

Л. Я. Бобрицких

ЯЗЫК И СТИЛЬ РАНИХ БАЛЛАД Н. ГУМИЛЕВА

Поэтическая речь предполагает, по словам В. В. Виноградова, «символическое преобразование языка»¹, которое заложено в структуре художественного произведения. Поэты, используя различные приемы синтаксической организации слова стихотворной речи, создают свой неповторимый, индивидуальный стиль. Сколь бы исследователи ни «поверяли алгеброй гармонию», они все больше обнаруживают в поэзии «бездонную глубину, перспективы бесконечных смыслов»².

Поэзия Н. Гумилева полна «бесконечных смыслов», о чем Ю. Айхенвальд писал: «Да, он верил, что стихи — враги ленивой энергии, нарушители стихийного сна, что на крыльях своих несут они в мир энергию животворящих мыслей»^{2а}.

В последнее десятилетие гумилеведы пытаются разгадать «животворящие мысли» поэта, обращаясь к различным проблемам изучения его творчества (своеобразие поэтического метода Гумилева, характер его драматургии и прозы, особенности ориентализма и др.). Однако и по сей день этот достаточно сложный и вместе с тем интересный поэт остается фактически еще не изученным.

Особый интерес представляют язык и стиль Гумилева, поскольку этот аспект творчества поэта не был предметом специальных исследований. Исключение составляют диссертационные работы Л. Т. Еловой и О. С. Коньковой, которые обращены к таким частным проблемам поэтики художника, как особенности метафоры и своеобразие поэтических конструкций глагольных форм. В то же время при более детальном анализе поэзии Гумилева обнаруживается такое многообразие различных стилевых приемов, что позволяет по-новому оценить поэтический талант этого удивительно яркого художника.

Задачей данной статьи является попытка на примере ранних баллад Н. Гумилева показать, как различные языковые средства и стилевые приемы служат выражению авторского замысла, участвуют в создании художественных образов, а также способствуют раскрытию творческой индивидуальности поэта.

Ранние произведения Н. Гумилева, а к их числу относятся почти все баллады поэта, написаны под влиянием поэтики символизма. «Его стихи тех лет (особенно в «Пути конквистадоров» и в «Романтических цветах», а также в меньшей степени в «Жем-

чугах») похожи на старательные и добросовестные гипсовые слепки с символистских образцов и моделей»³. Принимая за образец поэтику символистов, Гумилев следует и ее основному принципу: поэтическое слово должно быть «гипнотически заряженным, обладающим силой «волшебного внушения»^{3а}.

Основы «внушающего», суггестивного (от англ. to suggest — внушать) стиля были заложены еще В. А. Жуковским. «Главная задача этого стиля — вызвать в читателе определенное настроение, внушить ему чувства ... и мысли, угодные автору»⁴. Для этого слово помещалось «в такую ритмико-синтаксическую конструкцию, в которой бы его изначальное словарное значение, привычное для читателя, было ослаблено, а выступили дополнительные оттенки значения, ощутимые только в данном контексте».

Созданная Жуковским поэтика недомолвок, умолчаний, с предпочтением контекстуального значения слова его словарному значению, прошла нетронутой сквозь многие эпохи и с новой силой проявилась в символизме.

В ранних балладах Н. Гумилева мы найдем немало подтверждений такого старательного следования принципу символистской поэтики:

А царица, тайное тревожа,
Мировой играла крутизной,
И ее атласистая кожа
Опьяняла снежной белизной⁵.
«Заклинание»

Смысл выражений здесь как бы «затушеван». Из слов первых двух строчек нам в точности известно только одно: «царица». Значение слов «тайное», «тревожа» и др. нам ясно, но что означает «тайное тревожа, мировой играла крутизной» — определенно ответить нельзя. По-видимому, поэт хочет сказать о своенравии и недоступности «царицы беззаконий». Однако ему важно не просто сообщить нам этот факт, но внушить ощущение великолепия и недостижимости ее красоты.

Или в той же балладе:

Плакали невидимые струны,
Огненные плавали столбы... (65)

Сказанное поэтом о струнах и столбах воспринимается как что-то существенно различное. Гумилеву необходимо передать только общую атмосферу колдовского действия, необычности происходящего.

И таких примеров достаточное количество:

И стан ее, стройный и гибкий, казался так тонок,
Он *тайно стремился навстречу серебряным зорям.*

«Отказ» (58)

Стало тихо тишиной виденья.

«Принцесса» (62)

Баллады Гумилева лишены страстности и эротизма, следуя символистской поэтике (и Брюсову, в частности), художник использует слова и словесные образы, столь характерные для символистов. Главным среди них является *страсть*: у Брюсова — «...двое тел, как знак бессмертной *страсти*...» («Помпеянка»)⁶; у Блока — «Вино и *страсть* терзали жизнь мою...» («О доблестях, о подвигах, о славе»)⁷; у Гумилева — «...бледную дрожь *сладо-страстья*...» (112); «Опьянили зовы *сладо-страстья*...» (353).

Признаком страсти является *дрожь, содроганье*: у Брюсова — «Царевна смотрит в детской *дрожи*...» («Путник») (290); у Гумилева «В мускулах — безумье *содроганий*» (67); «...прерывистая *дрожь*» (86); «Ты подаришь мне смертную *дрожь*...» (112).

Говоря о страсти, поэт часто употребляет слово *тело*, как и другие авторы. Например, у Брюсова — «Живое изваянье вечных *тел*...» («Помпеянка») (289); у Гиппиус — «*Тело* в *тело* вплелено...» («Оно»)⁸; у Гумилева — «Я ласкал, я терзал без конца / Беззащитное юное *тело*» (343); «И снова царица замрет, как блудница, / Дрожащее *тело* свое обнажив...» (354).

Другое слово, означающее телесную близость, страстное прикосновение, — *ласки* — неотъемлемая принадлежность словаря символистов: у Брюсова — «Я хочу жестоких мук, / *Ласк* и мук без промедленья» («Пеплум») (288); у Гумилева — «...руки, что *ласкали* лишь друг друга...» (70); «И долго он будет *ласкать* эти груди...» (354); «...все, что *ласкает* надменное сердце...» (338).

Напряженность страсти выражается в метафорах *пламени* (*горения, огня*) и *опьянения*. Например, у Брюсова — «Меня мечтания *опьяняли*...» («Раб») (286); у Гиппиус — «...мы *горим* в непонятном *огне* / Любви никогда не бывалой» («Баллада») (78); у Гумилева — «...ее атласистая кожа / *Опьяняла* снежной белизной» (65); «Я *сгорал* от бешеных желаний...», «В сердце — *пламя* грозного *пожара*...» (67).

Но особенно характерны для символистов «словесные образы страсти как муки, как страдания: «*муки*» ... «*стоны*» ... любви, образ «*крови*» как причастный страстному действию⁹. У Белого — «Предавшись сладким *мукам*...» («Поповна»)^{7а}; у Брюсова —

«Их содроганий, *стонов* их» («Раб») (287); у Гиппиус — «.....*кровь* — лишь знак того, что мы зовем / На бледном языке — Любoвь» («Швея») (63). Эти образы использует и Гумилев: «Мой жених изнемог от *муки*...» (304); «Тебе восторг — мой *стон* последний...» (86); «Сладостно так заныла *кровь* моя...» (300); «*Кровь* царицы, как пурпур, красна...» (343). В переживании страсти Гумилев, как и его предшественники, нагнетает напряженность чувства, «соединяя в одном переживании крайности восторгов и мучительных страданий»^{9a}.

Гумилев использует и другие словесные образы поэтов-символистов — это образы света и тьмы. Для обозначения тьмы он употребляет слова *мгла*, *мрак*, *сумрак*: «Ночная *мгла* несет свои обманы...» (66); «...наплывала *полумгла*...» (69); «Был странен серый *полумрак*...» (68); «...в лесистом *мраке*...» (81). *Тьма* как обозначение внешней тьмы, ощутимой для глаза: «...тонкие руки / Жемчугами прорезали *тьму*...» (67); «сбегающий *сумрак*» (58); «Плыл по *сумрачным* озерам...» (74). Иногда слова эти употребляются в метафорическом значении: «Привыкший к *сумрачным* победам...» (85); «в *сумрачном* ужасе...» (92); «Струны золотые, как браслеты / *Сумрачной* царицы беззаконий» (352).

Выражению тьмы у символистов способствуют такие слова, как *тень* и *ночь*. Например, у Бальмонта — «Мы бы, точно *тени*, чуть дыша, / Встали у небесного предела» («Фра Анджелико»)¹⁰; у Гиппиус — «...как *тени* черные, / Как привиденья — проходят ближние» («Цепь») (79); у Гумилева в буквальном смысле, по отношению к внешнему миру — «Люцифер прокрадется, как *тень*...» (63); «...*тени* упадают ниц...» (78). И в метафорическом значении, как душевные явления: «И живая *тень* румянца / Заменялась *тенью* белой...» (62); «Словно *тень*, на царственных устах...» (78). Многочисленны, как и у символистов, примеры слова *ночь*: «*Ночь* тяжелая с неба спустилась» (60); «*Ночная* мгла несет свои обманы...» (66); «*ночные* топи» (85); «...в неверной мгле *ночного* дыма ...» (85); «Иглы пламени врезаны в *ночь*...» (280).

Как цветоевое обозначение тьмы — и в прямом, и в переносном значении — довольно часто у Гумилева встречаются слова *черный*, *темный*: «Сам хозяин был *черен*, как в дегте...» (201); «...могучее *черное* тело...» (280); «... *черные* очи горели, как угли...» (338); «...молниям *черных*, пылающих глаз» (338); «В *темных* покрывалах летней ночи...» (62); «...нежданно в *темном* перелеске...» (68). Но чаще *темный* используется в метафорическом значении — перенесении на внутренний мир души: «Задыхаюсь я в *темном* недуге» (343); «...*темные* муки терзающей скуки...» (354).

В противовес «черному», «темному» выступают у Гумилева слова *белый, бледный*: «Бегут белесоватые туманы...» (66); «Видны белые отсветы дня...» (139); «...на бледных устах» (26); «Это тень, бледна и еле зрима...» (78). Часто слово *бледный* выступает в метафорическом значении: «...бледный ужас...» (69); «В этом бледно-мерцающем взоре...» (66).

В отличие, например, от Брюсова, который «беден красками»⁹⁶ (его любимые красочные обозначения — белый и черный, другие встречаются очень редко), Гумилев употребляет ряд цветов с целой гаммой оттенков. Прежде всего это *розовый* и *красный* в различных его проявлениях — от красного до багрового: «И щеки — *розоватый* жемчуг юга...» (70); «...мелькают *красные* фески» (71); «Я надела *алый* пояс...» (69); «...растянул *малиновый* камзол» (353); «В *пурпуровой* зале...» (27); «На щеках *багровые* пятна» (71); «...*багряные* цветы» (85). Нужно отметить, что эти цвета чаще всего несут в себе опасность, связаны с *цветом крови*. Так, в балладе «Песня о певце и короле» действие происходит в *пурпуровой* зале, где вскоре будет совершено убийство; в стихотворении «Зараза» выступившие на щеках бродяги *багровые пятна* говорят о поразившей город страшной болезни; в балладе «Царь, упившийся кипрским вином...» фраза «*Кровь царицы, как пурпур, красна...*» свидетельствует о совершенном преступлении и т.д.

Гумилев использует также *голубой* и *золотой* цветообозначения. Голубой употребляется чаще всего в значении чего-то совершенного, недостижимого: «...восторг мой прожег *голубой* небосклон...» (41); «...царственно *синие* женские взоры...» (93); «...Играя и маня, / *Лазурное* вскрывалось совершенство...» (95). Золотой цвет включает в себе торжественность, величие: «...совсем *золотой* небосклон» (139); «*Золотисто-огненное* солнце» (63).

Как и символисты, Гумилев часто вводит в свои тексты *оценочные эпитеты*. Оценка внешнего впечатления дается обычно словами *красивый* и *прекрасный*: у Брюсова — «Она — *прекрасна* и безгрешна...» («Путник») (290); у Гумилева — «И пел *красивый* чародей...» (29); «*Прекрасны* и грубы влекущие губы...» (354).

Оценка внутреннего душевного движения выражается словами *сладкий, сладостный*. Например, у Гиппиус — «...*сладкий* обман» («Луна и туман») (74); у Белого — «Ей *сладко, сладко* млетъ» («Поповна») ^{7а}; у Гумилева — «Было взорам и *сладко* и больно» (343); «*Сладостной* верю я надежде...» (90); «...стоны вам будут желанней и *слаще*» (93).

Контрастным данным словам у Гумилева выступает эпитет *страшный*: «.....*страшны* угрожающие зубы...» (66); «И *страшны*

лики темных впадин...» (29). Но чаще всего слова *страшный*, *страх*, а также *ужасный*, *ужас* передают внутреннее душевное состояние: «Мгновенья *страшные* бежали...» (69); «Как зверь, в меня вселился *страх*...» (68); «На душе тяжелый *ужас*...» (81). Встречаются в балладах Гумилева и такие оценочные эпитеты, как *злой*, *злбный*, *зловещий*: «*Злого сердца*...» (300); «...злое торжество» (353); «Ее глаза *зловещи* и унылы...» (66). Данные и подобные им эпитеты способствуют нагнетанию ужаса в балладных стихотворениях Гумилева.

С символистами Гумилева сближает и образ *тайны*, «делающий переживание мира сказочным, таинственным и чудесным»^{9в}. Например: у Гиппиус — «Что мне делать с *тайной* лунной?...» («Богиня») (76); у Блока — «...влагой терпкой и *таинственной*...» («Незнакомка») ⁷⁶; у Гумилева — «...робкий, *тайный* шаг...» (63); «...*таинство* обряда» (73); «Ей *тайна* сделалась видна» (319). Сюда же могут быть причислены по своей эмоциональной окраске такие слова, как *тишина* («*тихий*»), *сон*, *мечты*, *грезы*, *бред*: «Стало *тихо тишиной* виденья (62); «Плавают туманы, точно *сны*...» (79); «...эта песня жгла *мечты*...» (29); «Звезды разбросались, как в *бреду*...» (78).

С поэзией Брюсова, а также с мистическим течением символизма, Гумилева роднит употребление образов *предела* и *беспределельности*, передающих чувство «бесконечной напряженности, родственной мистическим переживаниям»^{9г}. Например: у Брюсова — «...в глубине *бездонной*...» («У моря») (292); у Гиппиус — «Моей душе *пределов* больше нет» («Брачное кольцо») (84); у Гумилева — «Твоей я стану *навсегда*» (86); «...в тьме *безмерной*...» (89); «...*последний раз* взглянула...» (61); «Мои мечты лишь *вечному* покорны» (70).

Мы сознательно не обращали внимания на контекстное значение каждого конкретного выражения, так как стремились показать прежде всего общность в словоупотреблении Гумилева и поэтов его эпохи.

Наряду со словесными *образами страсти*, заимствованными Гумилевым у символистов, в его балладах мы находим словесные *образы любви-боли*, что роднит его с поэзией А. Ахматовой (ср.: «...безысходная *боль*...» («Сероглазый король»))¹¹. Обратимся к текстам Гумилева: «.....*больна* душа, тягостно *больна*...» (140); «Гармония песни *больной*» (27); «И увидел там деву, *больную*, как сон» (41). Но если у Ахматовой боль не так уж безысходна, то у Гумилева *боль* превращается в *болезнь*, переходя в *безумие*. Самыми употребительными здесь являются слова *больной*, *безумный*:

«Безумные речи певца» (27); «...я вошел, воспаленный, *безумный*...» (56); «...знает *безумную* жажду игры...» (354).

Для Гумилева, как и для Брюсова, была характерна ориентация на словесную изощренность поэтического стиля. Традиционной приметой такого стиля являются *архаизмы* и *славянизмы*. В балладах Гумилева мы встречаем, например, «ложе» (вместо «кровать», «постель»): «На площади людной царица поставила *ложе*» (93); «очи», «взор» (вместо «глаза», «взгляд»): «Их *очи* дивно глубоки...» (5, 29); «В меня вперил он *взор* призывный...» (28); «уста» (вместо «губы»): «С проклятьем на бледных *устах*» (26); «Ее *уста* не говорили «нет»...» (64); «лик» (вместо «лицо»): «Я вижу милый, странный *лик*» (89); «персты» (вместо «пальцы»): «Простирает легкие *персты*...» (304); «поступь» (вместо «шаги»): «*Поступь* лани, взоры королевы!» (68). Новаторство Гумилева выражается в том, что он часто применяет данные языковые средства к таким персонажам, к которым их, казалось бы, трудно отнести. Например: «Гордые военные трибуны / Опускали *взоры*, как рабы...» (65). Это вносит в балладные произведения поэта дополнительные эмоциональные оттенки.

Н. Гумилев часто обращается к *перифразу*, т.е. замене поэтического конкретного слова описательным выражением, усиливающим изобразительность речи: «*Цветок* зазял на высокой груди...» (28); «...южное небо раскрыло свой *огненный веер*...» (94).

Другим излюбленным приемом поэтов его поколения является отвлечение эпитета^{9д}, т.е. «замена конкретного качественного слова (прилагательного) абстрактным понятием, выражающим его логическое содержание (существительным)»^{9д}. Например, у Брюсова — «Борода моя седая / Скроет *белость* этих плеч» («Адам»); у Бальмонта — «...я знаю... *алость*... влажных губ» («Венчание») ^{10а}. У Гумилева нередко выражения этого типа: «*безумье содроганий*» («Ягуар») вместо «безумные содроганья»; «*бешенство угроз*» («Камень») — «бешеные угрозы»; «*невинность лилий*» («Поединок») — «невинные лилии»; «*отлива бронзы*» («Царица») — «бронзового отлива»; «*крепость рук*» («Товарищ») — «крепкие руки» и др.

Очень часто в качестве эпитета Гумилев, как и символисты, использует *сложные прилагательные*. Такие эпитеты одновременно изобразительны и оценочны за счет называния определяемого ими образа или детали и, кроме того, как нельзя лучше отвечают стремлению молодого поэта к словесной декоративности и яркости: «*нетерпеливо-жадный* волк» («Поединок»), «*ненужно-скупная* любовница» («Озеро Чад»), «*бессильно-горькое* рыданье» («Пещера сна»), «над равниной *дымно-белой*» («Поединок») и др.

Использует Гумилев и «яркие» *сравнения*, своеобразие которых заключается в их особой мрачности: «Юный маг в пурпуровом хитоне / Говорил, как мертвый, не дыша...» (65); «...точно маятник злоедей, / Звучал мой одинокий шаг» (68). Подобные сравнения, несомненно, привносят трагизм в балладную атмосферу произведений поэта.

Другая особенность гумилевских сравнений — ориентация на животный мир. При этом они поэтизируют образы балладных стихотворений. Приведем несколько примеров:

Страстная, как юная тигрица,
Нежная, как лебедь сонных вод,
В темной спальне ждет императрица...
(78)

На ковре она трепещет,
Словно белая голубка...
(62)

Как известно, подобные сравнения любили писатели-романтики (А. Бестужев (Марлинский), М. Лермонтов и др.). Однако у Гумилева они приобретают особую изысканность и поэтичность.

Язык баллад Гумилева насыщен *метафорами*. Метафоричность — свойство любой поэзии, однако в балладах она представлена в особенно концентрированном виде (проявляется не только в языке, но даже в сюжете). Метафоризм Гумилева тяготеет к *цветописи*, вносит разнообразные краски в тексты его балладных произведений, делая их зрелищными, видимыми: «Твой лоб в кудрях отлива бронзы...» (88); «...кораллы нежных губок» (61).

Свойственна балладным произведениям Гумилева и *оксюморонность*:

И в сад кипарисов от западных мысов
За сладким позором придут корабли.
(354)

И, смерти дивный сон тревожа,
Он бубен потрясал в руке...
(27)

Оксюморонность, как всегда, способствует передаче сложных, подчас трудно определимых, психологических ощущений и состояний лирического «я» поэта.

Синтаксис ранних балладных произведений Н. Гумилева достаточно прост и лаконичен. В нем преобладают *простые предложения*. Часто они включают *деепричастные обороты* (способствующие дополнительной изобразительности):

И, над равниной дымно-белой
Мерцая шлемом золотым,
Найдешь мой труп окоченелый
И снова склонишься над ним...
(86)

А царица, *тайное тревожа,*
Мировой играла крутизной...
(65)

Однообразный и простой синтаксис помогает сосредоточению читателя на том, о чем говорится в балладном тексте. Простота и однотипность предложений способствуют ритмичности синтаксиса, которая усиливает ритмичность стиховую (стихотворных размеров), и, таким образом, являются дополнительным способом ритмизации текста. Этому же служат у Н. Гумилева и многочисленные *сложные бессоюзные предложения*:

Отданный во власть ее причуде,
Юный маг забыл про все вокруг,
Он смотрел на маленькие груди,
На браслеты вытянутых рук.
(65)

Мой замок стоит на утесе крутом
В далеких, туманных горах,
Его я воздвигнул во мраке ночном,
С проклятьем на бледных устах.
(26)

Н. Гумилев в своих балладных произведениях часто употребляет и *сложносочиненные предложения*, в частности с союзом «и». На наш взгляд, вторая часть фразы (после союза «и») представляет собой *градацию* действия, чувства, состояния и т.д.:

Мгновенья страшные бежали,
И наплывала полумгла,
И бледный ужас повторяли
Бесчисленные зеркала.
(69)

Вот он пред собранием ведет свою речь,
И судьи, смутятся, робеют,
И стража хватается гневно за меч,
И сам инквизитор бледнеет.
(330)

Подобных примеров в балладных текстах поэта довольно много.

Такой синтаксис способствует ясности восприятия и в то же время своеобразной динамичности, помогает вызвать в слушателе «смутное эмоциональное волнение»⁹.

Характерную особенность гумилевских баллад, как ранних, так и поздних, составляют *лирические повторения* (В. М. Жирмунский). Это — исконный прием традиционного балладного стиля. Однако «символисты, подобно романтикам, пользуются им в лирических стихах, употребляя его как средство сгущения эмоциональной, лирической настроенности»^{9ж}. Подобно Брюсову, Гумилев использует разные виды повторений. Например, *простое повторение слова*, или удвоение:

Я уеду, далеким, далеким.....
(139)

Но я *выпью*, и *выпью* с улыбкой
Все налитое ею вино.
(139)

Иногда повторяющиеся слова разделены другими словами, что создает своеобразный художественный эффект:

Шире, все шире, кругами, кругами
Ходи, ходи и рукой мани...
(301)

Встречается в гумилевских балладных текстах *повторение корня с вариациями формы слова*:

Стало *тихо тишиной* виденья.
(62)

Автор часто использует *анафору* различных типов:

1) в полустихии:

Даже блеск ружья, *даже* плеск волны
Эту цепь порвать ныне не вольны...
(140);

2) в соседних стихах:

Ее уста не говорили «нет»,
Ее глаза ему не отказали.
(65)

3) в строфе:

И зачем мой старший брат в испуге
При дрожащем мерцаньи свечи
Вынимал из погребов кольчуги
И натачивал копья и мечи?

И зачем сегодня в капелле
Все сходились, читали псалмы
И монахи угрюмые пели
Заклинанья против мрака и тьмы?
(64).

Наиболее частым типом анафоры является *повторение с союзом «и»*. «Это синтаксическое повторение создает впечатление медленного и последовательного нарастания лирического волнения, сгущения настроения»⁹³:

И однажды закат был особенно красен,
И особенный запах летел от лесов,
И к палатке моей подошел европеец,
Исхудалый, небритый, и есть попросил.
(283)

Помимо названных, Гумилев использует и ряд других повторений:

1) эпанастрофа, или стык (повторение конца фразы в начале следующей):

Мой жених, он живет с *молитвой*,
С *молитвой* одной о любви.....
(304);

2) лексическое кольцо (повторение в конце строки ее начальных слов):

И *больна* душа, тягостно *больна*...
(140);

3) композиционная эпифора, или концовка (повторение в строфе или группе строф). Например, «Баллада» («Влюбленные, чья грусть как облака...»);

4) кольцо стихотворения («Кольцо повторяющихся слов (стиха или строфы. — Л. Б.) является внешним признаком некоторого внутреннего кольцевого движения, возвращение в конце стихотворения к той теме, от которой движение начинается»¹²) («Сады души», «Рассказ девушки», «Царь упившийся кипрским вином...» и др.).

Самые разнообразные типы повторений, как известно, всегда способствуют *лиризации* текста, созданию определенного настроения. Таковы по своей основной функции и повторения Н. Гумилева.

Для усиления эмоциональности, напряженности поэтической речи Н. Гумилев нередко прибегает и к *синтаксическому параллелизму*, который порой даже составляет композиционную основу баллад:

Валентин говорит о сестре в кабаке,
Выхваляет ее ум и лицо,
А у Маргариты на левой руке
Появилось дорогое кольцо.

А у Маргариты спрятан ларец
Под окошком в зеленом плюще,
Ей приносит так много серег и колец
Злой насмешник в красном плаще.

(«Маргарита», 140—141)

Все сказанное выше позволяет сделать следующие выводы. В своих ранних балладах Н. Гумилев использует различные языковые средства и стилевые приемы: одни привносят трагизм в балладную атмосферу произведений художника, другие участвуют в создании поэтических образов, третьи служат для усиления изобразительности. Однако главное своеобразие языка и стиля раннего Н. Гумилева заключается в том, что они способствуют *лиризации* текста, созданию определенного настроения.

¹ Виноградов В. К построению теории поэтического языка // Виноградов В. О языке художественной прозы: Избр. труды. М., 1980. С. 254.

² Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / Предисл. В. Крейда. М., 1994. С. 485. ^{2а} Там же.

³ Павловский А. О творчестве Николая Гумилева и проблемах его изучения // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 12. ^{3а} С. 13.

⁴ Баяевский В. История русской поэзии: 1730—1980 гг. Компендиум. Смоленск, 1994. С. 64.

⁵ Гумилев Н. Соч.: В 3 т. / Вступ. ст., сост., примеч. Н. А. Богомолова. М., 1991. С. 65. Далее при цитировании этого издания страницы указываются в тексте.

⁶ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892—1909 / Под общ. ред. П. Антокольского. М., 1973. С. 289. Далее при цитировании этого издания страницы указываются в тексте.

⁷ Серебряный век русской поэзии / Сост., вступ. ст., примеч. Н. В. Банникова. М., 1993. С. 167. ^{7а} С. 147. ^{7б} С. 161.

⁸ Гиппиус З. Живые лица. Стихи. Дневники. Кн. 1 / Сост., предисл. и коммент. е. Я. Курганова. Тбилиси, 1991. С. 117. Далее при цитировании этого издания страницы указываются в тексте.

⁹ Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 150. ^{9а} С. 151. ^{9б} С. 152. ^{9в} С. 153. ^{9г} С. 154. ^{9д} С. 157. ^{9е} С. 160. ^{9ж} С. 163. ^{9з} С. 164.

¹⁰ Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Сост., вступ. ст. и коммент. Д. Г. Макагоненко. М., 1990. С. 184. ^{10а} С. 72.

¹¹ Ахматова А. Соч.: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. М. Дудина; Сост., подгот. текста и коммент. В. Черных. М., 1986. С. 42.

¹² Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975. С. 503.