

4. Байрон, Д. Г. Собрание сочинений: в 4-х томах / Д. Г. Байрон. – М.: Правда, 1981. – 607 с.
5. Борроу, Дж. Лавенгро. Мастер слов, цыган, священник / Дж. Борроу. – Л.: Худ. лит., 1967. – 664 с.
6. Высоцкий, В. Собрание сочинений в одном томе / В. Высоцкий. – М.: Эксмо, 2018. – 992 с.
7. Вяземский, П. А. Стихотворения. Воспоминания. Записные книжки / П. А. Вяземский. – М.: Правда, 1988. – 480 с.
8. Глинка, Ф. Сочинения / Ф. Глинка. – М.: Советская Россия, 1986. – 350 с.
9. Гейзер, А. Р. Восточная тема в английской литературе XVIII в.: автореф. дис...на соиск. канд. фил. наук / А.Р. Гейзер. – Л., 1984. – 27 с.
10. Гордин, Я. Паломничество в Страну Севера. Север в русской поэзии как историческое и метафизическое зеркало / Я. Гордин. – Звезда – 2018. – № 7. – С. 23–40.
11. Лермонтов, М. Ю. Стихотворения / М. Ю. Лермонтов. – М.: Эксмо, 2008. – 416 с.
12. Мандельштам, О. Собрание стихотворений / О. Мандельштам. – М.: Б.С.Г.-Пресс, Рутения, 2017. – 560 с.
13. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А. С. Пушкин. – Л.: Наука, 1977–1979. – Т. 1–10. Т. 2.
14. Таборисская, Е. М. Италия в поэзии Пушкина / Е. М. Таборисская // Русская литература: Историко-литературный журнал / РАН, Ин-т рус. литературы (Пушкинский Дом). – 2004. – № 2. – С. 30–50.
15. Фаритов, В. Т. Философские аспекты пространства и времени в творчестве А.С. Пушкина / В. Т. Фаритов // Litera. – 2015. – № 1. – С. 1–30.

АСАБЛІВАСЦІ ВЫКАРЫСТАННЯ БАЛАДНАГА СТЫЛЮ Ў ПАЭЗІІ У. Б. ЕЙТСА

М. Ю. Шода

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,
факультэт сацыякультурных камунікацый,
вул. Курчатава, 5, 220030, Мінск, Рэспубліка Беларусь
e-mail: marshoda@gmail.com

У артыкуле вылучаюцца рысы баладнага стылю і аналізуюцца асаблівасці яго выкарыстання ў паэзіі Уільяма Батлера Ейтса на працягу яго творчага жыцця. Значная ўвага надаецца ліра-эпічнай сінкрэтычнасці, станаўленню лірызацыі і «рэфлектыўнасці» ў літаратурных баладах, таксама разглядаецца роля рэфрэна.

Ключавыя словы: літаратурная балада, баладны стыль, сімвалізм, ліра-эпічная сінкрэтычнасць, рэфрэн, баладная структура.

THE PECULIAR FEATURES OF BALLAD STYLE IN W. B. YEATS' POETRY

M. Shoda

Belarusian State University, Sociocultural Communications Department,
Kurchatov st. 5, 220030, Minsk, Republic of Belarus

e-mail: marshoda@gmail.com

The article highlights the features of the ballad style. The specifics of its use in the works of Yeats throughout his creative life are being analyzed. Significant attention is given to the lyrical epic syncretism, formation of «lyrization» and reflectivity in literary ballads, refrain value.

Key words: literary ballad, ballad style, lyrical epic syncretism, symbolism, refrain, the ballad structure.

Для паэта на мяжы XIX і XX стст. было досыць небяспечна выбіраць баладу як форму выяўлення думак. Балада паспела перажыць доўгую гісторыю станаўлення і трансфармацыі, зрабіцца заштампаванай і насычанай штучнымі прыёмамі і зноў ператварыцца ў актуальны літаратурны жанр. У. Б. Ейтс быў адным з тых паэтаў, што аднаўлялі баладную традыцыю ў літаратуры.

Народная балада з'яўляецца адным з самых архаічных жанраў, пра што сведчыць яе ліра-эпічная сінкрэтычнасць. Складнікамі, якія выяўляюць яе мастацкую спецыфіку, выступаюць: апавядальнасць з рысамі эпічнага схематызму, лірычнасць і эмацыйнасць выказвання, драматызм развіцця сюжэта, часта выяўлены ў дыялагічнасці формы і варыянтах паўтораў, якія ўзмацняюць драматызм сітуацыі [1, с. 9].

Змяняцца жанр балады пачынае з сярэдзіны XVIII ст., з таго моманту, калі пераходзіць з народнай стыхіі ў свядомую аўтарскую творчасць. Набыўшы азначэнне літаратурнай, балада ўзбагачаецца новымі рысамі. Перадусім важна адзначыць з'яўленне лірычнага «я». Першым, ведучы аповед не ад трэцяй, а ад першай асобы, парушае баладны канон Ё. В. Гётэ («Шукальнік скарбаў», «Лавец шчуроў», «Вучань чарадзея»), потым – У. Уордсварт, С. Т. Колрыдж, Г. Гайнэ. Такім чынам, мяняецца суб'ектная структура балады, назіраецца большая «лірызацыя», рэфлектыўнасць – рамантыкі развіваюць эмацыйны пачатак жанру. «У перспектыве гэтага працэсу для лірычнага «я» раскрываецца магчымасць змены самога баладнага сюжэта і нават яго зыходу ва ўнутраную рэальнасць героя» [6, с. 331].

У часы панавання рэалізму балада не сыходзіць з літаратурнай сцэны. Гэтаксама як не сыходзіць, а толькі відазмяняецца сам рамантызм, набываючы сацыяльнае гучанне, так і балада пачынае распрацоўваць новы тэматычны аспект – сацыяльны. Потым, на мяжы стагоддзяў, звярнуўшыся да балады як рамантычнага жанру, яе адраджаюць сімвалісты. Але, як заўважае Вік. Ерафееў, «нельга не прызнаць, не заўважыць, што зварот да рыцарскага сярэднявечча тут прымае часам штучны від, “наіўны” характар балады знікае праз празмерную эксплуатацыю сімвала. Балада ў такім выпадку аказваецца “стылізацыяй стылізацыі”» [3, с. 13]. Гэтая выснова цалкам заканамерная, калі згадаць, што рамантычная літаратурная балада ўжо была стылізацыяй балады народнай.

Тым не менш на працягу ўсяго свайго станаўлення літаратурная балада захоўвае многія агульныя рысы народнай: таямнічасць і недагаворанасць, невялікі аб'ём, вобразны строй, рытміку і вершаваную форму, а таксама сваю сінкрэтычнасць, тую неад'емную рысу, праз якую Ё. В. Гётэ назваў яе «жывым зародкам», «прасемем» мастацтва [1, с. 26], – узаемапрапанальнае адзінства элементаў лірыкі, эпасу і драмы. Захаваліся і тры найбольш важныя тэматычныя кірункі – каханне, героіка і чарадзейства.

У першую чаргу менавіта магчымасць спалучыць гэтыя тры ўпадабаныя ім тэмы і зацікавіла ірландскага паэта. На карысць плёнасці саюза творцы, выхаванага на спадчыне рамантыкаў і прэрафаэлітаў, і народнай баладнай традыцыі кажа у першую чаргу яго працягласць, бо паміж баладамі першага зборніка «Скрыжаванні» (Crossways, 1889) і зборнікам «Апошнія вершы» (The Last Poems, 1939) было пяцьдзясят гадоў удасканалення формы і майстэрства. Апрача таго форма балад, іх змест і характар неслі ў сабе асаблівыя якасці верша, і У. Б. Ейтс імі ўмела скарыстаўся. Баладнасць забяспечвала спалучэнне апавядальнасці з лірычнай эмоцыяй, гэта значыць не толькі страфічную форму і магчымасць расказаць аповед у вершы, але і «жарсны сінтаксіс», натуральны і музычны, якога доўгія гады дабіваўся паэт. «Маё пакаленне, якое не прымала віктарыянскага рытарычнага маральнага пафасу, у выніку адмовілася ад усялякай рыторыкі <...> Людзі пачалі пераймаць старыя балады, таму што старая балада не бывае рытарычнай», – такую выснову зрабіў У. Б. Ейтс, разважаючы пра сучасную яму паэзію [4, с. 251].

Спецыфіка баладнага паэта вызначалася праз мастацкія і духоўныя традыцыі, што захоўваліся народнымі паэтамі і дапамагалі ім у творчасці. Для У. Б. Ейтса баладны паэт – сапраўдны транслятар духоўнай спадчыны народа. Менавіта ў спяваным выглядзе народныя балады ўвайшлі ў яго свядомасць. Настойваючы на духоўнай роднасці паэта (у любой яго праяве – ад вандроўнага барда да дэкадэнта-эскапіста) і простага народа, У. Б. Ейтс спадзяваўся, што яго балады будуць спяваць на вуліцах, забыўшыся пра аўтарства, а ніяк не друкаваць у абмежаванай колькасці на дарагой паперы. І, паводле аповедаў відавочцаў, быў глыбока расчулены, калі на банкцеце ў гонар Ірландскай акадэміі пісьменства быў праспяваны яго верш «Праклён Кромвеля» (*The Curse of Cromwell*). Ягонае падкрэслена сур'ёзнае стаўленне да прамоўленага, гукавога, вуснага пачатку мовы і ўпэўненасць у тым, што незразумеласць тэксту праясняецца на слых, можна растлумачыць менавіта цягай да спеўнай стыхіі.

У выглядзе песні У. Б. Ейтс пачуў ад прачкі ў Балісадары асноўны матыў свайго верша *Down by the Salley Garden...* (зборнік «Скрыжаванні», 1889). Першапачатковая назва яго так і гучала – «Старая песня, прапяная зноў» (*The Old Song Resung*). Гэта адзін з найлепшых і найхрэстаматыйнейшых тэкстаў з першага зборніка вершаў паэта-пачаткоўца – два, на першы погляд, немудрагелістыя катрэны. Балада як сюжэтны твор патрабуе звычайна большага аб'ёму. Але паэт змясціў у восем радкоў па-сапраўднаму баладныя пачуцці і эмоцыі. У. Б. Ейтс рэдка звяртаўся да доўгіх апавядальных форм. Лаканічнасць абараняла яго паэзію ад нагрувашчання паэтычных апісанняў. Можна казаць пра наяўнасць у гэтым тэксце падвойнага пункту погляду: мы бачым маладога чалавека, які слухае каханую, і – адначасова – сталага (ці нават старога), які бядуе, што няправільна слухаў і не зразумеў галоўнага сэнсу яе словаў. Усе эмоцыі – свайго раўесніка і сівoga апавядальніка – выпісаныя дваццацічатырохгадовым паэтам. Такая гульня вобразамі, своеасаблівае тэатралізацыя лірыкі, і перарасце пазней у адзін за асноўных прыныцаў творчасці У. Б. Ейтса – прынып «маскі».

Большая частка тэкстаў са «Скрыжаванняў» можа быць ахарактарызаваная як балады. І сам зборнік выглядае як спроба засваення жанру, эксперымент з рознымі яго мадыфікацыямі, ад традыцыйнай да сімвалічнай.

Адзін з першых баладных вершаў, ужо згаданае «Скрадзенае дзіця» (*The Stolen Child*), – пераказ старой гісторыі пра эльфаў-вы-

крадальнікаў, якую паэт чуў у дзяцінстве ў Балісадары. Сюжэт пра выкраданне чалавека істотамі іншага свету архетыпічны для фальклору розных народаў і можа лічыцца адным з найбольш трывалых топасаў сусветнай літаратуры. Самае вядомае яго літаратурнае ўвасабленне – «Альховы цар» Ё. В. Гётэ. У параўнанні з трагічнай нямецкай баладай, дзе барацьба бацькі і ляснага духа за душу дзіцяці ператвараецца ў барацьбу з самой смерцю, верш У. Б. Ейтса вонкава не настолькі трагічны. Але метафара смерці – прыхаваная і няўлоўная – прысутнічае і тут. Фэйеры зачароўваюць дзіця аповедамі пра «кошык з вішнямі», «зіхоткія затокі», «скокі ў свеце поўні», толькі з кожным разам усё трывожней гучыць рэфрэн: «Come away, O human child! <...> For the world's more full of weeping than you can understand» [9, p. 14] («Хадзем з намі, чалавечае дзіця <...> Бо ў гэтым свеце больш скрухі, чым ты можаш усвядоміць»). У апошняй страфе дзіця сыходзіць у чароўную краіну, а ягоныя выкрадальнікі спяваюць пра простыя жыццёвыя прыемнасці, якія яно страчвае. Рэальнае быццё мае свае зямныя радасці і той, хто прыносіць яго ў ахвяру звышнатуральнаму ідэалу, часта ахвяруе значна большым, чым падаецца, – так упершыню выразна прагучаў галоўны канфлікт мастацкага свету У. Б. Ейтса, супрацьстаянне ўнутры рамантычнага двухсвецця. У 1888 г. у лісце да Кэтрын Тайнэн У. Б. Ейтс аналізуе кірунак саміх ранніх сваіх работ: «Я адзначыў некаторыя моманты ў маёй паэзіі, якіх не заўважаў раней... Амаль усе мае вершы – палёт з рэальнага свету ў чароўную краіну або заклік да такога палёту. Хор са «Скрадзенага дзіцяці» падводзіць гэтаму выснову – гэта <...> паэзія нязбыўнага імкнення і жалбы – крык сэрца супраць непазбежнасці і неабходнасці» [цыт. па: 7, p. 39].

Дадзены тэкст пабудаваны на чаргаванні трохстопнага і чатырохстопнага ямба, характэрнага для баладных формаў. Адпаведна, баладнай ёсць дакладная страфічная схема, у якой сінтаксічныя адзінкі супадаюць з рытмічнымі і цалкам адсутнічаюць анжамбманы. Найважнейшай структурнай характарыстыкай гэтага тэксту ёсць рэфрэн, уласцівы народнай традыцыі. Сам У. Б. Ейтс называў яго сутнасцю баладнай паэзіі. Рэфрэн – неадменная формула класічнага баладнага стылю, якая апелюе да танцавальнай генеалогіі балады – характарызуецца метрычнай, сінтаксічнай і сэнсавай разнастайнасцю. У асобных выпадках ён страчвае асэнсаваны змест, захоўваючы толькі сугестыўнае гучанне, часам гучыць як адасоблены ад асноўнага

тэксту лейтматыў, «лагічна неакрэслены, але поўны лірычнага настрою» [5, с. 494], або, наадварот, асэнсавана падкрэслівае агульны сюжэт балады. Так ці інакш, рэфрэн – гэта прыём эмацыйнага ўздзеяння на чытача. Рэфрэн верша «Скрадзенае дзіця» сугестыўна канцэнтруе настрой, наўпрост супрацьлеглы асноўнаму зместу тэксту – вясёлай і зваблівай песні фэеры.

Як ужо адзначалася, пачынаючы як баладны паэт, У. Б. Ейтс знаходзіў у народнай традыцыі толькі прадметы свайго апісання. Паэтыка яго ранніх балад была сугучная не народнай паэзіі, а літаратурным баладам многіх яго папярэднікаў. Напрыклад, «Балада пра Мол Мэгі» (*The Ballad of Moll Magee*), ствараючы вобраз звар'яцелага жабрачка, якую не пакідаюць успаміны пра мінулае няшчасце, пераклікаецца не толькі з жаласнымі песнямі вулічных папрашаек, але і з апаਵядальнай традыцыяй У. Уордсварта: адна з галоўных паэтычных тэм яго лірычных балад – вобраз жабрака, які блукае па бяскрайніх дарогах.

Таксама тыповым прыкладам ранніх тэкстаў У. Б. Ейтса ёсць «Балада пра айца О'Харта» (*The Ballad of Father O'Hart*). Айцец О'Харт – рэальны святар з прыходам у Слайга, быў адначасова легендарнай асобай, мясцовым святым Францыскам. У. Б. Ейтс неадкладна абыгрывае гэты факт: у яго творы на пахаванне айца О'Харта «*the birds from Knocknarea / And the world round Knocknashee / Came keening in that day*» [9, p. 17] («Птушкі з Нокнарэй / І з усёй зямлі вакол Нокнашы / Сабраліся ў гэты дзень»). Сведчаннем адступлення ад народнай традыцыі можа служыць хця б факт прысутнасці ў тэксце граматычных інверсій (напрыклад, «*In trust took he John's lands*» [9, p. 17]), больш характэрных для літаратурнага стылю і пераважна адсутных у народных тэкстах, а таксама наяўнасць займенніка *that*, які паказвае на падзею, аддаленую ў дадзеным выпадку ад чытача (*in that day*), – сітуацыя, недапушчальная для ўласна народных балад, якія звычайна не аддаляюць чытача ад таго, што адбываецца ў баладзе, бо, як правіла, не ўдакладняюць часу і месца дзеяння.

Ва ўсіх ранніх баладах, як пра Мол Мэгі і айца О'Харта, так і пра старога паляўнічага на ліс (*The Ballad of the Foxhunter*) і пра айца Гілігана (*The Ballad of Father Gilligan*), паэт для надання натуральнасці суб'ектам аповеду адштурхоўваўся ад фальклорных тэкстаў, афарбаваных мясцовым каларытам. І толькі з часам у яго вершы прыйшла рыса, характэрная выключна ірландскай баладнай традыцыі: слаба

прапісаны апавядальны пачатак пры моцнай эмацыйнай афарбоўцы. Таксама гэтаму спрыяла ўведзеная рамантыкамі адсутнасць у тэксце «трэцяй асобы»: ірландскія балады (як і сталыя балады У. Б. Ейтса) былі пераважна маналогамі, часам – дыялогамі. Адсюль брала пачатак тая «жарсная шчырасць», якую У. Б. Ейтс шукаў для сваіх вершаў наступныя дваццаць гадоў і знайшоў, вярнуўшыся да баладнай формы ў зборніку зборніка «Адказнасць» (*Responsibilities*, 1914).

Гэтае новае гучанне выразна праяўляецца ў вершы «Крычаў п'яны жабрак» (*Beggar to beggar cried*).

'Time to put off the world and go somewhere
And find my health again in the sea air;
Beggar to beggar cried, being frenzy-struck,
'And make my soul before my pate is bare' [9, p. 92.]

«Час дзёру даць, бо тут я ледзь жывы!
Бліжэй да хваляў, ветру і травы, –
Крычаў п'яны жабрак зусім п'яному, –
Цяжар з плячэй, і думкі з галавы» [2, с. 32].
(пер. А. Хадановіча)

Перад намі маналог з рэфрэнам у выглядзе словаў аўтара. На фоне папярэдне аналізаваных тэкстаў заўважныя новаўвядзенні: нечаканая рэзкая пачуццёвасць, характэрная для вулічных балад¹, дзе тонкая лірычнасць мяжуе з адчайнай вульгарнасцю, і асабліва – рэзкі і нечаканы рэфрэн на месцы трэцяга радка, наўмысна вылучаны з версіфікацыйнай структуры тэксту.

Пасля першых спроб засваення баладнага стылю У. Б. Ейтс ужо неаднаразова выкарыстоўваў у сваіх творах рэфрэны: «Завяданне лістоты» (*The Withering of the Boughs*), «Руды Ханраан п'яе пра Ірландыю» (*Red Hanrahan's Song about Ireland*), «Шчасная краіна» (*The Happy Townland*) – вершы са зборніка «У Сямі Лясах» (*In the Seven Woods*, 1904). Але ў вышэйзгаданых тэкстах яны былі толькі рэхам-паўторам асноўнага настрою, упісваліся ў агульную рытмічна-інтанацыйную схему і старанна зарыфмоўваліся. Д. Хофман, разважаючы пра ролю паўтораў у вершах У. Б. Ейтса, падкрэсліваў, што

¹ *Broadsides* – песні, падобныя да тых, што ў славянскай фальклорнай традыцыі называюцца «жорсткім рамансам» – «жаласныя» і крываваыя гісторыі пра салдатаў, браканьераў, злодзеяў.

менавіта гэты тэкст дэманструе новую тэхніку рэфрэна, які выступае своеасаблівым гукавым і сэнсавым дысанансам да астатняй страфы [7, с. 42–43]. Такі рэфрэн, у адрозненне ад хору фэйеры са «Скрадзенага дзіцяці» або голасу ліса са «Шчаснага краю», выбіваючыся з агульнага рытмічнага малюнка, пераадольвае ўмоўнасць баладнага сюжэта, надаючы аповеду рэалістычнасць. У прадстаўленай баладзе аўтар падманвае чаканні чытача, робячы рэфрэн зусім дысгарманічным, чым падкрэслівае супрацьпастаўленне страфы і рэфрэна, – кантраст, які ён будзе развіваць у наступных творах і які адкрые дарогу да ўскладнення структуры тэксту, паглыблення і ўзбагачэння сэнсу.

У апавядальным плане верш «Крычаў п’яны жабрак» уяўляе сабой разважанні бадзягі пра рэспектабельнае жыццё. І хаця пад маскай грубага жабрака, які шакуе публіку сваімі словамі (напрыклад, пра «worse devil that is between my thighs» – «д’ябла, што лютуе паміж ног»), цяжка ўявіць вытанчанага паэта, пастаўленая ў тэксце дылема – пакінуць бадзянні (чытай – «вандраванні духа») дзеля спакою тленнай абалонкі – праблема самога У. Б. Ейтса, які здолеў з дапамогай простаі народнай гаворкі і натуральнага сінтаксіса ўніверсалаваць свае пачуцці. Бадзягу Ейтсавых тэкстаў уласцівыя архетыпічныя рысы блазна, вольнага ад умоўнасцяў навакольнага асяроддзя, які ў сваіх ненармальных і «дурнаватых» прамовах агаляе ісціну і раскрывае загадкі. Тут жабрак прамаўляе вельмі разумныя з гледзішча простага абывацеля (філістара ў сістэме гофманаўскага двухсвецця) словы, ён мяркуе спыніць бадзянні дзеля ўдалага жанімства і ўтульнага закутка і завяршае свае мроі ідылічнай замалеўкай:

«And there I'll grow respected at my ease,
And hear amid the garden's nightly peace,»
Beggar to beggar cried, being frenzy-struck,
«The wind-blown clamour of the barnacle-geese» [2, p. 92].

«Лепш сам чагосьці ў свеце дасягні,
Расці свой сад, каб там завершыць дні, –
Крычаў п’яны жабрак зусім п’яному, –
Калі паклічуць гусі ў вышыні» [9, с. 32]
(пер. А. Хадановіча).

Гусі (*barnacle-geese* – «белашчокая казарка» ў арыгінале) – вобраз, які мноствам канатацый парушае мрою-ідылію. У перакладзе

адчытваецца невыпадкова асацыяцыя з поклічам смерці. У ірландскім хрысціянскім фальклоры дзікія гусі з'яўляюцца сімвалам несмяротнасці, але ў паганскіх вераваннях іх крыкі асацыююцца з клічам Дзікага палявання – жудаснымі галасамі несупакоеных душаў, прадвесця бедаў і хаосу. Але дадатковую канатацыю дае фразеалагічны зварот: *barnacle-geese* – блізкі сябра, сталы спадарожнік, а ў Ірландыі сярэдзіны XIX ст. так пачалі называць эмігрантаў, якія пакідалі свой край у пошуках лепшага жыцця. Дык ці не сваіх калег жабрак мае на ўвазе? Такім чынам, у апошнім радку ўсе рашэнні пра рэспектабельнае жыццё і «цішыню начнога саду» разбіваюцца аб «the wind-blown clamour of the barnacle-geese» («падобны да ветру крык дзікіх гусей»), ці то галасы Дзікага палявання, ці то заклікі старых сябручкоў згадаць мінулае. Душэўная несупакоенасць, характэрная для вершаў У. Б. Ейтса перыяду зборніка «Адказнасць», не знаходзіць вырашэння ў гэтым тэксце.

Наступнае вяртанне У. Б. Ейтса да баладнай традыцыі, да народнага голасу адбылося ў 30-я гг. У апошнія гады жыцця настольнай для У. Б. Ейтса была «Оксфардская кніга балад» (*Oxford Book of Ballads*) [8]. Баладная форма і баладападобныя рэфрэны ў небаладных вершах адзначылі новы шлях развіцця яго сталага стылю. Пры набліжэнні сталасці ў яго тэкстах загучала жарснасць, ад якой, як і ад увасаблення біяграфічных фактаў, ён нязменна ўхіляўся ў маладыя гады. Ён ужо пісаў інтэнсіўныя, эмацыйна нагружаныя вершы, лірычныя і апавядальныя, але яго балады позніх гадоў – «Шалёны стары блудадзей» (*That Wild Old Wicked Man*), «Джон Кінсэла плача па Мэры Мур» (*John Kinsella's Lament for Mrs. Mary Moore*), «І што далей?» (*What then?*), «Вадамерка» (*Long-legged fly*) і інш. – набывалі формы і якасці, якіх не назіралася ў папярэдніх тэкстах.

Можна сказаць, што У. Б. Ейтс завяршыў кола, вярнуўшыся да баладнай формы яго ранніх зборнікаў. Але паэтыка яго сталых вершаў не супадала з колішнім пакручастым сімвалізмам і прэтэнцыёзнымі сутонневымі паўтонамі. Эдвін М'юір пісаў пра вершы У. Б. Ейтса тых гадоў: «Магчыма, найбольшы яго трыумф – простыя і загадкавыя песенькі, прасякнутыя рэалістычнай і наўнай вобразнасцю простага народа. Гэта разнавіднасць песняў, якія б складалі сяляне, з іх праніклівай ацэнкай дабра і зла, з іх верай ў іншы свет» (цыт. па [7. р. 44]). У. Б. Ейтса дасягнуў простага маўлення, якое забяспечвала баладная форма. А дадатковыя магчымасці, якія надаваў дыса-

нанс паміж страфой і рэфрэнам, упершыню выкарыстання ім у зборніку «Адказнасць», надавалі новыя якасці яго пазнейшым баладам: прастасць і складанасць, іронію і сур'ёзнасць. Напружанасць гучання ягоных балад тлумачылася ўнутранай апазіцыяй між песняю і маўленнем, бяспечнай весялосцю тону і падкрэсленай аголенасцю сэнсу, а драматычнасць маўлення дазваляла апераваць шырокім спектрам эмоцый.

Літаратура

1. Гугнин, А. А. Постоянство и изменчивость жанра / А. А. Гугнин // Эолова арфа: Антология баллады. – М.: Высш. шк., 1989. – с. 7–27.
2. Ейтс, Ё. Б. Выбранные вершы / Ё. Б. Ейтс; пер. з англійскай. – Мінск: Выдавец Зміцер Колас, 2017. – 104 с.
3. Ерофеев, В. Мир баллады / В. Ерофеев // Воздушный корабль: Литературные баллады. – М.: Правда, 1986. – 3–18 с.
4. Йейтс, У. Б. Видение: поэтическое, драматическое, магическое / У. Б. Йейтс; пер. с англ., колл. пер.; сост. и предисл. К. Голубович. – М.: Логос, 2000. – 768 с.
5. Жирмунский, В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский. – Л.: Сов. писатель. Ленинг. отд-ние, 1975. – 664 с.
6. Теория литературы: в 2 т. / под редакцией Н. Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2007. –Т. 2: Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – 359 с.
7. Hoffman, D. G. Barbarous Knowledge. Myth in the poetry of Yeats, Graves and Muir / D. G. Hoffman. – NY: Oxford Univ. Press, 1967. – 266 p.
8. Gilbert, S. The Poetry of William Butler Yeats: A Critical Guide to Appreciation of Meaning, Form, and Style / S. Gilbert. – NY: Monarch Press, 1965. – 140 p.
9. Yeats, W. B. The Works: [with an Introduction and Bibliography] / W. B. Yeats. – The Wordsworth Poetry Library, 1994. – 325 p.