

О.А. СКРИПОВА (*Екатеринбург, Россия*)

УДК 821.161.1-14(Цветаева М.)
ББК ШЗ3(2Рос=Рус)6-8,445

ТРАНСФОРМАЦИЯ БАЛЛАДНОГО СЮЖЕТА В ПОЭМЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «НА КРАСНОМ КОНЕ»

Аннотация. В статье рассматривается лирическая поэма Цветаевой «На Красном коне» (1921), относящаяся к переходному, кризисному периоду её творчества, прослеживается оживление балладной традиции на уровне сюжета, композиции, героев, мотивов, отмечены текстуальные переключки с известными русскими и европейскими балладами, исследуется роль балладной семантики, причины актуализации памяти балладного жанра в творчестве Цветаевой, влияние романтической традиции. Чувство отрешения от повседневности, эмоциональная напряжённость, чудесное приобщение к высшему миру, свойственное балладе, близко цветаевскому мироощущению. Однако у Цветаевой нет дистанции между миром баллады и творящим этот мир автором, лирический субъект – и повествователь, и участник событий. Анализируется сюжет поэмы, этапы которого обозначают главные повороты в судьбе лирической героини, отмечают моменты её драматического испытания и взросления. Особое внимание уделяется анализу образа Гения (Всадника, Вожатого) – героя, принадлежащего к иному миру, его роковому вмешательству в жизнь лирической героини. Показано, как экстремальная, драматически напряженная ситуация становится в лирической поэме проекцией внутреннего мира героини, делается вывод о подчинённости балладного сюжета лирическому – сюжету поэтического самоопределения и самопознания (рефлексии) лирического субъекта, находящегося на грани двух миров.

Ключевые слова: баллада, балладный сюжет, лирическая поэма, М. Цветаева, лирический герой, иносказание.

Поэма «На Красном коне» была написана в течение нескольких дней 1921 года. Многие исследователи период с 1918 по 1921 гг. называют кризисным, переломным в творчестве Цветаевой, при этом одним из самых интенсивных и плодотворных. Вновь на первый план выходит проблема самопознания и поэтического самоопределения: об этом говорит и название книги «Ремесло». Так, М. Мейкин пишет: «Создание сборника “Ремесло” совпадает с концом важного этапа биографии

поэта и одновременно знаменует начало по значимости равного предыдущему этапу поэтического развития. Сборник неоднократно в скрытой форме заявляет о новой поэтической зрелости, которой способствует возросший интерес к народному языку, фольклору и магии» [Мейкин 1997: 144-145]. О кризисном периоде жизни Цветаевой говорит и С. Лютова, которая видит «напряжённое энергетически заряженное ядро цветаевской поэзии» в этот период в сопоставлении двух зеркальных фигур-персонификаций архетипа анимуса в трансцендентном его аспекте: «В каком-то смысле анимус – аналог поэтической Музы. Мы обнаруживаем в стихах Цветаевой такие образы двух типов. Назовём этих «демонов», эти архетипические персонификации, эти новые божества Белый Всадник и Красный Всадник. Оба всадника вступают во взаимодействие с женскими фигурами, представляющими бессознательные аспекты эго-идентификации автора» [Лютова 2004: 22]. Исследователь применяет к поэзии Цветаевой методы юнгианского психологического анализа, порой эта методика позволяет сделать интересные наблюдения и выявить закономерности функционирования тех или иных образов. Е. Коркина предполагает, что в цикле поэм Цветаевой 1920-1922 годов «символически отразилась личная психологическая ситуация – разделение внутренней личности на две ипостаси: человека и поэта и поиск условий для их слитного бытия. Эту коллизию можно условно назвать «На грани двух миров» (кстати, характерное положение для балладного героя), обозначая этим хотя и зыбкое, но ещё существующее равновесие обеих ипостасей и цельность личности. Сквозной метафорой стремления в иной мир становится огненное вознесение» [Коркина 1994: 5].

Поэму «На Красном Коне» чаще всего рассматривают как аллерию о священном даре и долге поэта. А. Саакянц пишет: «На Красном коне – поэма-символ, поэма о беспощадной, требовательной природе искусства» [Саакянц 1994: 768]. Е. Коркина воспринимает её как романтическую аллерию жертвенной природы поэтического творчества, А. Павловский полагает, что тема поэта и поэзии вплетена Цветаевой в более широкую проблематику: «о соответствии души искомой высоте, о долге, самоотречении и очищении путём катарсиса» [Павловский 1989: 206]. Е. Титова определяет цветаевскую поэму как поэму-легенду, подчёркивая, что «индивидуальные творческие поиски Цветаевой соответствовали общему направлению русской поэзии 1910-х – начала 1920-х годов: поэты преображали объективный мир во внутренний с помощью фантастики, аллории, символики и метафор» [Титова 1997: 47]. Действительно, в лирической поэме начала XX в. широко используется аллория. Однако сюжет поэмы «На Красном

Коне» вбирает в себя многие особенности балладного сюжета. Выросшая на немецких балладах, Цветаева тяготеет к ирреальному чудесному миру, трагическим коллизиям. Вспомним её признание: «От Матери я унаследовала Музыку, Романтизм и Германию» [Цветаева 1991: 362], то есть с романтизмом у поэта генетическая и психологическая связь: «В моём лице Вы столкнулись с романтизмом всерьёз» [Цветаева 1997: 354]. Об особом интересе Цветаевой к романтической балладе свидетельствует и написанное впоследствии эссе «Два “Лесных царя”», сопоставление баллад Гёте и Жуковского: «Видение Гёте целиком жизнь или целиком сон, всё равно, как это называется, раз одно страшнее другого, и дело не в названии, а в захвате дыхания» [Цветаева 1991: 323]. «Захват дыхания» становится результатом воздействия на читателя балладного события. Попытаемся проследить, как трансформируется балладный сюжет в цветаевской поэме.

Роднит с балладой уже то, что в поэме есть герой, принадлежащий к иному, не подвластному земным законам, миру. Это Всадник, Гений, Вожатый. Повторяется ситуация вмешательства в человеческую жизнь неведомой мистической силы. Поэма начинается с обращения к этой высшей силе: «Топчи, конный!», «к Тебе, Не смертной женой – Рождённый». Сразу обозначена цель – духовное вознесение: «Чтоб дух мой, из рёбер взыграв – к Тебе!» Образ Гения ряд исследователей соотносит с Блоком. Так, А. Эфрон пишет: «В поэме предстаёт сложный, динамичный в своей иконописности образ обожествлённого Цветаевой Блока, Георгия Победоносца Революции, чистейшего и бесстрастнейшего Гения поэзии, обитателя тех её вершин, которые Цветаева считала для себя недосыгаемыми» [Эфрон 1989: 90]. С. Бройтман развивает эту мысль: «Отстраняя от себя женственную Музу (с которой в «Стихах к Ахматовой» отождествлялся адресат) и соотнося свою жизненную и творческую судьбу с мужественным Гением, Цветаева понуждает нас увидеть за ним Блока... Отказываясь от женственной (и душевной) Музы Цветаева создаёт в лице Гения (Блока) её мужественный духовный коррелят» [Бройтман 2008: 238-239]. Безусловно, блоковский контекст важен в поэме, но образ Гения многозначен и многослоен. Скорее можно согласиться с точкой зрения Е. Титовой: «В главном герое поэмы соединились черты обожествлённого Блока, Гения поэзии, черты Георгия Победоносца, черты небесного Рыцаря в серебряных доспехах, Ангела-Воина, чья духовная мощь определяет мощь физическую» [Титова 1997: 43]. Рассказ о нём начинается с цепочки отрицаний: «Не Муза, не Муза Над бедною люлькой Мне пела». Нагнетается интрига, поскольку сущность заменившего Музу не названа. Используется приём контраста: «чёрным косам» противопос-

тавлены «два крыла светлорусых. Коротких – над бровью крылатой». Повтор однокоренных слов «крылатой – крыла» усиливает ощущение иноприродности, надмирности Вожатого. Портретная деталь «стан в латах» вызывает ассоциации с рыцарем, воином. Романтическая атмосфера поддерживается и контрастными образами, относящимися к самой лирической героине: «холодные руки – горячие веки».

Перечисляется и то, чего не делал таинственный спутник, вновь настойчивая цепочка отрицаний, относящихся к действиям, которые традиционно связаны с заботой о маленькой подопечной: «к устам не клонился», «на сон не крестил», «о сломанной кукле со мной не грустил». Единственное действие «Всех птиц моих на свободу Пускал» вводит повторяющийся мотив освобождения. А затем Всадник рисует как мелькнувшее видение и впервые появляется сочетание, давшее название поэме: «На Красном коне – промеж синих гор Гремящего ледохода!». Детские воспоминания, где повествуется о повторяющихся действиях Всадника, постоянном присутствии в жизни героини и одновременно исчезновениях из неё, являются своеобразной прамбулой балладного сюжета.

Далее элементы сюжета обозначают главные повороты в судьбе героини, отмечают моменты её драматического испытания и взросления. Этапы взросления и утраты-жертвы обозначены синтаксическим параллелизмом:

Девочка – без – куклы
Девушка – без – друга!
Женщина – без – чрева!

Каждый эпизод мог бы стать сюжетом самостоятельной баллады, в каждом раскрывается роковое противоборство со стихией: огонь – вода – воздух, и чудесное спасение самого дорогого благодаря вмешательству Всадника. Первый эпизод пожара представлен как воспоминание из детства, в то же время создаётся эффект присутствия, словно событие происходит здесь и сейчас:

Пожарные! – Широкий крик!
Как зарево широкий – крик!
Пляша от страшной красоты,
На красных факелов жгуты
Рукоплещу – кричу – свищу -
Рычу – искры мечу.

У Цветаевой нет дистанции между миром баллады и творящим этот мир автором, лирический субъект – и повествователь, и участник событий, поэтому рассказ от первого лица может смениться взглядом словно бы со стороны, появляется 3-е лицо (девочка, девушка, женщи-

на). К тому же экстремальная драматически напряженная ситуация становится в лирической поэме проекцией внутреннего мира, что хорошо видно уже в первом эпизоде, где героиня восклицает:

Пожарные! – Душа горит!

Не наш ли дом горит?

Образ горящей души, упоминание пожарных, сам глагол «рухнуть» отсылает к поэме Маяковского «Облако в штанах», картине пожара сердца. Но лирическая героиня цветаевской поэмы испытывает особое упоение от разбушевавшейся стихии:

Крепчай, Петух!

Грянь в раззолоченные лбы!

Чтобы пожар не тух, не тух!

Чтоб рухнули столбы!

Подобная заворожённость ребёнка огнём с «глазами василиска» встречалась в балладе Каролины Павловой «Огонь», где в основе сюжета губительные последствия выпущенной на свободу стихии:

Заиграл неодолимо,

Разозлился как живой.

И в степи широкой, белой

Столб лишь огненный стоит.

Неожиданность драматического поворота событий подчёркнута повторяющимся «вдруг»:

Что это – вдруг – рухнуло – вдруг,

Это не столб рухнул!

Бешеный всплеск маленьких рук

В небо – и крик: – Кукла!

Быстрота событий передана с помощью эллипсиса и коротких назывных предложений: «Крик – и перекричавший всех Крик. – Громо-вой удар», «Кто это – велед – скоком с коня Красного – в дом красный?!». Напряжённость балладного действия сродни драматическому. В цветаевской поэме акцентируются лишь наиболее выдающиеся моменты действия при его большой сжатости. Вопросительные конструкции выражают потрясение героини из-за вмешательства в её жизнь чудесной силы, словно бы слитой с огненной стихией, что подчёркнуто сравнениями: «Вздывая куклу как доспех Стоит как сам Пожар», «Как Царь меж огненных зыбей Встаёт, сдвигает бровь. – Я спас её тебе, – разбей! Освободи Любовь!».

Характер героини и героя раскрывается в кульминационных, вершинных проявлениях. Потрясённая чудесным спасением куклы лирическая героиня должна сразу же сделать драматически сложный

выбор: принести жертву во имя высшей любви. Как и в балладе, в цветаевской поэме не раскрываются чувства и эмоции героини, даётся только жест и констатация утраты: «То две руки – конному – вслед Девочка – без – куклы». Этот принцип будет действовать и в других эпизодах поэмы, сцепленных по аналогии. Ощущение приказа Всадника как рокового, ломающего судьбу создаётся с помощью повтора наречия «вдруг» с глаголом, передающим стремительность, разрушительность действия: «Что это вдруг – рухнуло?», «Что это вдруг – ринулось?», «Что это вдруг хрустнуло?». Сами синтаксические конструкции акцентируют внимание на действии внешней силы, словно бы неподвластной субъективной воле человека, словно иной выбор и невозможен.

Распространённый мотив в балладе – вещий сон, предсказывающий роковой ход событий. «Во время сна, когда ослабевает контролирующая функция отрезвляющего рассудка и совершается переход в другое измерение, становится возможным непосредственный контакт человека с миром иррациональных сил, и герою открывается воля Провидения» [Ермоленко 1996: 259]. Например, баллада И. Козлова так и называется «Сон невесты»: «И внезапно тайный сон Ей смежил печальны очи». В поэме Цветаевой действие разворачивается во сне, которому предшествует пейзажная деталь, характерная для балладного мира:

Злая луна – в прорезь окон.

Первый мне снится сон.

Следующий эпизод (уже во сне героини) напрямую отсылает к повторяющемуся балладному сюжету, известному по «Кубку» Шиллера, по «Балладе» Лермонтова («Над морем красавица-дева сидит»). В центре – испытание героя и его исчезновение в пучине. Но у Цветаевой акцент делается на нерасторжимом единстве влюблённых, что подчёркивается троекратным повтором: «Стоим, обнявшись туго», «Глядим, обнявшись немо», «Стоим, сплечившись круто: Бок в бок, ладонь в ладонь». Героиня здесь не жестокосердная дева, она не посылает возлюбленного на верную смерть, лишь просит его поклясться в готовности рискнуть ради неё жизнью, герой же «Глядит – и – просто Вниз головой – в поток». Драматизм усиливается тем, что возлюбленный для героини – сама жизнь: «Окаменев – тупо – гляжу, Как моя жизнь тонет», в центре её чувства, которые не выплёскиваются криком, как в предыдущем эпизоде, героиня каменеет от горя. Чудесное вмешательство Всадника, опять «вдруг», подготовлено образом пенного коня, в которого превращается упомянутый ранее «пенный клочок». Спаситель уподобляется водной стихии, которая, впрочем, наделяется

огненными характеристиками: «Кто это вдруг – красным всплеща Полимем – в огонь синий?!» Теперь он «встаёт как сам Поток», «как Царь меж вздыбленных зыбей». Повторяется тот же приказ, что и в предыдущем эпизоде. Спасение оборачивается утратой: «Я спас его тебе, – убей! Освободи любовь». С. Бройтман так комментирует эти строки: «Смысл этого рефрена осложняется тем, что он, будучи обращён к героине, одновременно отсылает к срокам А. Ахматовой, посвящённым, по преданию, Блоку»:

Ты, приказавший мне: довольно!

Поди, убей свою любовь! (Покорно мне воображенью)

[Бройтман 2008: 239].

Затем вновь повторяется мотив сна, причём это дурной сон, как и в предыдущем эпизоде, он так же вводится пейзажной деталью, предвещающей зловещие события: «Мутная мгла – в прорезь окон». Во мгле происходит действие многих баллад. В цветаевской поэме действие во сне происходит ночью, причём сама ночь становится активной силой, нагнетается атмосфера страха: «Ночь гонится – а путь таков: Кровь в жилах сжата». Сюжет путешествия в ночной мгле с сыном отсылает нас к балладе «Лесной царь», только у Цветаевой путешествуют сын и мать, которая подбадривает своего ребёнка словом в экстремальной ситуации: «Мужайся, отрок! – дух Горы Один – нас двое». (Итак, вместо Лесного царя – Дух Горы). Цель пути – покорение выси:

Ввысь, первенец! – За пядью пядь -

Высь будет нашей!

Действие разворачивается в пространственной вертикали: «Чёрная высь. – Голый отвес». Это предельное пространство, чреватое катастрофой, характерное для балладного образа мира.

Гора у Цветаевой символизирует отрешённость от повседневности, высоту Духа, ситуация подсвечена романтическим ореолом: двое на фоне грандиозного пейзажа: «Здесь только зори да орлы, Да мы с тобою». Кульминационный момент – похищение ребёнка орлом и чудесное спасение – вновь передан эллиптическими конструкциями:

Смех – и в ответ – яростный плеск

Крыл – и когтей свёрла.

Кто это вслед – наперерез -

Молнией – в гром орлий?!

Всё происходит «молниеносно», поэтому мать даже не успевает осознать случившееся, на первом плане событие, а не чувство. Звуки гиперболлизуются, что усиливает ощущение рокового столкновения человека со стихийными силами: «гром орлий», «хрип», «громоподобный рёв Грудь горную рассёк». Всадник теперь воспринимается как

повелитель воздушной стихии: «Как Царь меж облачных зыбей Стоит, сдвигает бровь». Утроение ситуации идёт от фольклора. Заметим, что если раньше героиня лишалась куклы, друга, то есть чего-то внеположного себе, то в третий раз о ней говорится «Женщина – без – чрева». То есть она лишается своей женской сути. Можно согласиться с мнением С. Бройтмана: «В поэме женственное начало в лице героини проходит испытание мужественным духом, и первой проверкой становится то, способна ли героиня выполнить трижды повторенный приказ Гения» [Бройтман 2008: 239]. Третий приказ становится поистине роковым, исключающим возможность возврата в привычный мир, мир людей. Атмосфера трагических испытаний и горестных утрат характерна для балладного жанра.

Утраивается в поэме и ситуация сна:

Злая заря – в прорезь окон,

Третий мне снится сон.

Повторяется эпитет «злая», при этом наблюдается временная динамика, движение от ночи к утру: луна – мгла – заря. Час зари тоже считается таинственным временем и часто встречается в балладах. Например, в балладе В. Скотта «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» (перевод В. Жуковского) есть такие строки: «Уж заря занялась; был таинственный час Меж рассветом и утренней тьмой; И глубоким он сном пред Ивановым днём Вдруг заснул близ жены молодой». В то же время образы зари, метели, вьюги, ветра из блоковского поэтического мира. В третьем сне лирической героини обыгрывается характерная для баллады сюжетная ситуация – преследование, погоня:

За красным, за красным конным

Всё тот же путь.

То – вот он! Рукой достанешь!

Как дразнит: Тронь!

Безумные руки тянешь,

И снегом – конь.

Здесь уже появляется мотив оборотничества, на что указывает и сравнение-превращение «снегом – конь». Символический образ красного конного (общее обозначение коня и героя, их слиянность) словно раздваивается, образуя новые метафорические ряды: «красным гоним», «конный сон». В «конном сне» героиня обретает силу, повелевает природными стихиями, сама создаёт причудливые пространственные метаморфозы:

Мети, ветра!

Мети, громозди пороги -

Превыше скал,

Чтоб конь его крутоногий
Как вкопан – стал.
И внемлют ветра – и стоном
В ответ на стон.

Возникает образ «стоглавого храма», словно вздыбленного вьюгой. Храм – место совершения брачного обряда, скрепления союза, защиты от нечисти – часто является целью пути в балладном мире. Героиня Цветаевской поэмы думает, что это «конец и венец погоне». Однако пространство храма претерпевает метаморфозы, достижение цели оказывается мнимым. Отметим, что все метаморфозы связаны с действиями коня, и здесь обнаруживаются текстуральные переключки с немецкими балладами. Вот строки из «Леноры» Бюргера в переводе Жуковского:

Конь прынул... Пламя из ноздрей
Волною побежало;
И вдруг... всё пылью перед ней
Расшиблось и пропало.
У Цветаевой: Но прядает конь – и громом
Взгремел в алтарь!
Престол опрокинут! – Пусто!
Как в землю сгас!
Померкло от конской пены
Сиянье риз.
Шатается купол.

И в балладах, и в цветаевской поэме конь имеет огненную природу: «Огненный – вскачь конь». Огонь в поэзии Цветаевой – постоянно повторяющийся символ творческого горения, интенсивной жизни, страсти («Пожирающий огонь – мой конь»). Во сне лирическая героиня видит своё падение, возможно, физическую смерть, смерть тела:

И рухает тело – руки
Крестом распяв.

Попытка молитвы прерывается явлением с высоты всадника, описание которого здесь явно отсылает к образу Святого Георгия: «Доспехи на нём – как солнце... Полёт крутой – И прямо на грудь мне – конской встаёт пятой». В письме к Рильке Цветаева так характеризует своего Св. Георгия: «Райнер! Следом посылаю книгу «Ремесло», там найдёшь ты св. Георгия, который почти конь, и коня, который почти всадник, я не разделяю их и не называю. Твой всадник! Ибо всадник не тот, кто сидит на лошади, всадник – оба вместе, новый образ, нечто не бывшее ранее, не всадник и конь: всадник-конь и конь-всадник: ВСАДНИК» [Небесная арка 1992: 65]. Обратим внимание на то, что в

сознании поэта всадник сливается с конём, образуя новое мифологическое существо. Традиционно Конь связан с мужской солярной силой и является подножием для поднимающегося духа человека. Однако драматизм сна связан с тем, что всадник по сути топчет героиню, он Победитель, она побеждённая.

Последний дистанцированный повтор вытесняет природные явления (луну, мглу, зарю) атрибутами Всадника: «Огненный плащ – в прорезь окон. Огненный – вскачь – конь». Возможно, именно лирическое сознание видит в заре красного конного. В этот момент наступает пробуждение. Новый этап развития лирического сюжета связан с толкованием сна. Героиня обращается к бабке, которая ассоциируется с ведьмой:

– Какой ж это сон мой? – А сон таков:
Твой Ангел тебя не любит.

Для героини это «гром первый по черепу», своеобразный взрыв в сознании, предельный эмоциональный накал передан внутрисклочными паузами, рваным синтаксисом, потоком восклицательных предложений:

Не любит! – Так я на коня вздымусь!
Не любит! – Вздымусь – до неба!

Взрыв отмечает кульминацию в развитии лирического сюжета, он направлен вверх (отсюда повтор глаголов с приставкой -вз: вздымусь, выиграй), словно подбрасывает героиню, окончательно отрывая от атрибутов женственности (женских кос, красных бус). Материализацией внутреннего взрыва становится «разломанное небо». Ситуация мифифицируется тем, что героиня взывает к духу дедов – Эолу, приобщается к стихиям и тем самым становится вровень с Гением. Развязка сюжета – мистическая битва героини «на белом коне впереди полков» с «гордецом на коне на красном». Поединок, бой часто становятся основой балладного сюжета, поскольку это остро драматический момент бытия. Пограничность ситуации особо акцентирована в поэме: «Солдаты! До неба – один шаг: Законом зерна – в землю!» Нагнетается красный цвет: «заря кровянит шлем мой», «На снегу лат Не знаю: заря? Кровь?» Всё это подготавливает трагический исход, связанный с парадоксальной духовной победой героини, ведь любовь Гения «она заслуживает лишь тогда, когда как равная восстаёт на него и получает смертельную рану» [Бройтман 2008: 239]: «И входит, и входит стальным копьём Под левую грудь – луч»

И шёпот: Такой я тебя желал!
И рокот: Такой я тебя избрал,
Дитя моей страсти – сестра – брат -

Невеста во льду – лат!

Моя и ничья – до конца лет.

Здесь и реализация метафоры «смертельной любви поединок», и акцентирование болевой природы любви, и характерная для баллады ситуация – роковое слияние героев из разных миров.

Баллады часто имеют кольцевую композицию, так обозначены начальная и конечная фазы развития сюжета, причём образы, окольцовывающие сюжет, ярче выявляют смысловые сдвиги, последствия балладного события. У Цветаевой своеобразный эпилог начинается теми же словами, что и вступление: «Не Муза, не Муза». И вновь разворачивается цепочка отрицаний, которые подчёркивают роковую силу нового союза, с одной стороны, сковывающего героиню, «Не женской рукой, – лютой, Затянут на мне – Узел», с другой стороны, освобождающего, позволяющего обрести крылья: «О кто невесомых моих два Крыла за плечом – Взвесил?» «Обретая в конце поэмы крылья, героиня приближается к духовной высоте, которую символизирует Всадник». Союз страшен, потому что предполагает сверхчеловеческий путь и усугубляет драматизм положения героини «на грани двух миров», что подчёркнуто контрастными образами: «В черноте рва Лежу – а Восход светел». Однако из этого противоречия есть выход – вознесение в лазурь с Гением:

Доколе меня

Не умчит в лазурь

На красном коне -

Мой Гений!

Е. Титова подчёркивает: «Лазурь, не имея ничего общего с представлением о загробной жизни, воплощает некое третье царство чистой души, тот мир, где умыслы сбываются» [Титова 1997: 45]. А. Саакянц называет это «небом поэта» [Саакянц 2000: 243].

С.И. Ермоленко на примере творчества М. Лермонтова показала возможности использования аллегории в балладном жанре [Ермоленко 1996: 310]. В цветаевской поэме иносказание и балладный сюжет подчинены лирическому сюжету – сюжету самоопределения поэта и внутреннего выбора. Драматизм этого внутреннего выбора и обусловил обращение к традициям романтической баллады, движения души, внутренняя борьба лирической героини представлены как событие. Чувство отрешения от повседневности, эмоциональная напряжённость, чудесное приобщение к высшему миру, свойственное балладе, близко цветаевскому мироощущению. Но у Цветаевой балладная семантика становится иносказательным выражением сверхчеловеческого пути поэта, болевой природы любви и творчества.

ЛИТЕРАТУРА

Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. 485 с.

Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: Жанровые процессы. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. 420 с.

Коркина Е.Б. Поэтическая трилогия Марины Цветаевой// Марина Цветаева. Поэмы 1920-1927. – СПб: «Абрис», 1994.

Лютова С. Марина Цветаева и Максимилиан Волошин: эстетика смыслообразования. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. 192 с.

Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. – СПб.: Акрополь, 1992. 383 с.

Саакянц А. Жизнь Цветаевой. – М.: «Центполиграф», 2000. 827 с.

Титова Е.В. Жанровая типология поэм М.И. Цветаевой: дисс. канд. филол. наук. – Вологда, 1997. Режим доступа:

<http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/titova/tit.pdf>

Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.

Цветаева М.И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. – 479 с.

Эолова арфа: Антология баллады. – М.: Высш. шк., 1989. – 671 с.

Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. – М., 1989.