изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – 19–20, 90–93 с. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.infoliolib.info/philol/tamarchenko/hr34.html>.

70. Теория литературных жанров – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlj022.htm>.
71. Infolio. Электронная библиотека. Теоретическая поэтика : понятия и определения Хрестоматия для студентов филологических факультетов. Автор-составитель Н. Д. Тмарченко – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.infoliolib.info/philol/tamarchenko/hr34.html>.
72. Cuddon, J.A. (revised by C. E. Preston), Penguin Group Penguin Books Ltd, 1999. – 31с. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.infoliolib.info/philol/tamarchenko/hr34.html>.