

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ И.С. ТУРГЕНЕВА»

*На правах рукописи*



ИВАШИНА ВИКТОРИЯ ВАЛЕРЬЕВНА

**РУССКАЯ БАЛЛАДА 1880-1890-Х ГОДОВ**

Специальность 10.01.01 Русская литература

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор Т.В. Ковалева

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| ВВЕДЕНИЕ.....  | 3   |
| ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ БАЛЛАДЫ.  | 32  |
| 1.1. ЖАНР «БАЛЛАДА» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ<br>ИССЛЕДОВАНИЯХ.....  | 32  |
| 1.2. ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ ЖАНРА БАЛЛАДЫ.....   | 74  |
| ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ<br>РОМАНТИЧЕСКИХ БАЛЛАД 1880-1890-Х ГОДОВ.....                               | 90  |
| 2.1. 2.1. ФОЛЬКЛОРНЫЕ СЮЖЕТЫ В РОМАНТИЧЕСКОЙ<br>ЛИТЕРАТУРНОЙ БАЛЛАДЕ 1880-1890-Х ГОДОВ.....                      | 90  |
| 2.2. 2.3. ПАРАФРАЗ КАК ПРИЕМ СОЗДАНИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ<br>БАЛЛАДЫ 1880-1890-Х ГОДОВ.....                            | 117 |
| 2.3. СОБСТВЕННО-АВТОРСКИЕ СЮЖЕТЫ В БАЛЛАДНОМ<br>ДИСКУРСЕ 80-90-Х ГОДОВ XIX ВЕКА.....                             | 163 |
| ГЛАВА 3. ИСТОРИЧЕСКИЕ БАЛЛАДЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ<br>1880-1890-Х ГОДОВ.....   | 189 |
| 3.1. ИСТОРИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ КАК ОСНОВА БАЛЛАДНОГО<br>СЮЖЕТА.....   | 189 |
| 3.2. КОНТАМИНАЦИЯ ПРИЕМОВ РОМАНТИЧЕСКОЙ И<br>ИСТОРИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЫ В БАЛЛАДНОМ ДИСКУРСЕ 1880-1890-Х<br>ГОДОВ..... | 219 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....  | 246 |
| СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....  | 253 |

## ВВЕДЕНИЕ

*Степень разработанности темы.* Поэзия 1880-1890-х годов – одно из уникальных явлений русской литературы, активное изучение которого началось только на рубеже XX-XXI веков. Определенную роль в игнорировании творчества авторов конца XIX века в советском литературоведении сыграла идеология. Большая часть поэтов-восьмидесятников (Д.С. Мережковский, Н.М. Минский, К. Н. Льдов, А.М. Федоров, К.Д. Бальмонт и др.) не приняли революцию, стали эмигрантами и считались идейными врагами, хотя активную антисоветскую деятельность вели единицы. Творчество других (А.А. Голенищев-Кутузов, К.Р., К.К. Случевский) не изучалось, так как они считались убежденными монархистами, третьи (А.Н. Будищев, Н.Д. Бутурлин, П.В. Соловьева, Д.Н. Цертелев) воспринимались как представители «чистого искусства». В.С. Соловьев рассматривался как религиозный поэт, а М.А. Лохвицкая как пропагандистка свободных отношений. Исключения касались только творчества С.Я. Надсона (статьи Шулякова В.М. [Шуляков, 1929: с. 54-62], А.Л. Дымшиц [Дымшмц, 1937: с.5-37], Л.Н. Назаровой [Назарова, 1956: с. 446-460], Г.А. Бялого [Бялый, 1962: с. 5-46], Н. Гайденкова [Гайденков, 1962: с.88-91], М.В. Козлова [Козлов, 1967: с. 98-116; 1970: с. 40-57], Е.П. Тиханчевой [Тиханчева, 1976: с. 201-216], С.С. Лесневского [Лесневский, 1978: с. 105-113]) и К.М. Фофанова (статьи Н.А. Троицкого [Троицкий, 1970: с. 168-170], Г.М. Цуриковой [Цурикова, 1962: с. 5-45]).

Длительное время поэзия последних десятилетий XIX века считалась вторичной, не оставившей существенного следа в развитии литературы. Подобное отношение сложилось еще в дореволюционной критике, когда негативные оценки преобладали над положительными. П.Ф. Якубович утверждал, что в поэзии царит «дух запустения», потому что старшее поколение не дает «больше литературе ничего ценного, ничего истинно поэтического», а молодые – «категория бесчисленная, как морской песок, <...> обдаёт читателя ледяющей струей какой-то духовной мертвенности,

бездарности или, в лучшем случае, посредственности» [Якубович, 1904: с. 281]. Похожая точка зрения высказывалась А.М. Скабичевским, который писал об «особенной стихомании», овладевшей обществом в конце XIX века и «выразившейся в появлении несметной массы молодых поэтов» [Скабичевский, 1891: с.513]. Критик отмечал отсутствие талантов у «всей этой толпы жаждущих поэтической славы» [Скабичевский, 1891: с.513]. «До сих пор они рабски следуют за своими предшественниками, повторяя тот же тип поэзии, те же формы, образы, приемы, манеру, какие были созданы последними, не имея сил создать в свою очередь нечто самобытное» [Скабичевский, 1891: с.513]. С.А. Андреевский был убежден, что время поэзии прошло, истинные творцы, подобные А.С. Пушкину и М.Ю. Лермонтову, обладающие «цельным мирозерцанием», не могут появиться в литературе, и даже если бы и появились, «они бы пришлись не ко времени и не создали бы ничего нового, значительного» [Андреевский, 1901: с.26]. Однако С.А. Венгеров называл поэзию 80-х годов «бурным периодом» и с сожалением указывал на то, что к 900-м годам начался «полный спад литературной волны, недавно еще столь стремительной и высокой» [Венгеров, 2004: с. 7].

Крайне противоречивые оценки давались и в научных исследованиях. К.Н. Григорьян – один из ведущих специалистов в области русской поэзии – в разные периоды научной деятельности по-разному оценивал поэзию 80-90 х годов. В середине XX века оценка исследователя была достаточно критичной: «Поэзия в 80-е годы даже в лице своих лучших представителей не была на уровне предыдущего блестящего этапа развития гражданской революционно-демократической лирики» [Григорьян, 1956: с.424-425]. В конце века отношение исследователя меняется и становится более объективным. Литературовед называет поэзию 80-90-х годов XIX века переходным этапом, периодом «упорного поиска новых путей», подготавливающим «качественные взрывы», временем возникновения «новых направлений и течений в условиях острой идейной борьбы» [Григорьян, 1983: с. 91].

Противоречивые оценки периода обнаруживаются даже в рамках одного исследования. Е.В. Ермилова отмечает, что в поэзии рассматриваемого периода «вызревают элементы "новой" поэзии», подготовившей переход к модернизму. При этом период оценивает критично: «"Поэтическое безвременье" – это очень точное и емкое определение: не новой поэтической идеи, незавершенного установившегося стиля не рождается в это время. Творчество поэтов рассматриваемого периода отчетливо и осознанно выразило конец богатой поэтической эпохи, а новая эпоха для поэзии еще не настала» [Ермилова, 1978: с. 218].

В определении Е.В. Ермиловой использовался термин «Безвременье», прочно утвердившийся в литературоведении и используемый как условное обозначение периода, характеризующегося переходностью (С.В. Сапожков, 1996 г., 1999 г., Т.В. Малыгина, 2005 г., А.Ю. Ипполитова, 2007 г., Ю.Е. Павельева, 2008 г., 2009 г., Л.П. Безменова, 2017 г., В.В. Чаркин, 2017 г., В.Л. Проскурина, 2019 г.)

Традиционно считается, что русская поэзия конца XIX века представляет собой взаимодействие трех основных направлений: гражданской, либерально-консервативной и модернистской поэзии (Г.А. Бялый). Похожая классификация литературного процесса была предложена Т.В. Ковалевой, которая выделила демократическое направление, либеральное и предсимволизм. На основе анализа метрики, ритма, строфики и рифмы к демократическому направлению исследователь отнесла лирику Д.Д. Минаева, С.Я. Надсона, К.М. Фофанова и их последователей С. Сафонова, Л. Льдова, Ф. Червинского; к либеральному К.Р., А.А. Голенищева-Кутузова, К. Случевского, Д. Ратгауза к предсимволизму – лирику Д.С. Мережковского, Н. Минского, М.А. Лохвицкой, К.Д. Бальмонта [Ковалева, 1994].

Значимая концепция о сущности литературного процесса была предложена С.В. Сапожковым, который считает, что при всем стремлении к новизне одна часть поэтов оставалась в рамках классической традиции, другая – стала родоначальниками новых поэтических форм, использованных для

выражения новаторских идей. Ученый предложил рассматривать типы художественного мышления, которыми и определяются идеология, эстетические принципы, стилистика.

И если большая часть исследователей обнаруживает и доказывает существование в рамках поэзии 80-90-х годов XIX века различных направлений и тенденций, то Л.П. Щенникова, напротив, утверждает, что данный период был целостным по своим установкам. И объясняет это осознанием поэтами изменений духовного состояния мира, ощущением грядущих катаклизмов, что и формировало особые этические ценности, оказывающие влияние на развитие духовной культуры. Исследовательница категорически не согласна не только с разграничением поэзии на различные течения, но и с разделением поэзии последнего двадцатилетия на 80 и 90-е годы, так как даже при различии принципов поэтики общим для всех поэтов стал «пересмотр морально-этических ценностей и критериев» [Щенникова, 2003: с. 7], развитие тех этических принципов, в основе которых лежали новые «религиозно-этические искания». Именно поэтому Л.П. Щенникова называет этот период «самостоятельной стадией в истории отечественной романтической поэзии<...>– стадии *неоромантизма*» [Щенникова, 2003: с. 7].

Как целостный период рассматривает поэзию 80-90-х годов XIX века Е.Е. Завьялова, сосредоточившая свое внимание на системе жанров более чем сорока авторов. Установление «объективных закономерностей литературного процесса» определило обращение автора монографии к воссозданию «целостной картины литературного процесса исследуемого периода и –шире – культурологического пространства эпохи» [Завьялова, 2006: с. 13-14].

Исследовательница рассматривает достаточно большой пласт текстов, относящихся к медитативной лирике. Основной принцип отнесения произведений к данной группе – это тематика, которой определяется форма произведений, особый тип лирического субъекта, представляющий свое сознание в сменяющихся картинах, чаще всего пейзажных, в размышлениях о жизни. Так Е.Е. Завьялова считает, что одним из признаков «путевой»

медитации является использование таких традиционных мотивов, как путь, дорога, путник. К «путевой» медитации исследовательница относит и жанр элегии, отмечая его канонические черты.

К духовной лирике Е.Е. Завьялова относит тексты, являющиеся приложением Библии. Причем автор научного исследования разграничивает «переложения» сакрального текста, основным принципом создания которых являются интерпретации и «присвоение» темы первоисточника, произведения-«богомыслия», содержащие размышления философского характера, «молитвенные стихотворения», воспроизводящие процесс молитвы, и произведения-«реинтерпретации», в основе которых лежит авторская трактовка и переосмысление сакральных текстов и христианских норм. К этой же группе текстов отнесены в стихотворения, ориентированные на мусульманство или буддийского традицию.

Любовная лирика выделяется Е.Е. Завьяловой на тематическом уровне. К ней отнесены произведения интимного характера, представляющие эрос «как наивысшую ценность мира» [Завьялова, 2006: с. 165] и обладающие устойчивыми пространственными характеристиками. Пейзажная лирика, по мысли исследовательницы, является отдельным жанром, основная черта которого – это образы незамкнутого пространства, как природного, так и урбанистического. Отдельные группы составляют философские стихотворения, рассматривающие основные законы бытия произведения, и произведения, включающие рефлексии на тему творчества, характеризующиеся повышенной диалогичностью, доминированием авторского контекста, наличием образа творца, противостоящего общественному мнению и обращенного к народу.

Таким образом, монография Е.Е. Завьяловой так же, как и ее диссертационное исследование, в большей степени посвящено не рассмотрению жанров в их традиционном понимании, а поиском общих черт, свойственных произведениям одной тематической группы и их художественно-эстетическим признакам. Из традиционных жанров автором монографии упоминаются только элегии и молитвенные стихотворения, что следует

признать недостаточным, так как поэты 80-90-х годов XIX века довольно активно использовали и другие жанры, например, послания, посвящения, сонеты.

К достоинствам монографии Е.Е. Завьяловой следует отнести то, что исследователь рассмотрела динамические процессы, происходившие в поэзии последнего двадцатилетия XIX века, и выявила влияние новой религиозной идеологии на художественную систему русской поэзии. Представленная в исследовании классификация лирики и установленная в ходе анализа текстов обусловленность канонических жанров и жанровых модификаций их тематикой представляются достаточно продуктивными, так как являются доказательствами того, что для поэзии рассматриваемого периода характерны общие тенденции функционирования жанров.

Особенности подхода к анализу жанровой системы лирики конца XIX века, предложенные Е.Е. Завьяловой, объясняются дискуссионностью проблемы жанра. Исследовательница отмечает: «Жанр определяется не "теоретически" или "исторически", а весьма прагматически, с точки зрения его возможного или уже существующего использования в "объяснении" того или иного явления; это своеобразная вариативная модель прочтения» [Завьялова, 2006: с. 6], что дает «возможность установить соотношение жанров и выявить стилевые тенденции эпохи» [Завьялова, 2006: с. 9].

Мы же придерживаемся традиционных представлений о жанре как исторически сложившемся типе литературных произведений, обладающих обобщенными чертами, свойственными «более или менее обширной группе произведений какой-либо эпохи, данной нации или мировой литературы» [ЛЭС, 1987: с. 106]. Произведения, относящиеся к определенному жанру, обладают общей системой доминантных признаков, распространяющихся как на формальный, так и на содержательный уровень. Следовательно, жанр «является системой правил, известной автору и читателю, причем системой динамической» [Артемова, 2020: с. 8].



Баллада – один из самых «узнаваемых» жанров поэзии, что обусловлено, прежде всего, особенностями его содержания. Чудесное, фантастическое, наличие двух миров, необычный герой, трагическое являются своеобразными маркерами баллады. Особое влияние на восприятие текста баллады оказывает «память жанра». Поэты, обращаясь к балладе, как правило, следовали за образцами. Даже в случаях явного отталкивания от традиции определенные черты баллады сохранялись. Именно поэтому в исследованиях анализ функционирования жанра в XIX и XX веках предваряется изучением его генезиса и эволюции.

В диссертационном исследовании З.И. Мухиной «Русская литературная баллада 1830-х-1850-х годов: История и поэтика жанра» (1999 г.) изучение основного материала предваряется экскурсом «в предысторию классического варианта русской баллады» [Мухина, 1999: с. 36] и отмечается, что формирование жанра началось в первой половине XVIII века в поэзии В.К. Тредиаковского и А.П. Сумарокова. В отличие от других исследователей З.И. Мухина указывает на особую роль в зарождении жанра народных любовных песен на русской почве в соединении с французской традицией с ее формальной урегулированностью, с последовательным воспроизведением «внешних признаков французской стиховой нормы» [Мухина, 1999: с. 40]. Именно поэтому в период своего возникновения в русской литературе баллада воспринимается как одна из разновидностей любовной лирики. Исследовательница отмечает, что связь с песней и романсом сохраняется в следующую литературную эпоху: в балладах М.Н. Муравьева, Н.М. Карамзина, И.И. Дмитриева, Г.Р. Державина.

Доминантные черты баллады возникают в творчестве А.П. Сумарокова, когда в содержание вводятся мотивы «роковых сил, всевластной судьбы, фатума» [Мухина, 1999: с. 42]. Заслугой же поэта является то, что не утратившие связи с одой и элегией баллады А.П. Сумарокова «свое назначение выполнили: они пробудили интерес к новому жанру и, вероятно, не без их

влияния в журналах и альманахах начинают все чаще появляться произведения балладного типа» [Мухина, 1999: с. 45].

Интерес к жанру баллады в 30 годы XIX века З.И. Мухина связывает с общим процессом демократизации литературы, интересом к национальной «простонародной» поэзии, введением социально-бытового конфликта, появлением нового типа героя – обездоленного «маленького» человека. В этом отношении показательными являются поздние баллады А.С. Пушкина, который, с одной стороны, пародирует популярный жанр, а с другой – в нем сохраняются свойственные балладе недоговоренность и многозначность. Как считает автор диссертации, баллады поэта – это «преодоление готовых форм, подсказанных инерцией жанра, <...> свободное рождение жанровой формы» [Мухина, 1999: с.70].

М.Ю. Лермонтов, по мнению исследовательницы, воспринимал балладу как поле для экспериментов. В своем творчестве он продемонстрировал «три разнонаправленных балладных опыта» [Мухина, 1999: с. 74]. Причем новации касались не только формы, но и содержания, что позволило З.И. Мухиной выделить баллады напевно-лирическую, таинственно-мрачную и имитацию простонародной немецкой песни.

При характеристике балладного творчества В.А. Жуковского 30-х годов в диссертации отмечено движение поэта от вольного переложения западных баллад к точному воспроизведению сюжетов и формы. Кроме того, поэт активно использовал открытия русской баллады предшествующего периода: «сюжетную динамику, подчеркнутую энергию ритма, суровую простоту образов» [Мухина, 1999: с. 80] при сохранении атмосферы загадочности и таинственности, свойственных русскому прочтению жанра. Своеобразным открытием В.А. Жуковского, по сравнению с балладами Шиллера, З.И. Мухина называет использование мотива судьбы, которое позволило поэту ввести в балладу сложные философские размышления и нравственно-философские проблемы, раскрыть «зависимость человека от общего исторического хода вещей» [Мухина, 1999: с. 90].

Баллады Н.А. Некрасова «Ворон», «Рыцарь» и «Водяной», рассматриваемые в работе, характеризуются как подражательные и ученические, так как сюжет остается традиционным и строится на изображении любовной страсти и трагическом финале. Но именно в них, как считает З.И. Мухина, раскрываются все черты, которые будут характерны для последующей эволюции жанра: особая песенная ритмика, лаконизм зачинов и кульминаций, монологическое песенное начало и прием отрицательного параллелизма, свойственных фольклорной песенной традиции.

К отличительным особенностям баллад «Старуха», «Дочь жида» и «Баллада» («Здравствуй, наш монах печальный!») Каролины Павловой автор диссертационного исследования относит лиризм, восходящий к поэтике В.А. Жуковского, монологизм, являющийся приемом драматизации сюжета, использование конкретно-бытовых реалий и реалистическую разработку материала.

Наиболее подробно З.И. Мухина останавливается на поэтике баллад А.К. Толстого 40-50-х годов. Вслед за И.Г. Ямпольским в самостоятельный жанр исследовательницей выделяются исторические баллады с подчеркнутой соотнесенностью современной поэту действительности и прошлого страны. Важным представляется объяснение зарождения исторической баллады в русской литературе, предложенное исследовательницей. З.И. Мухина считает, что традиционная «страшная» баллада полностью исчерпала свои возможности, именно поэтому на смену ей приходит баллада историческая, в которой «бытовые реалии обретают предельную конкретность, почти натуралистичность» [Мухина, 1999: с.127]. В ранних балладах поэта происходят «динамические сдвиги», отказ от прямого сюжетного действия, заключающийся в обращении к новым бытовым реалиям и проникновении в жанр новых жизненных пластов, что приводит к смыканию баллады с другими жанровыми формами народной лирической песни, притчей, былью, легендой, анекдотом. Изменяется и уровень содержания, так как А.К. Толстой включает в балладу народные суеверия, предания и приметы крестьянского бытия. «Князя

Ростислава» исследовательница называет переходной балладой, в которой появляется обращение к исторической теме, однако сюжет остается традиционным, хотя жанровые рамки расширяются за счет включения психологизма и динамичности сюжета. Следовательно, жанр баллады, по мысли З.И. Мухиной, не исчезает из русской поэзии. Баллада «лишь меняла жанровое обличье<...> осуществлялось движение от романтической трактовки жизненного материала к реалистическому его осмыслению»[Мухина, 1999: с.139].

Научная работа З.И. Мухиной представляет интерес, прежде всего потому, что в ней нашли свое отражение те эволюционные процессы, которые происходили в период становления и развития жанра на русской почве. Рассматривая творчество каждого из поэтов, исследователь обнаруживает те специфические черты, которые оказали влияние на формирование национальной русской баллады.

Диссертация В.А. Иванова является структуралистским исследованием жанра, так как основное внимание сосредоточено на формальных признаках баллады 40-90-х годов XIX века. Автором рассматриваются такие особенности баллады, как традиционность/нетрадиционность фабулы (завязки, развития действия, кульминации, развязки)<sup>1</sup>, наличие/отсутствие балладных персонажей, времени, опосов, тональности (наличие/отсутствие мрачного колорита), фантастических элементов, особенности строфического членения, соответствие объема традиционным представлениям о жанре (не более 250 стихов).

Характеризуя баллады 40-х годов XIX века, В.А. Иванов отмечает, что в большей части баллад фабула остается традиционной, использование нетрадиционной и неполной фабулы встречается эпизодически, сохраняются типичные для периода романтизма персонажи, топика, время и мрачный

---

<sup>1</sup>В своем исследовании мы придерживаемся традиционной точки зрения на сюжет и фабулу и к элементам сюжета относим экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку, постпозицию. См. Пospelов Г.Н. Сюжет// Литературный энциклопедический словарь/Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Совет. Энциклопедия, 1987. С.431; Федотов О.И. Основы теории литературы: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений: В 2 ч. Ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение. М.: ВЛАДОС, 2003. С. 73-80; Фесенко Э.Я. Теория литературы; Учебное пособие. 2 –изд. испр. и допол. М.: УРСС, 2005. С.69-72 и т.д.

колорит. При этом фантастический элемент утрачивается, что автор связывает с кризисом романтической поэтики и появившейся установкой на реалистичность изображения. По тематике большая часть баллад является любовными или фантастическими. В.А. Иванов отмечает, что баллады А.К. Толстого «Василий Шибанов» и «Князь Михайло Репнин» остаются в рамках традиционной балладной поэтики, но не указывает, что данные произведения являются балладами историческими и поэтому не могут быть охарактеризованы с применением предлагаемой исследователем методики: в них не может быть ни фантастического элемента, ни балладных топосов, ни балладного времени.

Основной вывод из анализа формальных признаков заключается в том, что в 40-е годы XIX века фабула утрачивает отдельные компоненты, «происходит полная или частичная утрата второстепенных признаков баллады» [Иванов, 2000: с. 75], однако разрешение жанра не обнаруживается.

Следующий период, где авторами, обратившимися к жанру баллады, были А.Н. Майков, Л.А. Мэй, Н.А. Некрасов, Я.П. Полонский, А.Н. Апухтин и А.К. Толстой, характеризуется сохранением полной традиционной фабулы, исключения составляют «Баркарола» Л.А. Мея и «Караваном» и «Рыцарская ошибка» Полонского, так как в первой отсутствует фантастическое начало, а во второй – мрачный колорит, в «Рыцарской ошибке» при полной фабуле конфликт трансформирован, что позволяет автору исследования отнести произведение к балладам с нетрадиционной фабулой. На наш взгляд, нетрадиционная фабула в произведении Полонского «Рыцарская ошибка» является закономерной, так как поэт создавал не балладу, а пародию на жанр. В В.А. Иванов определяет стихотворение А.Н. Майкова «Бабушка и внучек» в качестве текста, находящегося на периферии жанра, хотя и отмечает, что вторая часть произведения носит назидательный характер. На наш взгляд, стихотворение не является балладой, так как в нем не обнаруживается ни один из жанровых признаков.

В целом же, В.А. Иванов констатирует в поэзии 1850-х годов сокращение числа баллад с традиционной фабулой и разрушение ее структуры за счет утраты второстепенных признаков.

Автор диссертации отмечает, что в 60-е годы продолжается процесс разрушения структуры традиционной баллады. При этом поэтами активно используются традиционные топосы, хотя и не оказывающие влияния на развитие балладных событий, сохраняются балладные персонажи (например, в «Знахарке» Н.А. Некрасова и «Лешем» Л.А. Мея) и балладное время. Использование фантастических элементов и мрачного колорита снижается, как и отображение экстремальных ситуаций. Указанную тенденцию В.А. Иванов объясняет влиянием реализма и интересом к обыденным темам. Принципиальных же отличий от тенденций предшествующего периода не обнаружено.

Следует отметить и то, что определение жанра автором диссертационного исследования является весьма произвольным. Так, к балладам отнесено стихотворение Н.А. Некрасова «Генерал Топтыгин», которое «представляет собой анекдот – короткий рассказ о забавном происшествии» [Головин, 2014: с. 226].

Не обнаруживает автор утраты интереса к балладе в 70-е годы XIX века, хотя именно этот период характеризуется наибольшей жанровой трансформацией. Практически не остается баллад, в которых используются традиции романтизма. На смену трагическому содержанию приходит яркая сатира. Персонажи в части баллад остаются традиционным, однако появляются и герои нового типа – реалистические, так как в произведениях появляются реалистические картины и социальная проблематика (Я.П. Полонский «Казимир Великий», «Миазм», «Влюбленный месяц»), однако влияния на жанровую структуру она не оказывает.

Существенным изменениям, как указывает В.А. Иванов, подвергаются второстепенные признаки: практически не используется балладное время, снижается фантастический элемент, сокращается обращение к традиционным

топосам, усиливаются иносказательные элементы, вводится сатира. Следует отметить и то, что отдельные произведения, которые указываются автором в качестве баллад, таковыми не являются (например, «Забайкальская вдова» К.К. Случевского – жанровая зарисовка, «Алеша Попович» А.К.Толстого – стихотворное переложение былины).

Общее количество баллад, как отмечает автор диссертации, существенно снижается в 80-е годы XIX века. И традиционные, и нетрадиционные баллады характеризуются полной фабулой. При этом из баллад практически исчезает фантастический элемент, зато активно используется балладное время, мрачный колорит, традиционные герои. Экзотические события перестают быть предметом изображения в балладах, зато наблюдается увеличение балладных топосов, В.А. Иванов объясняет это тем, что они соотносятся с естественными реалиями, такими как лес, поле, река, или реалиями городского ландшафта.

Обнаруживает автор исследования активное использование в балладах 80-х годов «мрачного колорита», что является, на наш взгляд, вполне закономерным, так как общие настроения эпохи, ощущение обрушившегося духовного кризиса формировали крайне пессимистическое отношение к жизни, что не могло не отразиться в поэзии.

К достоинствам параграфа, посвященного балладам 80-х годов XIX века, следует отнести указание автором на источники сюжетов отдельных произведений. Так, совершенно справедливо, В.А. Иванов отмечает, что баллада А.М. Майкова «Старый дождь» является приложением пушкинского «Ночь тиха в небесном поле...», где строки прецедентного текста являются частью экспозиции.

Однако, рассматривая балладу С.Я. Надсона «Олаф и Эстрильда» и отмечая ее типичность как любовной романтической баллады «с полным набором содержательных признаков (за исключением наличия фантастического элемента)»[Иванов, 2000: с. 117], автор игнорирует творческую историю произведения и забывает указать, что произведение поэта было написано по заданному сюжету.

Большая часть текстов, упоминаемых в параграфе, к балладам не относится. Например, при анализе основных особенностей «Весенней сказки» С.Я. Надсона В.А. Ивановым игнорируется не только отсутствие жанровых признаков, за исключением фантастического начала, но и авторское определение – сказка.

Часть произведений, отнесенных автором диссертации к балладам, являются либо пародиями (В. Соловьев «Таинственный пономарь», «Молодой турка»), либо жанровыми сценками, по определению О.В. Зырянова [Зырянов, 2015: с. 150] («Волки» К.М. Фофанова»), либо лирическими (стихотворными) новеллами («У двери» Я.П. Полонского) [Зырянов, 2015: с. 150]. Если исключить из разбираемых В.А. Ивановым произведений те, которые не являются балладами, то можно высказать предположение, что активного процесса разрушения балладной структуры не происходит. Об этом свидетельствуют и жанровые особенности исторических баллад К.К. Случевского «Новгородское предание» и «О Царевиче Алексее», которые полностью соответствуют канонам данной жанровой разновидности.

Из авторов баллад 90-х годов В.А. Ивановым называются только К.К. Случевский, В. Соловьев и К.М. Фофанов. Характеризуя балладу этого периода, автор диссертации обращает внимание на то, что сюжеты, отображающие реальную действительность, в балладах отсутствуют, а основными источниками сюжетов являются религия, мифология и фольклор.

В большей части баллад, как отмечает В.А. Иванов, не сохраняются вторичные признаки. При этом общее число традиционных по формальным признакам произведений увеличивается, их значительно больше, чем в предшествующие десятилетия. Следовательно, автор диссертации в балладе 90-х годов XIX века обнаруживает разнонаправленный процесс: разрушение структуры жанра и сохранение традиционной баллады.

В целом, диссертационное исследование В.А. Иванова является достаточно спорным сочинением. Единственным рациональным предложением следует признать классификацию по источникам сюжетов, которая частично



будет использована и в нашей работе. Выделение же балладных принципов на основе традиционной и нетрадиционной фабулы, ее полноты, наличия второстепенных признаков не являются определяющими для жанра. Существенным недостатком исследования следует признать то, что не разграничиваются две разновидности жанра – романтическая и историческая баллады, которые имеют абсолютно разную специфику. Кроме того, большая часть баллад, написанных в 90-е годы XIX века, осталась вне поля зрения исследователя.

Художественные особенности баллады рассмотрены в диссертации Е.В. Пивкиной (2019 г.). Для нашего исследования значимыми являются параграфы, посвященные генезису и развитию жанра в русской поэзии, начиная от момента ее возникновения в конце XVIII века и до жанрового синтеза, характерного для баллады рубежа XIX-XX веков.

Автором диссертации отмечается, что интерес к балладным сюжетам появляется в период формирования новой русской поэзии, сначала ориентированной на французский канон (В.К. Тредиаковский, А.П. Сумароков), затем на англо-шотландскую и немецкую традиции (М.Н. Карамзин, М.Н. Муравьев, Г.П. Каменев, И.И. Козлов).

Е.В. Пивкиной установлено, что типичной для баллады XVIII века становится тема неразделенной любви, восходящая, как и музыкальность, к романсу, возникает авторское отношение к событиям и героям, в сюжете появляется драматичность, начинают активно использоваться мотивы рока, таинственных сил, неподвластных человеку. С этим же периодом связывает Е.В. Пивкина формирование баллад в «русском духе» и стилизаций под народную балладу.

В исследовании подробно рассматривается творчество В.А. Жуковского, который не только обратился к сюжетам фольклорным, литературным, мифологическим, средневековым, восходящим и к западноевропейской литературе, и русскому фольклору: исторической и лирической песне, но и дал первое теоретическое определение характерных для жанра черт.

При анализе баллад А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова Е.В. Пивкина обращает внимание на новаторство поэтов. Если А.С. Пушкин соединил иронию и фольклорную изобразительность с психологизмом, то М.Ю. Лермонтов смог при сохранении лиро-эпической основы усилить лиризм, эмоциональность и драматизм, придать жанру большую динамичность за счет сокращения объема текстов. При этом поэт «создает балладный мир по модели классического мифа, что отражает стремление к мифотворчеству как отличительной черте поэтики романтизма» [Пивкина, 2019: с. 62].

К следующему этапу развития жанра исследователь относит творчество Каролины Павловой и отмечает такие особенности баллад поэтессы, как лирическая напряженность, драматизация диалогов, особый тип героя, развернутый пейзаж. Е.В. Пивкина утверждает, что именно творчество Каролины Павловой подготовило появление баллад А.К. Толстого с их ориентированностью на русскую историю, соединяющих прошлое и настоящее, историческое и фольклорное начала, сатирическое и трагическое, сочетающих лирическую тональность, юмор и бережное отношение к источникам сюжетов.

Баллады 50-90-х годов XIX века характеризуются единым блоком. Автор диссертации констатирует: «В русской литературе данного периода продолжают активно развиваться баллады на фольклорные и литературные сюжеты (А.А. Фет, Л.А. Мей, А.Н. Апухтин и др.), однако ведущее место занимают все же балладные стихи, основанные на реальной действительности (Н.А. Некрасов, Я.П. Полонский, С.Я. Надсон и др.)» [Пивкина, 2019: с. 67].

Существенным недочетом предложенного исследовательницей обзора балладного дискурса 50-90-х годов XIX века является отсутствие разграничения двух периодов функционирования жанра, не учитывается то, что поэты эпохи безвременья в большей степени были ориентированы на романтическую традицию, именно поэтому ими использовались принципиально иные эстетические установки по сравнению с балладами поэтов-реалистов, которыми максимально нивелировалось фантастическое начало, игнорировалось балладное время, а социальные аспекты преобладали

над таинственным, мистическим. В балладах большей части поэтов 80-90-х годов XIX века наблюдается явное следование за художественными открытиями, сделанными В.А. Жуковским, В.К. Кюхельбекером, А.С. Пушкиным и др.

Характеризуя балладу Серебряного века, Е.В. Пивкина отмечает, что для произведений Н. Гумилева, М. Кузмина, А. Ахматовой, В. Брюсова, М. Цветаевой и др. типичным стало обращение к ужасному, чудесному, фантастическому, а также усиление лирического начала, драматизм и особая внутренняя напряженность героя. Все перечисленные особенности обнаруживаются и в большей части баллад 80-90-х годов XIX века.

Совершенно очевидно, что Е.В. Пивкина не ставила перед собой задачу детального рассмотрения функционирования жанра в поэзии 80-90-х годов, однако очевидный пробел в ее исследовании еще раз доказывает необходимость обстоятельного анализа баллад эпохи безвременья.

Частично существующая в науке лакуна была восполнена авторами исследований, обратившихся к балладному творчеству отдельных поэтов и анализу конкретных произведений.

Е.З. Тарлановым были рассмотрены баллады К.М. Фофанова. Автор монографии считает, что именно в этом жанре нашли свое отражение панэстетические взгляды поэта «о самоценности красоты как сущности бытия и единственного идеала существования» [Тарланов, 1993: с.131]. Исследователь отмечает характерную для поэзии К.М. Фофанова сосредоточенность на противопоставлении красоты и реального мира, что было характерным для всей поэзии эпохи.

Основными чертами баллады Е.З. Тарланов называет традиционные жанровые признаки: изображение событий в их временной (естественной) последовательности, повышенную эмоциональную оценку описываемого, иллюзию авторского присутствия на месте разворачивающихся событий, динамичность балладного действия, драматизм, перенос действия «за границы обыденного и повседневного мира» [Тарланов, 1993: с.132]. Исходя из

перечисленных жанровых признаков, Е.З. Тарланов к жанру баллады относит следующие произведения поэта: «Ревнивый муж», «Звезда любви», «Дочь Рагуила», «Дофин», «Герцог Магнус»<sup>1</sup>. Исследователь абсолютно прав в том, что не соглашается с предшественниками Г.М. Цуриковой и В.А. Ивановым и не считает поэмы «Волки» и «Старый дуб» балладами, так как первая является переложением бытового анекдота со сниженным конфликтом и прозаичностью события, а вторая – «эпико-драматической зарисовкой».

Обращение к жанру баллады совершенно справедливо, Е.З. Тарланов объясняет стремлением поэта использовать романтическую традицию для осмысления современной поэту эпохи. Исследователь указывает, что даже «самое избитое романтическое клише все же привносило с собой чувство, в высшей степени созвучное эпохе, – отвержение современной реальности и тоску по идеалу» [Тарланов, 1993: с.133].

Е.З. Тарланов отмечает, что все баллады поэта построены на изображении одного события: «роковой встречи-разлуки пажа с таинственной девой («Звезда любви»), встречи рыцаря с прекрасной монахиней («Герцог Магнус»), роковой брачной ночи («Дочь Рагуила») или предначертанной судьбой смерти дофина («Дофин»))» [Тарланов, 1993: с. 133].

Балладный мир К.М. Фофанов, с точки зрения исследователя, принципиально отличается от мира романтической баллады В.А. Жуковского, в балладах которого при всей их насыщенности трагическими событиями мир остается оптимистичным, а герои, страдающие и гибнущие, – сильными и страстными. В балладах К.М. Фофанова – мир темный и мрачный, а герой – усталый и страдающий человек, точно такой же, как и лирический субъект произведений поэта – представителя «сломанного» поколения. Эстетический идеал, декларируемый К.М. Фофановым, является недостижимым. Особенно

---

<sup>1</sup> Определение произведения М.К. Фофанова «Герцог Магнус» как баллады нами не принимается. Его объем значительно превышает традиционный для жанра: он составляет 588 строк. В основе содержания произведения воспоминания персонажа о военных подвигах и преступлениях, осознание греховности прожитой жизни. Событийная линия произведения лишена динамизма, характерного для баллады. Единственный признак, восходящий к жанру – это балладное время, так как воспоминания возникают у старого воина ночами, но и данный признак не реализуется на уровне содержания. Соответственно, жанр произведения – лиро-эпическая поэма.

явно, как считает Е.З. Тарланов, это проявляется в балладе «Звезда любви», где основной образ – Дева, восходящий к образу Вечной Женственности в поэзии Владимира Соловьева, становится «ипостасью трансцендентальной, неземной красоты, недостижимой по своей сути» [Тарланов, 1993: с. 135]. Еще одной особенностью баллад поэта является использование мотива обмана, который также традиционен для всей лирики К.М. Фофанова с ее иллюзорными сказками, надеждами, снами, «обманчивыми грезами».

В целом же, Е.З. Тарланов отмечает, что для баллад К.М. Фофанова характерно «разрушение жанрового канона», так как первичным оказывается не событие или действие, а внутренние переживания героя, динамика его внутреннего мира, развертывание его психологического состояния. Именно поэтому автор монографии отмечает и использование поэтом предромантической и романтической традиций, и явное выражение идейно-эстетических принципов модернизма, появление которых в балладах К.М. Фофанова обусловлено его индивидуальностью и принадлежностью поэта к эпохе безвременья.

В диссертационном исследовании В.В. Чаркина анализируются баллады С.Я. Надсона «Боярин Брянский» и «Олаф и Эстрильда». Автор научной работы относит балладу «Боярин Брянский» к исторической балладе, но историзм не является предметом изучения исследователя, так как основное его внимание сосредоточено на характерах персонажей и способах представления авторского сознания. В исследовании указывается, что сюжет баллады выстраивается по канонам классической романтической баллады, т.е. в полном соответствии с традицией национального жанра: конфликт, бегство из дома, смерть главного героя, фантастический элемент, гибель героини.

В.В. Чаркин отмечает превалирование нейтрального нарратива, считая это признаком традиционности жанра. Кроме того, им указаны такие особенности баллады, как динамичность действия, самобытность и яркость характеров персонажей, чем обусловлен основной балладный конфликт,

использование элементов баллады, восходящих к балладному дискурсу В.А. Жуковского.

Рассматривая балладу «Олаф и Эстрильда», В.В. Чаркин останавливается на изменениях традиционных балладных принципов. Автор диссертационного исследования указывает, что в основе баллады развернутые характеристики мыслей и чувств персонажей, а самохарактеристики заменяют собой балладное действие. Само же балладное событие двупланово: оно построено на соединении повествования о певце и «истории» жизни дочери короля. Причем один план с легкостью заменяется другим. При этом из произведения исключен такой важный и чисто балладный аспект, как изображение смерти. Она остается за рамками повествования.

Размышление о смерти певца и предназначении поэтического дара замыкает балладный сюжет. В эту завершающую часть баллады, как указывает В.В. Чаркин, вводится элемент лиризации, но он не преобладает над сюжетностью.

Исследователь утверждает, что в балладе «Боярин Брянский» С.Я. Надсона автор дистанцирован, а в балладе «Олаф и Эстрильда», напротив, вводятся прямые оценки, выражается отношение к творчеству угасшего на чужбине творца. В «Боярине Брянском» нарративный план построен на скачкообразности разворачивающихся событий, в балладе «Олаф и Эстрильда», напротив, все строится на последовательной передаче эмоций, на логике чувства.

В ходе анализа баллады автор исследования приходит к выводу, что событийная линия произведения ослаблена, а главным в нем становится выражение субъективных переживаний героев. Этим же объясняется статичность баллады, отсутствие напряженности, слабое развитие основной коллизии. При этом В.В. Чаркин утверждает, что С.Я. Надсон создал произведение, полностью соответствующее представлениям о жанре баллады, а

существующие лакуны читатель способен восстановить на основе своего читательского опыта и представлений о «памяти жанра»<sup>1</sup>.

Е.Е. Анисимовой достаточно подробно проанализирована баллада К.М. Фофанова «Очарованный принц», восходящая к традиции сентиментальных и наставнических сюжетов о путешествиях. Исследовательница находит прямые ассоциации между поездками русских цесаревичей по стране с сюжетом произведения, выявляет в произведении поэта эпохи безвременья традиции В.А. Жуковского на уровне жанровой маркировки текста, использования «балладного» стихотворного размера и сюжетной схемы «неузнанного императора» [Анисимова, 2015: с.337-352].

Следует отметить и то, что Е.Е. Анисимовой предложен новаторский подход к изучению жанровых особенностей романтической баллады. Исследователь совершенно справедливо отмечает, что у каждого жанра есть собственные признаки и структурные особенности, которые способствуют «жанровому узнаванию». Как правило, они скрыты за художественной тканью произведения, однако «структура жанра предполагает моделирование определенных и повторяющихся от текста к тексту мотивов, ситуаций и типов героев» [Анисимова, 2019: с. 193]. Для того чтобы выявить структурные признаки баллады как жанра, исследователь предлагает сопоставить балладу с другими жанрами, соотнести жанр с сюжетами, установить «типологию балладного события и функции балладных персонажей [Анисимова, 2019: с. 194].

Сравнение баллады с другими жанрами показывает, что романтическая поэма многособытийна и актуализирована на ключевых эпизодах; романс характеризуется раздробленностью одного события, субъективностью, отнесенностью события к прошлому; идиллия бессобытийна, волшебная сказка, напротив, включает множество событий, таких как испытания героя, балладное событие всегда целостно и однократно.

---

<sup>1</sup> Анализ баллады С.Я. Надсона «Олаф и Эстрильда», проведенный В.В. Чаркиным, мы считаем исчерпывающим, поэтому к изучению произведения в своей диссертации не обращаемся.

Центральным балладным событием является встреча героев, «находящихся по разные стороны границы миропорядка». Причем активным является иномирный герой, наделенный возможностью пересечения границ между мирами. При этом «балладный сюжет реализуется в мистическом, "чудесном" ключе» [Анисимова, 2019: с. 194].

Пересечение границы, характерное для жанровой модели баллады, предполагает «приоритет пространственного над временным». При этом в романтической поэме преобладает временное, как и в элегии, а в балладе и идиллии, напротив, пространственные характеристики преобладают над временными.

Как отмечает Е.Е. Анисимова, балладная модель дает возможность для двойственного «восприятия события, которое, как правило, балансирует на границе реального и нереального, понимаемого в данном конкретном тексте как мистическое, аллегорическое, провиденциальное и т.п.», что позволяет «осмыслить событие одновременно в двух перспективах» [Анисимова, 2019: с. 195], реальной и ирреальной.

Еще одним свойством баллады является троичность, так как помимо героев, связанных «с потусторонним и посюсторонним мирами, неизменным третьим участником диалога является некое олицетворение установленного миропорядка (провидение / рок / судьба / норма / закон)» [Анисимова, 2019: с. 195], которое может быть персонифицированным или заменяться персонажами, действующими по воле высших сил. Е.Е. Анисимова указывает: «Балладное событие связано с нарушением божественного или земного закона, иначе говоря, пересечением границы допустимого, поэтому для балладной жанровой модели характерны три диалоговые инстанции: закон – нарушитель закона – испытываемый» [Анисимова, 2019: с. 196], т.е. «неподвижный» герой испытывается встречей с «подвижным» героем, которая и выявляет его способность «остаться в пределах закона, нормы или веры. Потому ключевым мотивом баллады становится двойничество, в ряде случаев (на уровне



конкретных социально-исторических кодов текста) данное как переодевание или самозванчество» [Анисимова, 2019: с. 196].

Традиционно, как отмечено в статье, принято разграничивать баллады высокие – условно-романтические, например, баллады Жуковского, и низкие, простонародные (баллады Катенина). В первых преобладающим является лирическое начало, во вторых – эпическое. Однако, исходя из примера, приведенного С.Н. Бройтманом, на который ссылается исследовательница, в рамках баллады возможен и синтез лирического и эпического, когда сознание одного персонажа усложняется за счет приобщения к другому сознанию. «Таким образом, характерная для жанровой модели баллады возможность осмыслить событие на границе реального и ирреального впервые оказывается в пределах одного сознания» [Анисимова, 2019: с. 196].

Не менее значимыми для баллады являются коммуникативные стратегии «внутри диалогово-ролевого треугольника "миропорядок – подвижный персонаж – неподвижный персонаж"» [Анисимова, 2019: с. 197]. К ним Е.Е. Анисимова относит: дивергентно-идентифицирующий тип, в котором «балладный герой оказывается под безоговорочным влиянием подвижного персонажа» [Анисимова, 2019: с. 197]; предполагающий трагическую раздвоенность героя расщепленный (трагический) тип, «в равной степени тяготеющий и к нарушителю миропорядка, и к установленным в данной картине мира нормам» [Анисимова, 2019: с. 198]; идентифицирующий с целостностью (эпический) тип, включающий баллады, персонажем которых является герой, преодолевающий «без серьезных затруднений» соблазн и выбирающий установленный миропорядок.

«Доминантой в каждом из коммуникативных типов баллады становится одно из родовых начал этого синкретичного жанра – лирическое, драматическое и эпическое. В первом типе субъектность персонажа выходит за пределы его ролевых границ, во втором – индивидуальное начало героя показано в неразрешимом противоречии с миром, в третьем – личность подчиняет себя ценностным приоритетам своего коллектива» [Анисимова,

2019: с.201]. При этом тематика баллад не закрепляется за конкретным типом, и персонаж может выполнять разные функции.

В целом, предложенная Е.Е. Анисимовой жанровая модель является универсальной для канонической романтической баллады. Однако в русской балладе 80-90-х годов XIX века происходят существенные трансформации, изменяется тип героя, он не всегда оказывается на границе двух миров, не возникает в балладах ситуации испытания, хотя сохраняется проверка его личностных качеств, способность придерживаться этических норм и законов или отказываться от них.

При выполнении анализа текстов баллад мы ориентировались на предложенную исследователем модель жанра, однако задачи, которые поставлены в нашем диссертационном исследовании, предусматривают изучение изменений, которые происходят в структуре романтической баллады, движения от канона к его разрушению.

*Актуальность темы* обусловлена востребованностью изучения жанра баллады в русской литературе, необходимостью системного анализа русской баллады 80-90-х годов XIX века, обращение к которой в литературоведении не носит обобщающего характера, выявлением мировоззренческих и эстетических принципов творчества поэтов эпохи безвременья, реализованных в содержании баллад. Отсутствие целостного представления об особенностях баллады 80-90-х годов XIX века в русской поэзии делает рассмотрение всех существующих жанровых разновидностей актуальным.

В диссертационном исследовании рассматривается использование и особенности трансформации фольклорных, литературных и мифологических сюжетов в балладах 80-90-х годов XIX века. Под сюжетом понимается «последовательность действий в произведении, художественно организованная через пространственно-временные отношения и организующая систему образов», а также «совокупность и взаимодействие рядов событий на авторском и героическом уровнях» [Егоров, Зарецкий, Гушанская и др., 1987: с. 3].

Использование ранее созданных сюжетов в литературных произведениях более поздних эпох является одной из традиционных особенностей мировой литературы. В нашем диссертационном исследовании изучаются произведения, сюжеты которых не являются архетипическими. Обращения к ним единичны, т.е. они характеризуются таким признаком, как репродуцирующий характер. Поэтому нами используется понятие «парафраз», происходящее от греческого *παράφρασις* – пересказ: «в поэтике пересказ своими словами литературного произведения <...> переложение прозаического текста в стихи» [КЛЭ, 1968, т.5: стб. 595].

**Цель** диссертационного исследования – изучить художественные особенности жанра баллады в русской поэзии 80-90-х годов XIX века в соотнесенности с эстетическими и мировоззренческими установками поэтов эпохи русского безвременья.

Целью диссертационного исследования определяются его основные **задачи**:

- обобщить научные концепции по теории жанра баллады и обосновать принципы выделения романтической и исторической баллад в отдельные жанровые разновидности;

- установить источники сюжетов, мотивов и образов баллад 80-90-х годов XIX века;

- рассмотреть структурно-семантические особенности баллад для определения общих жанровых закономерностей, характерных для поэзии 80-90-х годов XIX века;

- выявить закономерности функционирования жанровых разновидностей баллады в эстетической системе поэзии 80–90-х годов XIX века;

- установить связи художественных концепций эпохи с идейно-художественной системой баллад;

**Объект** изучения – жанровые особенности русской баллады 80-90-х годов XIX века.

**Предмет** исследования – сюжеты, мотивы и образы русской баллады 1880-1890-х годов, восходящие к фольклорным, литературным и мифологическим источникам, к событиям исторического прошлого, и собственно-авторские баллады, сюжеты которых являются плодом творческого воображения поэтов.

**Методологию** диссертационного исследования составили работы по общим проблемам изучения баллады Л.Я. Гинзбург, В.М. Жирмунского, Т.И. Сильман, Ю.Н. Тынянова и др., исследования, посвященные проблемам поэтики И.В. Силантьева, Б.М. Гаспарова, А.К. Жолковского, М.Н. Эпштейна, труды Д.М. Балашова, Б.В. Томашевского, А.А. Гугнина, М.Н. Дарвина, В.И. Тюпыи др., рассматривающих систему жанров русской поэзии; З.Г. Минц, С.В. Сапожкова, Л.П. Щенниковой, раскрывающие основные черты эпохи безвременья.

В исследовании использованы историко-литературный подход к анализу художественных текстов, историко-типологический и историко-генетический **методы**, примененные для установления общности жанровых компонентов баллады, элементы структурального анализа.

**Научная новизна.** Обобщены подходы к определению романтической баллады как основной жанровой разновидности, уточнено понятие «парафраз» по отношению к текстам, которые по своим сюжетам являются переложением ранее созданных произведений. Выявлены особенности трансформации романтической баллады под влиянием эстетических концепций эпохи конца XIX века и исторической под воздействием идеологии эпохи.

**Теоретическая значимость** исследования определяется системным анализом жанра баллады в поэзии 80–90-х годов XIX века, корректировкой представлений о романтической балладе, обоснованием понятия «собственно-авторский сюжет» баллады и определением его основных принципов.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности использования результатов исследования в системе формирования

профессиональных компетенций студентов в рамках общих курсов и спецкурсов, посвященных истории русской поэзии.

*Материалом* исследования послужили баллады поэтов 80-90-х годов XIX века С.Я. Надсона, К.К. Случевского, К.М. Фофанова, Д.Н. Цертелева, М.А. Лохвицкой, К.Д. Бальмонта.

***Основные положения, выносимые на защиту:***

1. Русская баллада 80-90-х годов XIX века включает две жанровые разновидности: историческую и романтическую баллады; романтические баллады дифференцируются по источнику сюжета на произведения, восходящие к фольклорным, литературным и мифологическим прецедентным текстам, и произведения, сюжет которых создается творческим воображением автора на основе мировоззрения, жизненного опыта, эстетических пристрастий – собственно-авторский сюжет.

2. Баллады, восходящие к фольклорным источникам, характеризуются своеобразным внутренним диалогом между литературным произведением и устным народным творчеством; в литературных балладах сохраняются фольклорные сюжеты, однако при репродуцировании образов и мотивов проявляется мировоззрение конкретных авторов, носителей определенных нравственных представлений, этических и эстетических норм, обусловленных исторической эпохой.

3. Литературные баллады с сюжетами, восходящими к литературным и мифологическим источникам, характеризуются ориентированностью на основную событийную линию прецедентных текстов. При освоении содержания прецедентного текста происходит его переосмысление, обусловленное национальной картиной мира и особенностями мировосприятия конкретной личности – автора.

4. Парафраз стал основным приемом адаптации литературных произведений и сакральных текстов для сюжетостроения русской баллады; основными принципами модификации прецедентного текста стало их

упрощение и сокращение, что обусловлено жанровыми особенностями баллады, целостностью и однонаправленностью балладного события.

5. Процесс трансформации традиционной исторической баллады связан с переносом акцентов с исторического события на психологическое состояние персонажей. В балладах с ориентацией на исторический факт отсутствует изображение противостояния сильных характеров, а все внимание сосредоточено на образе правителя, способного на открытое проявление чувств. В еще большей степени процесс размывания жанровых границ обнаруживается в балладах, совмещающих черты исторической и романтической баллады, в которых история становится фоном для выражения авторских идей о современном состоянии общества.

**Степень достоверности** полученных данных подтверждается классификационным материалом, представленным в диссертации, а также серией публикаций, рассматривающих жанровые особенности русской баллады 80–90-х годов XIX века.

Основные результаты исследования использовались при чтении лекций и проведении практических занятий по курсам «Филологический анализ текста», «Теория литературы» на филологическом факультете ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева».

**Апробация работы.** Основные положения исследования обсуждались на аспирантских семинарах кафедры истории русской литературы XI – XIX веков Орловского государственного университета, были представлены в докладах на научных и научно-практических конференциях: Международная научная конференция к 200-летию со дня рождения Ивана Сергеевича Тургенева «Его Величество язык ее Величества России» (Орел, 2017 г.); научные чтения с международным участием «Клушинские чтения – 2017» (Орел, 2017 г.); Всероссийские (с международным участием) Славянские Чтения «Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации в контексте третьего тысячелетия» (Орел, 2014 г., 2016 г., 2018 г.); VIII Международная научно-практическая конференция «Культурология, филология, искусствоведение:

актуальные проблемы современной науки» (Новосибирск, 2018 г.); VI Международная научно-практическая конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Образование без границ» (Белгород, 2018 г.); всероссийская научная конференция, посвященная 85-летию со дня присуждения писателю Нобелевской премии «Творчество И.А. Бунина: взгляд из XXI века» (Орел, 2018 г.); «Фетовские чтения – 2019. Синтез традиций и новаторства в литературе, языке и культуре» (Курск, 2019 г.), ежегодные межвузовские конференции «Русская поэзия: проблемы поэтики и стиховедения» (Орел, 2014-2019 гг.); Межрегиональный круглый стол «Тексты нового века» (Орел, 2019 г.); XXIX Международная научно-практическая конференция «Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки» (Новосибирск, 2019 г.); Международная научная конференция «А.А. Фет: взгляд сквозь века» (Орел, 2020 г.); II Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы русского языка и методики его преподавания в иностранной аудитории» (Орел, 2020 г.); LIII Международная научно-практическая конференция «Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки» (Новосибирск, 2021г.); IV Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы русского языка и методики его преподавания в иностранной аудитории» (Орел, 2022 г.).

Основные положения диссертации изложены в 19 статьях, 4 из которых опубликованы в ведущих рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК.

**Структура диссертации** определена принципом изучения жанра баллады в русской поэзии 80-90-х годов XIX века. Работа состоит из Введения, 3 глав и Заключения. Библиографический список включает 271 наименование. Общий объем работы 277 страниц.

## ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ БАЛЛАДЫ

### 1.1. ЖАНР «БАЛЛАДА» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Литературная баллада – один из самых сложных для теоретического осмысления литературных жанров. Исследования, рассматривающие особенности жанра баллады, исчисляются сотнями. Однако, «несмотря на многочисленные исследования, посвященные жанру баллад, последний по сей день остается во многом неизученным литературным явлением, самым непредсказуемым романтическим жанром, вызывающим непримиримые споры среди ученых, не приходящих к единому мнению по ряду вопросов» [Полторацкая, 2006: с. 18].

С одной стороны, многочисленность научных трудов, посвященных особенностям жанра, позволяет представить многогранность научных подходов к балладе, а с другой – обязывает изучить существующие научные концепции и сформулировать собственную научную позицию.

В научной литературе долго велись споры о происхождении термина. Ученые сходились в том, что название жанра восходит к латинскому корню. Однако одни исследователи: Е. Д. Смирнова, Л.П.Сушкевич, В.А. Федосик [Смирнова, Сушкевич, Федосик, 1999: с. 87], В.А. Никонов, Е. М. Царева – относят термин к слову «ballo» – танец, пляска [Никонов, Царев, 1970], в то время как другие: М.С. Петровский [Петровский, 1925: с. 90], А. П. Квятковский [Квятковский, 1966: с. 55], Э.Я. Фесенко [Фесенко, 2004: с. 244], А.Н. Чудинов [Чудинов, 1910: с. 215], Фасмер М. [Фасмер, 1986: с. 117], Р. Шор [Шор, 1930: с. 307] – к слову «ballare» – плясать, танцевать.

По предположениям, баллада как жанровая форма лирики возникла в средние века в Провансе, и ввели ее первыми в творческий обиход поэты-трубадуры. Означало слово «баллада» плясовую песнь, сопровождавшуюся припевом. Указание на танцевальный характер стихотворения содержится в термине: «ballade» (франц.) – танцевальная песня, «ballet» (франц.) – танец.



Исследователь русской литературной баллады З.И. Мухина отмечает: «...французское *bal* произошло от *baller* (танцевать), что <...> восходит к латинскому *ballare* (танцевать)» [Мухина, 1999: с. 28]. Неспециализированные энциклопедии и словари возводят термин «баллада» к «*ballo*», тогда как литературоведы (М.С. Петровский, А.П. Квятковский, В.М. Фриче) и специалисты в области языка (А.Н. Чудинов и М.Р. Фасмер) склоняются к происхождению термина от французского «*baller*».

Дальнейшую этимологию термина рассмотренные нами источники прослеживают в древне-провансальском «*balada*» – танцевальная песня (приблизительно XII-XIII в.) [ЛЭТиП, 2001: с. 69]<sup>1</sup> – и северно-французском «*balete*», обозначающем известную форму плясовой песни определенной тематики [Шор, 1930: с. 307]. С проникновением жанра в Италию слово также трансформировалось в итальянское *ballata* (XIII-XIV вв.).

В английской культуре баллада («*ballad*») известна приблизительно с XIV века как жанр народной англо-шотландской поэзии. Обозначение «*ballade*», перенесенное с юга на север Франции, зафиксировано с первой половины XIV века. В немецком языке термин «баллада» обозначен лексемой «*ballade*». Таким образом, общий корень этих слов в различных романо-германских языках еще раз подтверждает версию о происхождении «баллады» от латинского корня и обусловленность термина.

Для нашего исследования интерес к происхождению термина объясняется тем, что именно в нем отражается связь с древнейшим ритуалом, которым во многом объясняются элементы чудесного и мистического, свойственные жанру. На эту особенность баллады указывал И.О. Шайтанов, возводящий балладу «к глубокой бесписьменной древности». Синкретизм, характерный для баллады, он объяснял «прямым отголоском древнего единства коллективной жизни, порождение обряда и хорового исполнения» [Шайтанов, 2015: с. 415].

---

<sup>1</sup>Здесь и далее ЛЭТиП - Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 1600 стб.

Объективным можно признать тот факт, что определение «баллада» стало применяться к особому роду стихотворений в Англии, когда был издан сборник Томаса Перси в «Reliques of ancient English poetry» («Памяти старинной английской поэзии») (1765 г.), сыгравший большую роль в формировании жанра в литературе романтизма и искусстве в целом. Позже в Германии термин употреблялся в том же смысле, т.е. для обозначения стихотворений, написанных в стиле старинных английских и шотландских народных песен.

Мы же считаем, что баллада восходит не только к плясовой и хоровой традициям. Если принимать во внимание обращение к темным силам, непостижимому, потустороннему, повышенную трагичность, реализуемую на уровне содержания, то становится очевидным, что корни баллады следует искать в ритуале, связанном с культом погребения.

Нельзя не отметить и то, что баллада в европейских литературах долгое время существовала только как твердая форма средневековой французской поэзии. Н.А. Гуляев писал, что в лирике трубадуров баллада представляла собой плясовую песню любовного характера с рефреном, а «в дальнейшем трансформировалась в стихотворение с весьма изощренной строфикой; для нее обязательным стали три строфы и сквозная рифмовка» [Гуляев, 1977: с. 161]. М.Л. Гаспаров вообще считал, что термин в европейских литературах полисемантичен: так называются и жанр, и твердая форма. Структура данной формы следующая: «три строфы на одни и те же сквозные рифмы и полустрофа-посылка». Восьмисложный размер, по наблюдениям исследователя, в русской традиции передавался четырехстопным ямбом с рифмовкой АБАБ+БВБВ, десятисложный – пятистопным ямбом с рифмовкой АБАББ+ВВГВГ. «Последняя строка во всех строфах повторяется как рефрен. Обычно строфы не столько развивают, сколько варьируют основную тему, а посылка (традиционно обращенная к «принцу» – судье поэтического состояния) делает вывод» [Гаспаров, 1993: с. 203].

Следовательно, для баллады была характерна, прежде всего, устойчивая форма, содержание также было обусловлено существующим каноном – это было произведение любовной тематики.

На необходимость соблюдать упорядоченность в балладе указывал Никола Буало в «Поэтическом искусстве», приводя в пример Франсуа Вийона:

*Когда во Франции из тьмы Парнас возник,  
Царил там произвол, неудержим и дик.  
Цезуру обойдя, стремились слов потоки...  
Поэзией звались рифмованные строки!  
Неловкий, грубый стих тех варварских времен  
Впервые выровнял и прояснил Вильон... [Буало, 1957: с.59]*

В русской поэзии баллада появилась в XVIII веке, что является абсолютно естественным для этого этапа развития национальной литературы, осваивавшей жанры европейской поэзии и создававшей собственную жанровую систему. Однако в литературоведении нет единой точки зрения на источник заимствования термина. Н.М.Шанский писал, что термин перешел в русский язык из французского, где *ballade* «стихотворение, которое произносят, танцуют», <...> суффикс производного от *balair* «танцевать»» [Шанский, 2002: с. 16]. В немецком литературоведении сложилось устойчивое мнение о французском происхождении термина. Исследователь Готфрид Вайсерт отмечает: «Das Wort "Ballade" ist seit dem 16. Jh. im Deutschen belegt, und zwar in der Bedeutung von Tanzlied. Es ist dem Französischen entlehnt, abgeleitet aus dem provençalischen "ballade", das wiederum dem italienischen "ballata" entstammt und von dem Verb "ballare" (tanzen) abgeleitet ist»<sup>1</sup>[Weißert, 1980: с. 1].

Исследователь З.И.Мухина рассматривает появление термина более подробно. Она доказывает, что в русской поэтической практике одновременно существовали заимствования из немецкого языка «баллад» и из французского «баллада». З.И. Мухина отмечает: «Ещё в середине XVIII века равно употребительными были термины «баллад» и «баллада»<...>, смысловая недифференцированность грамматически разных форм свидетельствовала о

---

<sup>1</sup>Термин «Баллада» появляется в немецком языке с 16-го века, в значении «танцевальный». Он заимствован у французов и происходит от провансальской «ballade», которая, в свою очередь, происходит от итальянской «ballata» и от глагола «ballare» (танец).

равнодушии к данному слову» [Мухина, 1999: с. 25]. Далее автор предполагает, что для XVIII века вообще характерна «жанровая непринципиальность» литературного явления, обозначающегося данным термином. Позже, по мнению З.И. Мухиной, произошло слияние двух иноязычных слов в одно. Однако мы предполагаем, что французское «ballade» вытеснило немецкий аналог благодаря историческим изменениям в России. Закончилась эпоха Екатерины II – эпоха широкого распространения немецкого языка. На смену немецкому в дворянской среде пришел французский язык, что было связано с огромным числом эмигрантов из охваченной революцией Франции. В 1799 году, по некоторым данным, их число составило более 15 тысяч. Употребление французского языка дошло до того, что «свое» и «чужое» поменялись местами, и «столичные дворяне вынуждены были обучаться русскому языку как чужому» [Лотман, 2002: с. 188]. Поэтому вполне закономерно, что французская традиция оказалась более приемлемой для наименования жанра, активно осваиваемого русской романтической поэзией именно в начале XIX века. Следует отметить и то, что в словаре Н. Яновского лексема «баллада» уже не была отнесена к иноязычным словам, хотя и определялась «родом песен, писанных древними французскими стихами» [Яновский, 1803: стб. 321].

Для нашего исследования важным представляется и то, что русская литературная баллада, с одной стороны, восходит к европейской литературной традиции (французской – в творчестве В.К. Тредиаковского, немецкой – в творчестве В.А. Жуковского), а с другой – неразрывно связана с фольклором, что отражается в тематике национальной баллады XVIII – начала XIX вв. и в системе образов.

Одной из основных проблем изучения баллады является определение ее родовидовых особенностей. Объясняется это тем, что жанр объединяет «явления разного порядка» [Балашов, 1966: с. 3], он «имеет двойное происхождение: литературное и фольклорное – и уже поэтому не поддается однозначной локализации» [Гугнин, 1996: с. 76].

Попытки отнесения баллады к одному из родов литературы предпринимались еще в XIX веке. В исследовании С.И. Ермоленко детально изучен начальный этап формирования термина в критике и эстетике. Отмечено, что уже в трудах Н.Ф. Остолопова, А.Ф. Мерзлякова, А.И. Галича, О.М. Сомова, В.Т. Плаксина, М.М. Тимаева поставлен вопрос о родовидовой природе жанра [Ермоленко, 1996: с. 4-21]. Подробно останавливаться на всех концепциях и трактовках термина, представленных в трудах исследователей XIX и XX веков, не имеет смысла. Однако наиболее значимые из них позволяют проследить пути формирования теоретического осмысления родовидовых признаков баллады.

Баллада как эпический жанр, как правило, рассматривалась исследователями фольклора. А.И. Соболевский в издании «Великорусских народных песен» выделил баллады в самостоятельный жанр и назвал его «низшими эпическими песнями» [Соболевский, 1895: с.VI]. Этот же термин использовал и М.Н. Сперанский, утверждавший, что содержание баллады – это «обыкновенно какой-нибудь эпизод из частной жизни» [Сперанский, 1917: с. 355].

В первом советском издании баллад «Песни-баллады в русском фольклоре» В.И. Чернышев называл балладу «эпической песней» и отмечал, что для жанра характерны такие черты, как «развитое повествование и сюжетная значимость <...>, ясность, полнота и последовательность изложения» [Чернышев, 1936: с. VIII]. При этом «полного эпического повествования с завязкой, содержанием и развязкой» в балладе может и не быть, так как «картина часто преобладает над рассказом, в ней во многих случаях выступает скорее живописец, чем повествователь, в ней нередко мало эпического движения» [Чернышев, 1936: с. VIII].

В этом же издании баллад Н.П. Андреев относит жанр к эпическим песням и указывает в качестве одного из основных его признаков повествовательный характер, достигающий «часто степени драматической напряженности» [Андреев, 1936: с. XVIII].

Исследователь фольклора Д.М. Балашов считал, что баллада является эпической песней повествовательного характера. Ее «сюжетность» «подчеркиваются отсутствием описания внешности и переживаний героев, предыстории конфликта, авторского отношения к происходящему – пояснений, морализации» [Балашов, 1962: с.71]. В балладе преобладает объективность повествования, сосредоточенность «на одном эпизоде, одном конфликте». Жанру свойственна драматичность, которая реализуется «в резких столкновениях, передаются самые динамические узлы событий, развит диалог, динамика действия усилена композиционным приемом повторения с нарастанием» [Балашов, 1962: с.71]. Практически полностью данное определение повторяет А.В. Калугина [Калугина, 2001: с. 6].

Убедительная концепция жанра была сформулирована В.Я. Проппом, который считал балладу жанром эпическим, обладающим устойчивыми чертами. Содержание баллады определяется тем, что она «тяготеет к изображению страшных событий», «рисует индивидуальную, частную и семейную жизнь человека», «полный ужаса» быт. «Сферой» баллады ученый называет «мир человеческих страстей, трактуемых трагически» [Пропп, 1998: с. 41]. Источником трагического в балладе являются любовь, ревность, внутрисемейная ненависть, которые «разрешаются кровавыми преступлениями» [Пропп, 1998: с. 41].

По мнению Б.Н. Путилова, одной из основных «структуросоставляющих сюжета» баллады является «непосредственное («видимое») повествование», полное «разного рода загадок, недосказанностей, неожиданностей, которые часто в прямом повествовании не разъясняются и, с точки зрения "повествователя" (то есть, по существу, действующих в эпосе универсалий), не требуют истолкования» [Путилов, 1999: с.31].

Значит, исследователь разделяет взгляды предшественников на балладу как эпический жанр. Общность данных определений заключается в том, что каждый из авторов рассматривает балладу как повествовательную структуру с четко выраженным сюжетом и острым конфликтом.

Не менее активно разрабатывалась теория баллады как жанра лирики. Н.Ф. Остолопов писал, что это «стихотворение, принадлежащее к новейшей поэзии» [Остолопов, 1821: с. 58].

А.И. Галич называл балладу одним из «главнейших видов лирической поэзии» [Галич, 1974: с. 262] и сближал жанры оды, баллады, романса и элегии, считая их общими признаками размышления «о прежнем бывшем чувствовании» или «размышления о каком-либо происшествии» [Галич, 1974: с.262]. С точки зрения критика, элегия обладает двойственным характером, так как способна передавать и веселые, и «тоскливые» воспоминания, вызванные «минувшим страдательным состоянием души» [Галич, 1974: с.262].

А.И. Галич называет балладу «романтической элегией», потому что «баллада – стихотворение, которое по причине господствующих в нем особенных чувствований поэта имеет значение лирическое, по причине игрового движения – музыкальное, а по причине простонародного рассказа, часто чудесного, – эпическое» [Галич, 1974: с. 262-263].

На сложную природу жанра указывал и В.Г. Белинский, считавший балладу лирическим произведением, которое «иногда принимает эпический характер, как в романсе и балладе» [Белинский, 1954: с. 32]. Критик утверждал, что жанр восходит к народным преданиям, а главным в нем является не событие, «а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя» [Белинский, 1954: с.59].

В.Г. Белинский не дает четкой характеристики жанра. Он указывает: «Романс отличается от баллады решительным преобладанием лирического элемента над эпическим, а вследствие этого и гораздо меньшим объемом» [Белинский, 1954: с. 51]. А из этого можно сделать вывод, что В.Г. Белинский не только не отрицал наличие в балладе лирического начала, но считал его одной из особенностей жанра.

Близкая позиция была высказана немецким философом Г.- В.Ф. Гегелем. Он также не дает точного определения жанра, однако по содержанию и «внешнему явлению» относит балладу «к лирическому тону выражения»

[Гегель, 1971: с. 497]. Предметом баллады, по Г.-В.Ф. Гегелю, является эпическое событие, для которого типична повествовательность. В ней «сообщается о ходе и течении одной ситуации, одного события, одного поворотного момента в судьбе нации и т. д.» [Гегель, 1971: с. 497]. При этом «тон остается вполне лирическим», потому что для жанра интерес представляет «не описание и изображение реального события, лишенные какой-либо субъективности, а, наоборот, способ восприятия и чувство субъекта, настроение – радостное или печальное, бодрое или вялое, – проходящее сквозь все целое» [Гегель, 1971: с. 497]. Главным в балладе и близких жанрах, по мысли Гегеля, является «душевное настроение», содержание может быть и эпическим, «но разработка его – лирическая» [Гегель, 1971: с. 497].

Б.В. Томашевский отнес балладу к лирике, но указал на специфическую черту жанра – фабулярность. Ученый отметил эволюционные процессы жанра в литературе: от французской балладной строфы, лишенной тематической закреплённости, через подражания шотландской балладе к разработке преданий и мифов фольклора. «Вскоре утратилось чувство имитации фольклора – балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном, затем отпал и элемент фантастики, и под балладой стали разуметь стихотворение с фабулой» [Томашевский, 1996: с. 242].

Достаточно аморфное определение родовой принадлежности жанра было дано Ф.М. Головенченко, которым были отмечены фантастичность, историчность, героика баллады, ее повествовательность, так как основу жанра составляет «рассказ о каком-нибудь происшествии, событии, историческом деятеле» [Головенченко, 1964: с.273]. Рассказ лиричен и «органически пронизан мыслями и чувствами автора» [Головенченко, 1964: с.273]. Развернутый сюжет в балладе отсутствует, и является способом отображения мыслей и чувств лирического героя, «его внутреннего мира: внешний по отношению к автору и его внутренний мир здесь слиты воедино» [Головенченко, 1964: с.273].



В данном определении подчеркивается преобладание лирического начала над эпическим, так как указывается вторичность сюжета по отношению к выражению авторской эмоциональности. Однако в большей части баллад именно действия персонажей, из которых складывается сюжет, и событийная насыщенность оказываются теми чертами, которые отличают балладу от других лирических жанров.

Внутреннее действие, напротив, не является предметом изображения в балладе. Даже если в балладе и раскрываются чувства и мысли персонажа, они все равно используются для объяснения поступков героя или для объяснения событийной линии произведения.

Определенная противоречивость свойственна и определению, предложенному А.Н. Гуляевым. Если в начале параграфа он называет балладу произведением «лирического рода с напряженным, необычным сюжетом» [Гуляев, 1977: с. 161], то в конце пишет о синтезе «эпических и лирических начал при определяющей роли последнего» [Гуляев, 1977: с. 163].

Не проясняет лирические аспекты баллады и определение В.И. Тюпы. Он отмечает: «Балладу принято рассматривать как нарративный (сюжетно-повествовательный) жанр, относя его при этом к лирическому роду поэтических высказываний» [Тюпа, 2012: с. 23].

Отсутствие четких родовых определений встречается даже в отдельных справочных изданиях. Так, А.П. Квятковский называет балладу «лирическим жанром», принципиально отличным от народной баллады [Квятковский, 1966: с.55-56]. При этом характеристика русской литературной баллады автором словаря не дается. Он ограничивается перечислением произведений, созданных в начале XIX века и в советский период.

Е. Аксенова также пишет: «Баллада – жанр лирической поэзии, носящий повествовательный характер» [СЛТ, Аксенова, 1974: с. 24].

В «Поэтическом словаре» А. Немзер достаточно подробно описывает историю западноевропейской и русской литературной баллады, но лишь

ограничивается замечанием о ее родовидовой принадлежности к поэзии [ПС, Немзер, 2008: с.51-55]<sup>1</sup>.

Авторы словарных статей, относящие балладу к лирике, лишь констатируют ее характерологические признаки, но не выделяют их, что создает впечатление бездоказательности предлагаемых родовидовых классификаций.

Более продуктивной в литературоведении была точка зрения на балладу как жанр лиро-эпический. Объясняется это тем, что исследователями и критиками всегда учитывалась событийность, характерная для большей части произведений жанра.

Идея о том, что баллада является произведением лиро-эпическим, была высказана П.И. Якушкиным, который, тем не менее, отметил, что, несмотря на эпическое содержание, «баллада так легко переходит в элегию и, наоборот, элегия в балладу, что строго разграничить их невозможно» [Якушкин, 1860: с. 3].

С трудов А.Н. Веселовского в русском литературоведении начинается отнесение баллады к лиро-эпическим жанрам. Следует отметить, что лиро-эпическое начало понималось А.Н. Веселовским весьма широко. Он писал: «В эпосе подчеркивается, например, элемент повествования; сюда отнесены эпопея, и баллада, и романс, отмеченные, впрочем, названием эпико-лирического рода» [Веселовский, 1989: с. 194].

Баллада как лиро-эпический жанр активно изучалась в советском литературоведении. Р.В. Иезуитова отмечала: «Сохраняя четкую сюжетную линию, последовательность эпического слова, баллада соединила эпическое и лирическое начала в сложном синтезе. На их стыке родился новый по своему характеру жанр, обладающий взаимно обогащенными свойствами эпоса и лирики, и в то же время качественно отличный от них» [Иезуитова, 1966: с.7].

---

<sup>1</sup>Следует отметить, что ранее ученый высказывал мысль об условности обозначения жанра баллады// См. Немзер А. Баллада // Литературная учеба. 1980. № 6. С. 219-221.

Исследователь указывала, что баллада – «жанр профессионального литературного творчества, близкий, но не тождественный соответствующему лиро-эпическому жанру народной поэзии» [Иезуитова, 1978: с.138]. Причину же сложности в идентификации жанра совершенно справедливо исследователь видит «в многообразии внутрижанровых тенденций, недифференцированности элементов балладной поэтики, смешении баллады с другими жанровыми формами (стихотворной новеллы, лирической медитации и даже прозаической повести)» [Иезуитова, 1978: с.138].

Характеризуя баллады эпохи романтизма, Р.В. Иезуитова отмечает появление в них «драматизирующего начала», усиление конфликтных ситуаций и формирование новых принципов лиризма, лишенных «дидактики и морализирования» [Иезуитова, 1978: с. 160].

Как лиро-эпический жанр рассматривает балладу С.И. Ермоленко. Исследователь пишет, что для жанра характерно соединение балладного пространства и времени, выступающих «в эпическом», которое «"снято" в лирическом пластах жанровой структуры баллады. Организующим центром балладного мира, его эпической основой является событие» [Ермоленко, 1996: с. 262]. При этом исследователь не отрицает различных проявлений лиризма, который является реакцией души на произошедшее эпическое событие. Балладное событие порождает лирическое переживание, но оно не является тождественным «со-переживанию, со-участию, которое заставляло бы с волнением следить за перипетиями сюжета. В балладе иной лиризм: человек словно бы остановился перед неожиданно открывшейся ему картиной балладного мира и замер, пораженный увиденным, соприкоснувшись с мистической тайной бытия» [Ермоленко, 1996: с. 265-266].

На сюжетность, событийность баллады, а следовательно, и на лиро-эпическую природу жанра указано в трудах О.Ф. Тумилевич («лиро-эпическая песня острсюжетного содержания») [Тумилевич, 1972: с. 11], А.М. Новиковой [Новикова, 1978:с.276-278], польского исследователя С. Сиеротвински

[Тамарченко, 2004: с. 360], в учебниках Э.Я. Фесенко [Фесенко, 2005: с. 244], Т.В. Федосеевой [Федосеева, 2011: с. 24, 175, 187].

Достаточно обстоятельное определение баллады как лиро-эпического жанра дано в современной работе О.Ю. Осьмухиной и С.П. Гудковой: «Баллада – лиро-эпический жанр с повествовательным лаконичным сюжетом, в основе которого лежат таинственные, мистические события, наполненные драматизмом, внутренней напряженностью, пространственно-временной условностью (последняя связана с особым «пограничным» хронотопом: атмосфера ночи, кладбища, средневекового замка и т. п.)» [Осьмухина, Гудкова, 2019: с. 152]. Рассказ о событии ведется «от лица повествователя», либо «от лица балладного героя или же от лирического «я», делая жанр «стилистически трехмерным» (С. Бройтман). Важная роль принадлежит диалогу между персонажами, причем носителями диалогических реплик выступают представители «"здешнего" и "потустороннего" миров» [Осьмухина, Гудкова, 2019: с. 152].

Один из современных специалистов в области изучения английских и шотландских баллад – Т.И. Воронцова – считает, что баллада характеризуется наличием черт лирики и эпоса, причем элементы эпического и лирического используются неравномерно. «Вследствие этого выделяются баллады преимущественно эпического и преимущественно лирического характера. Основными свойствами данного жанра являются повествовательность, одноконфликтность, фрагментарность изложения, наличие диалогической формы повествования, различного рода повторов» [Воронцова, 2003: с.184-185].

В другой работе Т.И. Воронцова дополняет определение жанра: «Баллада является смешанным жанром. Это краткое повествовательное поэтическое произведение, для которого характерно сочетание черт лирики и эпоса» [Воронцова, 2012: с. 38].

Рассмотренная точка зрения на родо-видовую принадлежность баллады к лиро-эпическому дискурсу вполне закономерна. Это объясняется тем, что

исследователи акцентировали внимание на стихотворной форме, которая отличает балладу, как и лиро-эпическую поэму, от любых других сюжетно-событийных жанров. Нельзя не учитывать то, что эмоции героев баллады, передаваемые на уровне нарратива, описания картин природы, часто являющиеся способом психологической характеристики персонажей, в большей степени соответствуют представлениям о лирическом начале, чем об эпическом.

Однако логичная и доказательная точка зрения на балладу как жанр лиро-эпический на протяжении всего существования произведений данного вида подвергалась критическому переосмыслению. В разные периоды изучения жанра ученые обращали внимание на драматические элементы в балладе. Одним из первых о «смешанности» жанра написал А.Ф. Мерзляков, категорически не принявший его «неупорядоченность». Критик назвал балладу «родом», который «разрушает все правила пиитики, смешивает вместе все роды: комедию с трагедией, песни с сатирой, балладу с одой и проч. и проч.» [Мерзляков, 1980: с. 187-188].

Размышления А.Ф. Мерзлякова со всей очевидностью показывают сложность определения родовой принадлежности баллады, которая обусловлена включением в жанр драматического начала.

И.Г. Гердер также считал, что в балладе соединяются «лирический, мифологический, драматический и эпический элементы», и объяснял это тем, что жанр восходит к древнему наследию старинных певцов и поэтов» [Гердер, 1989: с. 549].

О возможности соединения в рамках баллады трех родов писал И.В. Гёте. Он считал, что певец/автор «пользуется всеми тремя основными видами поэзии, чтобы прежде всего выразить то, что должно возбуждать воображение и привлекать внимание; он может начать лирически, эпически, драматически» [Гёте, 1989: с. 554].

Данная концепция стала одной из самых продуктивных в работах зарубежных исследователей, так как обращение к ней и уточнение ее

отдельных позиций характерны для литературоведения XX и XXI веков. Например, немецкие исследователи баллады А. Баумгэртнер [Baumgartner, 1972:s. 17], Рольф Вильгельм Бредних [Brednich, 1977:sp. 1153], Вальтер Хинк [Hinck,1968:s. 7] единодушны в оценке баллады как жанра, сочетающего эпические, лирические и драматические черты.

В.М. Жирмунский рассматривал жанр в историческом аспекте и утверждал, что баллада – это «краткое лиро-эпическое стихотворение, небольшое повествование, окрашенное лирически и нередко развертывающееся как драматический монолог или диалог» [Жирмунский, 1977: с. 145].

Важным представляется то, что исследователь практически уравнивал роль лирических и драматических элементов в жанре. Он писал: «Эпическое развитие повествования, от факта к факту, от действия к действию, развертывается в каждый отдельный момент времени как лирическое настроение, как драматический диалог. Такая возможность соединения поэтических видов в одной художественной форме с преобладанием лирической настроенности, лирической окраски повествования и диалога прельщала поэтов в пору романтизма» [Жирмунский, 1973: с. 96].

Ю.Н. Тынянов, сосредоточивший свое внимание на анализе баллад В.Я. Брюсова, назвал жанр «расплывчатым», однако указал на наличие в текстах поэта фабулы, отметил своеобразие сюжета, которое выражается в том, что «из сюжетного развития выхвачен один "миг"; все сюжетное движение дано в неподвижности этого "мига"» [Тынянов, 1926: с. 535]. Мелодраматизм и монологичность также указаны ученым в качестве ведущих признаков жанра. Причем монолог выполняет не столько речевую функцию, сколько сюжетную: «монологист дает только очерк сюжета, этот монолог как бы вырван из связной стиховой драмы, – и тем подчеркнут затушеванный, скрытый монологом, стоящий вне монолога сюжет» [Тынянов, 1926: с. 537], т.е. сюжет как таковой отсутствует.

Перечисленные черты позволили исследователю высказать мысль, что резкой разницы между балладой и другими лиро-эпическими произведениями в творчестве поэта не существует.

Для нашей работы важным представляется то, что Ю.Н. Тынянов перечислил признаки, из которых вытекает синкретичность жанра: фабула и сюжет – черты, характерные для эпического произведения, монологизм характерен для лирики, мелодраматизм – для драмы.

Д.И. Черашняя также обнаруживает в балладе наличие «трех родовых стихий». Эпическое проявляется в сюжетах, в героях и событиях, связанных с внешним миром, в заглавиях, раскрывающих суть сюжетного действия, в обозначении времени действия, указывающего на конкретное событие (война, поход), в именах героев. Эпическое выражается в зачинах, относящихся к разворачиванию сюжета, в характерной для баллад концовке (например, в смерти героя). Драматическое проявляется в использовании контрастного противопоставления образов, в динамике сцен, выраженных через прямую речь и диалог. При этом существенную роль в движении сюжета играют вопросительные конструкции. Лирическое обусловлено субъектным строем баллады в соединении в рамках одного текста рассказчика и героя ролевой лирики, в дистанцированности носителя речи от героя, в разграничении сознания рассказчика и персонажа, в раскрытии характера героя и его внутреннего состояния через самооценки и оценки событий, в изменении облика лирического субъекта [Черашняя, 1984: с. 116-119].

Идея о соединении трех родов литературы в жанре баллады высказана в современном литературоведении. Так, В.С. Сергеева считает, что эпическое начало определяется исторической основой, даже если эта основа и переосмысливается. Именно этот элемент, «обуславливающий ее своеобразие и одновременно роднящий ее с эпосом», переносит событие баллады в «условное прошлое, конкретно не обозначенное» [Сергеева, 2007: с.85].

Лирическое начало в балладе связано с изображением чувств и переживаний героя «пусть даже в примитивной, формульной форме» [Сергеева,

2007: с.85], со склонностью к индивидуализации отдельных образов, выделением определенных черт героя, эмоциональностью, выраженной на синтаксическом уровне и проявленной в повышенной экспрессивности.

Элементы, восходящие к драме, – это «минимум "свободного пространства" и авторских отступлений, насыщенность действием» [Сергеева, 2007: с. 86], своеобразие развития сюжета, построенного на условности, и хронотопа, изначальная «заданность» героя [Сергеева, 2007: с. 86].

Концепция синкретичности баллады развивается в исследованиях А.А. Боровской, которой не принимается идея «статического синтеза» жанра и высказывается мысль о «сосуществовании на определенном этапе развития» всех жанровых разновидностей баллады [Боровская, 2009: с. 167]. Исследователь отмечает, что, например, в русской поэзии первой трети XX века функционируют собственно лирические, лиро-драматические, традиционно лиро-эпические баллады [Боровская, 2009: с. 167].

Лиризацию баллады А.А. Боровская связывает «с доминированием лирического компонента <...> на уровне субъектных отношений, с размыванием границ «между жанровым субъектом и собственно лирическим "я"», с «деактуализацией имплицитных форм авторского присутствия и выдвиганием фигуры эксплицитного автора на передний план» [Боровская, 2009: с. 169].

Признаки лиризации, перечисленные А.А. Боровской, сомнений не вызывают, тем более что они были сформулированы еще в работе Т.И. Сильман, которой была отмечена тенденция движения баллады к лирическому стихотворению и замена «энергии движения внешних событий <...> энергией внутреннего переживания этих событий лирическим героем» [Сильман, 1977: с.136].

Драматизм исследователь связывает не только с диалогом, что было свойственно балладе, но и с «индивидуализацией речевой манеры персонажей, <...> ослаблением или полным отсутствием описательно-повествовательного компонента, эпизодичностью и факультативностью авторского слова»



[Боровская, 2009: с.214]. Сюжет представлен в таких балладах «в форме цепочки высказываний персонажей», подобно тому, как реализован в произведении драматическом, когда «один изображаемый момент тесно примыкает к другому, что стимулирует динамику развития действия» [Боровская, 2009: с. 214].

Концепция синтетичности родовых принципов в балладе была высказана У.Ю. Вериней: «И в европейской, и в русской балладе достаточно ярко проявилась способность жанра сочетать элементы всех трех литературных родов, а также варьировать субъектную структуру» [Верина, 2017: с. 229].

Этой же позиции придерживается ряд немецких исследователей. Р. Гиршнауер отмечает, что точно установить родовую принадлежность баллады сложно, потому что она относится и к эпическому, и к драматическому, и к лирическому роду. При этом Р. Гиршнауер указывает на то, что преобладающим является эпическая составляющая, повествование об «объективных» событиях, а лирический компонент оказывается вторичным, так как автор не стремится выразить своего субъективного мнения [Hirschnauer, 1963: s. 26, 33].

С точки зрения Ф. Ноймана, в балладе («balladisches Lied») объединены лирическое, эпическое и драматическое, в зависимости от преобладания одного из начал определяется и родовидовая принадлежность жанра. Однако наиболее часто, по мнению исследователя, происходит объединение драматического и эпического элементов [Neumann, 1937:s. 14].

Достаточно спорной по ряду положений является точка зрения, высказанная Г.В. Орлиным. Как и другие последователи немецкой фольклористической школы, он считает, что баллада «имеет синтетический характер, где воедино собраны три основных компонента ее содержательной сферы» [Орлин, 2010: с.74]. Однако, в отличие от других исследователей, эпическое он определяет как отражение фактов исторического развития народа, с чем нельзя не согласиться, и как «спокойное созерцание, объективность действий и событий на фоне ярких образных картин реальности сюжетного и

натурного плана» [Орлин, 2010: с.74], что вызывает принципиальное возражение, так как балладное событие менее всего предполагает отстраненность носителя речи от события.

Драматический компонент, реализуемый в диалоге, «базируется на взаимодействии и конфликте персонажей» и определяет его сценичность и фрагментарность, а лирический «является связующим звеном в повествовании, поскольку отмечен авторской позицией, философией, авторской поэтической реальностью» [Орлин, 2010: с.74].

Несколько необычная научная позиция Г.В. Орлина доказывает проблематичность выявления функциональных свойств синкретичных компонентов баллады. Исследователю можно возразить, что объективность действия не является типичной для баллады и, напротив, часто в произведениях балладного дискурса создается лишь иллюзия объективности, драматизм – это не только диалогизм, но и напряженность действия, а лирическое, как правило, связано с эмоциональной окрашенностью текста.

В литературоведении последних лет представления о родовидовом пространстве баллады были дополнены еще одним принципом – новеллизацией. Идея принадлежит О.В. Зырянову, который процесс жанровой трансформации баллады связывает с влиянием на жанр «новеллистического фактора». Исследователь находит в балладе и новелле сходные черты: фабульную краткость и драматизм действия. Кроме того, в балладе обнаруживаются такие принципы «новеллистической природы», как «исключительность» и «неслыханность» происшествия [Зырянов, 2004: с. 29].

О.В. Зырянов считает, что баллада всегда тяготела к «форме детективной новеллы» и в качестве примера приводит первую национальную балладу П.А. Катенина «Убийца», в основу которой положена «сюжетная ситуация происшествия криминального характера» [Зырянов, 2004: с. 29].

В творчестве А.С. Пушкина исследователь также обнаруживает «существенные смещения баллады в сторону анекдотического случая и "сказовой новеллы"» [Зырянов, 2004: с. 29-30]. В лермонтовском «Свидании»

проявляется, по мнению исследователя, влияние социально-психологической прозы, как и в балладе Я.П. Полонского «У двери». А из этого следует вывод, что в русской балладе часто использовалась форма конструктивной новеллы, что «раздвигает границы баллады, серьезно трансформирующее субъективную и пространственно-временную организацию, формируя новую концепцию личности» [Зырянов, 2004: с.30].

Очевидно, следует признать различного рода влияния на балладу, однако принципиальные отличия между традиционной балладой и балладой «новелизированной» обнаружить не представляется возможным.

Сложность в определении родовидовых особенностей баллады привела к тому, что авторы современных изданий, предназначенных для школьной практики, предложили относить балладу к лиро-эпическому роду литературы. Так, учебное пособие «ЕГЭ – 2019. Литература. 15 тренировочных вариантов» под редакцией Н.А. Сениной, выпущенное огромным тиражом, относит балладу «Светлана» к лиро-эпическому роду литературы [Сенина, 2018: с. 31, 115].

Многочисленные словари на различных интернет-сайтах также предлагают определения лиро-эпического рода литературы. Причем определения даются примитивные, но вполне традиционные, правда, не рода, а лиро-эпических жанров: «Лиро-эпический род литературы – художественные произведения в стихотворной форме, в которых сочетаются эпическое и лирическое изображения жизни» [Справочник литератора: <http://lit100.ru/text>]. Авторы некоторых словарных статей ссылаются на другие, вполне уважаемые научные издания. Например, в «Википедии» указывается, что существует «лиро-эпика» – один из четырех родов литературы в традиционной классификации, находящийся на пересечении лирики и эпоса» [<https://ru.wikipedia.org>], к которому авторы статьи относят балладу. При этом ссылаются на словарь С.П. Белокурова, в котором о лиро-эпическом роде не упоминается, а дается вполне традиционное определение баллады как лиро-эпического жанра [Белокурова, 2012: с.79.]

Еще дальше пошли авторы издания, обозначенного, как «Литература и русский язык. Современная иллюстрированная энциклопедия» под редакцией А.П. Горкина: «Лирикоэпический род – самый молодой род литературы, который с нач. 19 в. является дополнением к трем основным родам – эпосу, лирике и драме» [Горкин, 2006: с. 292].

Авторы указанных словарных статей не учитывают то, что у каждого из существующих трех родов литературы есть собственные признаки: основной принцип отображения в эпосе – воспроизведение в художественном произведении предметного мира, соотносимого с миром человека, в лирике – состояния носителя речи, его мыслей и чувств, в драме – воспроизведение процесса речевого общения; эпос выполняет репрезентативную функцию, лирика – эмотивную, драма – аппелятивную [Бюлер, 1993: с.34-37]. Соответственно, каждый из родов имеет собственную эстетическую специфику: эпос охватывает «бытие в его пластичной объемности, пространственно-временной протяженности и событийной насыщенности (сюжетность)» [ЛЭС, Эпштейн, 1987: с.329]; лирика запечатлевает «внутренний мир личности в его импульсивности и спонтанности, в становлении и смене впечатлений, грез, настроений, ассоциаций, медитаций, рефлексий (экспрессивность)» [ЛЭС, Эпштейн, 1987: с. 329]; драма фиксирует «речевые акты в их эмоционально волевой устремленности и социально-психологической характерности, в их внутренней свободе и внешней обусловленности» [ЛЭС, Эпштейн, 1987: с. 329].

Следовательно, каждый из родов литературы включает произведения, исходя из свойств: общности речевой организации, типа отображения действительности и типа художественного содержания. Лирико-эпические жанры по типу речевой организации не имеют принципиальных отличий от лирики, доминантой в них является экспрессия, передача эмоционального состояния. И так же, как и в любом эпическом произведении, лирико-эпические жанры сообщают о действии/событии, разворачивающемся во времени и пространстве. Драматическое произведение характеризуется отсутствием описаний, а

движение событий происходит за счет действий персонажей и их комментирования в монологах и диалогах.

Трудно представить, что в литературе может существовать достаточно масштабное явление синтетического характера, полностью и в равной степени объединяющее лирические, эпические и драматические признаки. Лиро-эпические жанры потому и считаются самостоятельным видом, что объединяют повествование о событии и эмоции, вызываемые им, а монологичность всегда остается вторичной по сравнению с двумя первыми компонентами. Даже если баллада построена на диалоге, то событийная и лирическая составляющие все равно остаются определяющими в развитии балладного действия и передаче внутренних переживаний персонажей.

Изученные научные источники позволяют сделать вывод о балладе как о лиро-эпическом жанре, так как для произведений такого типа характерно наличие яркого, неординарного события. Взаимосвязь и последовательность этапов события составляют содержание баллады. Значит, именно сюжет организует художественное единство текста баллады.

Чувства и душевное состояние балладных персонажей являются глубоко индивидуализированными, картины, передающие самые тонкие нюансы настроения, отличаются насыщенностью выражения. Однако фиксация чувств также неразрывно связана с событийной линией баллады, а душевные движения определяются действиями, поступками, обстановкой. Кроме того, субъективные переживания носителя речи также обусловлены событием. Единичной лирической ситуации, которая является основным свойством лирики, в балладе быть не может.

Отдельной проблемой, к которой обращалось и обращается литературоведение, являются *жанровые признаки баллады*.

Представления о романтической балладе начали формироваться еще в XIX веке, когда В.А. Жуковский, анализируя балладу И.И. Эшенбурга, представил достаточно точное описание жанра и его составляющих. Поэт отнес романс и балладу к легким лирическим жанрам, указав, что в их основе лежит

происшествие. Источники повествования, с точки зрения В.А. Жуковского, «многообразны: мифология, история, рыцарство, монастырская жизнь, сцены из обыкновенной общественной жизни или произвольные вымыслы стихотворческой фантазии». [Цит. по Розанов, 1916: с. 287]. Повествование и в одном, и другом жанре отличается легкостью, забавностью, «когда описываемое происшествие смешно или странно; простодушен, когда представляется какая-нибудь сцена из невинной пастушеской жизни или стихотворец описывает что-нибудь чудесное, мрачное, ужасное или необычное» [Цит. по Розанов, 1916: с. 287].

Из перечисленных поэтом признаков жанра актуальными остаются указание на источники, тематическое разнообразие и взаимообусловленность формы и содержания. Интересно и то, что балладу, как и романс, В.А. Жуковский считает жанром развлекательным и воздействующим на эмоции читателя как своими веселыми, так и страшными сторонами.

Совершенно закономерно то, что к изучению особенностей жанра баллады обращались фольклористы. Жанр был одним из самых распространенных в устной традиции, о чем свидетельствует огромное количество записей одних и тех же баллад. При этом следует отметить, что понятия «баллада» в народной традиции не существовало. Термин был введен фольклористами для разграничения былины, исторической песни и жанра, содержащего повествование о трагических событиях семейно-бытового характера.

Д.М. Балашов указывал, что центром фольклорной баллады является индивидуальная судьба человека без глобального перехода от частной судьбы к общечеловеческой. К жанровым особенностям ученый относит одноконфликтность, сжатость, прерывистость изложения, обилие диалогов. Эпическая сторона баллады обусловлена, по мнению ученого, объективным тоном повествования, отсутствием авторских оценок и авторского «вмешательства в сюжет», морализаторства, лирических отступлений, эмоциональных пояснений. Еще одним качеством баллады Д.М. Балашов

называет драматизм, которому подчинены «и композиция, и способ изображения человека, и сам принцип типизации жизненных явлений» [Балашов, 1963: с. 7].

Особенности романтической баллады были изучены Р.В. Иезуитовой. Исследователь настаивала, что в начале XIX века формируется абсолютно уникальный жанр, однако некоторые особенности, перечисленные Р.В. Иезуитовой, являются универсальными. К ним относятся: широкий сюжетно-тематический диапазон, разнообразные источники сюжетов от фольклора, мифологии до «обыкновенной жизни», но «предпочтение отдается источникам книжным». Со ссылкой на Чеслава Згожельского в статье исследовательницы перечисляются балладные сюжеты, маркированные жестокостью, преступлениями, борьбой с судьбой, ужасом при связи с потусторонним миром, апофеозом любви, подвигами, самопожертвованием, героическими деяниями.

В качестве основных структурных элементов Р.В. Иезуитовой названы усиление драматизирующего начала, остроконфликтные ситуации, использование приема контрастного построения характеров, концентрация «балладного действия на сравнительно малом пространственно-временном отрезке», «новые принципы лиризма», отказ «от дидактики и морализирования», применение усложненных приемов «передачи эмоциональной атмосферы изображаемого», использование намеков и недосказанности, употребление «живописно-зрительных и музыкальных средств раскрытия психологических состояний героев», восходящих «к поэтике фольклорной баллады: рефрены, устойчивые образы, повторение с "нарастанием" и др.» [Иезуитова, 1989: с. 97].

Детальное осмысление жанровых признаков баллады было дано Т.И. Сильман, которая в качестве особенностей жанра назвала повествовательность, свойственную эпическим произведениям, переданную в стихотворной форме. Содержательной стороной баллады, с точки зрения исследователя, является сообщение «о людях и событиях как существующих и

развивающихся объективно», «в их естественном последовательном развитии», мрачных, катастрофических столкновениях характеров, «имеющих роковой исход» и трагическую развязку [Сильман, 1977: с. 123].

Т.И. Сильман отметила, что форма выражения времени в балладе – *Präteritum* (простое прошедшее), создающее иллюзию объективности и развертывания события на глазах автора и читателя. Однако авторские оценки, как и обобщения в конце произведения, в балладе либо полностью отсутствуют, либо «раскрываются лишь частично». «Момент эмоциональной оценки материала в балладе предельно нейтрализован, поскольку он проявляет себя лишь косвенно, главным образом через эмоциональные реакции действующих лиц» [Сильман, 1977: с. 135].

Б.П. Иванюк предложил рассматривать признаки жанра, исходя из сюжетостроения произведений. К таким «общим стилевым признакам балладного сюжета, варьируемым национальной традицией» исследователь относит: «фрагментарный (эпизодный) и динамический характер, сближающий балладу с новеллой, <...> невероятность происходящего, типологически сходную с анекдотом, <...> фантастичность, родственную волшебной сказке» [Иванюк, 2014: с. 30].

На близость сюжетов баллады и волшебной сказки указывает и Д.М. Магомедова, считающая основным жанровым признаком баллады сюжет, в котором происходит «встреча» двух миров, «здешнего», земного, и «иноного», «потустороннего» («царства мертвых») [Магомедова, 2008: с. 26]. По своей традиции, как утверждает исследователь, балладная событийность восходит к волшебной сказке, но полностью переосмысливается. В сказке герой из «здешнего» переходит границу «мира мертвых», проходит испытания и «возвращается обратно, победив смерть, преобразившись и добыв необходимые волшебные предметы, невесту. В балладе границу переходит персонаж из потустороннего мира, вступая в контакт с героем, принадлежащим миру "здешнему", заканчивается же такая встреча для последнего не победой и преображением, а катастрофой» [Магомедова, 2008: с. 26]. Встреча балладного



героя с инобытийным приводит к гибели или потере душевной гармонии. Роковой может стать она и для «"пришельца" из "иного" мира либо для обоих участников «встречи» [Магомедова, 2008: с. 26].

Н.Н. Петрунина считает, что «баллада имеет дело не с рядовым событием, а с происшествием, кульминационным для героя, когда он соприкасается с основами бытия. Остродраматический, стремительно развивающийся конфликт и сам по себе обеспечивает единство действия»[Петрунина, 1987: с.79]. В данном определении раскрывается очень важный для понимания жанра принцип: утверждается, что основой баллады является стремление понять тайны мира и души человека, основополагающие законы бытия, а следовательно, и конфликт может распространяться не только на «встречу» земного и неземного, но и на столкновение сильных характеров в наряженных и полных драматического накала ситуациях. Это положение подтверждается и многочисленными текстами баллад, например, историческими балладами А.К. Толстого или содержанием «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова.

Определение жанровых особенностей баллады было дано Т. Фрайман, правда, выводы были сделаны на основе анализа произведений 1808-1814-х годов:

- развернутый сюжет «игры/борьбы с судьбой», развитое фабульное начало;
- включение автохарактеристики персонажей, присутствие психологических описаний;
- экзотическая тема или экзотический фон;
- пейзажная экспозиция[Фрайман, 1998: с. 98].

Перечисленные признаки характерны для большего числа баллад, при создании которых авторы не отступали от канонической формы. Изменение канона всегда вело к разрушению одного или всех перечисленных исследователем балладных признаков.

Т.И. Воронцова в различных исследованиях постоянно обращалась к характеристике жанровых признаков, дополняя и усложняя собственные определения. Она писала: «Баллада невелика по размеру, описывает события, имеющие завязку, кульминационный момент и завершение, и в этом проявляется эпичность баллады. Сюжет ее нереален, символичен, нечетко определен в пространстве и времени» [Воронцова, 1986: с. 12]. Позже исследователем был отмечен такой признак жанра, как медитативность, выраженная в речевом комплексе автора или персонажа, предназначенная для передачи эмоций и размышлений и раскрывающая внутренний мир персонажа [Воронцова, 2012: с. 39].

События идеальной действительности (отраженная реальность), по мнению Т.И. Воронцовой, составляют «базисный уровень» жанра и являются его «опорными вехами». Структурными единицами, формирующими медитативную основу баллады, являются три группы семантических единиц: семантические единицы, обозначающие предметность, семантические единицы, обладающие процессуальным значением, семантические единицы, обладающие темпоральным или локальным значением.

Предметность обозначает название события, качества, состояния, численные определения; процессуальность, соответственно, включает характеристику действий и протекания события; темпоральность обозначает время события в масштабах текста; локальность характеризует пространство протекания события.

Если использовать для описания жанра более традиционную терминологию, вместо предложенной Т.И. Воронцовой, то складывается целостное представление о структуре жанра, обусловленной темой (предметность), сюжетом (процессуальность) и пространственно-временным континуумом (локальность и темпоральность).

М.А. Литовская, характеризуя особенности жанра, сравнила балладу с идиллией и указала, что «баллада – своего рода опровержение идиллии: основная тема ее – не гармония с миром, а столкновение человека с Роком.

Балладный герой, как только он переступает черту дозволенного, оказывается наедине со сверхличными, инфернальными силами» [Литовская, 2003: с. 127].

Идея анализа жанрового содержания баллады через сравнение с идиллией была использована В.И. Тюпой, который в качестве основного кластерного признака (кластер понимается исследователем как «скопление однотипных объектов») называет нарративность, не являющуюся характерной для лирики. Идиллию исследователь соотносит с речевым актом (перформативом) покоя, балладу – тревоги. Архитектоническая «конфигурация художественного целого» не соответствует вертикали «мирового дерева». «Она ценностно мотивирована горизонтальной соотносительностью миров: "малого" (близкого, своего) и "большого" (далекого, чужого). В качестве протообраза художественного мышления здесь угадывается круг: круг света и тепла вокруг костра-очага, позднее – домашний круг.<...> Но ключевым инвариантным моментом идиллического перформатива при этом выступает замыкание круга умиротворенности, тогда как балладного – его размыкание, вторжение извне» [Тюпа, 2012: с. 20-21].

В.И. Тюпа считает, что при тождественной архитектонике («горизонтальной соотнесенности "своего" и "чужого" миров»), «баллада разворачивает контридиллическую, катастрофическую картину их взаимодействия. При этом ценностный статус природы – преимущественно дневной в идиллии и преимущественно ночной в балладе – для этих жанров диаметрально противоположен» [Тюпа, 2012: с.23].

Восходит баллада, по мысли исследователя, к речевым жанрам с коннотацией страха и колдовства, к архаическим народным верованиям, поэтому для баллады типична пограничная ситуация, а «могильное место оказывается своего рода межевым столбом, "порталом" перехода в мир иной (чужой и страшный), зыбкой гранью между присутствием и отсутствием» [Тюпа, 2012: с.23].

Особый интерес представляет концепция жанра, сформулированная С.Н. Бройтманом и восходящая к идеям А.Н. Веселовского. Современный

исследователь рассматривал балладу как жанр, изменяющийся под влиянием общелитературных процессов. Так, ранняя баллада обладала выраженными архаическими чертами, в ней сохранялась ориентированность на синкретические лироэпические песни и эйдетическую поэтику, на канон, предполагающий «повествовательный сюжет – рассказ о чудесном, сверхординарном (по позднейшим представлениям, разумеется) событии с "зачатками эпического схематизма", любовью к троичности и т.д.; "лирическое, эмоциональное освещение" этого сюжета с возвратами, забегами вперед, рефренами и повторами; диалогическую композицию, основанную на обмене репликами между героями»[Бройтман, 2004: с. 330].

На следующем этапе развития, в начале XIX века, при сохранении лироэпического синкретизма появляются драматические элементы, изменяется форма повествования («не от третьего, а от первого лица»)[Бройтман, 2004: с. 331], повествователем становится сам герой, затем вводится лирическое «я», сюжет становится «поводом для лирической медитации», усиливается эмоциональность, между «героем баллады и лирическим "я" устанавливается некая эмоциональная связь, позволяющая предполагать и большее — некий параллелизм их судеб»[Бройтман, 2004: с. 331], автор дистанцируется от события. В конечном итоге эти процессы приводят к деканонизации жанра и разделению баллад на эпические и лирические.

Далее следует трансформация субъектной структуры баллады и сюжета. в котором лирическое «я», не являясь ролевым, «само становится одновременно и героем баллады, не просто зрителем, но действующим лицом, изнутри проживающим ее сюжет»[Бройтман, 2004: с. 332]. При этом сохраняется традиционная балладная ситуация, но она переходит в подтекст. Это способствует тому, что преодолевается условность балладного сюжета, повествование приобретает реалистическую мотивировку, «роль лирического, эмоционального начала, предусмотренного каноном, <...>возвысилась до прямого преобразования одного из героев в лирическое "я", что предельно приблизило произведение к чистой лирике, но оно не растворилось в ней, а

сделалось жанрово модальным» [Бройтман, 2004: с. 333]. Существенные изменения претерпевает традиционное драматическое начало жанра: обмен репликами между героями заменяется «обменом репликами между лирическим "я" и героем» [Бройтман, 2004: с. 333], а субъекты диалога оказываются «носителями разных исторических типов сознания, фольклорно-мифологического («балладного») и постромантического, что существенно изменило и углубило смысл балладного диалога» [Бройтман, 2004: с. 334], чем и обусловлено введение в балладу диалогизации.

В целом соглашаясь с позицией С.Н. Бройтмана, мы, тем не менее, склонны считать, что диалогизация и субъектная форма (лирическое «я») являются не признаками жанра, а приемами, позволяющими донести до читателя авторскую мысль.

В качестве одного из жанровых признаков баллады, начиная с первых аналитических работ, указывалось «чудесное». Данная категория длительное время оставалась предметом научных дискуссий.

«Чудесное» и как предмет размышлений и анализа, и как эстетическая категория впервые появляется в трактате В.А. Жуковского «Конспект по истории литературы и критики» (1805-1810 гг.). Основная установка статьи заключается в том, что чудесное является частью новой литературы, противостоящей эстетике классицизма. Оно используется для усиления воображения, позволяет изображать «величественные картины». В поэзии «чудесное» может соединяться со сверхъестественным, порождаться суеверным и религиозным. Оно нужно для занимательности, так как «здесь чудесное почти необходимо, потому что великие происшествия в поэме должны отличаться от обыкновенных и натуральных и как можно больше занимать воображение, <...> должно украшать, разнообразить, но не быть главным предметом» [Жуковский, 1985: с.68] и не должно походить на «нелепые выдумки».

Следовательно, принципиальная позиция поэта заключалась в том, что чудесное не является самоцелью баллады. Это «средство более яркого

раскрытия героев, прием укрупнения изображаемого», «прием заострения ситуации, раскрытия характера в необычных экстремальных положениях» [Янушкевич, 1985: с. 87]. «Чудесное» раскрывало суть необычного, фантастического, исключительного, подчеркивало «зыбкость состояний, переходность явлений» [Янушкевич, 1985: с. 87].

К осмыслению категории «чудесного» обращался и Н.Ф. Остолопов. Он считал, что в поэзии не происходит деления чудесного на сверхъестественное и естественное, которое является возможным. А сверхъестественное (чудесное) «происходит от введения таких существ, которые, не подчиняясь законам природы, бывают причиной действий, превышающих ее силы» [Остолопов, 1821, 3: с. 477].

Н.Ф. Остолопов разделял «чудесное» на четыре вида: восходящие к христианским представлениям образы; «низверженные духи злобы», нарушившие Божий промысел; боги греческой и римской мифологии; «чудесное, в котором действующие лица суть волшебники и волшебницы, добрые и злые» [Остолопов, 1821, 3: с. 478]; аллегорические божества «не иное что, как оборот Риторический, троп, фигура» [Остолопов, 1821, 3: с. 479].

Особый интерес представляет последний из перечисленных видов чудесного, потому что именно указание на аллегоричность и систему художественных средств переводит «чудесное» из абстрактной категории в категорию эстетическую. Кроме того, под «чудесным» Н.Ф. Остолопов понимал не фантастическое, а необыкновенное, исключительное.

Более сложное обоснование категория получила в труде Т.О. Рогова, отметившего, что «чудесное бывает троякое: богословское, философское и эстетическое» [Рогов, 1974: с.340]. Причем «чудесное изящного искусства (эстетическое) состоит в возвышении предмета, взятого из природы посредством творческой силы фантазии, до того, что действительность сего предмета теряется уже в одной эстетической возможности» [Рогов, 1974: с.341].

Так, «чудесное» начинает окончательно относиться к эстетической сфере, по сути, к сфере искусства, что во многом подготавливает философско-

эстетическое обоснование романтизма, с его интересом к сверхъестественному и необычному.

Проблема «чудесного» в жанре баллады была поднята во время дискуссии А.А. Бестужева и О.М. Сомова, в которую включился Ф.В. Булгарин. В статье «Ответ на письмо к г. Марлинскому, писанное Жителем Галерной Гавани» Ф.В. Булгарин защищал «немецко-русскую балладу» «Рыбак», точнее, перевод В.А. Жуковского баллады Гете «Der Fischer», и восхищался «пиитическим красотам подлинника». В статье доказывается, что «новая» манера изложения восходит к народному творчеству, в котором всегда было место чудесному, и дается определение жанра, с учетом этого признака: «Баллада же есть стихотворение, в котором повествуется чудесное или необыкновенное происшествие» [Булгарин, 1821: с. 65].

В.Г. Белинский, как и предшественники, считал балладу жанром романтическим. Критик не употреблял понятие «чудесное», однако при характеристике баллады писал, что это «краткий рассказ о любви, большею частью несчастной; могилу, крест, привидение, ночь, луну, а иногда домовых и ведьм считали принадлежностью этого рода поэзии» [Белинский, 1955: с. 167].

В русском литературоведении проблема «чудесного» в балладе разрабатывалась Л.Н. Душиной. Исследователь, как и В.А. Жуковский, отмечала, что чудесное явилось тем новшеством, которое отличило романтизм от литературы предшествующей эпохи. Оно разграничило романс и балладу, привнесло в балладу романтическое содержание и «черты новой, романтической поэтики» [Душина, 1972: с. 69] и «обнаружила свое новое романтическое содержание» [Душина, 1975: с. 11] Кроме того, «чудесное» вводило читателя в атмосферу тайны, позволяло выдвигать на первый план фантастическое и «ужасное», определяло «весь настрой произведения, сюжетное действие, структуру повествования», интонацию и ритм стиха [Душина, 1972: с. 69-70]. Введение этого приема в балладу «заостряло разрыв фантастического и реального», позволяло «ощутить жизнь на ее отлете от

обыденного и передать те грани и события, которые не ощутишь, пользуясь привычной логикой реальности»[Душина, 1975: с. 13].

Следовательно, по мысли Л.Н. Душиной, «чудесное» является ведущей чертой жанра баллады. Не отрицала этого и Р.В. Иезуитова, она отмечала: «Эстетическая мысль 1810-1820-х годов выдвинула категорию «чудесного», которая позволила, наконец, найти соответствующие жанровой природе баллады критерии ее оценки» [Иезуитова, 1989:с.91]. Однако исследователь не соглашалась с односторонностью существующих трактовок «чудесного» и указывала, что Л.Н. Душина «фактически рассматривает чудесное в балладе лишь как фантастическое, сверхъестественное или ирреальное»[Иезуитова, 1989: с. 92].

Соглашаясь с тем, что «чудесное» – выражение исключительного, невероятного, фантастического, Р.В. Иезуитова тем не менее утверждала, что «это отнюдь не означает, что баллада должна была непременно основываться лишь на фантастическом элементе» [Иезуитова, 1989: с. 93]. «Чудесное» являлось способом раскрытия «мироощущения личности», сложности индивидуальной психологии человека и определяло «отход от привычных и устоявшихся форм жизни и норм поведения» [Иезуитова, 1989: с. 94]. Именно в отказе «от повседневного и будничного баллада оказалась способной уловить и передать те коренные перемены в сфере этики и морали, которые были вызваны процессом повсеместной ломки сословно-иерархических представлений» [Иезуитова, 1989: с. 94]. Погружая читателя в атмосферу таинственности и недоговоренности, баллада создавала возможности «разного эмоционального восприятия» и тяготела «к философскому толкованию своих сюжетов» [Иезуитова, 1989: с. 97].

Таким образом, «чудесное» – балладный принцип, обусловленный наличием сверхъестественного, фантастического, позволяющий противопоставить фантазийное обыденному, раскрывающий новый взгляд на мир и возможности личности. Это утверждение внутренней свободы человека, его способности подняться над повседневностью. Именно поэтому



В.М. Маркович пишет о том, что «чудесное» определяет «всепроникающую творческую стихию» балладного мира, «где фантастическое и реальное смешивались и как бы менялись местами», создавали особое эмоциональное воздействие на читателя. «Присутствие чудесного помогало освободить чувство и воображение читателя от контроля рассудочной логики и повседневного опыта» [Маркович, 1987: с. 141].

Часть исследователей в качестве одного из признаков жанра выделяет *балладный мир*. Данное понятие было введено Л.Я. Гинзбург при характеристике художественных особенностей балладного дискурса М.Ю. Лермонтова. Исследователь писала: «Для романтической баллады обязателен особый балладный мир – экзотический, условно-фольклорный, декоративно-исторический» [Гинзбург, 1974: с. 236].

Несколько иначе характеризовал данную отличительную черту жанра Г.М. Фридендер. Он также определял балладный мир как метафорический и условный и противопоставлял его «статуарному и холодному миру» оды и трагедии и идеализированным «чувственным» картинам, изображающим сельскую жизнь. Ученый отмечал, что особенным для баллады В.А. Жуковского является создание «"чудесного" мира, мира, полного мрачных, но и близких человеку радостных тайн, мира, полного извечного, скрытого драматизма и напряжения, которые выплескиваются наружу в определенные "роковые" минуты земной жизни» [Фридендер, 1987: с. 24]. Следовательно, балладный мир – это, прежде всего, отражение условной реальности, включающей крайнюю степень напряжения, мир, в котором противопоставлены не столько внутренние принципы, сколько внешние проявления в поведении персонажей, обусловленные ситуацией острого конфликта или вмешательством рока, судьбы.

Т. Фрайман отмечает, что балладный мир противопоставлен лирическому «как мир антитезы, дисгармонии, этических конфликтов» [Фрайман, 2002: с. 51]. Это мир, отрицающий рациональность и нормативность. Антитетичность балладного мира обусловлена столкновением персонажа баллады с судьбой, «с

собой и с миропорядком». Кроме того, он строится на разрушении связей внутри самого балладного мира: фантастика, проникая в «нормальное» бытие, подвергается отрицанию.

Основная характеристика балладного мира, сформулированная исследователем, восходит к идеям А.С. Янушкевича, который также отмечал, что «столкновение страстей становится организующим началом балладного мира» [Янушкевич, 1985: с. 83], и это отражается в контрасте настроений и колорита. Балладный мир – мир идей и чувств, а главным в нем оказывается «новый характер мироощущения», возникающий при столкновении человека с судьбой и отражающий «своеобразный бунт против судьбы» [Янушкевич, 1985: с. 83]. «Земные желания и чувства героев, их мечты о счастье сталкиваются с неумолимой силой социальных обстоятельств и загадками бытия. Как следствие этого – атмосфера борения жизни и смерти, бунта и смирения» [Янушкевич, 1985: с. 84].

В современных исследованиях также указывается, что для балладного мира характерны «онтологическая конфликтность человека и судьбы, <...> преобладание в его изображении типического над индивидуальным; обязательность в сюжете мистического элемента, создание атмосферы таинственного, нередко страшного» [Осьмухина, Гудкова, 2019: с. 152].

Данный подход к балладному миру представляется обоснованным. Это связано с тем, что условный фантастический или экзотический мир не является специфической чертой только баллады, он – предмет отображения и в других близких художественных структурах, например, в фантастической повести. Однако только для балладного мира характерно столь резкое столкновение характеров, приводящее к неотвратимой трагедии, противостояние героя року, судьбе. Именно этим и обусловлена динамичность балладного сюжета, на которую в качестве одного из жанровых принципов указывали Д.М. Балашов [Балашов, 1962: с. 71], А.А. Боровская [Боровская, 2009: с. 204], Б.П. Иванюк [Иванюк, 2014: с. 30], Д.И. Черашняя [Черашняя, 1984: с. 117].

Это подтверждается и анализом конкретных текстов, например, В.А. Жуковского. А.С. Янушкевич писал, что для балладного мира поэта характерно состояние подвижности, «движения в неподвижном мире». «Мотив неистового полета приобретает поистине космические масштабы <...> Глаголы мчатся, скачут, несутся, шумят не просто нарушают тишину, но и фиксируют словесно процесс столкновения закономерного и случайного, рационального и чувственного, всеобщего и индивидуального» [Янушкевич, 1985: с. 88].

Идея о трагической сущности балладного мира была высказана в диссертации В.С. Сергеевой. Исследователь утверждает, что балладный мир во многом обусловлен предметом изображения той эпохи, к которой обращена баллада. И поэтому очень часто балладный мир «изобилует жестокими и подчас даже немотивированными, непонятными для современного человека действиями, которые тем не менее являлись нормой существования и не воспринимались как нечто из ряда вон выходящее» [Сергеева, 2008: с. 71]. И смерть как переход из одного мира в другой тоже представлялась предельно будничной, обыденной. Эта же мысль была высказана С.Е. Шаталовым, который писал, что балладный мир «заключает в себе акцентированное, почти болезненное внимание к жестокому, трагическому, неотвратимому в человеческом бытии» [Шаталов, 1988: с.71].

Так, балладный мир – это условная реальность, в которой разворачиваются конфликтные ситуации, приводящие к необратимым, трагическим столкновениям между персонажами, часто заканчивающимся гибелью. Острота конфликта обусловлена как межличностными противоречиями, так и вмешательством инобытийного.

Балладный мир предопределял появление особого *балладного героя*. Отношение к данной категории в литературоведении неоднозначное, как и к категории автора.

Совершенно очевидно, что балладный герой сопричастен к двум мирам: «светлому и темному, живому и мертвому, повседневно покойному “миру сему” и тревожно загадочному, пугающему миру “потустороннего” бытия»

[Тюпа, 2012: с. 23]. При этом балладные герои могут быть представителями совершенно различных слоев общества, иметь имя или оставаться безымянными, обладать как фантастическими, так и реалистическими чертами. Аморфность балладного героя стала причиной появления различных точек зрения и определений.

А.А. Гугнин считает, что «герои баллады, как правило, – не какие-то особенные, идеальные личности, скорее, это обыкновенные люди, способные, правда, порой на бурную реакцию. Но волею рока или неотвратимым стечением обстоятельств они втянуты в круговорот событий, который заставляет их действовать спонтанно, не сообразуясь с обыденно-утилитарными требованиями» [Гугнин, 1983: с.20].

С.Е. Шаталов, подчеркивающий характерность для баллады трагического начала, считает, что «герои баллад в подавляющем большинстве оказываются мрачными людьми с неистовыми страстями, с узким кругом представлений о верности, долге, добре, зле и других основных нравственных категориях» [Шаталов, 1988: с.57]. При этом характеры балладных героев не эволюционируют, не изменяются под влиянием обстоятельств. Это «люди с резко очерченными и как бы навсегда изваянными чертами характера. Их можно скорее сломать, нежели согнуть или заставить изменить свое убеждение в собственной правоте» [Шаталов, 1988: с.62-63].

В балладе героями становятся и реальные исторические лица, часто идеализированные, воплощающие «черты национального характера», но не индивидуализированные, а являющиеся обобщенными типами. Действие баллады перенесено в прошлое, идеализированное и никак не связанное с настоящим: «эта дистанция абсолютна и неизменна» [Сергеева, 2007: с. 85].

А.В. Ковылин отмечает, что образы балладных героев построены по «драматическому принципу: через речь и действия» [Ковылин, 2003: с. 8], именно этим определяется тип героя. Причем внимание сосредоточивается на действиях персонажей, их родственных и семейных отношениях. Это «не богатыри, не исторические деятели, а обычно простые люди», которые

«совершают поступки, невозможные в обычной, повседневной жизни, и на совершение таких действий их подталкивает художественно выстроенная цепочка случайностей, приводящая обычно к трагическому финалу» [Ковылин, 2003: с. 8].

Автор диссертации «Становление жанра баллады в русской поэзии второй половины XVIII века» М.А. Александровская пишет, что в центре сюжета баллады стоит лирический герой, которому «противопоставляются силы рока, судьбы и предопределения» [Александровская, 2004: с.41]. Акцент в балладе смещен от объективного к субъективному, так как содержание баллады «определяется душевными переживаниями, конфликтом героя «с самим собой или с окружающим миром» [Александровская, 2004: с. 41].

По мнению исследовательницы, героем может стать злой волшебник, иноземный царь, а действующими лицами – Рок и Судьба, которые приносят в балладу мистическую атмосферу и приводят героя к испытаниям, страданиям и гибели. Эти силы «могут рассматриваться как действующие лица<...>, что создает атмосферу фантастического в балладе и отражает эстетические воззрения романтиков на мир» [Александровская, 2004: с. 41]. Еще одним «действующим лицом» баллады названа природа. В романтической балладе она не только значима в описательном плане, но «принимает на себя роль действующего лица и начинает занимать не последнее место во всей системе образов» [Александровская, 2004: с.41], что не встречается в народной балладе.

Неотъемлемой составляющей чертой героя баллады становится, по мнению исследователя, предчувствие. Это положение диссертации, вероятно, восходит к фольклорной традиции, для которой типичны мотивы «вещего сна, недоброго предзнаменования, зловещей приметы» [Кулагина, 2001: с. 12].

В целом, позиция М.А. Александровской достаточно убедительна, однако вызывает возражение использование термина «лирический герой». Балладный герой не может быть лирическим только потому, что данный способ выражения авторского сознания формируется лишь в книге лирических стихов, цикле, всем

творчестве поэта, это своеобразный «двойник» автора [ЛЭС, Роднянская, 1987: с. 185]. Даже если носителем речи в балладе является персонаж, он остается балладным героем, потому что основным в жанре является не его душевное состояние, а событие, хотя в балладе возможно и использование лирического «я». В этом случае носитель речи «находится в некоей фиксированной точке настоящего времени» и в рассказе «"оживляет" для себя прошедшее, анализирует итоги этого прошедшего в настоящем, создает проекцию будущего» [Сильман, 1977: с. 131].

В любом случае, используются ли в балладе формы 1-го или 3-го лица, балладный герой остается носителем определенных и вполне устойчивых черт. Как отмечает В.А. Иванов, «персонажи баллады всегда конкретны, т.е. могут быть охарактеризованы с точки зрения их принадлежности к какой-либо социальной, возрастной или иной группе, исходя из текста произведения. Так, например, персонажем баллады может быть князь, рыцарь, старик, юноша, черт, ведьма, крестьянин и т.д.» [Иванов, 2000: с. 13].

При общей верности представлений о балладном герое автор диссертации допускает и существенную ошибку. Он отмечает, что «не может являться балладным персонажем лицо, которое названо лишь местоимением "я", "он", "она", как это часто бывает в лирических стихотворениях» [Иванов, 2000: с.13]. Однако с развитием жанра баллады, особенно в балладах начала XX века, использование личных местоимений 1-го лица и глагольных форм, ими определяемых, является нормой, и связано это «с усилением лирического начала», акцентированием «психологизма, а порой и мелодраматизма» [Бобрицких, 2001: с. 259].

В научных исследованиях проблема балладного героя оказывается неотделимой от *проблемы автора*. Например, Т.И. Сильман писала, что герои называются в начале произведения, но не описываются, а раскрываются в автохарактеристиках и взаимохарактеристиках. Характеры героев, как и их эмоции, развиваются в драматических сценах и диалоге, достаточно лаконичном, что объясняется необходимостью включения всех элементов

сюжета в ограниченный жанром объем. На наш взгляд, взаимодействия балладного героя и авторского сознания, автохарактеристик и авторской концепции являются более сложноорганизованными. Очевидно, поэтому данное положение Т.И. Сильман было отчасти пересмотрено С.И. Ермоленко, которая называет одним из основных жанровых признаков иллюзию «автономности» балладных персонажей, заключающуюся в дистанцировании автора от творимого им художественного мира. Исследователь считает, что автор как бы со стороны наблюдает за происходящим, он «не "растворяется" в герое, сообщая ему свои мысли и переживания. Напротив, он "отчуждает", отстраняет от себя героя как принадлежащего к иной жизненно-ценностной системе (и именно вследствие этого "отчужденного"), делая "отчужденное сознание" единовластным субъектом балладного действия, целиком определяющего его течение и развязку» [Ермоленко, 1996: с. 263].

Именно поэтому возникает особый тип балладного лиризма, который характеризуется С.И. Ермоленко как «результат воздействия на субъекта некоего эпического события, реакция души, переживающей свое открытие балладного мира. Отстраненность балладного события от воспринимающего субъекта порождает лирическое переживание, не тождественное сопереживанию, со-участию, которое заставляло бы с волнением следить за перипетиями сюжета» [Ермоленко, 1996: с. 265-266].

Наиболее значимым в данном определении жанровых признаков является указание на то, что автор остается сторонним наблюдателем, носителем иной, часто отличной от геройной, системы ценностей. Это положение позволяет предположить, что описываемое событие порождает у нарратора совершенно другие по своей природе эмоции, так как он не только передает чувства и мысли персонажей, но и дополняет их собственным видением описываемого. При этом он лишь фиксирует происходящее, не вмешиваясь в его течение.

Идеи С.И. Ермоленко были отчасти развиты В.М. Марковичем, который согласился с положением об отстраненности рассказчика от балладного события и перенес этот прием на читательское восприятие. Исследователь

отметил пространственную, временную и смысловую отдаленность сюжета не только от носителя речи, но и от читателя, принадлежность этого сюжета к иной, «не своей» для читателя «эстетической и нравственной системе». В.М. Маркович считал, что «соединение фантастического и реально-бытового (или реально-психологического) начал», обусловлено специфической балладной атмосферой и авторским интересом к человеку как «центру балладного мира», «вернее, его душе», постоянным присутствием «нравственного дидактизма» [Маркович, 1987: с. 147].

Н.Н. Петрунина отмечает, что в балладе действие движется не за счет одного события, определяющего жизнь героя, а от «лирического освещения, в котором воплощены авторское сочувствие героям и сопереживание им» [Петрунина, 1987: с. 79].

С.Е. Шаталов также не отрицает важнейшую роль повествователя в балладе. Он пишет, что повествователь обладает большими знаниями, чем читатель и герой. Характеризуя балладное событие, он демонстрирует свои представления «о нравственности, о долге, о прекрасном». «У повествователя нет портретных примет, он никак не представлен читателю, не имеется биографических и каких-либо характерологических сведений о нем, кроме одного соображения: это его голосом рассказаны все ужасные истории, это его интонация звучит в каждом слове, а через нее при помощи особых эпитетов и метафор складывается представление о его личности» [Шаталов, 1988: с. 64].

Объемная цитата из статьи исследователя, на наш взгляд, не только характеризует носителя речи, выраженного местоимением 3-го лица, но и раскрывает функции авторского сознания в балладном тексте: в изображении события, характеристиках героев, в отношении к ним раскрывается авторская позиция, те моральные, этические и эстетические принципы, носителем которых является сам создатель художественного текста.

Однако современное литературоведение отказывается от использования термина «повествование» по отношению к балладе. Все чаще исследователи применяют термин «нарратив», под которым понимается «способ



представления мира или фрагмента мира в виде сюжетно-повествовательных высказываний, в основе которых лежит история (фабула, интрига), преломленная сквозь призму определенной (определенных) точки (точек) зрения»[Андреева, 2007: с. 65].

Функция нарратора, по сравнению с функцией повествователя, существенно не меняется. Авторское сознание пронизывает все слои текста и организует его структурно-семантические уровни, а нарратив раскрывает последовательность событий в балладе.

Таким образом, баллада является лиро-эпическим жанром, отражающим яркие и неординарные события, передающим внутреннее состояние персонажей и характеризующим их действия, определяемые конфликтом, связанным с взаимопроникновением условно-реального, «земного» мира и мира инобытийного.

Содержание баллады может быть обращено к самым разным аспектам жизни общества и человека. Это могут быть как события общенародного значения, так и события, обращенные к личному столкновению человека сроком, судьбой, сверхъестественностью. Инобытийность в самых разных проявлениях (встречей с миром мертвых, демоническим злом, предначертанностью судьбы) является одним из основных факторов, организующих конфликт баллады.

Трагический финал также является существенным жанровым принципом. Позитивное разрешение конфликтной ситуации в балладе является в большей степени разрушением жанровой традиции, чем следованием канону.

Баллада характеризуется одноконфликтностью и прерывистостью, что объясняется важными для жанра признаками – повышенной динамичностью и остротой событий, обусловленных фантастической ситуацией, отсутствием границ между потусторонним миром и условно-реальным, противостоянием добра и зла, света и тьмы.

Следовательно, одним из важнейших признаков баллады как лиро-эпического жанра является трагический конфликт, приводящий к

катастрофическим для балладных героев последствиям и смерти. Без явного, открытого столкновения развитие балладного конфликта невозможно. Фатальность в разрешении противостояния между персонажами баллады позволяет увидеть особенности характеров, как правило, внешние проявления их внутренней сущности. Психологическая мотивировка действий балладного героя максимально нивелирована или полностью отсутствует, потому что событие является определяющим структурным компонентом жанра.

Внесюжетные элементы (пейзажные зарисовки, лирические отступления, лирические медитации) не столько выполняют в балладе характерологические функции, сколько являются средством раскрытия авторского сознания, выражением этических и нравственных норм, репродуцируемых на уровне подтекста произведений. Прием, позволяющим раскрыть онтологическую сущность балладного сюжета, является «чудесное», не только предполагающее использование в тексте элементов сверхъестественного, но и представляющее незаурядные характеры, способные противостоять обыденному. Именно в специфике балладного героя выражаются этические и нравственные ценности, мировоззренческие установки, которые декларируются в имплицитных формах выражения авторского сознания.

## ***1.2. ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ ЖАНРА БАЛЛАДЫ***

Традиционно считается, что классификации в литературоведении являются особенно актуальными при изучении теории жанров. Объясняется это тем, что осмысление специфики жанра, изучение жанровых доминант, особенностей эволюции с наибольшей наглядностью раскрываются при систематизации и выявлении общности исследуемых объектов. Классификации позволяют «не только упорядочить, но и более целостно охватить материал, внести существенные уточнения в дефиниции, <...> так как нахождение общего и закономерного в имеющемся материале позволяет прогнозировать некоторые тенденции функционирования изучаемого класса объектов» [Баринова, 2012: с. 17].

Первыми по времени возникновения были тематические классификации. Отношение к этому виду распределения балладного материала было и остается двойственным. Категорическим противником тематической классификации баллад стал Ю.И. Смирнов, который назвал такое деление тестов искусственным, разрывающим «естественные эволюционные связи и типологические отношения между сюжетами» [Смирнов, 1988: с. 9-10].

Иной позиции придерживается А.А. Гугнин. Он отмечает, что «статически-тематический подход <...> вполне допустим при классификации литературных баллад» [Гугнин, 1996: с.80]. Кроме того, исследователь убежден, что при изучении жанра необходимо обращаться ко всем зафиксированным фольклорным источникам, так как «любой записанный текст баллады является для историка литературы литературным – вне зависимости от того, поставлено ли на нем имя сочинителя или не поставлено» [Гугнин, 1996: с.75] основой изучения баллады. Так, исследователь напрямую связывает классификацию баллад с фольклорной тематикой.

Тематические классификации разновидностей баллады были предприняты специалистами в области изучения англоязычных текстов. Так, Ф.Б. Гаммер в книге «The Popular Ballad» предложил разграничивать драматические, героические и «баллады ситуации», причем содержание «баллады ситуации» определяется «одной сценой или отдельным эпизодом», а ее основной признак – «отсутствие описания или создания характера» [Gummere, 1959: P. 37].

Героическая баллада, по мнению Ф.Б. Гаммера, характеризуется бóльшим объемом, наличием эпических элементов, раскрытием личностных качеств персонажа (героя – по определению Ф.М. Гаммера) в процессе совершения им каких-либо действий. Такой тип баллады характеризуется динамикой («насыщенностью» сюжета) и развитой событийностью.

Драматическая баллада представляет собой обмен репликами двух или более персонажей, включает изложение события, предшествовавшего

сложившейся ситуации, обращения и мольбы главного героя [Gummere, 1959: P. 37].

Дж. М. Лоз в книге «American Balladry from British Broad-sides» предложил выделять восемь типов баллад: военные баллады, баллады о морях и море, баллады о преступлениях и преступниках, баллады о конфликтах влюбленных с семьей («ballads of Family Opposition to Lovers»), баллады о хитростях влюбленных («ballads of Lovers Disguises and Tricks»), баллады о верности влюбленных, баллады о неверности любовников, юмористические баллады [Laws, 1957: P. 6].

Тематические классификации применяются и в немецкой фольклористике. Вольфганг Суппан отмечает, что в двухстах пятидесяти балладных типах (Balladentypen) выделяются следующие тематические группы: «Familienergebnisse, Werbung, Anbahnung von Liebes verhältnissen, Warnung vor Verführung, Schwank-und Ehebruch balladen, Taten und Verbrechen, naturmagische, mythische und Legenden balladen, Tiere und Pflanzen»<sup>1</sup> [Suppan, 1978: s. 35]. Кроме того, баллады повествуют о событиях частной жизни, бедствиях, небесных знамениях, чудесах, кровавых преступлениях, преступных действиях и т.д. [Suppan, 1978: s. 35].

Более узкая тематическая классификация была предложена немецким исследователем Х. Стробачем. Он подразделяет баллады на героические, новеллистические баллады, баллады о миннезингерах, натурмифологические баллады, легендарные баллады, баллады-шванки [Strobach, 1979: ss. 57-59].

В советской фольклористике и литературоведении также были созданы классификации по тематическим признакам, которые во многом обусловлены установкой на неразрывность связей литературной баллады с устным народным творчеством, интерес к которому проявляли романтики, по сути, родоначальники жанра в русской поэзии. На начальных этапах формирования жанра не только из русского, но и из европейского фольклора были

---

<sup>1</sup> Семейные события, зарождение любовных отношений, предостережение от соблазна, баллады о нарушении супружеской верности и баллады-шванки, преступления и прегрешения, природно-магические, мифические и легендарные баллады, животные и растения.

заимствованы сюжеты и система образов, в достаточно большом количестве баллад обнаруживается стилизация под фольклорную традицию. Именно поэтому ряд классификаций восходит к исследованиям фольклористов, которыми было предложено разграничивать баллады по их тематике: семейно-бытовые, исторические и социально-бытовые [Балашов, 1966: с. 21-63].

Позже данная классификация была расширена исследователем фольклора А.В. Калугиной, которой были введены две дополнительные тематические группы: семейные и любовные баллады, восходящие к народной песне.

Классификация баллад вызывает затруднения еще и потому, что тексты восходят к различным по своему происхождению источникам. Об этом писал еще М.П. Алексеев, отмечая, что необходимо учитывать происхождение сюжетов баллад. Они могут восходить к книжному преданию, христианским легендам, произведениям средневековой письменности, рыцарским романам, в отдельных случаях к произведениям античных авторов, усвоенным через посредство каких-либо средневековых обработок и пересказов; к устным преданиям (вариации «бродячих сюжетов»), к историческим событиям [Алексеев, 1943 с.221]. Исходя из этого, М.П. Алексеев выделяет баллады исторические, легендарные, лирико-драматические, любовные, фантастические.

М.И. Стеблин-Каменский, изучавший тематику, сюжетистику, образную систему и «характер чудесного» в скандинавской балладе, вслед за собирателем датского фольклора Николаем Фредериком Северином Грундтвигом предложил выделять следующие тематические группы: героические (а также бурлескные), исторические, легендарные, сказочные, рыцарские и шуточные баллады. При этом исследователь отмечает, что если в балладах «не выдержан *principium divisionis*», то «отнесение некоторых баллад в ту или иную группу совершенно условно» [Стеблин-Каменский, 1978: с. 228].

В.М. Жирмунский, исходя из особенностей объекта отражения, ввел понятия экзотической баллады, в которой изображаются экзотические страны, «где в красочных и пестрых видениях находит зрительное, объективное воплощение» греза поэта, «где земля еще первобытна, где растения, звери,

птицы и люди, похожие на зверей и птиц, вырастают из ее плодородных и неисчерпаемых недр во всем богатстве, во всем своеобразии очертаний и красок, которых нет в холодной и скупой природе севера» [Жирмунский, 1977: с. 129-130]; и эротической баллады «как объективного, неиндивидуального выражения душевного опыта» [Жирмунский, 1977: с. 133]. Содержание эротической баллады может представлять собой «лирический рассказ раба об одной любовной ночи», «лирическое повествование гетеры об одной из ее ночей», «лирический рассказ рабыни о своей любви к царевне», откровения о грехопадении. Общим для всех указанных типов является форма монолога и «личное лирическое волнение <...> героев, выражающих свою сущность и мечту поэта в лирически окрашенном повествовании» [Жирмунский, 1977: с.145].

Исследователь А.М. Микешин, изучающий эволюцию жанра, использовал понятие иронической (юмористической) баллады, а также установил, что для периода модернизма характерна «лирическая баллада», а в поэзии «эпохи Отечественной войны подлинного расцвета достигает так называемая эпическая баллада, утратившая фантастический колорит, отмеченная известной ослабленностью лирического начала и сближающаяся по своей жанровой структуре с небольшим сюжетным рассказом о каком-либо героическом подвиге» [Микешин, 1972: с. 156].

Л.В. Евдокимова, рассматривая произведения из сборника стихотворений Кристины Пизанской, использует понятие мифологической баллады. И хотя определение этой жанровой разновидности в статье не дается, по содержанию публикации ясно, что исследователь выделяет такие черты, как употребление имен собственных и закрепленных за ними функций, использование традиционного сюжета, который разворачивается в культурно закрепленных реалиях, динамичность действия, определяемая темой любви («отрицанием чувственной любви и утверждением подлинной духовной любви в Боге») [Евдокимова, 2018: с. 83], аллегоричность. Все перечисленные черты

достаточно убедительно раскрывают основные признаки мифологической баллады.

А.А. Гугнин, писавший о жанровой системе немецкой баллады, предложил выделять группы баллад, исходя из их тематики, происхождения и системы образов. Исследователь не называет представленную систему классификацией, но основные параметры разграничения достаточно полно характеризуют различные виды баллад.

А.А. Гугниным выделяются фантастическо-мифологические баллады – произведения, сюжет которых построен на полных трагизма столкновениях героя со сверхъестественными существами: «водяными, лешими, эльфами, русалками, колдунами и колдуньями, воскресающими и говорящими мертвецами» [Гугнин, 1983: с. 8]. К этой же группе исследователь относит «баллады на сказочные сюжеты и баллады, выросшие из животного эпоса» [Гугнин, 1983: с. 8]. «Вторую большую группу составляют баллады любовные, третью – баллады с отчетливо выраженным социальным конфликтом» [Гугнин, 1983: с. 10]. Четвертая группа – «исторические баллады <...>, возникшие на основе вполне определенного и зафиксированного события <...>, привязанные к той или иной исторической личности» [Гугнин, 1983: с. 12].

В литературоведении тематическая классификация баллад не только сохраняется, но и совершенствуется. Так, А.Г. Вакуленко предлагает еще одну тематическую разновидность – «страшную» балладу. Причём исследователь доказывает, что баллада такого типа характерна для любого из периодов истории русской литературы: начиная от предромантизма и заканчивая периодом предсимволизма и неоромантизма. «Страшная» баллада делится ею на три группы: это табуированные баллады, которые построены на нарушении морального запрета, баллады религиозной тематики и баллады о преступлениях и физических страданиях человека.

Наиболее разветвленная классификационная система была представлена в диссертационном исследовании В.А. Иванова, который предложил выделять формальные и содержательные признаки баллады.

К формальным отнесено: деление на идентичные строфы (графически выделенные или скрытые), объем от 100 до 250 стихов, конкретность персонажей (принадлежность к социальной или возрастной группе: «князь, рыцарь, старик, юноша, черт, ведьма, крестьянин и т.д., но невозможность являться балладным персонажем лицу, которое названо лишь местоимением "я", "он", "она"»), «наличие динамических повествовательных мотивов (фабульных или «свободных» – И.В.) в сюжете» [Иванов, 2000: с. 13]<sup>1</sup>, связанных с перемещениями в пространстве или обусловленных динамическими действиями: путь, битва, похищение, погоня т.п.

Содержательные признаки В.А. Иванов предлагает разделять на основной, построенный на одной из разновидностей балладной фабулы, и факультативные, предполагающие наличие «традиционных балладных персонажей», «традиционного балладного времени», «традиционных балладных топосов», и виртуальные – наличие мрачного колорита и фантастики [Иванов, 2000: с. 13].

Фабула понимается исследователем традиционно как последовательность связанных событий. Фабулу, со ссылкой на Б.В. Томашевского, В.А. Иванов противопоставляет сюжету. При этом перечисляет элементы сюжета, что, на наш взгляд, не является правомерным. Он пишет, что «балладная фабула состоит из следующих компонентов: экспозиции, завязки, перипетий, кульминации и развязки. Эти компоненты порождают балладный конфликт» [Иванов, 2000: с. 16]. Фабула и сюжет оказываются в представлении В.А. Иванова тождественными, что не соответствует традиционным представлениям о структурных особенностях художественного произведения, так как фабула – это способ компоновки событий в их хронологической (условно-фактической) последовательности, а сюжет – распределение событий в рамках художественного целого.

---

<sup>1</sup>Судя по тексту диссертации В.А. Иванова, фабулярные мотивы – это события и ситуации, связанные одной сюжетной линией, свободные – не складывающиеся «в систему» [Иванов, 2000: с.14].



Обращение к элементам сюжета является в диссертации обоснованием того, что существуют полная и неполная традиционные балладные фабулы и полная и неполная нетрадиционные балладные фабулы. Из этого следует весьма спорный вывод: «Мы считаем балладный конфликт традиционным, если есть прецедент среди баллад 1820 – 1830-х гг. Если прецедента среди традиционных баллад нет, балладный конфликт в данном произведении нетрадиционен. <...> Если в произведении отсутствует завязка, то в нем отсутствует и фабула, т.к. конфликт не может возникнуть. Такие произведения выносятся за пределы жанра баллады» [Иванов, 2000: с. 16-17].

Из этого положения диссертации В.А. Иванова следует, что традиционной считается только та баллада, которая восходит к прецедентному тексту. Мы же считаем, что традиционной является баллада, обладающая признаками, характерными для жанра: балладным хронотопом, балладным героем, переходом из «земного» мира в инобытийный, элементами «пограничной ситуации».

Следующий классификационный принцип – деление по источнику сюжета. Идея разграничения баллад по происхождению, как было указано выше, была предложена М.П. Алексеевым. В.А. Иванов, исходя из источников сюжета, предлагает выделять семь групп текстов.

1. Источником сюжета является художественная литература, т.е. в основе таких сюжетов лежит литература определенного места/региона (русская, западноевропейская и т.д.) или периода (античная, литература эпохи романтизма) происхождения сюжета [Иванов, 2000: с. 142].

2. Баллады, в основе которых лежит реальное событие. Это баллады со сниженным конфликтом (комические и сатирические). «Действительность» же выступает «в качестве источника сюжета <...> лишь в том случае, когда из нее заимствуются фабульные мотивы» [Иванов, 2000: с. 142].

3. Мифология является источником сюжета при обращении к мифам «различных народов мира, а также произведениям, созданным на их основе» [Иванов, 2000: с. 145].

4. Фольклор – традиционный источник сюжетов, восходящих к русскому (славянскому) устному народному творчеству, фольклору Западной Европы или Востока: «русские былины, французская "Песнь о Роланде", английские сказания о короле Артуре и т.п.), исключая лишь эпос античный, восходящий к мифологии» [Иванов, 2000: с. 145]. При этом В.А. Иванов предлагает совершенно справедливо игнорировать авторские определения «былина», «сказание», «легенда», если в произведении отсутствуют «узнаваемые фабульные фольклорные мотивы» [Иванов, 2000: с. 145].

5. Христианство и другие мировые религии являются источником сюжета в том случае, если авторы обращаются к Ветхому и Новому Завету и к Священному преданию, рассказам о христианских чудесах и проч. [Иванов, 2000: с. 146].

6. Полигенетическим сюжет становится в том случае, когда в его основе обнаруживаются два и более источников: фольклор и реальная действительность, исторический фольклор, христианские легенды и реальная действительность, например, «документально зафиксированные события церковной истории» [Иванов, 2000: с. 147].

7. Баллады с невыявленным источником сюжета – произведения, в которых, по мысли В.А. Иванова, определить источник сюжета не представляется возможным.

В основе следующей классификации В.А. Иванова лежит темпоральный признак (по историческому времени, как указано в диссертации). Баллады предложено разграничивать на произведения, в которых отражено историческое прошлое, современность, «произведения, в которых действие охватывает значительный промежуток времени, включающий как историческое прошлое, так и современность (смешанное время)» [Иванов, 2000: с.150], и баллады с неопределимым временем события.

Баллады с историческим временем предлагается выделять по следующим параметрам: прямое указание на историческое событие, упоминание реальных исторических деятелей/лиц или титулов «боярин», «князь», «воевода», «граф»,

«барон», «паша», «консул», «архонт» и т.д., введение в текст конкретных исторических реалий (событийных и характеризующих пространство на уровне деталей интерьера), географических координат, относящихся к конкретному периоду (например, Агора в Афинах) [Иванов, 2000: с.151-154].

Принципы включения произведений в остальные темпоральные группы автором диссертации подробно не комментируются. Он ограничивается уточнениями. Так современность предлагается определять по времени рождения автора. Все, что происходило после этой даты, относится к современности.

По локальным признакам (в диссертации – по месту действия) В.А. Иванов выделяет ординарные и экзотические (термин В.М. Жирмунского) баллады.

В ординарных балладах действие протекает «в европейских странах с умеренным климатом» и в регионах Сибири, которые «не ощущаются русскими авторами как экзотические вследствие сходства климата и уклада жизни» [Иванов, 2000: с.155]. Отсутствие указания места события также является признаком ординарной баллады.

Экзотические баллады характеризуются перенесением события в «регионы с отличающимся от европейского укладом жизни (мусульманский Восток, Китай, Индия и проч.) и климатом (преимущественно субтропическим и тропическим). В самой Европе экзотическими можно счесть Испанию, Италию, Грецию, Кавказ, т.е. южные регионы, лежащие в субтропическом поясе» [Иванов, 2000: с.155]. В таких произведениях обязательно присутствует «экзотический материал» (т.е. бытовые реалии и имена героев) и этнографические характеристики.

Если события разворачиваются последовательно сначала в стране умеренного климата, а затем в экзотической, то автор диссертации предлагает их относить к экзотическим.

Жанровые разновидности баллады В.А. Иванов предлагает разграничивать, «опираясь лишь на основную коллизию балладного конфликта,

<...>не привлекая для этого никаких иных характеристик»[Иванов, 2000: с. 159].

Любовные баллады – произведения с «разнообразными» персонажами, это «(и фантастические существа, и люди различного звания и положения), но у всех главных персонажей любовных баллад (влюбленных) функции практически одинаковы: они желают соединиться, преодолевая различные препятствия на своем пути (финал может быть как счастливым, так и трагичным)» [Иванов, 2000: с. 161]. Героям баллады при этом противодействуют члены семьи или природная стихия.

Коллизия фантастических баллад основана на «столкновении людей с иным миром и существами, его населяющими»[Иванов, 2000: с. 163]. Чаще всего такие существа несут опасность и смерть. «Фантастические существа, как правило, враждебны человеку и всячески стараются его погубить» [Иванов, 2000: с. 164]. К этой же разновидности В.А. Иванов относит баллады о вторжении человека в потусторонний мир и баллады о вторжении в земной мир сверхъестественных сил. В них используются гадания, магические приемы, знамения. «Основную коллизию конфликта фантастических баллад можно свести к следующему: нарушение границы между миром людей и сверхъестественных существ представителями той или другой стороны и неизбежно связанное с этим столкновение, протекающее с различной степенью остроты»[Иванов, 2000: с. 164].

К ситуационным балладам исследователь относит все баллады, за исключением любовных, фантастических и комических. Это «"баллады ошибки", "баллады обмана", "баллады спора", "баллады о применении чудесного средства", "баллады о конфликте с правителем" и "баллады о вооруженном конфликте"» [Иванов, 2000: с. 161].

К ситуационным балладам отнесены: «баллада выбора», в которой главным является «необходимость сделать выбор из нескольких возможных вариантов»[Иванов, 2000: с. 161]; «баллада раскаяния», «баллада искупления греха», «баллада о необычном человеке» (например, «Дурочка» Майкова), т.е.

те, в центре которых коллизия, связанная с качествами личности, однако важны не они, а ситуации, в которых эта личность оказывается, «баллада ухода от мира» (героями ее являются отшельники), «баллада нереализованной возможности» (например, к данной жанровой разновидности исследователь относит «Извозчика» Н.А. Некрасова), «баллада разочарования».

Баллады с различными элементами комического: сатирические, юмористические и пародийные. Их конфликт, как правило, современен, осмеянию подвергаются пороки, нравы. Автор диссертации считает, что данная разновидность построена на применении приемов комического и включает «баллады обмана», сюда он относит «баллады ответа на вопросы», «баллады спора», «воздаяния», «прощения», «счастливого избавления» и «баллады о снобизме» (например, «Волки» К.М. Фофанова).

На наш взгляд, использование предложенной В.А. Ивановым классификации жанровых разновидностей не представляется возможным, так как в каждой литературной балладе выстраивается абсолютно неповторимая коллизия, и поэтому их «список» можно продолжать до бесконечности: «баллада воскрешения», «баллада нравственного падения», «баллада-преступление», «баллада наказания» и т.д.

Вызывает вопрос целесообразность выделения разновидности комической баллады, так как в большей части текстов, отмеченных исследователем, нет одного из основных признаков жанра. В упомянутом произведении К.М. Фофанова «Волки» обрисована бытовая ситуация – встреча сатирических персонажей в рождественскую ночь с волками, лишенная каких-либо фантастических качеств и свойств.

Кроме того, предложенная классификация разновидностей жанра баллады, за исключением двух последних типов (ситуационной и сатирической), не имеет существенных отличий от принципа классифицирования жанра по тематическому признаку.

Единственной из классификаций, которые описаны в диссертационном исследовании В.А. Иванова, может быть только разграничение жанра по

источникам сюжетов. Но и она представляется избыточной: христианство, и другие мировые религии, и мифология являются тождественными по своей сути источниками.

Исследователь Г.В. Орлин предлагает классификацию разновидностей баллады, в основе которой лежит единство формы, содержания и типа художественного вымысла.

К первой группе относятся баллады, построенные на базе древних мифов, «представляющих семантику реальности через включение ирреального субъекта (водяные, лешие, эльфы, русалки, лесные духи)» [Орлин, 2010: с. 72]. Сюжет в данном типе баллады определяется тем, что трагические судьбы персонажей «приобретают жизнеутверждающий смысл в столкновении с ирреальными силами» [Орлин, 2010: с. 72]. Балладное время в таких текстах, по мнению Г.В. Орлина, – эпоха Средневековья, «с ее замками, атмосферой загадочности, таинственности и даже трагичности, ведьмами и мифологическими богами» [Орлин, 2010: с. 72].

Вторая разновидность – баллады с героико-историческими сюжетами. В свою очередь, они подразделяются на два подвида. Первый – героические баллады с преобладанием эпического начала. В их основе лежат не только конкретные исторические события, но и истории, представляющие отношения и чувства людей. Второй подвид – это исторические баллады, излагающие «реальные события» [Орлин, 2010: с. 72].

Отдельная разновидность – баллады с любовным сюжетом, которые характеризуются драматизмом и рассказывают «о горестях любви, о неисчислимых опасностях и препятствиях, которые подстерегали влюблённых» [Орлин, 2010: с.73]. Как правило, такие баллады имеют «зловещий колорит и роковой исход», а одной из характерных особенностей является драматизм ситуации и диалогов.

Следующая группа – баллады с ярко выраженным социальным конфликтом, отражающим беспокойную жизнь средневекового человека «с ее непредвиденными опасностями и угрозами» [Орлин, 2010: с. 73], с

трагическими конфликтами, обусловленными «непреодолимыми социальными различиями и сословными перегородками» [Орлин, 2010: с. 73]. Типичным примером таких баллад исследователь считает произведения Гете и Шамиссо, которые, в свою очередь, восходят к балладам Беранже, а предметом отображения в них становятся человеческие слабости, «нищета, болезнь, одиночество, которые вызывают сострадание и сочувствие» [Орлин, 2010: с. 73].

В целом, идея разграничения разновидностей баллады, предложенная Г.В. Орлиным, представляется удачной. Исследователь утверждает, что в основе классификации должен лежать принцип, базирующийся на выявлении типа художественного вымысла. Однако исследователь не выстраивает полную парадигму и, по сути, уходит от ее основного принципа, а классификация становится традиционной тематической.

Мицүёси Яманакау утверждает, что литературная баллада восходит к фольклорной и представляет собой имитацию народных баллад.

Исследователь выделяет пять типов литературной баллады:

- прямая имитация, которая является переложением фольклорной баллады с сохранением тематики, образной системы, сюжета. В качестве одного из примеров приводится баллада Дэвида Маллета «Margaret's Ghost», в предисловии к которой автор сообщает, что ее источником стали стихи утерянной фольклорной баллады;

- формальная имитация, обусловленная использованием балладной строфы, традиционного метра (ямба) и устойчивой системы рифмования. Исследователь считает, что данный вид имитации является сознательным воспроизведением формы, построенной на повторах, рефренах, контрасте или параллелизме, диалогах, неожиданности, использовании мистических чисел;

- тематическая имитация, заключающаяся в том, что автор баллады обращается к традиционному для жанра отражению исторических событий, трагической любви, сверхъестественного мира призраков и фей, волшебства;

– стилистическая имитация предполагает использование повествовательной манеры, традиционной для фольклорной баллады, которая характеризуется отсутствием автора, выраженного личными формами, отстраненностью повествователя от рассказанных событий, сглаженной авторской эмоциональностью;

– имитация традиционного нравоописательного начала, выражающегося в воспроизведении обычаев, нравов, индивидуальных характеристик, обусловленных общественными отношениями конкретной эпохи, добродетелей и пороков, этических норм и их нарушении [Mitsuoshi, 2002: <https://literaryballadarchive.com>].

Изученные научные исследования позволяют сделать вывод, что наиболее распространенной является тематическая классификация баллады. Однако именно эта классификация является наименее удачной. Объясняется это тем, что тематика баллад чрезвычайно разнообразна, поэтому наличие тематических групп может составлять несколько десятков. В литературе есть баллады, отличительной особенностью которых является отсутствие единой тематики при сохранении однонаправленности действия. Так рыцарские баллады могут не только рассказывать о подвигах и смерти на поле брани, но и включать любовную линию, точно так же любовные баллады дополняются социальными или семейно-бытовыми аспектами, которые оказываются не менее значимыми для событийной линии баллады.

Разграничение произведений по тематике, на наш взгляд, является актуальным для фольклористики, где круг тем значительно уже, чем в литературной балладе.

Классификация баллад по таким признакам как объем, принадлежность персонажа к определенной социальной или возрастной группе, наличие свободных и фабульных сюжетов также не является приемлемой. Объем баллад может и не достигать 100 строк, балладный персонаж может быть представлен личным местоимением, фабульных сюжетов, на наш взгляд, не существует. Есть произведения, в которых фабула и сюжет совпадают, что



является типичным для большей части произведений, написанных в рассматриваемом нами жанре.

В основу классификации литературной баллады, на наш взгляд, должен быть положен принцип происхождения балладного сюжета, так как именно эта содержательно-формальная структура определяет специфику балладного события. Поэтому мы используем традиционный принцип разграничения баллад на исторические и романтические. В свою очередь, романтические баллады включают произведения, восходящие к фольклорным, литературным и мифологическим сюжетам, а также собственно-авторские литературные сюжеты, содержание которых определяется творческой фантазией автора.

В собственно-авторском сюжете баллады могут использоваться как традиционные сюжетные схемы (встреча, конфликт и его трагическое разрешение; предсказание, разлука, гибель; борьба с судьбой, переход от «земного мира» в инобытийное и т.д.), так и выстраиваться новая система событий и отношений между балладными персонажами, не зафиксированная ранее на текстуальном уровне. Связи собственно-авторских сюжетов с какими-либо существующими прецедентными сюжетами не проявляются, но сохраняются на уровне «памяти жанра».

Традиционным разграничением жанра на романтическую и историческую баллады определяется расположение материала в нашем диссертационном исследовании. Большую часть работы составляет анализ романтических баллад, так как их количество в русской поэзии 80-90-х годов XIX века значительно превышает число исторических баллад, что объясняется активизацией интереса поэтов эпохи безвременья к мистическому, фантастическому, экзотическому.

## ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНТИЧЕСКИХ БАЛЛАД 1880-1890-Х ГОДОВ

### 2.1. ФОЛЬКЛОРНЫЕ СЮЖЕТЫ В РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ БАЛЛАДЕ 1880-1890-Х ГОДОВ

Литература и фольклор – это две художественные системы, которые находятся в тесной взаимосвязи. Каждая из них развивается по своим собственным законам, у них совершенно разные функции, однако взаимовлияние и типологическое сходство отдельных аспектов этих художественных феноменов стало аксиомой литературоведения.

Значимость изучения фольклора для литературоведения, и особенно для исследования баллады, была сформулирована А.А. Гугниным, который утверждал, что «современный историк литературы, воссоздавая историю баллады как жанра, или, – говоря еще конкретнее – создавая историю жанра литературной баллады, не может оставлять без внимания ни один из доступных ему рукописных или опубликованных текстов» [Гугнин, 1996: с. 75].

Фольклорная баллада всегда была одним из самых популярных жанров устного народного творчества. Певцов, создавших огромное число текстов и их различных вариантов, привлекало то, что в центре сюжета оказывалась судьба человека, а исторические события воспринимались как вторичные или служили фоном для разворачивающихся трагических столкновений. Интерес к личной судьбе давал возможность рассматривать этические, общественные, социальные, философские проблемы, обобщать национальные представления о сущности бытия. Именно поэтому литературная баллада на протяжении всей своей истории обращается к фольклорному жанру, черпая из него коллизии и образы.

Особое место в литературной традиции занимает фольклорный сюжет, который понимается как «конкретное содержание конкретного, данного произведения (также и в совокупности вариантов) во всем многообразии релевантных подробностей, мотивов, характеристик и в структурной сложности, <...> сюжет в его объемном значении покрывает план содержания

(внешнего и внутреннего, поверхностного и глубинного) и план выражения (система построения, мотивировки, структурные особенности)» [Путилов, 1994: с.185]. А анализ сюжета, не только фольклорного, но и литературного, «предполагает анализ совокупности всех элементов, выявление семантических, структурных связей, отношений между персонажами, обнаружение скрытых планов» [Путилов, 1994: с.185].

Одним из творческих экспериментов К.М. Фофанова является баллада «Ревнивый муж» (1892 г.), сюжет которой являлся переложением произведения устного народного поэтического творчества. Ориентация на фольклор подчеркивается подзаголовком баллады: «Народная былина». Однако в жанровом отношении к традиционной былине поэтический текст К.М. Фофанова не имеет прямого отношения. Ошибочное определение жанра объясняется тем, что поэт создавал свое произведение в то время, когда теория фольклорных жанров еще до конца не была разработана. Следует отметить и то, что исполнители фольклорных произведений в Поморье воспринимали большую часть песен трагического содержания именно как былины [Астахова, 1951: с. 640-652].

Сюжет баллады К.М. Фофанова восходит к народной лиро-эпической поэзии, к фольклорным произведениям семейно-бытовой тематики, в центре которых «находятся нравственные проблемы: любовь и ненависть, верность и измена» [Зуева, Кирдан, 1998: с. 267]. При всей тематической разнородности семейно-бытовые баллады обладают единым принципом организации конфликта, в основе которого трагическое противостояние добра и зла, завершающееся смертью положительного персонажа: «побеждает зло, невинно гонимые герои гибнут, но погибая, они одерживают моральную победу» [Зуева, Кирдан, 1998: с. 267].

Баллада К.М. Фофанова «Ревнивый муж» полностью воспроизводит конфликт, восходящий к фольклорным балладам об оклеветанной жене, из которых наиболее распространенными были «Оклеветанная жена» и «Князь и старицы». Исследователь Д.М. Балашов считает сюжет об оклеветанной жене

общим для восточных славян и называет типичным «для общеевропейского балладного жанра» [Балашов, 1963: с. 382].

В балладах раннего периода «оклеветанную жену» могли оговаривать мать, старицы, товарищи, лютая змея. Восстановить справедливость героиня не могла, так как она в силу существующих «правовых норм средневековой семьи совершенно беззащитна» [Балашов, 1966: с.33]. В балладах, относимых по времени возникновения к XVI-XVII вв., носителями зла становятся странницы, бродячие монахини. «Изменение образов клеветников вносило в балладу новое веяние: клеветники, вмешивающиеся в чужую жизнь» [Балашов, 1966: с.40].

А.М. Балашов утверждает, что «в балладе звучит невысказанная, но настойчивая мысль: как бы хороша ни была хозяйка дома, как бы образцово, "установно" ни велось ею хозяйство, правовые отношения этого уклада обесценят все ее положительные качества и разрушат любую семейную идиллию» [Балашов, 1966: с.34].

Сюжеты фольклорных баллад «Князь и старицы» (10 вариантов) и литературной баллады К.М. Фофанова «Ревнивый муж» идентичны: возвращающийся из военного похода князь встречает странниц, которые сообщают ему об измене жены. Разгневанный муж убивает жену, а затем выясняется, что его супруга была оклеветана. Зачином и фольклорной баллады, и литературной становится женитьба князя на боярышне.

На сюжетно-композиционном уровне различия между вариантами произведения устного народного творчества и баллады «Ревнивый муж» не обнаруживаются. Однако в литературном произведении поэт избегает нарушений логики, характерной для фольклорного произведения.

В балладе К.М. Фофанова «молодой» князь жениться на боярышне-бесприданнице, и это является завязкой событий. В фольклорной балладе, во-первых, используется сказочный зачин: «Жил-был князюшко../ Уж он взял

княгинюшку» [НБ<sup>1</sup>, 1963: с.61], во-вторых, возраст персонажей условен: князю – «да девяносто лет», княгине – «да девяти годов»[НБ, 1963: с.61]. Понятно, что в зафиксированном фольклорном тексте используется принцип троичности: возраст князя включает тридцатикратное повторение магического числа, княгини – трехкратное. Далее принцип троичности сохраняется и развивается:

*Жил с княгинюшкой да ровно три года,  
Ровно три года, ровно три осени.  
На четвёртый год да князь гулять пошёл.  
Он ходил-гулял да ровно три года,  
На четвертый год князь домой пошёл...*[НБ, 1963: с.61].

При этом в народной балладе возраст, имя и статус не имеют принципиального значения, так как «внутри сюжета герой может легко изменять и имя, и возраст, и социальную принадлежность. Например, в балладе об оклеветанной жене герою то 12, то 19, то 90 лет, он то Василий, то Илья, то Андрей, то просто безымянный князь, или молодец, или купец, казак, солдат»[Балашов, 1963: с.12].

Отлучка в народной балладе немотивирована – «гулять пошел», что является вполне закономерным, так как и время, и пространство в данном фольклорном жанре условно, первично событие.

К.М. Фофанов открывает свое произведение строкой «Не заря с зарей сходилася», которая не зафиксирована в балладе народной, но с незначительными вариациями использована в исторических балладах (например: «*Не туча с тучей сходилася,/ Не заря со зарей сомыкалася*» [Якушкин, 1860: с.7]).

В балладе литературной возраст не уточняется: «*На красавице боярышне/ Молодой женился князь*»[Фофанов, 1962: с. 271]. Отлучка князя объяснена военным походом, что было типичным элементом сюжета для произведений русской литературы, ориентированной на фольклорную традицию, не только национальную, но и западноевропейскую. Например, ждет возвращения

---

<sup>1</sup>Здесь и далее текст цитируется по сборнику: Народные баллады/ Вступ. стат., подгот. текста и примеч. Д.М. Балашова; общ ред. А.М. Астаховой. – М.-Л.: Сов. писатель, 1963. (Большая серия. Библиотека поэта).

возлюбленного из похода Людмила: «*Возвратится ль он <...> Из далеких, чуждых стран С грозной ратню славян?*»[Жуковский, 2008, 3: с. 9], в «Леоноре» В.А. Жуковского: «*Пошел в чужую он страну/ За Фридриком на войну*»[Жуковский, 2008:3, с.181]; подобным образом объясняется отсутствие героя в «Сказке о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди», в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» А.С. Пушкина и т.д.

В балладе К.М. Фофанова отлучка является не только элементом сюжета, но и способом введения исторического аспекта: «*Поменял от ложе брачное/ На колчаны вражских стрел./ Подступила к стогнам киевским/ Печенежская орда,/ И поехал князь на ворога/ Тратить силы и года*»[Фофанов, 1962: с. 271]. Борьба Киева с печенегами – исторический факт, относящийся к X-XI векам. В русских летописях отражено первое вторжение печенегов на Киевскую Русь во время княжения Игоря Рюриковича, в 915 году, осада Киева в 968 году, битва Ярополка, случившаяся через десять лет, победы и поражения русской дружины князя Владимира, осады городов и окончательная победа над печенегами при Ярославе Мудром в 1036 году. Историк В.В. Каргалов писал: «Видимо, набеги печенегов на русское пограничье стали привычным делом, в них уже не видели ничего необычного, достойного упоминания на страницах летописей» [Каргалов, 2008: с.38].

Следовательно, в литературной балладе подчеркивается неизбежность отлучки. Кроме того, в текст произведения вводятся упоминания о затяжном характере борьбы с половцами «тратить силы и года». Драматизм балладному событию придает и то, что князь возвращается, «растеряв дружину верную».

Балладный конфликт и в фольклорном тексте, и в балладе К.М. Фофанова обусловлен наветом. Князю рассказывают об измене жены, ее расточительстве, растрате княжеских богатств. В народных балладах клевета исходит от стариц, которые называются либо чернокнижницами, либо черноризницами, либо «монашинами», либо прямыми родственниками персонажей (мать, сестра и т.д.)

В балладе «Ревнивый муж» статус клеветниц не уточняется («повстречались две странницы»). Варианты обвинений в народных балладах устойчивы: «платья изношены», «казна попрдержана», «замки исприломаны». Более развернуто представлена в текстах клевета стариц о супружеской измене княгини: *«Ступишь, князюшко, да в свою спаленку – / Все кровати да исприломаны,/ Все постелюшки да испривыспаны,/ Одеялушки все исприпинаны,/ Сладки прянички все исприедены,/ Сладка водочки да вся исприпитая...»*[Астахова, 1951: с. 651]

В народной балладе, помимо клеветы об измене, сообщается о бесхозяйственности княгини: казна «издержана», кони «да по колен в назьму». В произведении К.М. Фофанова княгиня также обвиняется в расточительстве и прелюбодеянии:

*Из подвалов клады ценные,  
Из конюшен кони все  
Утекли куда – неведомо,  
Словно грезы по росе.  
Свет-княгиня платья красные  
Износила без тебя,  
Жарче солнца разгоралася,  
Друга нового любя!* [Фофанов, 1962: с. 272].

И в фольклорной, и в литературной балладе К.М. Фофанова используется прием параллелизма-антитезы, при котором одна и та же ситуация представлена по принципу зеркального отражения: описание разорения и измены сменяется изображением достатка, уюта и верности.

Принципиальные трансформации фольклорного сюжета касаются развязки баллады «Ревнивый муж». В народной традиции княгиня оживляется одной из стариц или самим князем. В балладе К.М. Фофанова чудесного возвращения к жизни оклеветанной жены не происходит, а князь расправляется со странницами («*"Стойте, лютые разлучницы!/ Здесь устанете вы навек!" –/ Молвил князь и вещим странницам/ Гневно головы отсек!*» [Фофанов, 1962: с. 272].

В балладе народной отсутствуют какие бы то ни было характеристики персонажей, что совершенно закономерно для фольклорного жанра. В балладе К.М. Фофанова, напротив, значимыми оказываются элементы портрета: княгиня «юная», у нее косы «черные», горячие уста, румянец, «шея лебедина». Портретное описание лишено индивидуализации: его основная цель – создать образ молодой и красивой женщины, полной жизненных сил, убийство которой является выражением крайней несправедливости.

Принципиальное отличие литературной баллады от фольклорной заключается во введении в текст произведения психологической характеристики главного героя. Весть об измене жены вызывает злость и нетерпение, которые передаются на уровне портретного описания и в динамике действий. Плавность повествования сменяется ускоренностью разворачивающихся событий:

*Князь нахмурил брови черные,  
Шлем надвинул на глаза.  
То не волны расшумелися –  
В сердце вспыхнула гроза.*

*Он быстрее ветра буйного  
В терем княжеский идет...* [Фофанов, 1962: с. 272].

Еще более явно это подчеркивается в эпизоде, предваряющем убийство. Поэтом используется детализация, передающая внешнее проявление состояния персонажа («князь глядит, нахмурясь»), и внутреннее смятение, самой яркой чертой которого становится «задрожавшая рука» при отсутствии бурных проявлений эмоций (...думу думает, / Злобу темную тая»). Понимание ошибочности поступков вновь передается динамичностью действий и сменой состояний: решение о мести принимается не менее поспешно, чем о наказании жены, подавленность сменяется агрессивностью, а затем – помрачением сознания: «А у князя взор туманится, / Душу высушил огонь». Так автором раскрывается сложное психологическое состояние героя. Он одновременно испытывает и злость по отношению к неверной жене, и жалость, а в конце



баллады – страдание, вызванное осознанием совершенного и еще большее, полностью подчиняющее героя чувство гнева.

Следует отметить и то, что в фольклорной балладе на измене сосредоточено значительно меньше внимания, чем на утрате имущества князя. В литературном произведении жена наказывается князем именно за измену. Он не реагирует на сообщение о потере «добра», но слова о неверности вызывают всплеск эмоций. Так же и в момент убийства князь говорит об измене: «*Ты ждала ль меня, изменница,/ Подколотная змея*»[Фофанов, 1962: с. 273].

В литературной балладе использован и внесюжетный элемент – пейзаж, выполняющий функцию лиро-эпического обрамления. Он предваряет кульминационный момент – убийство – и вводится в повествование после понимания князем собственной неправоты. Причем лексический и полный тематический параллелизм призван подчеркнуть ошибочность действий героя:

*Спят покои сном таинственным,  
Только грустная луна  
Смотрит в окна, как преступница  
Уличенная, бледна* [Фофанов, 1962: с. 273]

.....

*Спят покои сном таинственным,  
Только тихая луна  
Светит в окна, как покойница  
Неподвижная, бледна* [Фофанов, 1962: с. 273].

Природа, таким образом, оказывается более совершенной, чем жизнь людей, дисгармоничность отношений которых противопоставлена спокойствию, умиротворенности и разумности, торжествующим в окружающем мире. Несовершенство человека, его незащищенность перед силами зла становятся главными проблемами, к которым обращается автор в балладе.

Проведенный анализ текста баллады «Ревнивый муж» позволяет сделать вывод, что произведение К.М. Фофанова – литературная обработка народной баллады. При этом поэт стремился к максимально точной передаче фольклорного сюжета, наиболее значимых деталей произведения устного народного творчества, его красоты и своеобразия. Однако сверхзадачей

К.М. Фофанова было сохранение и усиление нравственного аспекта, заложенного, но не развитого в фольклорной балладе.

Рассмотренные художественные особенности литературной баллады, К.М. Фофанова, написанной на основе фольклорного сюжета, позволяет сделать вывод, что автор обращается к произведениям устного народного творчества, так как обнаруживает в нем высокую нравственную и эмоциональную ценность. Поэт стремился максимально точно передать сюжет фольклорного произведения, по сути, создавая приложение и используя его эстетический потенциал.

Использование фольклорного сюжета, определяемого в фольклористике как балладный, является единичным случаем. Объясняется это тем, что в фольклорных балладах отсутствуют элементы мистического. Произведения устного народного творчества данного вида могут заканчиваться трагически, однако их сюжет, как правило, носит семейно-бытовой характер. Именно поэтому источником сюжетов литературных баллад становилась несказочная проза, характеризующаяся отсутствием «специальных жанровых и стилевых канонов» [Зуева, Кирдан, 1998: с. 169]. Сюжеты быличек дали материал для создания литературной баллады, так как фольклорные персонажи изначально наделены магическими свойствами, типичными для балладного мира.

Былички «рассказывают о персонажах народной демонологии: лешем, водяном, русалках, «злых духах», домовом, а также о существах и предметах материального мира, которым приписываются «чудесные» свойства (колдуны, ведьмы, знахари, животные и растения, наделяемые магическими качествами)» [Голованов, 2009: с. 139].

Из всего корпуса баллад 80-90-х годов XIX века исследователь А.А. Гугнин выделяет балладу М.А. Лохвицкой «Змей Горыныч», являющуюся переосмыслением, как считает исследователь, фольклорного сюжета «Княгиня и Змей». А.А. Гугнин сравнивает балладу поэтессы со стихотворением А.А. Фета «Змей», которое также относит к рассматриваемому литературному

жанру, и приходит к выводу, что и в одном, и в другом произведениях реализуется извечная потребность человека к мифотворчеству.

Обращение к сюжету, восходящему к народной традиции, исследователь объясняет бесконечными поисками, направленными на осознание человеком своего «Я», места в окружающем мире, на понимание Космоса, целостности мироздания и собственных связей с неизведанным. Традиция использования данного «мифологического элемента» является иллюстрацией того, «как древний славянский мифологический мотив Огненного Змея, воплощающего стихию огня и вступающего в брак с женщиной (или насилующего ее), мог варьироваться в народных и литературных балладах»[Гугнин, 1996: с. 86].

Интерес к мифологическому образу Змея появился на самых ранних этапах освоения национального фольклора культурой. М.Д. Чулков в первом русском мифологическом словаре писал: «К некоторым женам и девицам летают ночью огненные змеи, то есть воздушный дьяволы, и имеют с ними плотское совокупление, от чего те женщины весьма худеют. Проезжающие в зимнее время ночью поля видят падающие с неба звёзды, кои также почитают за оных же дьяволов, и крестясь произносят сии слова: аминь, аминь рассыпался»[Чулков, 1786: с. 202].

Еще дальше пошел А.Н. Афанасьев, посвятивший Змею во всех его проявлениях целую главу. Автор «Поэтических воззрений славян на природу» творчески объясняет имя персонажа: «Горыныч» – «отечественная форма, означающая сына горы»[Афанасьев, 1994: с. 528], указывает, что убийство змея ведет к смерти хозяина дома или его жены, змеиное молоко (ртуть) способно разрушить плотину, змей может «зажигать горы, доли и быстрые реки»[Афанасьев, 1994: с. 576].

В фольклористике имя персонажа связывают с конкретным местом центрального Полесья [Мачинский, 1981: с.124]. Со ссылкой на Геродота Т.А. Бернштам указывает, что бассейн реки Горыни населяло огромное количество змей, «что стало причиной переселения на восток местного племени невров. Со временем Горынское Полесье стало западной границей враждебной

Киеву Древлянской земли и потому вполне могло быть мифологизировано как территория проживания Змея Горыныча»[Бернштам, 2011: с.63].

В словаре «Славянские древности» отмечается: «Огненный змей – ипостась ходячего покойника, который после смерти является к своей жене или любимой женщине»[СД, 1999, 2: с. 332]<sup>1</sup>. В народном сознании Огненный змей «предстает как сила темная, нечистая, связанная с потусторонним миром, миром мертвых»[Козлова, 2012: с. 360].

Совершенно очевидно, что в семантике образа змея заложен огромный балладный потенциал: таинственное, загадочное, мистическое отвечают основным критериям литературного жанра.

В быличках сюжет о Змее-соблазнителе является достаточно распространенным. Например: «Говорили, что к Маньке Губиной змей летел. Прямо сноп летит, такой огняный. Муж у ей помер, в тифу был и помер. Так она об ем крепко тосковала, молодые они еще были. Ну, он, говорят, и летал к ей. Даже люди видели, как сноп летит. Летит огняный – и вдруг над ей рассыпается, над ее домом»[Цит. по Козлова, 2012: с. 360]. В фольклоре героиней былички становится не девушка, а взрослая женщина, вдова.

К литературной балладе М.А. Лохвицкой бзка по образной системе и баллада «Княгиня и змей», завязка сюжета которой не мотивирована какой-либо необходимостью. Ее ядром является непорочное зачатие ребенка во время случайной встречи со змеем:

*Ходила княгиня по крутым горам,  
Ходила она с горы на гору,  
Ступала княгиня с камня на камень,  
Ступала княгиня на люта змея,  
На люта змея, на Горыныча.  
.....  
Целует во уста ее сахарные.  
От того княгиня понос понесла,*

---

<sup>1</sup> Здесь и далее: СД – Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Рос. акад. наук. Ин-т славяноведения и балканистики; Под общ. ред. Н.И. Толстого. – М.: Междунар. отношения, 1995-2014.

*Понос понесла, очреватела.*[ИБ, 1986: с. 34]<sup>1</sup>.

Завязка фольклорной баллады восходит к былине архаического цикла о богатыре-оборотне, причем и в народной балладе, и в былине «Волх Всеславьевич» зачатие носит абсолютно фантастический характер:

*По саду, саду по зеленому.*

*Ходила-гуляла молода княжна.*

*Марфа Всеславьевна,*

*Она с каменискочила на лютого на змея –*

*Обвивается лютый змей.*

.....

*Хоботом бьет по белу стегну.*

*А в та поры княгиня понос понесла,*

*А понос понесла и дитя родила.*[БИБ, 2008: с. 40]<sup>2</sup>.

Рождение ребенка от змея – традиционный элемент фольклорного сюжета. Необычным, «змеиным», происхождением объясняется буйный характер Василия Буслаева, изворотливость Алеши Поповича и т.д. При этом «чудесные зачатия в подавляющем большинстве непорочны и отражают универсальные мифологические представления о сверхъестественном происхождении человека»[Бернштам, 2011: с.100].

Вторым значимым сюжетным мотивом народной баллады «Княгиня и змей» является мотив змеборства, восходящий к обрядам инициации. Сын княгини по достижении пятнадцатилетнего возраста собирается уничтожить отца-змея. Его орудием должна стать «боевая палица»«в полтора пуда». Палица является традиционным богатырским оружием. С то лишь разницей, что чаще в фольклоре палица дубовая, а не кованная, потому что дуб считался змеиным деревом, а узор дубовых листьев делает их «похожими на фигуру змейки»[Врадий, 1898: с. 246].

Исследователи устного народного творчества указывали, что змей является одной «из наиболее сложных и неразгаданных фигур мирового фольклора и мировой религии» [Пропп, 1988: с. 216]. Это положение

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в тексте: ИБ, 1986 – Исторические песни. Баллады/ Сост., подгот. текстов, вступ. статья и примеч. С.Н. Азбелева. – М.: Современник, 1986. – 622 с. (Классическая б-ка «Современника»)

<sup>2</sup> Здесь и далее: БИБ, 2008 – Былины. Исторические песни. Баллады/ Сост. А. Калугина, В. Ковпик. М.: Эксмо, 2008. 800 с.

подтверждается и многообразием функций Змея. В современной фольклористике их выделяется 11: от Змея-похитителя, рассмотренного еще В.Я. Проппом [Пропп, 1988: с. 218] и до змея в плуге, образ которого был проанализирован В.Е. Добровольской [Добровольская, 2007: с. 35].

Однако в литературной балладе М.А. Лохвицкой основные фольклорные мотивы чудесного зачатия и змееборства отсутствуют, а из этого следует, что поэтесса существенно ориентируется на сюжет былички, дополняя его новыми не только мотивами, но и смыслами.

Наименование литературной баллады сосредотачивает внимание читателя на Змее Горыныче, который в балладе М.А. Лохвицкой является Змеем-похитителем и Змеем-оборотнем.

По свидетельству фольклористов, змей в произведениях устного народного творчества не описывается. «Мы знаем, как выглядит змей, но знаем это не по сказкам<...>Так, например, не всегда говорится, что змей – существо летучее. <...>Но тем не менее крылья его почти никогда в связи с полетом не упоминаются, можно бы думать, что он витает по воздуху без крыльев. Тело его сказкой также не описывается. Чешуйчатый ли он или гладкий или покрытый шкурой – этого мы не знаем. Когтистые лапы и длинный хвост с острием, излюбленная деталь лубочных картинок, в сказках, как правило, отсутствуют» [Пропп, 1986: с. 216-217].

Описание в балладе М.А. Лохвицкой конкретизировано:

*А Горыныч-Змей летел-свистел,  
Изгибая хвост чешуйчатый,  
Бил по воздуху он крыльями,  
Сыпал искрами огнистыми.* [Лохвицкая, 1900: с.146].

Наиболее значимыми деталями в изображении Змея Горыныча является чешуйчатый хвост и «искры огнистые», которые создают отталкивающий и пугающий образ, потому что чешуя вызывает ассоциации с кожей реально существующих рептилий, изначально вызывающих чувство страха. «Огнистые искры» в народных представлениях ассоциировалась с адом и являлись одним из знаков перехода в мир мёртвых.

Функция Змея-похитителя реализуется в самом начале баллады: «...унес меня,/ В дальний край за море синее». По свидетельствам фольклористов, змей не только в балладе, но и в волшебной сказке уносит девицу/царевну крайне редко. Как правило, функцию похитителя выполняют вихрь [Афанасьев, 1865, т. 1: с.191, 241; Афанасьев, 1869: т. 3: с. 224, 227, 229, 240], хотя за вихрем обычно кроется или змей, или Кощей»[Пропп,1986: с. 218], ветер [Афанасьев, 1869, т. 2: с. 40], сокол [Афанасьев, 1865, т. 1: с. 300; Афанасьев, 1868, т. 2: с.75], Ворон Воронович [Афанасьев, 1865, т. 1: с.109; Афанасьев, 1868, т. 2: с.77], Кощей Бессмертный [Афанасьев, 1865, т. 1: с.296; Афанасьев, 1868, т. 2: с.269], и только в двух тестах похитителем становится Змей [Афанасьев, Афанасьев, 1865, т. 1: с. 199, 307].

Следовательно, эпизод полета введен в текст баллады для того, чтобы подчеркнуть переход героини из мира «живых» в мир иной, «в чужую страну». И в этом заключено принципиальное отличие баллады М.А. Лохвицкой от фольклорной. Народная баллада обладает устойчивостью темпоральных и пространственных характеристик, в литературной балладе «Змей Горыныч» особое значение имеет именно смена пространственных координат. Поэтесса использует сложную систему противопоставлений: «светлая горница девичья» противопоставлена терему, который уподоблен «тесной клетке», обители похитителя антитетично открытое пространство, над которым пролетают Змей и похищенная им героиня. Природа одухотворена: «звезды» испытывают чувство страха, тождественное ощущениям героини (звезды «робко светили, пугались», «смотрели жалостно»).

При этом пейзаж в балладе не детализируется, но он подчеркнуто гармоничен: «вихрь степной» оказывается «легким», земля уподоблена «ширинке пестрой». Отсутствие развернутых описаний мира, данного через восприятие героини, является художественным приемом, который позволяет автору противопоставить привычные, обыденные картины и дворец Змея. Так, в литературной балладе реализуется мысль о переходе героини из естественного, природного, свободного пространства, хотя и условного, в

замкнутое: «...высок зубчатый терем мой,/ Крепки стены неприступные!...» [Лохвицкая, 1900: с. 146].

Вторая функция – оборотничество Змея – воспроизводится в балладе в полном соответствии с народными понятиями: «Для славянской модели представлений о духе-любовнике характерно сближение в одном образе нескольких мифологических персонажей: а) умерший, преследующий свою жену или невесту (упырь); б) летающий к женщине змей, способный превращаться в человека; в) черт, нечистый дух, принимающий то облик мужа конкретной женщины, то незнакомого красавца любовника, то змея, вихря, огненной кометы» [Виноградова, 1996: с. 208]. В балладе М.А. Лохвицкой Змей «обернулся статным молодцем», что полностью соответствует фольклорной традиции.

Змей-оборотень в произведении поэтессы практически лишен отрицательных черт, он движим чувством «Полюбил меня Горыныч-Змей/ <...> Полюбил меня, унес меня» [Лохвицкая, 1900: с. 146]. Однако он представляется мучителем, потому что героиня лишена свободы.

Не случайным является и то, что героиня в изображении М.А. Лохвицкой остается безразличной к роскоши, хотя описание нарядов отличается красочностью и детализированностью:

*Много злата, много серебра  
В сундуках нашла я кованных.*

*Убралась я золотой парчой,  
В алый бархат нарядилась,  
Нитью жемчуга бурмитского  
Перевила косу русую... [Лохвицкая, 1900: с. 147].*

Отсутствие меркантильности подчеркивает душевную чистоту балладного персонажа, раскрывает ее внутреннее сопротивление несвободе. Так, поэтесса выстраивает систему эпизодов, позволяющих рассмотреть женскую психологию, что и являлось сверхзадачей произведения.

Если в начале баллады героиня тяготится заточением и плотской любовью, навязываемой Змеем, то в конце она полностью подчиняется ему,



стремление к свободе и мечты о жизни вольной подавляются чувством физического влечения.

Особую роль играет в произведении М.А. Лохвицкой традиционный балладный элемент – междометие «чу»: «Чу!... Летит он!... слышу свист его...»[Лохвицкая, 1900: с. 146]. Как отмечал В.В. Чаркин, в литературной балладе междометие являлось достаточно распространенным «знаком перехода от времени условно-реального к времени фантастическому» [Чаркин, 2017: с. 150], его использовали В.А. Жуковский в «Светлане», «Людмиле», «Вадиме», А.С. Пушкин в «Вадиме», А.П. Катенин в «Ольге», Ф.Н. Глинка в «Погоне», С.Я. Надсон в «Боярине Брянском».

В балладе М.А. Лохвицкой «Чу!...» также выполняет функцию перехода: оно является признаком изменения отношения героини к происходящему:

*День от дня всё чахну, сохну я,  
Давит грудь мою печаль-тоска...  
Истомил меня проклятый Змей,  
Сердце бедное повывозбил!..*

*Чу!.. Летит он!.. слышу свист его,  
Вижу очи искрометные...  
Пропадай же, грусть постылая,  
Дай душе моей натешиться!..*[Лохвицкая, 1900: с.148].

Отказ от жизни во имя плотской любви раскрывается и на композиционном уровне. Кольцевая конструкция не была свойственна балладе народной, а в произведении М.А. Лохвицкой ее роль существенна. В абсолютном начале баллады использовано обращение героини к путнику, включающее просьбу о спасении: «Сжался, сжался, добрый молодец!/Кто бы ни был ты, спаси меня!»[Лохвицкая, 1900: с. 146]. В конце баллады обращение приобретает противоположный смысл:

*Добрый молодец, прости-прощай!  
Проходи своей дорогою:  
Не хочу я воли девичьей, –  
Мне мила теперь судьба моя!*[Лохвицкая, 1900: с. 148].

Подобное композиционное строение раскрывает основную мысль произведения и подчеркивает изменения, произошедшие во внутреннем

состоянии героини: от страха, страдания и желания обрести свободу она приходит к приятию плотских отношений и отказывается от спасения, потому что страсть подчиняет ее. Не случайно в балладе используется образ путника– «добра молодца», являющегося своеобразным связующим звеном между жизнью прошлой и настоящей, прощаясь с ним, героиня окончательно разрывает отношения с миром людей, так как Змей Горыныч– олицетворение темных сил и инобытия.

Так, баллада «Змей Горыныч» является отражением концепции любви, декларируемой в ранней лирике поэтессы. В первых поэтических сборниках М.А. Лохвицкая открыто и достаточно откровенно проповедовала чувственную любовь, утверждала приоритет плоти над духом. Однако, как правило, лирическая героиня поэтессы подчиняла себе мужчину, страсть делала его неспособным сопротивляться ее чарам (стихотворения «Если б счастье мое было вольным орлом», «Фея счастья», «Ни речи живые, ни огненный взгляд», «Ты не думай уйти от меня никуда!..» и т.д.), и лишь в единичных текстах («Окованные крылья», «Чары любви») лирическая героиня оказывается покоренной. Кроме того, любовь в раннем творчестве М.А. Лохвицкой является одновременно источником страданий и наивысшего счастья. Во имя запретных чувств лирическая героиня жертвует земным ради инобытийного, потому что только в смерти она способна обрести истинное удовольствие.

Следовательно, определяющим для поэтессы стал сюжет о Змее-похитителе, который позволял поэтессе высказать одну из важнейших идей ее раннего творчества о всепобеждающей силе страсти. Змей Горыныч, по народным представлениям, ассоциировался со смертью, именно поэтому в художественном мире баллады смерть как переход в иное состояние и иное пространство является закономерной.

Подобное разрешение любовной коллизии было типичным и для русской романтической баллады. «Неизбежная гибель человека, ставшего избранником таинственного и опасного любовника, символизировала в романтической картине мира высшую форму идеальной любви, длящейся

вечно во вземном пространстве» [Виноградова, 1996: с.207]. Однако в балладе М.А. Лохвицкой утверждается не культ возвышенного чувства, а плотская страсть, что является отражением идей эмансипации конца XIX века, утверждением права женщины на свободу отношений.

При всех новациях, которые были введены поэтессой в балладу «Змей Горыныч», отдельные жанрообразующие элементы сохранены. Так, для баллады характерен динамичный и фрагментарный характер действия; характеры персонажей не даются в описаниях, а раскрываются в изображении ситуаций и в монологической речи героини баллады. Поэтессой используются приемы автохарактеристики и опосредованной характеристики, что позволяет максимально дистанцироваться от представления любовной коллизии, создать иллюзию объективированного повествования.

Использован М.А. Лохвицкой и традиционный для баллады мотив движения, как правило, связанный с перемещением в потусторонний мир, в мир темных сил. Однако развернутых описаний М.А. Лохвицкая избегает, для нее важной является актуализация психологии героини, а не романтизация фантастической ситуации, как это было принято в литературной балладе эпохи романтизма.

Таким образом, фольклор явился для М.А. Лохвицкой материалом, ставшим основой для создания новаторского по своей художественно-эстетической программе произведения, в котором находят отражение и идейные поиски эпохи, и концепция свободы чувств, пропагандируемая всем ранним творчеством «русской Сафо».

В поэтическом наследии М.А. Лохвицкой есть баллада, сюжет которой строится на мотиве заговора. На источник текста указывает название произведения – «Наговорная вода», подчеркивающее ориентацию на устное народное творчество. Причем в названии используется не научный термин, а его эквивалент, принятый у народа. Синонимичными понятиями выступали «шептание», «слово», «присушка» [Зуева, Кирдан, 1998: с. 65-66]. Основная

цель заговора – «возбудить сексуальное влечение у представителя противоположного пола»[Кляус, 1995: с.345].

Как отмечает Т.Л. Александрова, «возникновение у Лохвицкой интереса к русскому фольклору относится к началу 1890-х гг. Профессиональным, с точки зрения фольклористики, этот интерес назвать нельзя: скорее всего, он не выходил за рамки литературных источников, <...> в русском фольклоре ее привлекает мистическая сторона»[Александрова, 2004: с.158-159].

Действительно, таинственное, загадочное, непостижимое всегда оставалось в центре внимания поэтессы. Очевидно, это связано с общими настроениями эпохи, с периодом, когда в сознании большей части творческой интеллигенции укоренилось «сомнение в онтологических принципах бытия» [Завьялова, 2007: с. 68], а мистическое стало одной из самых востребованных тем в поэзии.

Не могла не заинтересовать Мирру Лохвицкую и запретность заговора. Как известно, ритуал считался чародейством, отступничеством от Бога, «величайшим из преступлений на свете» [Забылин, 2014: с. 253]. Он был предметом «тайного ведения знахарей, колдунов, лекарок и ворожеек», памятником «вещего, чародейного слова, вмещающим в себе страшную силу»[Афанасьев, 1994, 1: с. 44].

В.Н. Топоров, отметивший уникальность жанра, доказал, что заговор построен на объединении словесного творчества и ритуала. Причём значимыми и неделимыми являются оба компонента, функционирующие «именно как единое целое, из каких бы разнородных частей оно ни состояло»[Топоров, 1993: с. 3]. Для ритуальной части заговора характерно точное определение пространственно-временных координат. На уровне словесных формул создается «образ пути и совершающегося по нем движения»[Топоров, 1993: с. 8], отмечается движение от «своего» локуса (дом, двор) к «чужому». Пространство при этом является универсальным, объединяющим «в себе и сакральное космологическое мировое пространство и профаническое, скромное

"домашнее" пространство повседневного опыта (*от избы через широкое поле до тёмного леса*)» [Топоров, 1993: с. 9].

Не только мотивом заговора, но и образной системой, подчеркнута восходящей к фольклору, определяется содержание произведения. Баллада построена на противопоставлении двух героинь: персонажа, от лица которого делается лирическое признание, и сестры – Любушки. Портретные характеристики героинь антитетичны. Любушка называется «ненаглядной красой», а главная героиня перечисляет свои изъяны: маленький рост, бледность и схожесть с цыганкой. Детальми внешности Любушки являются светло-русая коса, синие глаза с поволокой, т.е. героиня «с томным и нежным медленным взглядом» [Ушаков, 1939, т. 3: стб. 338].

Описание старшей сестры дается ретроспективно:

*У моей сестрицы Любушки,  
Ненаглядная краса, –  
С поволокой очи синие,  
Светло-русая коса.*

*– Словно белая березынька  
Высокая я и стройна –  
Предо мной, сestroю младшею,  
Похвалялся она.* [Лохвицкая, 1900: с.150].

Это подчеркивается и прошедшим временем, которое использовано в балладе, и тем, что героиня носит одну косу. В соответствии с традицией одна заплетенная коса была свидетельством того, что девушка еще не вступила в брак. Коса же является «символом брачной символики», она воспринималась как «предмет гордости и особой заботы девушки, ее украшение» [СД, 1999, т. 2: с. 616]. Береза традиционно считалась женским деревом, не случайно в «приговорах при сватовстве дуб и береза символизировали жениха и невесту: "У тебе, примерно, есть бярёза, а у нас дуб"» [СД, 1995, т. 1: с.161]. Сравнение девушки с березой было одной из русских традиций. Ровный ствол березы уподоблялся стану девушки, белый ствол – цвету ее кожи, ветви – длинным волосам.

Образ красавицы-сестры выстраивается по канонам, принятым в народной песни: «*Красоты ее он засмотрелся/ он засмотрелся//<...> Ростом она и тонка, высока/ и тонка, высока*» [Бачинская, Попова, 1974: с.76]. Портретные характеристики девушки в народной песне являются достаточно устойчивыми: «*У нее лицо белое,/ Примени к снегу белому./ У нее щечки алые,/ Поалей маку алого,/ Маку алого, кудрявого!/ У нее же, у девицы,/ У нее, у красавицы,/ У нее косы желтые,/ Пожелтя шелку желтого.... У нее очи ясные...*» [Круглов, 1978: с.134], т.е. описание внешности персонажа полностью соответствует фольклорной традиции.

Имя «Любушка» производное от «Любовь», было выбрано поэтессой не случайно. Происходит оно от греческого слова «*Ἀγάπη*» (*Agape*) и обозначает «христианскую любовь-милосердие. Агапе – любовь, которая все отдает и ничего не ждет взамен – ни ответной любви, ни даже надежды на ответную любовь. Это чистая любовь,<...>универсальная бескорыстная любовь, любовь, свободная от «эго» и эгоизма» [Конт-Спонвиль, 2012:с. 24].

В конце XIX уже сложилось представление о противопоставлении Агапе и Эроса, поэтому, когда М.А. Лохвицкая обращается к имени Любушка, она тем самым противопоставляет двух героинь, одна из которых является воплощением возвышенной, духовной любви, а вторая – чувственной и страстной.

Еще одной причиной противостояния между сестрами были традиции, по которым наследство передавалось старшим детям, поэтому отношение к ним не только в дворянских, но и в крестьянских семьях более заботливое. Кроме того, для семей крестьянских важным было и то, что старший ребенок раньше входил в трудоспособный возраст и начинал работать.

Народная сказка, которая была чутка к нарушению этических норм, выражала отрицательное отношение к несправедливости, поэтому и становилась на защиту младших. Именно младшие оставались победителями, преодолевали все трудности, одаривались. «"Как бы его со света сбить" – постоянная сказочная формула. Эти слова могут сказать все члены семьи

относительно друг друга, но с одним только исключением: их никогда не произносит лицо младшего поколения по отношению к старшим.<...> Извести, со света сбыть хотят всегда только старшие младших»[Пропп, 1986: с. 83].

Отношение к младшей дочери становится основой конфликта в балладе М.А. Лохвицкой. Она выдана замуж против воли, по решению родителей, устраивающих судьбу более любимой дочери («Ах, зачем сгубили бедную...Будь ты проклята, разлучница,/ Ненавистная сестра»[Лохвицкая, 1900: с.151]).

Поэтесса вновь использует антитезу, противопоставляя не только старшую и младшую сестру, но возраст их мужей для того, чтобы подчеркнуть несправедливость, царящую в семье.

*Замуж вышли мы по осени, –  
Ей достался молодой.  
А меня сосватал силою  
Дед с седою бородой.* [Лохвицкая, 1900: с.150].

При этом баллада полностью ориентирована на народные представления о времени проведения свадебного обряда. Е.Л. Мадлевская пишет, что «соответственно хозяйственно-бытовому укладу, ориентированному на основное занятие – земледелие, существовало два основных срока для проведения свадеб»[Мадлевская, 2003]. Осенние свадьбы проводились «от Покрова (1 октября) до начала Рождественского поста, Филиппова заговенья (14 ноября)» [Мадлевская. 2003].

Следующий образ, возникающий в тексте баллады, вновь указывает на ориентированность на фольклор: «Кто заставит лебедь белую...». Уподобление девушки лебедю характерно для русских обрядовых песен. Например, «*Да вылетала лебедь белая,/ Да бела лебедь – красна девица,/ Бела лебедь – красна девица*» [Обряд. поэзия, 1989: с. 444].

В песнях лебедь – образ, которому присуща «ярко выраженная женская любовно-брачная символика»: невеста противопоставляется серому гусю (соколу, орлу), который «воплощает мужскую символику (сокол выискивают

себе лебедь белую, орел-жених догоняет лебёдушку невесту)»[СД, 2004, т 3: с. 89].

В народной символике лебедь/лебедушка занимает особое место. Зафиксированы тексты, полностью построенные на метафоре, в которых молодая женщина, выданная замуж по воле родителей, уподобляется птице, оказавшейся в чужой стае: «*Начали ее гуси серые щипать/ Начали ее гуси серые клевать*» [Бачинская, Попова, 1974: с. 77]. Замужество сродни «вихрю буйному», а беззащитность и бесправие становятся основой трагического конфликта: «*Не самая к вам пристала,/ Завезли меня кони лихие/ Александра свет Ивановича*» [Бачинская, Попова, 1974: с. 78]. Совершенно очевидно, что поэтесса использовала при создании конфликта фольклорную песенную традицию.

В балладе М.А. Лохвицкой традиционный фольклорный песенный образ (гуся, сокола, орла) заменяется коршуном, птицей, «наделяемой символикой нечистоты и смерти, а также демоническими и отвращающими свойствами» [СД, 1999, т. 2: с. 613]. При этом в песенном фольклоре не обнаружено использование образа коршуна, так как он в большей степени характерен для похоронного обряда – изгнания или его казни.

Очевидно, влияние на появление образа коршуна в балладе оказали яркие и запоминающиеся строки сказки А.С. Пушкина:

*Смотрит – видит дело лихо:  
Бьется лебедь средь зыбей,  
Коршун носится над ней;  
Та бедняжка так и плещет,  
Воду вокруг мутит и хлещет...  
Тот уж когти распустил,  
Клюв кровавый наострил...* [Пушкин, 1977, т.4: с. 317].

Образ коршуна еще резче подчеркивает антитетичность молодой героини баллады и ее мужа. Противопоставление разворачивается в двух художественных плоскостях: по цвету – белое и черное, по возрасту – молодая и старый. При этом антитезы беззащитность/жестокость в балладе не



возникает, так как главная ее героиня слабой не является. Она движима единственным чувством – мезтью к сестре, разрушившей ее счастье.

В целом же, образная система баллады является своеобразной стилизацией под устное народное творчество и реконструкцией образности, восходящей к народной традиции.

Однако определяющим для содержания баллады является заговор. В современных сборниках заговоров указывается, что «наговоренными» могли быть хлеб, соль, воск, муравейник, но чаще всего – вода. Любовный заговор включает определенную последовательность действий: девушки отправляются к реке (на озеро) перед восходом солнца, набирают воду, «приносят чашку воды с берега, серебряные деньги спускают в чашку. Если денежка орлом падет кверху, то вода будет хорошая, над этой водой нашептывают» [РЗК, 2000: с.29]<sup>1</sup>.

Обряд наговора воды проходит через всю балладу М.А. Лохвицкой. Однако в первой части произведения его цель не была достигнута: героиня баллады не смогла приворожить будущего мужа сестры. Обряд заговора воспроизведен достаточно точно. Временем его проведения становится рассвет, подчеркивается и его продолжительность «с темной ночи до утра». На восходе солнца героиня умывается свежей утренней росой.

Следующее описание обряда изобилует деталями. В изображении действий героини автором акцентируется внимание на ее движении от дома к лесу. Лес – место удаленное и противопоставленное «дому/двору/саду в рамках оппозиции "чужой" – "свой"» [СД, 1995, 2: с. 97].

Однако если в традиционном обряде чужое пространство характеризуется мрачностью и темнотой, то в балладе «Наговорная вода» изображается ясный солнечный день, лес с цветущими ландышами. При этом образы, обладающие магической символикой, используются в пейзаже:

*У ракиты той по камушкам  
Во овраге во крутом*

---

<sup>1</sup>Здесь и далее РЗК– Русские заговоры Карелии / Составитель Т. С. Курец. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского государственного университета, 2000. 276 с.

*И журчал, и пел студёный ключ*

*Переливным серебром*[Лохвицкая, 1900: с.151].

Ракита (род *Salix*) – дерево, считающееся греховным. Ее «называют проклятым деревом, поскольку из нее были сделаны инструменты крестных мучений Христа (гвозди, которыми прибивали руки и ноги, гвозди, которыми сколачивали Крест, спицы, которые загоняли под ногти, и т.д.)» [Цит. по Агапкина, 2019: с. 197]. Из-за того, что ракета растет у воды, в традиционных славянских культурах дерево считают посредником, «деревом-медиатором», находящимся «на границе "того" и "этого" миров» [Цит. по Агапкина, 2019: с. 201].

Овраг также является образом, наделенным символическим смыслом, который реализуется «в рамках оппозиции вверх-вниз» [Вороничева, 2017: с. 11]. Овраг – это «нижнее пространство», которое характеризуется близостью к темным силам, «соотносимым в мифопоэтической традиции с подземным миром» [Вороничева, 2017: с. 14].

Самым сложным и противоречивым из пространственных образов является ключ. По народным представлениям, «родник считался священным местом – осквернить его было то же, что осквернить капище. Ведь в роднике "рождается" вода – приходя из недр земли...» [Шабанова, 2008: с.98].

Героиня баллады дважды нарушает общепринятые нормы. Она обращается к темным силам вовремя заговора и использует родниковую воду для нечистых помыслов. Чистая ключевая вода после произнесения слов заклинания становится колдовской. До произнесения заговора ключ «журчал и пел», был «зыбкой волной», после – «вспенился», стал «гремучей струей». Однако именно нарушение запретов позволяет героине добиться поставленной цели.

Русский заговор включает традиционные словесные формулы, которые с незначительными изменениями используются в обряде: «Стану я, девица (имя), благословясь, пойду перекрестясь, выйду из дверей в двери, из ворот в ворота, выйду в чисто поле; стану средь чистого поля, умоюсь вечерней зарей...» [РЗК,

2000: с. 29, 31, 32, 34] В заговоре обязательно называется имя человека, на кого направлено действие обряда. Формулы могут отличаться незначительно: «Также тосковал, так же ты суховал, раб божий (имя), по рабе божьей (имя)»[РЗК, 2000: с. 32]; «Так же бы тосковал раб Божий Иван по рабе Божьей (такой-то), не мог не жить, не быть, не лежать, не спать, только науми-разуми рабу Божью (имя назвать) держать»[РЗК, 2000: с. 32].

Заговорные словесные формулы в балладе М.А. Лохвицкой не используются:

*Наклонилась я над зыбкой,  
Над холодную волной  
И шепнула слово тайное:  
– Кто напьется, будет мой!*[Лохвицкая, 1900: с.151].

Отсутствие указания имени персонажа, на которого направлено действие обряда, связано не только с тем, что поэтессе не были знакомы словесные формулы, применяемые в заговоре, но и тем, что глубоко несчастная в браке и жаждущая любви героиня хочет быть любимой, испытывать чувства, свойственные молодости.

В балладе героиня опаивает свояка заговоренной водой. Причем поэтесса изображает абсолютную убежденность персонажа в том, что заговор будет иметь силу:

*Затаила я, запрятала  
Злобной радости следы  
И дала ему с усмешкой  
Заколдованной воды.*[Лохвицкая, 1900: с.151].

Так, М.А. Лохвицкой создается образ страстной женщины, которая добивается своей цели, реализует свою страсть и свои тайные желания.

В завершающих строфах баллады герои смеются над своими обманутыми супругами. Д.С. Лихачев считал, что смех трансформирует идеальный мир в мир зла, выворачивает его наизнанку; это «вывернутое благочестие, все церковные добродетели»[Лихачев, 1984: с.20]. В древнерусской религиозной культуре «смех сделан устойчивой приметой беса» [Панченко, 1984: с.123].

Таким образом, героиня обнаруживает свою принадлежность к миру зла. Однако для первого периода творчества М.А. Лохвицкой, к которому и относится баллада, характерны абсолютизация страсти, утверждение культа земных наслаждений, свободы действий и чувств. Но если в отдельных текстах поэтессы лирической героине была свойственна раздвоенность чувств, осознание борьбы добра и зла, то в балладе героиня предстает как образ цельный, защищающий свой мир. Можно предположить, что жанр баллады давал М.А. Лохвицкой большую свободу в выражении представлений о жизни и любви.

При этом каноническая жанровая форма подверглась трансформации. Поэтесса отказывается от традиционного балладного повествования. Признание, сделанное от лица лирической героини, ее рассказ о страданиях и мести сближают балладу «Наговорная вода» с лирикой поэтессы, подчеркнуто субъективной и глубоко личностной.

Литературные баллады выстраиваются в соответствии с сюжетно-композиционной основой произведений устного народного творчества и подвергаются лишь незначительной трансформации, которая вводится для большей логичности и аргументированности конкретных событий и поведения персонажей.

Для литературных баллад, воспроизводящих фольклорные сюжеты, характерно использование психологических аспектов, которых лишена баллада народная. Прежде всего, это распространяется на объяснение поведения персонажей в сложных жизненных ситуациях. Психологизм вводится в баллады, раскрывающие межличностные отношения. Объясняется это тем, что авторов литературной баллады, помимо событий, интересует и внутреннее состояние персонажей, что отвечает общим тенденциям литературного процесса конца XIX века.

Максимально точное воспроизведение балладных сюжетов обусловлено творческой установкой авторов на сохранение нравственных аспектов,

заложенных в произведениях фольклора, и воссоздание в лиро-эпическом жанре своеобразия и неповторимости русского устного народного творчества.

Принципиально другие подходы обнаруживаются при использовании в балладах, восходящих к несказочной прозе, в которых жанровый канон подвергается существенной трансформации. Эпическое начало в таких произведениях максимально ослаблено за счёт введения диалогизма и монологической речи персонажей, в которых и раскрывается событийная линия баллады. Усиление лиризации, выражающееся в смене лица, повествующего о событии, также привносит в канонический жанр новшество, заключающееся в том, что нарратив заменяется субъективно-исповедальной формой повествования, что приводит к актуализации чувств носителя речи, передаче его эмоционального состояния. Событийная линия становится вторичной.

### ***2.3. ПАРАФРАЗ КАК ПРИЕМ СОЗДАНИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЫ 1880-1890-Х ГОДОВ***

В русской литературе XVIII–начала XIX веков шел процесс активного освоения западноевропейской словесности. Иноязычная литература переводилась, авторы обращались к произведениям европейских авторов и черпали идеи: «Ленора» Бюргера стала прецедентным текстом, послужившим основой для баллад «Людмила» и «Светлана» В.А. Жуковского и «Ольга» П.А. Катенина. «Над морем красавица-дева сидит» М.Ю. Лермонтова восходит к балладам Шиллера «Водолаз» и «Перчатка». Каждая из перечисленных русских баллад является самостоятельным произведением, однако отдельные черты прецедентного текста сохраняются.

Не менее значимым явлением для русской литературы стал парафраз, когда русскими авторами использовались сюжеты ранее созданных произведений. Это «Езда в остров Любви» и «Телемахиды» В.К. Тредиаковского, «Ундина» В.А. Жуковского, «Сказка о золотом петушке» А.С. Пушкина и т.д.

Смысл парафраза заключается в переложении «текстов одного типа культуры на другой»[Есаулов, 2019: с. 31]. Р.Г. Назиров выделяет два его

основных типа: упрощающий и сокращающий. Первый «и смягчает, и укорачивает оригинал», второй «стремится к сохранению исходного богатства значений и делает новый текст системой повышенной сложности» [Назиров, 1976: с. 91]. Исследователь считает, что парафраз – это не только творческая переработка текста из одной формы в другую (из прозаического текста в стихотворный или наоборот), но и творческий поиск. Одной из причин использования парафразы является «стремление авторов использовать известный сюжет, искать наиболее известные и доступные ей символы и сюжеты для осмысления действительности: отсюда обращение к легенде, житию, литературной классике» [Назиров, 1976: с. 92].

Одним из произведений, в котором использован парафраз, стала баллада Д.Н. Цертелева «Епископ Олаф», представляющая собой поэтическое переложение прозаической легенды Г.-Х. Андерсена «*Bispen paa Børglum og hans Frænde*» («Епископ Бьёрглумский и его родичи»).

Известно, что в 1859 году писатель совершил путешествие по Ютландии и посетил аббатство Берглум, где, очевидно, и услышал историю о смерти епископа Олуфа<sup>1</sup>. Через несколько лет в «Иллюстрированном журнале» (1861,

---

<sup>1</sup>Современный автор Н. Горбунов предлагает собственные объяснения отдельных эпизодов и деталей произведения Г.-Х. Андерсена [Горбунов, 2016]. Он утверждает, что во время путешествия по Ютландии писатель смог познакомиться с рукописью, которая и легла в основу литературной обработки легенды.

Изыскания Н. Горбунова, в основном, касаются места действия легенды. Им установлено, что в XI веке на Бьёрглумском холме находилась королевская резиденция. Во время бунта король Кнуд IV Святой сбежал, резиденция была сожжена, а затем построена заново католическими монахами-августинцами. В начале XIII века Бьёрглумский монастырь стал влиятельной религиозной организацией с огромными земельными угодьями. Ему принадлежали земли Венсюссель (Vendsyssel) и Тю (Thy).

Н. Горбунов пишет: «Являясь родственником умершего, епископ Олаф Глоб вполне мог претендовать на наследование его недвижимого имущества – но у ближайших родственников, конечно, был приоритет <...> Ближайшими родственниками являлись вдова покойного, его сын Йенс и дочь (<...> у Йенса Глоба был зять, Олаф Хасе, а значит, должна была быть и сестра). Однако на момент тяжбы сын находился на службе за границей, а дочь жила с мужем по ту сторону Лимфьорда»[Горбунов, 2016].

Автор книги уточняет, что местом встречи матери и Йенса Глобла была не Франция (как это указано в переводе А. и П. Ганзен, а Франкония («Franken»), т.е. юго-восток Германии. Мать и сын могли бы отправиться вместе в Рим, но Йенс понимал бессмысленность обращения к папе, поэтому и убедил мать вернуться домой.

Местом убийства епископа Олуфа должна была стать Видбергская церковь («Видберг» пишется как «Hvidbjerg»). Мест с таким названием, как выяснил Н. Горбунов, на территории Ютландии – четыре, но только две находятся в округе Тю. Следовательно, реальное место события

№ 1) была опубликована художественная версия легенды. Позже автор включил ее в книгу «Новые приключения и истории» (1865).

Идейные и эстетические принципы романтизма, убежденным приверженцем которого был Г.-Х. Андерсен, нашли свое отражение в произведении о бесчинствах и убийстве Олуфа. События легенды давали материал для реализации популярного для романтизма обращения к далекому прошлому, к Средним векам, которые воспринимались и представлялись как возвышенно-прекрасные. Г.-Х. Андерсен, в отличие от поклонников философии Ф.-В. Шеллинга, не был склонен полностью идеализировать прошлое. В Примечаниях к своему произведению он отмечал: «Это хорошо известное событие из мрачной, жестокой эпохи, которая, однако, еще многими зовется прекрасною и желанною, обрисовано здесь в контраст нашему, конечно, более светлому и счастливому времени» [Андерсен, 1894: с. 515].

Однако от остальных установок романтизма писатель не отказался. Сюжет воспроизводит события середины XIII века, восходящие к национальной истории, что было важным для романтиков, воссоздающих в своем творчестве дух народной эпической поэзии и местный колорит. Героем произведения становится рыцарь, наделенный внутренней силой, способностью преодолевать трудности и бороться с несправедливостью. Свободный дух Йенса Глоба проявляется в том, что он оказывается выше предрассудков и морали толпы.

Еще один герой – Олуф Хасе – благородный рыцарь, который не хочет подвергать опасности преданных ему людей, но, чтобы избежать бесчестия, в одиночку бросается в ледяные воды и преодолевает пролив, спеша на помощь своему родственнику.

В образе страдающей вдовы воплотилась одна из установок романтиков о том, что человек должен сохранять чистоту души и стойко переносить

---

установить сложно, но описание пути Олафа Хасе к Видбергской церкви позволяет его определить достаточно точно. Перед переправой герой оказывается «у Оттезунда», а после нее проезжает «еще четыре мили пути». Оттезунд (Оттесунн) один из проливов, расположенный югу от полуострова Тюхольм, переправившись через который можно достичь Лим-фьорда. От Оддесунна до Видберга около пяти миль.

страдания земной жизни. Мать Йенса изображается писателем истинной христианкой: «Все отвернулись от вдовы, но она не отвернулась от Бога. Он стал ее единственным покровителем и защитником» [Андерсен, 2007: с. 99].

Благородным героям противопоставлен епископ Олуф. От первого упоминания о нем и до последних страниц произведения этот образ дополняется резко отрицательными чертами. Епископ Олуф – олицетворение пороков: его слуги убивают ни в чем не повинных людей, потерпевших кораблекрушение, для того чтобы забрать товары, выброшенные на берег. Он нарушает закон, лжет в письме к папе, чтобы сломить непокорную вдову. Олуф далек от аскетизма истинного католика. Его подвалы заполнены вином, пивом, медом, кухня «его полным-полна битую дичью, колбасами и окороками». Им движет чувство превосходства над людьми и стремление подчинить их своей воле: «Все должно преклоняться перед Олуфом Глобом!» [Андерсен, 2007: с. 98]. Причем большая часть деяний епископа совершается им для доказательства собственного могущества.

Детализация злодеяний и пороков Олуфа вводится писателем в текст литературной легенды умышленно. Для Г.-Х. Андерсена очевидной была социальная и нравственная несостоятельность церкви как общественного института. Он подчеркнуто разделял церковь и веру и всем содержанием своего произведения доказывал идею ценности личности человека.

В русской культурной традиции текст «Епископ Бьёрглумский и его родичи» был отнесен к циклу сказок Андерсена, а первая публикация его перевода датируется 1894 годом<sup>1</sup>. Очевидно, именно по этому изданию с художественно переосмысленной датским писателем легендой познакомился

---

<sup>1</sup>Первое издание сказок Г.-Х. Андерсена публиковалось в России с 1868 по 1885 год (издатель Ф.Н. Плотников). Автором переводов первого тома был Петр Вейнберг (1868 г.), второго – группа переводчиц, собранных Марко Вовчок (1872 г.), третьего – С. Майкова (1885 г.) все переводы были выполнены с немецкого языка. Однако в данном издании произведение «Епископ Бьёрглумский и его родичи» опубликовано не было.

Первый перевод произведения на русском языке был подготовлен Анной Васильевной и Петром Ганзен для издания С.М. Николаева (1894-1895 гг.). Он отличается точностью воспроизведения особенностей оригинала и публикуется в большей части современных изданий Г.-Х. Андерсена, поэтому в своем исследовании мы опираемся именно на этот общепризнанный перевод «сказки» Г.-Х. Андерсена «Епископ Бьёрглумский и его родичи».



Д.Н. Цертелев. Динамичность сюжета легенды, напряженный конфликт, яркие образы, концентрированность событий в кульминации, мрачная атмосфера повествования не могли не привлечь внимания русского поэта.

Сюжет баллады Д.Н. Цертелева во многом повторяет «историю» Андерсена. Однако изменения, внесенные русским поэтом, позволили создать самостоятельное произведение, в большей степени восходящее к русской балладной традиции, чем к жанру литературной легенды.

Прежде всего следует отметить, что Цертелев дает своему произведению другое название – «Епископ Олаф». Если номинация, использованная Г.-Х. Андерсеном, подчеркивает родственные связи персонажей, и, следовательно, одним из пороков Олуфа становится их разрушение, то для Д.Н. Цертелева важно было изобразить абсолютное зло, которое несет в мир порочный человек: в подтексте произведения выражается мысль о том, что зло всегда порождает ответные действия и жестокость.

Для Андерсена важно было охарактеризовать место действия: Ютландия, холм «севернее Дикого болота», («heelt ovenfor Vildmosen»), который отгораживает от моря Берглумский монастырь, «с холма открывается вид на поля и болота вплоть до Ольборгского фьорда» [Андерсен, 2007: с. 97]. Максимально детализируется автором литературной легенды и монастырь, реально существующее место, которое посещал писатель: «Ну вот мы и на холме, с грохотом катимся между гумном и овином и заворачиваем в ворота старого замка; вдоль стен его – ряды лип; тут они защищены от ветра и непогоды и разрослись так, что почти закрыли все окна» [Андерсен, 2007: с. 97-98]. Уточняются детали интерьера: витая каменная лестница, длинный коридор под бревенчатым потолком. Подобный принцип описания вполне закономерен для жанра литературной легенды, так как позволяет автору придать достоверность изображенным событиям.

Баллада выстраивается по другим жанровым законам, хотя в тексте Д.Н. Цертелева сохранены такие важные жанровые принципы, как отнесенность событий в далекое прошлое и наличие типичных балладных

героев. Место действия здесь не конкретизируется, зато усиливается мистическое начало. В произведении Г.-Х. Андерсена лишь упоминается о призраках: «Рассказывают, что давно умершие монахи скользят по коридорам в церковь, где идет обедня; звуки молитв прорываются сквозь вой ветра» [Андерсен, 2007: с. 98], тогда как у Цертелёва они выходят на первый план.

Как обычно в произведениях романтиков, в «Епископе Бьёрглумском» Г.-Х. Андерсена одним из активных персонажей является природа: пейзаж передает движение времени («Начался листопад, завывли бури, пошли кораблекрушения, а вот и зима на дворе. Два раза приходила она» [Андерсен, 2007: с. 99]; «Начался листопад, завывли бури, пошли кораблекрушения» [Андерсен, 2007: с. 100]; «Опять начался листопад, снова завывли бури, пошли кораблекрушения; вот и зима на дворе. В воздухе порхают белые пчелы и жалят в лицо, пока не растают» [Андерсен, 2007: с. 100]); является способом раскрытия внутреннего мира рассказчика («как странно гудит здесь ветер: снаружи или внутри – не разберешь. Жутко...» [Андерсен, 2007: с. 98]; «Но вот и утро. Новые времена светят в нашу комнату вместе с лучами солнца» [Андерсен, 2007: с. 103]); предстает самостоятельным героем произведения («Нрав моря не изменился с годами. В эту ночь оно является всепоглощающею пастью, утром же, может быть, опять станет ясным оком» [Андерсен, 2007: с. 103]). В литературной легенде Г.-Х. Андерсена море несет страдания людям. Оно является источником бед моряков, корабли которых разбираются во время шторма. Однако стихия оказывается менее жестокой, чем слуги епископа: «О берег разбился корабль; слуги епископа уже на берегу; они не щадят тех, кого пощадило море; море смывает с берега красную кровь, струящуюся из проломленных черепов. Выброшенный морем груз становится добычей епископа, а его тут немало» [Андерсен, 2007: с. 98].

Д.Н. Цертелёв сохраняет отдельные функции романтического пейзажа. В старинной безлюдной башне у него властвует ветер, антропоморфный персонаж, которому и передается роль рассказчика о случившемся:

*Опять воскрешает минувшие годы.  
И жалобно в церкви поет.  
Он снова хозяина здесь поминает,  
Поет про кровавую, старую быть... [Цертелев, 1902: с. 126].*

Этот образ заимствуется поэтом из заключительной части литературной легенды: «Ветер подтягивает <...> и разносит эти звуки по всей стране. Ветер утихает, успокаивается на время, но не навеки. Время от времени он просыпается и опять принимается за свои песни. Он распевает их и в наше время, поет здесь, на севере Ютландии.<...> Песни его слышатся темной ночью; испуганно внемлет им крестьянин <...>; внемлет им и бессонный обитатель толстенных покоев Берглума»[Андерсен, 2007: с. 102-104].

Д.Н. Цертелев, как и Г.-Х. Андерсен, использует кольцевую композицию: события обрамлены характеристиками пейзажа, в основном – описаниями монастыря в первой части: *«Старинные башни на грозное море / По-прежнему мрачно с утеса глядят, / И носится ветер в безлюдном просторе, / И сосны уныло шумят»*[Цертелев, 1902: с. 126]. В последней строфе, выделенной автором баллады в отдельную часть, перечисляется ряд соотносимых образов: *«Епископа в крае давно позабыли; / Но сыплются листья, и ветер ревет / И те же печальные, грозные были / В разрушенной церкви поет»*[Цертелев, 1902: с. 132].

В балладе представление пейзажа несколько усложнено, что связано с жанровыми особенностями произведения, его лиро-эпической природой. Так, экспозиция (на композиционном уровне это – первая часть баллады) завершается описанием бури, соотносимым и с началом произведения, и с его завершением: *«Пусть ветер седыми валами играет / И шумное море колышет до дна, / И с ревом на берег волна набегаем, / Добычу приносит она»*[Цертелев, 1902: с. 127].

Изменяется в балладе Д.Н. Цертелева и длительность событий. В «истории» Г.-Х. Андерсена пять листопадов становятся основой для исчисления времени. В «Епископе Олафе» подобную функцию выполняют морозы: *«Свинцовые тучи проносятся мимо; / Ручьи зажурчали, бессилен*

мороз...» и «Ручьи и озера сковали морозы» [Цертелев, 1902: с. 128]. Сокращение хронотопа тоже объясняется спецификой жанра: для баллады характерна динамика, быстрая смена ситуаций. Этот же прием концентрации времени используется и при характеристике шторма на море и последующих событий на берегу. Причем автором баллады подчеркивается повторяемость беззаконных действий епископа и его слуг:

*С разбитых судов среди бури, бывало,  
Звучали мольбы здесь и стоны людей,  
Но море пощаду им резко давало –  
Епископ был моря грозней*[Цертелев, 1902: с. 127].

Так автором баллады прямо высказывается мысль о том, что деяния епископа страшнее, чем буйство суровой стихии.

В литературной легенде не объяснены причины, которые заставляют вдову Олуфа бороться за свои владения, и, напротив, уточняется мотивировка епископа: «Единственный сын находился в чужих краях, – он был отослан туда мальчиком <...> Может быть, он давно лежит в могиле и никогда не вернется больше на родину...» [Андерсен, 2007: с. 98] Поведение вдовы воплощает романтическую идею о необходимости сохранения достоинства человека, его права на свободу в принятии решений и борьбу с несправедливостью и беззаконием.

В балладе Д.Н. Цертелева, напротив, сила духа вдовы объясняется любовью к сыну. Она, прежде всего, мать и ради будущего сына готова на любые страдания:

*Вдовы не смущает епископа слово;  
Наследство детей ей нельзя уступать,  
Пусть за морем Ганс, но вернется он снова –  
Вернется наследство принять*[Цертелев, 1902: с. 127].

Д.Н. Цертелев принципиально изменяет сущность конфликта. Смирение, готовность принять испытания, не растрчивая при этом лучших качеств своей души, не могут быть основой противостояния в балладе. Именно потому и тяжелый труд на полях, и путешествие отчаявшейся женщины в Рим остаются

за рамками произведения. Основное внимание в балладе сосредоточено на наказании жестокости.

Ганс не верит в справедливость суда земного. Как любой балладный герой, он действует. Наиболее насыщенной событиями является четвертая часть баллады. В эту часть вводится традиционный для жанра мотив пути. Сначала описывается дорога к церкви епископа и его свиты:

*Одетые в лисьи нарядные шубы,  
Вперед музыканты несутся верхом,  
Сливаются ржанье и медные трубы,  
И конского топота гром*[Цертелев, 1902: с. 129];

затем – значительно более драматичный путь «брата» на встречу с Гансом.

В легенде Г.-Х. Андерсена переправа через пролив детализирована. Автор подчеркивает благородство Олуфа Хасе, который не хочет жертвовать жизнью своих слуг. Он «дарит им лошадей и вооружение, дает отпускные листы»[Андерсен, 2007: с. 101]. Напряженность событий в литературной легенде усиливается указанием на гибель десяти из двенадцати слуг, которые не захотели оставить своего хозяина: «Олуф Хасе и еще двое слуг выплывают на противоположный берег»[Андерсен, 2007: с. 101].

В балладе Д.Н. Цертелева этот эпизод значительно сокращен. Борьба безымянного «брата» с бурей занимает один катрен. Родственник Ганса, спешащий ему на помощь, даже не назван по имени. Совершенно очевидно, что Д.Н. Цертелев таким образом стремится сосредоточить внимание читателей на основном конфликте: противостоянии Ганса и Олафа и наказании несправедливости.

Смерть Олафа является не только разрешением конфликта, она восстанавливает нарушенное епископом равновесие. Кроме того, и в произведении Г.-Х. Андерсена, и в балладе Д.Н. Цертелева подчеркивается, что жизнь любого человека конечна, бессмертна только природа, которая существует по иным законам. Именно потому завершаются оба произведения картинами бурной, но равнодушной природы.

Поэт усложняет сюжет прецедентного текста, наполняет его новыми социальными и философскими смыслами. Д.Н. Цертелев стремится воссоздать в своей балладе не только борьбу со злом во имя торжества справедливости. Он изображает сильные характеры, персонажей, верных своему слову и готовых на самопожертвование ради близких людей. Баллада создавалась как поэтическое переложение литературной легенды Г.-Х. Андерсена. Однако поэт ставил перед собой другие цели: ему важно было не только познакомить читателей с событием далекой истории, но и показать, что жестокость порождает жестокость. В этом контексте баллада воспринимается как источник социального и нравственного опыта.

Баллада К.М. Фофанова «Русалка» была написана под влиянием неоконченной трагедии А.С. Пушкина, которая В.А. Жуковским была названа по образу главной героини.

Образ русалки является одним из самых традиционных в русской литературе XIX века. К нему обращались В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, О.М. Сомов, В.И. Даль, Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов, А.А. Фет и др. На рубеже XIX-XX веков образ русалки стал одним из самых частотных. В лирике он является основным в стихотворениях М.А. Лохвицкой «Если б счастье мое было вольным орлом», «Ни речи живые, ни огненный взгляд», «Как тепло, как привольно весной!»; К.М. Фофанова «Сонет» («Когда задумчиво вечерний мрак ложиться», «Великая ночь» («Эта ночь была великой ночью»), «Над рекою тусклый месяц», «На заре все пела, ликовала...»), «Едва на западе заря»; К.Д. Бальмонта «Русалки» («Мы знаем страсть, но страсти не подвластны»), «Русалка» («Если можешь, пойми...»), «Русалка» («Она, как русалка...»), «Русалка» («В лазоревой воде, в жемчужных берегах...»); А.Н. Будищева «Затишье» («Заснули тихие поля»); А.А. Коринфского «Русалочья заводь», «Красная весна»; И.О. Лялечкина «Канун Купала» и т.д.

Русалка – персонаж славянской мифологии, еще в XIX веке ставший частью русской литературы. Генезис образа долгое время был и остается

предметом исследования специалистов самых разных научных областей: филологии, культурологии, истории, лингвистики, фольклористики.

В русских источниках первое упоминание о русалках появилось в «Словаре русских суеверий» (1782 г.) М.Д. Чулкова. На основе записей преданий этнограф зафиксировал представления о «среде обитания» русалок и установил некоторые черты их облика: «Русалки – дьяволы женского рода, живущие в горах, в реках и болотах, они имеют весьма длинные волосы, <...> часто их видят бегущих по горам и сидящих на берегах рек, где они чешут длинные свои волосы. И когда только они увидят человека, то тотчас бросаются в воду. Древние славяне почитали их богинями вод и лесов, поклонялись им и приносили жертвы <...> имеют они весьма длинные зеленые волосы»[Чулков, 1782: с. 262-263].

Важно то, что уже в этом первом источнике персонаж относился к демонологическим, т.е. в сознании русского человека он был связан с самой мрачной стороной верований, именно этим он и привлекал внимание исследователей.

Историк С.М. Соловьев считал русалок славянскими божествами и писал, что они «суть не что иное, как души умерших, выходящие весною насладиться оживленною природою <...> У всех языческих народов путь водный считался проводником в подземное царство и из него назад, поэтому и русалки являются из воды, живут сперва в реках и показываются при колодцах. С Троицына дня до Петрова поста русалки живут на земле, в лесах, на деревьях – любимом пребывании душ по смерти»[Соловьев, 1851, т.1: с.107].

Почти дословно повторил высказанную гипотезу А.Н. Афанасьев, однако уточнил, что русалки – это души младенцев, умерших некрещеными, или утопленниц, т.е души «неудостоенных погребения»[Афанасьев, 1869, т. 3: с. 240]. Ученый писал: «Это древнее верование удержано народною памятью за детьми и утопленницами – во-первых, потому, что самые души олицетворялись малютками, а во-вторых, потому, что русалки признавались обитательницами вод. Девушки, бросающиеся с горя и отчаяния в воду, подхватываются

русалками и поступают в среду этих водяных нимф, подобно тому, как у литовцев такие утопленницы превращаются в ундин. Младенцев мертворожденных или скончавшихся без крещения русалки похищают из могильных ям и уносят в свои воды; они крадут их даже из-под порога избы<...>И многие другие черты указывают на отождествление русалок с душами усопших» [Афанасьев, 1869, т.3: с. 241].

Ученый-этнограф С.В. Максимов назвал русалку одним из самых поэтических и фантастических образов, вдохновлявших «поэтов всех стран и соблазнявших художников всех родов изящных искусств». Происхождение образа, с точки зрения ученого, не вызывает сомнений – это воплощение представлений славян-язычников, живших на берегах Дуная, о духах воды. Однако на русской почве представления о русалках претерпели существенные изменения. «Из веселых, шаловливых и увлекательных созданий западных славян у наших малороссов, русалки, в стране угрюмых хвойных лесов, превратились в злых и мстительных существ, наравне с дедушкой водяным и его сожительницами»[Максимов, 2014: с.70].

Описание этих «русских» русалок С.В. Максимовым было весьма оригинальным. Во-первых, он называет их «растрепами» и «нечесами», во-вторых, сообщает, что это существа «бледнолицые, с зелеными глазами и такими же волосами, всегда голые и всегда готовые завлекать к себе только для того, чтобы без всякой особой вины защекотать до смерти и потопить»[Максимов, 2014:с. 70].

Д.К. Зеленин не был столь категоричным. Он указывал, что предшественниками было предложено несколько вариантов происхождения названия, но наиболее корректным является использование слова «русло»: «Название "русалка" старые писатели и ученые соединяли со словами: русло (по местожительству русалок в реках) и русый, русявый (по русому цвету волос у русалок), а также выводили от древних имен священных рек: Росса и Руса»[Зеленин, 1995: с. 142].



Как вариант предлагалось объяснять название праздником и сопровождающими его играми – «русалиями». Так называли первый день Петрова поста. Происхождение слов западноевропейское: от латинского «rosalia», греческого «ροσάλλα»[Зеленин, 1995: с.143]. При этом русалки на Руси назывались по-разному: «русáвами», «русáвками» они именовались в Угличе, Белой бабой, которая пугает по ночам людей, в Спасской волости Тотемского уезда. На территории Малороссии, как отмечал А.Е. Ляцкий, их называли «водяницами или «купалками»[Ляцкий, 1890: с. 30], а И.И. Носович уточнял, что русалка – это девушка, которую «из своей среды избирают девицы <...> участницы купальных забав, первенствующею или царицею плясок, бываемых в ночь перед днем Рождества Иоанна Крестителя»[Носович, 1984: с.260].

Название «водяница» использовали в Ярославской губернии. В Новгородской именовали «водяными» и считали, что это голая баба, «которая, сидя на коряге, расчесывает гребнем мокрые волосы»[Зеленин, 1995: с.142].

Было и множество других названий: «водяниха» – жена водяного, баба с большими отвислыми грудями, которая по ночам сидит на камне и расчесывает волосы огромным гребнем; «чертовка» – дочь или жена черта (Архангельская и Пермская губернии). «Шутовкой» называли это речное существо уральские казаки.

Интересным было наименование «хитка», которое встречалось в Вятской губернии. Это водяной женского пола. «Слово хитка, – пишет Д.К. Зеленин, – по-видимому, в ближайшем родстве с глаголом хитить, похищать; название основано, вероятно, на том, что хитка топит людей в воде»[Зеленин, 1995: с.146].

Происхождение русалок и их функции в народных представлениях также были различными: это и женщины-самоубийцы («удавленницы» и «утопленницы»), и умершие, проклятые кем-либо еще у материнской утробе или сразу после рождения, и души утопленниц, и «души некрещеных детей, утопленниц, удавленниц и вообще женщин и девиц, лишивших себя жизни и

непогребенных»[Зеленин, 1995: с. 22], и некрещеные дети, похищенные у родителей, и осколки дьявола, и обрученные девицы, умершие перед венчанием, и женщины, наказанные Богом и превращенные в оборотней.

А. Веселовский выдвигал собственную концепцию. Он писал, что в древнем Риме весенний праздник поминовения назывался «diesrosa», а в христианской традиции он существует под названием русалий[Веселовский, 1891: с. 260-261]. Праздник этот приурочен к Духову и Троицыну дням, между Пасхой и Пятидесятницей, «когда душам умерших дозволено возвращаться на землю».

Перед началом Петровского поста в некоторых губерниях делали женское чучело (русалку), водили в поле хороводы, а в середине «хороводного круга пляшет и кривляется бойкая женщина, держа в руках соломенную куклу» [Афанасьев, 1869, т. 3: с. 150]. Потом устраивается борьба за куклу, а разорванное в ходе этой борьбы чучело сжигается.

К вечеру того же дня девушки плетут венки, затем «выбирают из среды себя самую статную, крепкую и высокую девушку в русалки, которую они самым тщательным образом убирают цветами и лентами»[Веселовский, 1891: с. 265]. После восхода луны, в белых сарафанах и с распущенными волосами девушки уходят на луг, где начинаются игры. Разжигаются костры, и девушки бросают свои венки русалке и разбегаются, «а русалка их ловит и, кого поймает, щекочет» [Веселовский, 1891: с. 266], т.е. весенние русалочьи дни – это поминальные дни, а так как по древнейшей языческой традиции хоронили в лесах, то и русалки живут на ветвях.

С этой концепцией категорически не согласен Д.К. Зеленин. Он считает, что представление о русалке как воплощении души человека, умершего неестественной смертью, более обосновано. Исследователь доказывает это с использованием следующих аргументов: русалки обитают не там, где умершие предки, «и к людям относятся совсем иначе, и занимаются совершенно иными делами, и вид их совершенно иной, и отношение к ним народа особое» [Зеленин, 1995: с. 147].

Д.К. Зеленин приводит рассказ о русалках, опубликованный в книге Н.И. Соколова «Воспоминания и автобиография». К вечеру Троицына дня люди уходили из лесов, потому что там начинали хозяйничать русалки. «Это – молодые существа женского пола, ходят голые, без обуви и без покрывала на голове. Тело у них белое как снег; лицо светлое, как восходящая луна; волосы красновато-светлые и длинными локонами расстилаются по плечам. Они легки, как пух, быстро перебегают от дерева к дереву, перескакивают с ветви на ветвь и, качаясь на ветвях, чистым и нежным голосом альта зовут подруг» [Зеленин, 1995: с.156].

Русалки нападают на женщин и девушек, раздевают их, бьют прутьями и ветками и выгоняют из леса, мужчин тоже раздевают, потом щекочут, доводят до обмороков, переносят бесчувственные тела в дом, в постель жены. От стариков русалки прячутся, поэтому их голоса старики слышали, но их никогда не видели. Нападают русалки всегда сзади, потому что боятся нательного креста. Если один крест висит на шее, а второй на спине, то русалки до человека не дотрагиваются.

В русской литературе интерес к этому мифологическому персонажу проявился в период формирования романтизма, что объясняется самой спецификой образа таинственного, живописного, изысканно-прекрасного.

В.А. Жуковский в балладе «Рыбак», восходящей к творчеству Иоганна Вольфганга Гете, к балладе, написанной «в духе народных песен», раскрывал невозможность разрешения противоречий земного мира. Его герой осознавал, что изменить бытие невозможно, поэтому и отправлялся за русалкой в ее «прохладно-голубой» мир.

Образ русалки И.-В. Гете был достаточно точно воспроизведен поэтом и являлся в большей степени элементом немецкой культуры, перенесенным на русскую почву.

Эти же тенденции сохранились и в образе морской девы в балладе «Ундина», источником которой послужила прозаическая сказка Фридриха Генриха Карла де ля Мотта Фуке «Ундина» (1811 г.). Сюжетная схема

немецкой баллады была полностью сохранена поэтом. Русалка («морская дева») появляется в земном мире для того, чтобы соединиться с возлюбленным и освятить свой союз с ним таинством венчания, которое не только должно было связать ее с рыцарем, но и сделать бессмертной ее душу.

В.А. Жуковский существенно переработал прецедентный текст. Принципиальные изменения коснулись его формы: прозаическая сказка была переложена русским гекзаметром, что призвано было подчеркнуть поэтичность сюжета. Кроме того, баллада была стилизована под русскую разговорную речь, чем существенно отличалась от изысканно-литературного произведения Ф.-Г. Фуке. Однако и в балладе «Ундина» (1831-1836 гг.) специфические черты образа были весьма далекими от представлений, сформированных русскими поверьями. Ундина В.А. Жуковского оставалась образом, связанным с немецкой литературной традицией.

Одним из первых национальных литературных опытов было создание образа русалки в романтической поэме-сказке А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» (1818-1820 гг.).

В поэме русалка «на ветвях сидит». Далее в тексте указывается, что Рогдай, «надежда киевлян», оказался около Днепровских порогов, где и пропал:

*И слышно было, что Рогдая  
Тех вод русалка молодая  
На хладны перси приняла  
И, жадно витязя лобзая,  
На дно со смехом увлекла...*[Пушкин, 1977, т.4, с.34].

Отношение персонажа к русалкам становится в поэме А.С. Пушкина своеобразной проверкой чувства. Рогдай не смог устоять и погиб, поддавшись очарованию речных красавиц. Руслан ведет себя иначе. Он по-настоящему любит Людмилу, и поэтому призывы русалок не него не действуют:

*Окружены седым туманом,  
Русалки, тихо на ветвях  
Качаясь, витязя младого  
С улыбкой хитрой на устах  
Манят, не говоря ни слова...*[Пушкин, 1977, т.4, с. 52].

В поэме А.С. Пушкина точно переданы и функции русалок, и особенности их поведения. Указано и место их обитания: русалки появляются там, где есть вода.

В это же время поэтом создается стихотворение «Русалка», в котором перечислены все признаки мифологического персонажа, отмеченные М.Д. Чулковым: существо она необыкновенное, красота её настолько завораживающая и притягательная, что полностью подчиняет себе Монаха, человека, избравшего отшельничество и служение Богу. Место ее обитания – озеро; появляется она ночью, когда «Туман над озером дымился, / И красный месяц в облаках/ Тихонько по небу катился» [Пушкин, 1977, т.1: с. 321]. Занимается русалка тем, что расчесывает волосы и зазывает к себе старика-монаха «нежными стонами» (причем поэтом используется фольклорный прием троекратного повторения действия: три ночи подряд русалка появляется перед монахом).

Финал обусловлен и самим образом русалки, и балладной традицией:

*На третий день отшельник страстный  
Близ очарованных берегов  
Сидел и девы ждал прекрасной,  
А тень ложилась средь дубров...  
Заря прогнала тьму ночную:  
Монаха не нашли нигде... [Пушкин, 1977, т.1: с. 322].*

Талант А.С. Пушкина был по-настоящему выдающимся, поэтому поэт не ограничился поэтическим пересказом одного из преданий, а дополнил его шутивно-ироничной концовкой: «И только бороду седую/ Мальчишки видели в воде» [Пушкин, 1977, т. 1: с. 322]. Подобный семантический слом разрушал балладную традицию: высокая патетика сменялась бытовизацией, что придавало содержанию новый смысл.

Итогом осмысления поэтом мифологического образа стала «Русалка» – «драма национальная, содержанием своим обязанная русской почве» [Берковский, 1962: с. 357]. Поэт создает в произведении исторически достоверные образы Князя, Мельника, его дочери. И наряду с этим реалистическим планом воплощает план фантастический: подводный мир,

населенный русалками, среди которых и оказывается утопленница, дочь Мельника.

Структура образа восходит к русскому фольклору. Это было отмечено еще Н.Я. Берковским, написавшим: «Пушкинская драма постоянно прибегает к помощи фольклора, его поэтических формул, представлений, концепций: еще вернее было бы сказать о глубокой взаимности между Пушкиным и фольклором, так как и сам Пушкин постоянно поправляет и дополняет фольклор» [Берковский, 1962: с. 386].

Таким дополнением фольклорной сюжетной схемы становится в драме образ маленькой русалочки, дочери князя и мельниковой внучки, родившейся на дне Днепра у утопленницы. Так, в рамках одного произведения поэтом были объединены два фольклорных сюжета: первый – об утопленнице, ставшей русалкой, второй – об умершем некрещеном ребенке, который в святые вечера поднимается из ада за подарками.

Следовательно, А.С. Пушкин на основе народных поверий смог создать новаторское произведение и ввел в русскую литературу новые принципы включения фольклора в художественный текст: реально-историческое он соединил с фантастическим.

Образы русалок в трех произведениях поэта созданы именно на основе народных представлений. Поэт был достаточно точен в реконструкциях мифологической основы, но не менее активно использовал и творческий подход, уточняя и детализируя отдельные черты для усиления идейного смысла произведений.

В отличие от античной мифологии, которая усваивалась русской культурой по переводным сочинениям и через литературное посредничество Франции и Германии, славянская мифология была частью бытовой и художественно-поэтической жизни народа. Очевидно, поэтому при всей противоречивости образа русалка в русской литературе неизменно оказывалась притягательно-прекрасной.

Литература романтизма активно использовала образ русалки еще и потому, что он нес в себе некоторую долю свободы. В стране консервативных нравов и целомудрия воспевание обнаженного женского тела и женской сексуальной активности было под запретом. А образ русалки, восходящий к народной культуре, был единственным «законным» способом обращения к запретным темам.

Не изменилось отношение к этому образу в русской поэзии 80-90-х годов XIX века. В лирике поэтов-предсимволистов русалка, как правило, представлена как персонаж таинственно-прекрасный, обладающий особой притягательностью. На это указывает сюжет баллады К.М. Фофанова «Русалка».

В балладе поэт ориентируется на пушкинскую трагедию «Русалка», но создает самостоятельное произведение. Если в произведении А.С. Пушкина мать-русалка просит дочь раскрыть правду Князю, при этом ни одна, ни другая не готовы ему мстить, то русалка К.М. Фофанова, напротив, наделена злобой. Она испытывает только желание заставить витязя испытать то, что испытала она. Так, встреча с русалкой в балладе К.М. Фофанова изначально несет смерть.

Наименование баллады К.М. Фофанова подчеркивает, что ее центральным персонажем является мифологический образ русалки, который несет устойчивую семантическую нагрузку, обусловленную мотивом смерти. Вынесенный в заглавие текста образ предваряет дальнейшее развитие событий и настраивает на трагическое разрешение ситуации.

Сюжет баллады достаточно традиционен, как и образ русалки, восходящий к народным представлениям о водяной деве – утопленнице, простившейся с жизнью из-за трагической любви.

В основе баллады лежит монолог героини, которая повествует о своей судьбе. Для понимания баллады важным представляется то, что русалка живет прошлым, она не утратила связи с миром живых. В монологе героини дважды употребляется лексема «припомни»: *«Припомни, как я, позабытые сны <...> Припомните встречи, те ясные дни»* [Фофанов, 1900: с. 257]. Так в балладе

противопоставляются два сознания Витязя – представителя мира живых, который не вспоминает свое прошлое, и русалки, ставший частью мира мертвых.

Следует отметить и то, что витязь характеризуется в балладе как персонаж гармоничный: «Мечтательный витязь скакал на коне», – русалка же терзаема прошлым. Подобный подход к изображению персонажей вступает в противоречие с мировоззренческой позицией К.М. Фофанова, который во всем своем творчестве противопоставлял земной мир и трансцендентный. В инобытии он неизменно видел высшее проявление гармонии и божественного начала. Можно высказать предположение, что образ русалки определяет не только развитие сюжета произведения, но и авторскую позицию. Поэт использует мотив неуспокоенной души, поэтому и отступает от традиционных идей, выраженных в его лирике.

Мир потусторонний показан в балладе двойственно. Причем его изображение определяется не образом русалки, а описанием жизни ее дочери. Маленькая русалка показана как часть подводного мира, в котором существует органично:

*Ее пеленает седая волна  
И жемчугом звонким играет она,*

*И стая серебряных рыбок за ней,  
Ласкаясь, ходит по воле зыбей*[Фофанов, 1900: с. 258].

При этом образ оказывается связанным с мотивами одиночества и сиротства: «На дочку-сиротку, как солнце, взгляни», «И некому к сердцу малютку прижать», «Но грустно малютке – чуть ночь настает,/ Родимую кличет, Родного зовет!..»[Фофанов, 1900: с. 257-258]. Дочь русалки и витязя оказывается персонажем еще более трагичным, чем ее мать, она лишена и прошлого, и будущего, ее связи с миром разорваны.

Смерть витязя в балладе не детализирована:

*Волна расступилась, шумя на реке.*

*И мнилось, в кипящей бурливости струй*



*Раздался и замер живой поцелуй* [Фофанов, 1900: с. 258].

Отсутствие описания смерти персонажа является вполне закономерным. К.М. Фофанов ориентировался на представление читателей об опасности встречи человека с русалкой, неизменно заканчивающейся смертью.

Поэтом вводится в балладу элемент лиризации, который представляет собой характеристику пейзажа. Общее состояние природы в начале баллады предвосхищает развитие сюжета. Все детали, характеризующие состояние окружающего мира, создают мрачный колорит: «тусклая луна», «унылый месяц». Образ реки – место традиционного обитания русалок – представлен в балладе одной деталью. «Густой тростник» является типичной чертой, свойственной берегам водоемов. Известно: тростник растение обманчивое. Если смотреть на него издали, то создается впечатление, что густая и сочная зелень произрастает на земле. На самом же деле корни тростника уходят глубоко в воду, именно поэтому изначально образ тростника настраивает на то, что герой баллады может оказаться в трагической ситуации. Густой тростник, таким образом, становится своеобразным переходом от земной тверди к водному пространству, от живого мира к мертвому.

Пейзаж выполняет в балладе композиционную функцию: описание природы обрамляет текст. Но если в начале произведения основными образами являлись тусклая луна и унылый месяц, то в завершающей части «туманно сияет ночная луна». Картина остается призрачной, лишенной четких деталей, но становится достаточно оптимистичной: луна по-прежнему туманна, однако она «сияет» над миром, где царят покой и тишина. Одиноким конь «и гривой машет, и весело ржет». Так на уровне кольцевой композиции и подчеркнутой смены настроения утверждается мысль о закономерности гибели витязя, неизбежности наказания за смерть оставленной им женщины и сиротство дочери.

При этом в балладе К.М. Фофанова сохраняется такой признак жанра, как балладное время, так как события разворачиваются в темное время суток, общая тональная произведения остается трагичной. Соединение двух миров,

«земного» и потустороннего, типичное для жанра, завершается переходом представителя мира живых в мир мертвых, что также является традиционным для баллады.

Итак, образ русалки в балладе К.М. Фофанова обладает устойчивыми чертами, которые являются творческой репродукцией мифологического образа. Поэт не изменяет ни его функций, ни основных характеристик. Очевидно, это следует объяснять тем, что поэт видел огромный потенциал для экспериментов, заложенный в образе русалки. Пушкинская же традиция реализуется К.М. Фофановым в прямом использовании сюжета. Однако поэт вступает в своеобразный спор с предшественником. Русалка А.С. Пушкина лишена типичных для фольклорного образа черт, она не обладает злобой и не стремится к умертвлению бывшего возлюбленного, а в русалке К.М. Фофанова сохранены те черты, которые характерны для фольклора. Встреча Витязя с ней заканчивается в полном соответствии с народными представлениями

Поэты 80-90-х годов XIX века наиболее активно обращались к тексту Священного Писания. Одним из произведений, восходящих к Ветхому Завету, стала баллада К.М. Фофанова «Дочь Рагуила», написанная в 1893 году.

Исследователь творчества поэта С.В. Сапожков указывает, что источником является эпизод из ветхозаветной книги [Сапожков, 2020: с. 514]. В славянской и русской Библии есть «Книга Товита», которая относится к историческим неканоническим книгам Ветхого Завета. Исследователь и толкователь Священного Писания А.Н. Лопухин полагал, что «Православная церковь <...> почитает неканонические книги близкими по духу к каноническим, составленными при свете книг богопросвещенных писателей, а потому высоко важными и полезными» [Лопухин, 2009: с. 944-945]. Он утверждал, что текст «Книги Товита» был интересен своим нравоучительным содержанием, так как создавался на основе личных впечатлений Товитом или его сыном Товием. Богослов высказал предположение, что написана книга была «сразу же после описываемых в ней событий (после ассирийского пленения израильтян) и рассказывала о судьбе, испытаниях в счастии благочестивого

израильтянина времен ассирийского плена Товита и сына его Товии»[Лопухин, 2009: 945].

С.В. Сапожков отметил скрупулезность работы К.М. Фофанова над текстом данной баллады. Поэтом было создано не менее шести автографов, он вел кропотливую работу, изменял, дополнял и переосмысливал неоднократно сюжет, стремясь к гармонии формы и содержания. Работе над текстом было посвящено более года, что для К.М. Фофанова невероятно большой срок. Так, название «Дочь Рагуила» пять раз корректировалось автором в черновиках баллады. Оно варьировалось от «Дочери Рагуила» («Дщери Рагуила») до «Восточных картин». Название «Восточные картины» было менее удачным и мало характеризующим избранным поэтом сюжет. Оно приносило пространственную локализацию и историко-легендарный смысл, объясняло источник сюжета. Промежуточным вариантом названия – «Дщерь Рагуила» – стилистически поэт еще более приблизил бы текст баллады к ветхозаветному, книжное церковно-славянское «дщерь» возносило героев до уровня библейского обобщения, настраивало на возвышенный стиль повествования. Номинация текста «Дочь Рагуила» конкретизирована и более соответствует балладной традиции, так как обозначает персонаж, судьба которого является смысловым центром произведения.

Примечательно, что К.М. Фофанов формулирует название именно как «Дочь Рагуила», а не по имени главной героини, что соответствовало бы древнееврейской и иудейской традиции. По социальному статусу Сарра – дочь богатого человека Рагуила, живущего в городе Раги Мидийские. Упоминанием отца главной героини баллады К.М. Фофанов подчеркивает и ее принадлежность к древнему роду. Такое именование женщины по отцу – продолжателю, хранителю рода – характерно и для древней мифологии. К.М. Фофанов взял одну из сюжетных линии из «Книги Товита» – спасение Сарры от Асмодея.

Для К.М. Фофанова обращение к женскому образу как к главному персонажу баллады было закономерным и идейно обусловленным. Поэт

сохраняет иудейские каноны главенства женской линии, тогда как «Книга Товита» концентрирует внимание на мужском образе и судьбах Товита и Товии – отца и сына. И в то же время в тексте «Книги Товита» отразилось отношение к женщине, к ее зависимости от рода, несвободе в выборе будущего мужа. При этом обусловленность судьбы Сары Божественной волей К.М. Фофановым не рассматривается. Упрощены и русифицированы имена персонажей: например, вместо ветхозаветного Сарра поэт использует имя Сара. Кроме того, К.М. Фофанов – один из первых поэтов, чье творчество способствовало формированию культа Прекрасной Дамы в русской литературе. На это указывает и название баллады, и выбор сюжетной линии, обусловленный женским образом, и интерпретация всех событий, и наибольшая разработанность именно женского образа.

Содержание «Книги Товита», как и других текстов, входящих в Ветхий Завет, является достаточно разноплановым. Книга повествует о Товите, происходящем из рода Неффалимов, который был взят в плен и вынужден был жить в Ниневии. Товий занимался торговлей и зарабатывал достаточно средств, чтобы помогать бедным соплеменникам. Но после того, как умер правитель Ниневии Енемессар, жизнь стала тяжелой. Одним из законов нового правителя стало запрещение предавать земле убитых иудеев, но Товий тайноночами совершал их погребение. Когда же правителю донесли о том, кто является нарушителем, то Товиту вместе с женой Анной и сыном Товием пришлось бежать из города. Однако после убийства правителя и воцарения его сына семейство Товита вернулось в свой дом, и жизнь потекла своим чередом.

Все изменилось в праздник пятидесятницы, в святую седмицу. После праздничного обеда Товит отправил своего сына раздать еду бедным, Товий, вернувшись домой, рассказала отцу о том, что один из иудеев был повешен и брошен на площади. Товит убрал его тело, а после захода солнца, нарушая законы праздника, похоронил. Боясь осквернить свой дом, Товит лег спать возле забора. «Не видах же, яко врабья на стене суть, и счесем моим отверстым сущим, испустиша врабья теплое на очеса моя, и быша бельма на очесах моих:

и идох ко врачам не пользовашамя» (Тов 2:10). Семья стала жить в бедности, Анна начала прясть и продавать шерсть. Однажды богатые люди дали ей козленка. Товит сначала не хотел его принимать, потому что подумал, что он краденый, но потом понял и возблагодарил Бога.

В этот же день Сарра, дочь Рагуила, живущая в Екбатанах Мидийских, устала от нападков и обвинений из-за смерти мужей: «ако бяше дана седми мужем, и Асмодей лукавый демон уби их, прежде даже бытиим с нею яко с женами: и реша ей: не разумееши ли убивающии твоих мужей; уже семь имела еси, и ни единого их нареклася еси; <...> опечалился зело, яко удавится» (Тов 3: 8, 10). Она стала молиться Богу, чтобы он забрал ее, она просила у Бога помиловать, чтобы не слышать больше укоризны.

Товит же решил отправить своего сына получить долг в Рагах Мидийских. Наставляя Товия, он просит его быть осторожным, праведным, молится Богу и советует взять в жены девушку из своего рода. Он находит сыну спутника, который отказывается взять плату за сопровождение Товия. Во время путешествия Товий и его спутник останавливаются на берегу реки Тигр. Товийловит рыбу, а спутник советует ему взять сердце, печень и желчь рыбы и сберечь их. Он объясняет, что, если желчью помазать глаза человека, то бельма пройдут.

Когда путники пришли в город Екбатан Мидийский, они остановились у Рагуила – дальнего родственника Товита. Спутник советует Товию жениться на Сарре, но он боится: «Азария брате, слышах аз, яко отроковица дана бе седми мужем, и вси в невестнице погибоша: и ныне аз един есмь отцу и боюся, да не вшед умру яко же и прежни, понеже демон любит ю иже не вредит ни кого же разве приходящих к ней; и ныне аз боюся да не умру и низведу живот отца моего и матерее моя с печалью о мнево гроб их, и сын другой несть има, иже погребет я» (Тов 6: 14-15). Однако спутник утверждает, что девушка предназначена именно ему. Рагуил радостно встретил юношу и его спутника, потому что узнал в нем родственника, сразу же договорились и о брачной ночи. Отправившись в спальню Сарры, Товийв вспомнил слова спутника и положил

сердце и печень рыбы в курильницу. Демон исчез, а Рагуил пошел выкапывать могилу, чтобы тайно захоронить очередного жениха. Утром он послал одну из служанок узнать, жив ли Товий: «и вниде отверши дверь, и обрете обоих спящих, и изшедши возвести им, яко жив есть» (Тов 8: 13-14). Рагуил «повеле же рабом засыпати гроб и сотвори им брак дней четырнадцать» (Тов 8: 18-19), а потом передал половину имения Товию и дал обещание, что после его смерти все будет отдано зятю. Товий решает отправиться к родителям и просит благословить его и Сарру в путь.

Товит и Анна страдали без сына, боялись, что он погиб. Когда же Товий вернулся, вылечил отца, рассказал ему о женитьбе, познакомил с Саррой, Товит решил отблагодарить спутника сына, но тот открыл свое имя (он ангел Рафаил). На радостях Товит произнес молитву, превозносящую Бога за ниспосланное его семейству благо. Молитва Товита занимает главу повествования и по объему является одной из самых больших в книге.

Завершается «Книга Товита» тем, что Товит прожил долгую жизнь, а на пороге смерти призвал сына и шесть его сыновей и сказал отправляться в Мидию, потому что Ниневия будет разгромлена, племя иудейское рассеяно по земле, а Иерусалим станет пустыней. И только когда весь народ будет истинно верить в Бога, ниспровергнет своих идолов, он будет объединен.

После смерти Товита и Анны, которую сын похоронил рядом с отцом, Товийс женой и детьми отправился к Рагуилу. Когда же тот достиг старости и умер, Товий похоронил Рагуила и его жену, а в наследство получил имение.

Умер Товийв 127 лет, но, прежде чем умереть, он услышал о гибели Ниневии, которую пленил Навуходоносор. Предсказание отца сбылось.

«Книга Товита» состоит из 14 глав. Однако К.М. Фофанов использовал только избранные эпизоды из 6-8 глав. Он не стремился создать сочинение религиозного характера, главной для поэта была тема любви, идея торжества чувств, победа жизни над смертью и женская судьба – судьба Сары.

В балладе К.М. Фофанова имя Товитане упоминается. Асмодей назван в форме иносказательной – «Демон мрака». Автор использует лишь фрагменты, связанные с браком Сары.

Так, К.М. Фофанов уходит от нарочитой религиозности сюжета, сосредоточивая внимание на чувствах героев. Вслед за «Книгой Товита» поэт уже в первых строках баллады дважды использует число «семь». Это мистическое число, имеющее множество значений в самых разных культурах. Но в данном контексте мы считаем близким по смыслу значение, пришедшее из древнеегипетской культуры, где число семь – символ вечной жизни. Неслучайно Сара вновь и вновь стремится обрести счастье в браке. И только в восьмой раз ей и Товию удается победить демона мрака.

Вся предыстория Сары в балладе К.М. Фофанова – бессмысленная цикличность действий. Нарратор подчеркивает призрачность надежд на изменение ситуации и предрекает очередной трагический поворот событий именно в силу их повторяемости.

*Опечаленной толпою*

*Шли рабы и обвивали*

*Труп могильной пеленою...* [Фофанов, 2010: с. 194].

Трагизм усугубляется цветовой гаммой: огненно-красный свет, пробивающийся сквозь серо-синий дым туч. При этом все описание построено на антитезах: «новобрачный» – «труп», «светлица» – «могильная пелена», «влюбленный» – «бездыханный». Ключевой антитезой является «вчера/сегодня», она раскрывает и несбывшиеся надежды, и торжество пришедшей утром смерти над еще возможным вчера счастьем. Антитезы, используемые в первой части, подчеркивают дисгармоничность мира Сары.

В последующих четырех частях разворачивается событийная линия, подготовленная началом баллады: день свадебного пира становится экспозицией для последующих событий, вторая часть – день пира, третья – вечер, четвертая часть – ночь после пира, пятая – утро следующего дня.

Вторая часть баллады начинается жизнеутверждающей констатацией победы жизни над смертью:

*Жизнь разлуку побеждает;  
Забываются утраты –  
И опять у Рагуила  
Блещут пиришеством палаты...* [Фофанов, 2010: с. 194].

Автором членится экспозиция и начало основных событий, по сути, происходит повторение событийной линии первой части. Используются лексемы «опять», «как прежде».

Подчеркнуто символично изображается и одежда Сары, ее легкость и прозрачность привносит эротический подтекст в этот чисто религиозный сюжет. В последующих частях именно эротичность выходит на передний план.

Возникает своеобразный мотив воскрешения (возрождения), которое становится возможным только благодаря надежде на семейное счастье: «возрожденной – новобрачной». Такое расположение слов в строке делает их синонимичными друг другу. Для Сары новый брак – возможность обрести новую счастливую жизнь. Автором вводится имя будущего мужа – Товий, тогда как прежние женихи Сары остаются безымянными.

Облик героя представлен нарратором:

*...юный Товий, –  
И ужели, полный силы,  
Этот отрок смуглолицый...* [Фофанов, 2010: с. 194].

Так как в балладе важной является эротическая сторона взаимоотношений, внешняя красота и молодость становятся основными чертами Товия. При этом душевные качества героя не существенны для нарратора. В этом заключается основное отличие баллады от ветхозаветного текста. Завершается эта часть риторическим вопросом того же носителя текста, выраженная в аукторальном нарративе: «*Этот отрок смуглолицый/ Будет жертвою могилы?..*» [Фофанов, 2010: с. 194].

Автором используется передача личностных чувств носителя речи, он вкладывает в этот вопрос скрытое, но твердое отрицание такого финала, потому что не хочет гибели наполненного жизненными силами юноши. Так возникает антитеза «заздравный пир/могила», создающая эффект ожидания очередной смерти.



Часть «Вечер во дворце» имеет кольцевую композицию: *«Оттрапезовали гости,/Погасилися лампы<...> Соберутся снова гости»*[Фофанов, 2010: с. 194]. Вначале гости «здравного пира» веселы, в конце вновь возникает напряженное ожидание смерти. Цикличность событий подчеркивается тем, что гибель ждет очередного мужа Сары, а гостей вновь ждет тризна, именно поэтому и используются глаголы будущего времени («соберутся»).

В этой части баллады совмещаются два антитетичных пространственных плана: спальня новобрачных и подвал. Первый характеризуется покоем, гармонией, красотой, жизнью. Спальня – обитель любви, символ начала новой счастливой жизни (неслучайно использован художественный троп – олицетворение – «спальня дремлет»). В то же время – это граница между жизнью и смертью: именно в спальне и погибали все мужья Сары. О противопоставленности планов свидетельствует соединение символов жизни: «дышит ветер», «звук лобзанья» – с символами смерти: «лунный блеск», «мраморные плиты».

Похожую функцию выполняют водные образы. Если в начале «рокошут белопенные каскады», бурлит жизнь, то потом «брызжут капли водомёта/ Точно слезы состраданья», т.е. сравнением репродуцируется мотив предчувствия гибели.

В описании спальни представлен только предметный мир: *«Дышит ветер ароматный/ В складках тонкой занавески,/ И на мраморные плиты...»*[Фофанов, 2010: с. 194].

Второй пространственный план – «тесный» подвал, символизирующий мрак и тлен. На уровне нейтрального нарратива используются глаголы действия: «ждут, и молятся, и верят» (ждут и молятся – действие внешнее, верят – внутреннее, постоянное во времени). Вместо «звука лобзанья» звучит «шепот осторожный», вместо «лунного блеска» – «полутемные притворы». Изображение людей построено на синекдохе и сравнении: *«Точно призраки мелькают/ Лица плакальщиц наемных»* [Фофанов, 2010: с. 194]. Так выстраивается ассоциация с призраками: они бледные, безжизненные. Важно и

то, что это наемные люди, получающие деньги за иллюзию чувств, за показные эмоции.

Очевидно, это объясняется тем, что К.М. Фофанов перерабатывает фрагмент из «Книги Товита», в котором служанки отца Сарры осуждают героиню, обвиняют ее в мужеубийстве, а также желают смерти ей и ее будущим детям. В балладе же негативное отношение заменяется равнодушием.

При этом снова, как и в начале баллады, автор использует образ зари – характерный для баллады К.М. Фофанова символ смерти:

*Что заря едва проглянет,  
Озаряя кипарисы, –  
Новобрачного не станет.*[Фофанов, 2010: с. 195].

Третья часть антитетична предшествующей: во время «здравного пира» на героине легкие и прозрачные одежды, а для траура она наденет траур. У К.М. Фофанова Сара «проклиная бремя жизни». Эта емкая поэтическая фраза заменяет целый эпизод из «Книги Товита». Ветхозаветная Сарра под давлением людского осуждения и «бремени жизни» желает покончить с собой, но этого не позволяют ей религиозные нормы. Героиня К.М. Фофанова свободна от религиозных норм. Она ропщет на жизнь, проклиная ее, в ней нет того смирения, которое присуще иудейке Сарре.

Первые части баллады объединены приемом цикличности, то есть в них описываются события, уже много раз происходившие с героиней баллады. Об этом свидетельствует употребление слов «опять», «как прежде», «снова». Оставшиеся три части выводят героев из круга мрачных событий, освобождают от чар «демона мрака».

Четвертая часть начинается с пейзажной зарисовки, в которой преобладают алый и белый цвета. Причем месяц алого цвета пропадает, с ним уходит зло из жизни героини, а вот небосвод побелеет, символизируя грядущее счастье:

*Тихо месяц уплывает,  
Раскрасневшись на заходе,  
Но зари еще не видно  
В побелевшем небосводе.*[Фофанов, 2010: с. 195].

Тем не менее заря ещё не наступила, то есть сохраняется неопределенность судьбы Товия. Поэт вновь вводит ауторальный нарратив, в котором характеризуется спальня, где основным атрибутом интерьера становится лампада. Этот предмет христианской культуры должен приносить позитивный смысл, но он меняется на прямо противоположный: *«Блещет алая лампада,/ Точно глаз, налитый кровью»* [Фофанов, 2010: с. 195]. Образ свидетельствует о присутствии зла (хотя этот ветхозаветный мотив К.М. Фофанов и опускает) и становится предвестником смерти. Неслучайно свет лампы ассоциируется с цветом крови, тогда как в «Книге Товита» сказано, что виновником смерти каждого из семи мужей Сарры был Асмодей.

В балладе К.М. Фофанова власть Асмодея над Сарой не является определяющей, для содержания произведения не важны причины смертей. Более существенным является то, что сила любви героев оказывается способной победить зло.

Колоритно в нейтральном нарративе изображена победа любви. Все внимание сосредоточено на физической близости. Однако эротизм в балладе живописный, проникнутый духовной любовью, слиянием не столько тел, сколько душ героев. Художественное мастерство автора проявляется в этом фрагменте наиболее ярко. С помощью антонимов «боязливая» и «мятежная» передаются противоречия в душе Сары, ее скромность сдерживает чувственность героини, но жгучее желание счастья делает ее способной переступить через моральные запреты. Победить зло смогла любовь, именно поэтому баллада построена на передаче чувств и ощущений Сары. Любовь побеждает смерть только потому, что впервые оказывается взаимной.

Автор снова использует пейзаж – картину наступающей зари. Однако, в отличие от первой части, здесь символика зла отсутствует. Напротив, появляется «лучезарная полоска», загоревшаяся на востоке. Это символ новой счастливой жизни, подкрепленный образом пробудившегося голубя. Голубь же традиционно олицетворяет Бога, а его пробуждение – возобновление

благодатного покровительства сил добра над Сарой. Известно, что голубь – образ, пришедший в христианское искусство из Ветхого Завета.

В Священном Писании неоднократно упоминается голубь как символ кротости, чистоты, доверия. Иисус Христос заповедовал своим ученикам: «...будьте мудры, как змии, и просты, как голуби» (Мф 10: 16). Кроме того, в Евангелии голубь символизирует Святого Духа: во время крещения в Иордане на Иисуса Христа сошел Дух Божий в виде голубя. Не случайно в некоторых изображениях голубь олицетворяет собой Божие присутствие и Божие благословение».

Далее поэт представляет иную картину, небо меняется, на нем появляется «алое зарево денницы». Алый цвет больше не несет мрачной семантики, а, скорее, перекликается с предыдущей частью, передающей стыдливость Сары (небо «вспыхнуло и рдеет»). Утро же становится утверждением сил добра, пробуждением жизни. Важна и символика солнца. «Озаренные чертоги», наполненные ярким светом, покоряют мрак.

Последняя часть баллады представлена аукторальным нарративом, в котором выражена прямая оценка свершившегося:

*Громче, бубны, радость жизни  
Славьте в доме Рагуила!  
Нет утраты, нет печали –  
Все любовь благословила.* [Фофанов, 2010: с. 196].

Таким образом, в балладе сюжет Ветхого Завета полностью переосмыслен. Основным в произведении К.М. Фофанова становится культ чувства, утверждение идеи всепобеждающей любви, идеи, которая подчеркивается резкой сменой нейтрального нарратива аукторальным.

Баллада написана четырехстопным хореем, который с пушкинских экспериментов конца 20-х – начала 30-х годов XIX века считался «носителем "чужого голоса"» [Гаспаров, 1987: с.55]. Чаще всего размер ассоциировался с народной песней и в лирике воспринимался как стилизация под фольклор. Однако в балладе «Дочь Рагуила» – это средство выражения «иноземной» экзотики [Гаспаров, 1987: с.55]. Показательно и то, что баллада написана с

использованием холостой рифмовки 1 и 3 стихов. Такой тип рифмовки русские поэты переняли у немецких романтиков, и он стал весьма популярен с середины XIX века.

К.М. Фофанов, с одной стороны, использует основные принципы романтической баллады: балладное время суток, трагическую ситуацию, обусловленную мотивом повторяющихся смертей, образа демона зла, выполняющий функцию героя-проводника в мир мертвых, но, с другой стороны, поэт, в соответствие с прецедентным текстом, делает финал произведения оптимистическим и жизнеутверждающим, что не является традиционным для канонической романтической баллады.

Таким образом, парафраза стала основой для творческого эксперимента поэта, который обратился к переложению сакрального текста. По классификации Р.Г. Назирова, баллада «Дочь Рагуила» относится к упрощающей парафразе. Подобный подход к прецедентному тексту объясняется стремлением поэта максимально ярко изобразить силу любви, побеждающую зло.

В основу сюжета баллады К.М. Фофанова «Искуситель»(1893 г.) легли главы из первой книги Библии – Книги Бытия. Поэт вновь обращается к ветхозаветному тексту, но теперь творческому переосмыслению подвергаются общеизвестные, ключевые, главы Библии, вызывающие множество толкований и споров как в церковных, так и в творческих кругах. К.М. Фофанов перерабатывает мифы о сотворении мира, возникновении сатаны и, частично, миф об изгнании Адама и Евы из Эдема, раскрывая собственные философские представления, во многом построенные на философии богомилов и собственном осмыслении Библии.

Как пишет П. Васильев, для богомилов существовали два Бога-Творца: добрый и злой, и два от них происшедших мира – духовный и материальный. Верховный добрый Бог сотворил невидимый духовный мир, ангельский. Во главе его стоял первородный старший сын его, Сатанаиил. Возгордившись своим достоинством и силой, он восстал против отца, соблазнивши к тому же и

некоторых подчиненных ему ангелов. За это крамольник был низвержен с неба. Земля была невидима, не устроена и покрыта водою. Сатанаиил не мог поселиться на водах и стал творить видимый, материальный мир, так как божественная власть и творческое могущество им еще не были совершенно утрачены, что видно из имени его. Богомилы считали, что Сатанаиил сотворил видимый мир, сотворил и тело человека. Но все попытки оживить его, вдунуть в него дыхание жизни были безуспешны, и потому он просил Небесного отца, чтобы тот послал свой божественный дух, обещая ему, что из людей будет пополняться число ангелов, а себе оставлял господство только над телесною природою человека. Отец сжалился и оживил статую, сделанную Сатанаиилом. Сатанаиил же захотел полного и безраздельного господства, он пожелал отвлечь человека от Небесного Отца. Для этого он от Евы произвел Каина и Каломену. Как добрый сын погиб от злого Каина, так и все доброе и духовное человечество должно было погибнуть от замыслов Сатанаиила. Он издевался над людьми до времени пришествия Христа и всячески соблазнял их, чтобы отвлечь от Небесного Отца: «навел потоп, рассеял людей по земле, погубил Содом, взошел на Синай и через Моисея дал дурной закон. Так, у богомилов Бог ветхозаветный – начало злое, время до Христа – служение злему началу; все ветхозаветное они отрицали» [Васильев, ЭСБЭ, 1890, IV: с. 174].

Чтобы сокрушить силу Сатанаиила и спасти людей от его власти, Бог спустя 5500 лет после сотворения мира из сердца своего послал божественное слово, другого сына Иисуса – Михаила. Слово сошло с небес, вошло в правое ухо Девы, и так же вышло, и явилось в виде человека, хотя и без человеческого тела. Вся жизнь и все дела Христа были призрачны. Слово перехитрило Сатанаиила, связало его толстою и тяжелою цепью, отняло от него остатки божеств, и он заключен был в ад. Исполнивши свое служение, Слово возвратилось к Отцу и снова разрешилось в чреве его, где было заключено прежде [Васильев, ЭСБЭ, 1890, IV: с. 174-175].

Следует отметить, что идеи богомилов использовал не только К.М. Фофанов. Более чем через 35 лет Михаил Булгаков изобразит Воланда,

восстанавливающего справедливость на земле: «Вопрос о влиянии манихейства и других восточных ересей на возникшее в Болгарии учение богомилов, также считавшееся ересью (*haeresis Bulgarorum*), принадлежит к числу сложнейших в истории религиозных верований. Но, каково бы ни было это влияние, своеобразие богомильства, интересующее нас в данном случае в связи с генеалогией романа Булгакова, не подлежит никакому сомнению» [Бэлза, 1978: с. 211].

И.Л. Галинская, объясняя «дьяволиаду» М.А. Булгакова, пишет: «Ведь многие еретики <...> верили в существование одновременно двух царств: света и тьмы, добра и зла. В царстве света, утверждали они, господствует бог, в царстве тьмы повелевает сатана. Подкреплялось же это следующим рассуждением. Если бог – творец всего мира, то он и виновник присущего этому миру зла, но в таком случае он не всеблагой; а если бог бессилён устранить зло, то он не всемогущ, ибо тогда злом управляет некая иная сила. Вывод же был таков: бог света повелевает горними сферами, а князь тьмы – землей [Галинская, 1986: с. 95].

Однако то, что не вызывало особых нареканий с позиций идеологии 30-х годов XX века, рассматривалось как кощунство в 90-е годы XIX века. Не случайно у К.М. Фофанова были постоянные конфликты со Священным Синодом именно из-за вольных трактовок Библии. Один из таких конфликтов чуть не закончился отлучением поэта от церкви [Цурикова, 1962: с. 9]. В балладе «Искушитель» К.М. Фофанов стремится решить вопрос о сущности Сатаны и причинах зла, в которое погружен мир.

Опубликованный вариант баллады состоит из трех частей. Однако С.В. Сапожков отмечает, что черновик баллады включал четыре части. «Части I и IV совпадают в своих границах с частями I и III основного текста. Граница между частями II и III проходит внутри II части основного текста (пробел между ст. 15 и 16)» [Сапожков, 2010: с. 514], т.е. К.М. Фофанов сначала усложнил центральную часть баллады за счет ее разделения на два самостоятельных фрагмента, а в итоге вновь объединил их, добившись тем

самым усиления основного принципа, на котором построена баллада, – антитезы. Первая часть построена на описании красоты и гармонии созданного Богом мира. Вторая и третья – изображение ночи как сферы влияния сатаны.

Согласно христианской традиции, Дьявол впервые появляется на страницах Библии в книге Бытие в образе змея, обольстившего Еву соблазном вкусить запретного плода с Древа Познания добра и зла, в результате чего Ева и Адам согрешили гордыней и были из рая изгнаны и обречены добывать хлеб свой в поте лица трудом тяжким [РГЭС, 2002]. К.М. Фофанов же трансформирует этот сюжетный ход и вводит образ сатаны еще на этапе сотворения мира для того, чтобы подчеркнуть свою основную идею – неразделимость добра и зла:

*Тогда во тьме холодной ночи,  
В глубокой бездне, ото сна  
Раскрыл безумный сатана  
Свои озлобленные очи*[Фофанов, 2010: с. 200].

Два мира противопоставлены друг другу, автор использует антитезу: тепло, безмятежность, покой, весна, жизнь, гармония дня (света) противопоставлены холоду, мраку, бездне, тоске ночи (тьмы). Также противопоставлены и два основных действующих персонажа баллады – Бог и Дьявол. Вместо этих традиционных наименований К.М. Фофанов использует множество определений. Так, Бог у поэта – «Создатель», «Бог Сил», «Всесильный», «Творец» – и каждое его наименование по христианской традиции автор пишет с большой буквы. Тогда как Дьявол – «сатана», «Дух тьмы», «Дух смерти», «мрачный Дух», «мрачный гений отверженья».

Начало баллады включает переосмысление двух мифов – о сотворении мира и о появлении сатаны. На одновременность этих событий указывают союзы «когда» и «тогда». Смена данных союзов – прием достаточно распространенный и в русской поэзии. Его использовал М.Ю. Лермонтов в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» для того, чтобы показать движение от индивидуально-личностного к всеобщему, от негативного к Божественному. М.Л. Гаспаров писал: «...три первые строфы были построены



по четко организованному плану: от неодушевленности – к одушевленности, от сторонней ясности – к внутренней смутности, от объективности – к субъективности, от пространственной и временной конкретности – к внепространственности и вневременности. Это был путь извне внутрь – из материального мира в духовный мир»[Гаспаров, 2022: с.318].

К.М. Фофанов использует ту же схему в прямо противоположном смысле. Союзы «когда» и «тогда» передают движение от светлого начала к темному, от сотворения добра к рождению зла. Кроме того, если у М.Ю. Лермонтова создается временная последовательность, то в балладе К.М. Фофанова – одновременность: в то время как Бог завершал создание земли, добра, зародилось и зло. Такой прием подчеркивает основную идею автора – неразделимость добра и зла, их общую природу.

Первые строки баллады являются поэтическим переосмыслением Ветхого Завета и Евангелия от Иоанна: «И рече Бог: да будет свет. И бысть свет» (Быт. 1: 3) или «И рече Бог: сотворим человека по образу Нашему и по подобию.../ И сотвори Бог человека, по образу Божию сотвори его» (Быт. 1:26-27); «В начале бе Слово, и Слово бе к Богу, и Бог бе Слово./ Сей бе искони к Богу:/ вся Тем быша, и без Него ничтоже бысть, еже бысть» (Ин. 1: 1-3).

В балладе К.М. Фофанов объединяет первые строки книги Бытия и Евангелия для того, чтобы подчеркнуть, что в основе создания мира было Слово:

*Когда Создатель волей слова  
Творенье мира завершил... [Фофанов, 2010: с. 200].*

Далее возникает романтическая антитеза день (свет), наполненный гармонией природы, созданной Богом, противопоставляется ночи, тьме, где правит сатана. Отсюда рождается и основное противопоставление добра и зла.

Мир дня, света, описанный поэтом, отражает единство земной природы с Вселенной, изображает космическую гармонию, созданную Богом, частью которой является и природа:

*...И шумно вторила дуброва  
Теченью стройному светил*

*Когда зефир, цветы лобзая,  
У берегов земного рая  
Струил весенний аромат  
И тихий свет зари румяной  
Дробил в волне непостоянной  
Мятежно дышащий Евфрат...* [Фофанов, 2010: с. 200].

Земля, по мысли поэта, – одно из мест во Вселенной, где проявилась Божественная воля. До сотворения человека в Эдеме существовала гармония живой природы. Неслучайно автор наделяет светила, деревья, ветер, воду человеческими качествами. Эта первозданная природа была подчинена воле Бога, поэтому в каждом её движении проявлялось Божественное начало.

Наряду с христианскими образами, К.М. Фофанов использует и мифологические, восходящие к античности. Так, в тексте соседствуют творенье мира, рай и зефир. Как известно, зефир – ветер, по мнению древних, господствовавший в восточной части Средиземного моря начиная с весны и наибольшей интенсивности достигавший к летнему солнцестоянию. По мифологическим представлениям, Зефир является сыном Астрея и зари Эос [МНМ, 2, 1987: с. 468]. Подобная эклектика, соединение в рамках одного текста христианских представлений и язычества, была нормой для поэтического мира поэта, для которого весь мир представлялся единым целым.

Временная характеристика («На берегу земного рая») уточняет, что действия разворачиваются до сотворения человека и его грехопадения, а рай и Эдемский сад были началом земли. Природа, что вполне естественно для образного мира произведения, наделена человеческими свойствами. Евфрат у К.М. Фофанова выступает деятельным: он «мятежно» дышит и «дробит» свет зари в своих водах, в реке кипит жизнь.

Появление в балладе образа Евфрата не было для поэта случайным. Эта река играет важную роль в библейском повествовании. В Библии река называется «Прат» и является одной из четырёх рек: Фисон (Писон), Геон (Гихон) и Тигр (Хиддекель), вытекающих из Эдемского сада. Это слово на иврите, происходящее от слова «поток» или «разрывать», было переведено как Евфрат. «Река же исходит из Едеманапаяти рай: оттуду разлучается в четыре

начала/ Имя единой Фисон: сия окружающая всю землю Евилатскую.../ И имя рецеторей Геон: сия окружающая всю землю Ефиопскую./И река третья Тигр: сия проходящая прямо Ассириом. Река же четвертая Евфрат» (Быт 2:10-14), т.е. в балладе поэт сохраняет хронологическую и топографическую точность описываемых событий.

Мир света противопоставляется ночи, тьме. Автор детализированно описывает образ главного персонажа и единственного действующего в балладе персонажа – сатаны. Открывает этот отрывок наречие «тогда», которым автор подчеркивает пространственно-временные границы: «глубокая бездна», «ночь». Поэт использует прием градации, подводя к главному персонажу. Сначала – это «тьма холодной ночи», затем – «глубокая бездна» (атрибут ада), а потом на этом фоне возникает мощная фигура сатаны. Так, К.М. Фофанов подчеркивает, что зло было заложено в глубине сотворённого мира с самого начала, внешняя гармония таит в себе страшное, пока ещё несвободное зло.

Зло же, в соответствии с учением богомилов, выступает в балладе своеобразной основой для добра. Сатану разбудило движение жизни наверху, в Эдеме. Описывая героя, автор использует эпитеты «безумный сатана» и «озлобленные очи», подчеркивающие дисгармоничность, противоестественность этого образа для мира. «Безумный», в трактовке К.М. Фофанова, он ещё и потому, что отступил от божественной воли. Действия «духа тьмы» представлены эмоционально окрашенными глаголами: «заскрежетал» и «завопил». Такую реакцию у сатаны вызвала зависть к «Богу Сил», которого восхваляет все живое во Вселенной. Для передачи состояния персонажа поэт использует глагол «чувет» и прием зооморфизма: он, как зверь, ощущает движение жизни наверху.

«Госка негодованья» охватывает сатану, он чувствует своё бессилие:

*«Ты победил меня, Всесильный,  
Ты победил меня, Творец! –  
Но я развею смертью пыльной  
Твоей премудрости венец...»*[Фофанов, 2010: с. 200]

Вопль сатаны представляет собой монолог, наполненный угрозами в адрес Создателя. Сатана обращается к Богу на «ты», чем подчеркивает свое с ним равенство. Библейский миф гласит, что Люцифер был низвергнут на землю из Эдема за то, что посчитал себя равным Богу. Вероятно, в этой части баллады можно проследить и отсылку к этому сюжету. Однако сатана признает превосходство Бога над собой, называя его Всесильным и Творцом, а также признавая его победу над собой.

Анафора «ты» и синтаксический параллелизм передают ощущение негодования, возмущения сатаны. Сатана противопоставляет себя Богу, потому что подвержен самому страшному греху – гордыне. За это он и оказывается изолированным от рая. Весь монолог сатаны построен по принципу противопоставления. Этому способствуют соответствующие синтаксические конструкции: *«Но я развею смертью пыльной.../ Но дух мой создан не напрасно»* [Фофанов, 2010: с. 200].

Признавая величие, красоту и гармонию созданного Богом мира, завидуя ему, сатана делит сферы влияния: *«Отныне жизнь тебе подвластна,/ А смерть покорна будет мне!..»*[Фофанов, 2010: с. 200]. Необходимость такой расстановки сил в мире К.М. Фофанов объясняет устами своего героя: *«Но дух мой создан не напрасно...»*[Фофанов, 2010: с. 200], т.е. снова обнаруживается влияние еретических идей о необходимости создания зла для установления определенного равновесия в мире. Падение этого ангела оправдано в Библии тем, что мир должен отличать добро и зло, а библейский Дьявол становится повелителем не только ада, но и смерти.

На уровне нейтрального нарратива в балладу вводится гармоничный пейзаж:

*...Ночь настала, –  
Но как тепло она дышала! –  
Ее задумчивая мгла  
К мечтам бессмертия звала.  
.....  
И жизнь в мерцающей ночи  
Роняла зерна и лучи.*

*В слезах дышали розы слаще,  
И вздох волны звучал нежней,  
И далеко в эдемской чаще,  
Рыдал от счастья соловей.*[Фофанов, 2010: с. 200].

Превосходство сил Бога в этом изображении природы показано со всей очевидностью. Сатана не может изменить созданного мира. Полный гармонии пейзаж еще резче подчеркивает метания Духа тьмы. Он всеми силами стремится изменить мир, уничтожить жизнь и свет. При описании природы используется прием олицетворения, подчеркивается нерушимость сил жизни. Однако следующее предложение начинается с противительного союза «а», вводящего противопоставление гармонии ночи с ее вечной жизнью и метаниями сатаны в поисках смерти. К.М. Фофанов называет сатану «мрачным гением отвержения». Эта номинация вмещает и пространственный компонент («мрачный», относящийся к миру тьмы), и личностный («гений», субъект, достигший совершенства в чем-либо; иное значение – «дух»), и процессуальный («отверженья», отстраненный от жизни и всего живого).

Сама жизнь изгоняет сатану из Рая:

*И он бежал от мглы прозрачной  
В свою безжизненную тьму...  
И жгли цветы его дыханье,  
Тепло бессмертное тая.  
И проклинал он мирозданье  
С цветущим раем бытия...*[Фофанов, 2010: 200].

Единственное существо в мире, созданным Богом, которое несет зло – змей. Следует отметить, что автор баллады указывает биологический вид: «Влачится медленно удав» и почти с научной точностью его характеризует: «из влажных трав,/ Скользя блестящей чешуею...»[Фофанов, 2010: с. 200], т.е. прибегая к конкретизации, поэт делает образ отчетливо представляемым.

Как зависть сатаны по отношению к Богу явилась причиной его падения, так и его зависть по отношению к человеку как богообразному созданию Божию стала мотивом пагубного падения первых людей. Именно зависть приводит к разрыву с добром: «самовольно влекомый к тому как будто неким бременем, – дошел до крайней границы порочности; и поскольку он ту

разумную силу, которую получил от Творца для содействия в добре, сделал своим орудием изыскания злых планов, то он лукаво, с обманом приступает к человеку и подговаривает его, чтобы он сам себе своими собственными руками нанес смерть, <...> а змей был лишь его орудием» [Иустин (Попович), Челябинский, 2004: <http://azbyka.ru/otechnik>].

Эта библейская истина в трансформированном виде изложена и в балладе К.М. Фофанова. В отличие от библейского текста, в произведении змей изначально наделяется злом:

*И создал он тебя, холодное создание;  
Ты память обо мне – и мертвое дыханье...  
.....  
Отравой напоим ликующий эфир –  
Он также и тебя, как и меня, не греет...  
Расторгнем красоты и жизни вечной плен;  
Ты память обо мне! Ты мной запечатлен!*  
[Фофанов, 2010: 201]

Подчеркивается это и анафорой «ты память обо мне...», возникающей в середине части и завершающей текст. Следовательно, образ змея, который возникает в заключительной части поэмы, также является переосмысленным. Для поэта было важно показать, что зло с легкостью находит себе место в мире и остановить его распространение невозможно. Именно поэтому само соблазнение змеем Евы не стало предметом изображения в балладе. К.М. Фофанов стремился воссоздать события, предшествующие, как он считал, грехопадению, и перевести содержание своего произведения в философский план.

В целом же, «Искуситель» по своим структурным особенностям и образной системе не является традиционной балладой. Тема смерти, которая считается одним из основных признаков жанра, представлена в произведении К.М. Фофанова опосредованно, что доказывает общую для русской литературы тенденцию к трансформации жанра.

Жанр баллады «Очарованный принц» указан самим автором, что является не совсем обычным для творчества поэта. Очевидно, он осознавал, что

жанровые границы его произведения размыты, и стремился подчеркнуть, что следует определенному канону.

Источником сюжета баллады является легенда о Будде (принце Сиддхартха Гаутама). В текстах, повествующих о юности и взрослении Будды, указывается, что он, «пошел нищим по миру, <...> стал монахом, оставив много золота в монете и в слитках, хранившегося в погребах и в покоях» [Пишель, 2004: с.27]. Начало духовного пути Будды и причина его ухода из дворца объясняются тем, что, встретив старика, он осознал, что существует старость и она ждет каждого. – «У меня исчезла вся радость юности, – рассказывал Будда своим ученикам. – То же говорится затем о болезни и смерти, с тем только различием, что следует заключение: "У меня... исчезла вся радость здоровья" и "У меня... исчезла вся радость жизни" <...> в связи с учением Будды <...> существует три вида темноты: темнота вследствие молодости, вследствие здоровья, вследствие жизни, т.е. что человек забывает, что он стареется, болеет и должен умереть» [Пишель, 2004: с.28]. Так, в жизнеописании Будды основной акцент делается на постижении им смысла жизни. Легенда носит глубокое философское содержание, ставшее основой одной из трех мировых религий.

К.М. Фофанов опускает один из важнейших эпизодов легенды и не объясняет причин бегства героя из дворца, что приводит к различным трактовкам смысла произведения. Так, В.А. Иванов считает, что основным конфликтом в балладе является конфликт между мечтой и действительностью, и разворачивается он в душе самого героя. Исследователь пишет: «Эта борьба выражается посредством динамических мотивов, однако в данном случае этого явно недостаточно, и отдельные статические мотивы выполняют функцию динамических, двигая действие вперед. Так, впечатление, произведенное на принца встречей с "прозой жизни", являющееся фабульной кульминацией, не может быть адекватно выражено динамическим мотивом обратного пути» [Иванов, 200: с. 133].

На наш взгляд, структура и смысл баллады сложнее. Поэту необходимо было противопоставить два мира: закрытый мир дворца и мир простого народа,

роскошь и нищету. Так, в балладе акцентируется проблема современной поэту действительности – колоссальное имущественное расслоение в обществе. Именно поэтому К.М. Фофанов не называет ни имени героя, ни страны, где он проводит свое детство, поэт, таким образом, подчеркивает универсальность сюжета, его вневременной характер.

Этапы взросления юного героя представлены опосредованно, событийность предельно снижена, сюжет ослаблен. На уровне нарратива не столько передаются эпизоды взросления, сколько характеризуется обстановка, окружающая принца. Причем мир дворца подчеркнуто далек от реальности. Не случайно феи присылают мальчику шелк для одежды, игрушки, ковры. Мир, в котором воспитывается принц, – иллюзия, созданная окружающими его людьми. Помимо названия («Очарованный принц») в комментарии нарратора: «Его замыкал очарованный круг» [Фофанов, 1900: с. 303], – выражено отношение к типичной для высшего слоя общества ситуации, когда ребенок лишен представлений о реальной жизни.

В балладе создается предельно гармоничная, на первый взгляд, картина:

*Где высились пихты на мягких пригорках,  
Бродила кудрявых барашков семья,  
Ручные лисицы в искусственных норках  
Пугливо дремали, лукавство тая.*

.....

*Задумчивый аист, и важен и тонок,  
У плетня резного как сторож дремал*[Фофанов, 2010: с. 283].

Однако даже в этих строках проявляется авторская ирония. Барашки – образ, восходящий к идиллии, жанру, к которому резко отрицательно относилась русская реалистическая литература (например, многочисленные пародии Д. Минаева). Появление в тексте произведения овечек настраивало читателя на вымысленность, искусственность описываемого. Звери в клетках также образ, полностью развенчивающий представления о благодати окружающего принца мира, так как в балладу вводится прием скрытого параллелизма: мальчик уподоблен зверям, лишенным свободы. Он распространяется и на другие детали: аист уподоблен сторожу и параллелен



образу стражи, няня также выполняет функции сторожа; лисы живут в «искусственных норках», как и мальчик, существующий в искусственно созданном мире.

При этом образ ребенка в балладе изначально представлен как трагический. Мальчик бесконечно одинок (*«...не знал он тревоги,/ Ни строгих упрёков, ни робких детей./ Без сверстников рос он, не видел он сверстниц,/Его замыкал очарованный круг»*[Фофанов, 2010: с. 282-283]) и лишен самого простого общения, участия и любви.

Важно и то, что искусственно созданный мир порождает еще большие иллюзии. Принцу представляется, что за стенами замка иной, еще более прекрасный мир: *«Луна в небесах, но луна не такая,/ Какую он видит всегда над собой»*[Фофанов, 2010: с. 282-283].

Встреча с реальностью представлена в балладе с использованием прямой антитезы. Тенистые аллеи и каменные гроты противопоставлены тождественным по своим основными признакам деталям:

*У стен заповедных теснятся кругом  
Какие-то камни, и щебень, и бревна,  
Кирпич и рогожи, и кучи с песком.*[Фофанов, 2010: с. 286].

Конь принца «горделив», кони, которых он видит в селенье «жалкие». Кружевные подушки, шелковые одежды, ковры противопоставлены тяжелым одеждам народа.

Вводит в балладу К.М. Фофанов и реалистическую деталь. Он изображает одну из русских особенностей: перед приездом государственных деятелей местные жители пытаются изменить облик своего города. В произведении картина нарисована жестко, без всякой жалости к народу:

*Он едет в селенье. Как мрачно! Заране,  
Приветствуя славного принца приход,  
Спешит в драпировки, гирлянды и ткани  
Скрыть ветхую бедность тщеславный народ*

[Фофанов, 2010: с. 287].

Так, конфликт баллады «Очарованный принц» – это конфликт иллюзии и реальности. И встреча человека с действительностью представлена поэтом как

традиционный для баллады прием столкновения балладного персонажа со страшными силами, борьба с которыми бессмысленна. По сути, исчезая, принц переходит из условно-реального, уже не очарованного бытия в инобытие. Для автора не важно, как закончилась жизнь персонажа, потому что обретенная им правда навсегда разрывает его связи с миром, который он не принимает, миром страданий и горя людей.

Анализ баллад, в основе которых лежит парафраз, позволяет разграничить две разновидности переложений. В балладе Д.Н. Цертелева достаточно точно воспроизведен сюжет прецедентного текста, произведение обладает всеми чертами, характерными для романтической баллады: динамичностью действия, наличием острого конфликта между персонажами, столкновением светлых сил с темными. Завершается произведение в полном соответствии с традицией смертью персонажа. При этом баллада усложнена введением социальных и философских аспектов.

Баллады К.М. Фофанова относятся ко второму типу парафраза. Поэт, обращаясь к сюжетам прецедентных текстов, упрощает их, избирая для своих произведений только одну событийную линию, что свидетельствует о стремлении К.М. Фофанова соблюсти жанровые принципы баллады. Однако за исключением мотива смерти никаких других элементов романтической баллады в произведениях не обнаруживается, что доказывает явные тенденции к трансформации жанра.

### ***2.3. СОБСТВЕННО-АВТОРСКИЕ СЮЖЕТЫ В БАЛЛАДНОМ ДИСКУРСЕ 80-90-Х ГОДОВ XIX ВЕКА***

Теория функционирования и формирования авторского сюжета в литературоведении рассмотрена достаточно обстоятельно. В.П. Скобелев понимал авторский сюжет как «субъектную организацию произведения, движение точек зрения и т.д., вплоть до описаний, диалогов, композиционных форм организации событийного и повествовательного уровней» [Скобелев, 1982: с 31, 35]. Следовательно, такого типа сюжет включает «движение мысли автора-творца как на уровне героев, так и на уровне зафиксированного в

произведении авторского сознания, вне геройного опосредования»[Егоров, Зарецкий, 1978: с. 14].

Н.Т. Рымарь считает, что анализ индивидуально-авторских сюжетов направлен на осмысление «авторски-концептуальных аспектов художественной целостности – формах организации произведения, структурах, в которых происходит авторское конципирование целостности»[Рымарь, 2006: с. 199], а изучение собственно-авторского сюжета позволяет выделять «в сюжетной организации текста структуры, в которых наиболее непосредственно реализуется организующая, конципирующая художественное целое авторская воля»[Рымарь, 2006: с. 199], сознательная деятельность субъекта, проявляющая себя «в общей логике сюжетно-композиционной организации произведения, в ее процессуальности, ориентированности на решение какой-то творческой задачи»[Рымарь, 2006: с. 199].

Под собственно-авторским сюжетом мы понимаем способ организации художественного текста, его структуры и событийной целостности, фиксируемой на уровне внутренней конструкции, моделирующей художественный мир произведения творческим мышлением автора.

В собственно-авторском сюжете баллады могут как использоваться традиционные сюжетные схемы (встреча, конфликт и его трагическое разрешение; предсказание, разлука, гибель; борьба с судьбой и т.д.), так и выстраиваться новая система событий и отношений между балладными персонажами, не зафиксированная ранее на текстуальном уровне. Связи собственно-авторских сюжетов с какими-либо существующими прецедентными сюжетами не проявляются, но сохраняются на уровне «памяти жанра».

Собственно-авторский сюжет представлен в балладе К.Д. Бальмонта «Замок Джен Вальмор». Ни замка с таким названием, ни самого места в Европе не было. Однако указание локуса «Вальмор» не могло не вызывать литературных ассоциаций. Вальмор – фамилия французской поэтессы Марселины Фелисите Жозефины Деборд-Вальмор, стихи которой хорошо знала русская читающая публика. Известно, что она была автором поэтических

сборников, романов, детских сказок. По свидетельству М.Ю. Лотмана, ее книги были в библиотеке А.С. Пушкина. Кроме того, исследователь утверждал, что одна из элегий Вальмор стала «источником» письма Татьяны к Онегину. Роман Вальмор «Мастерская художника» (1833 года) заинтересовал М.Ю. Лермонтова, который оставил на полях книги множество пометок.

Баллада К. Бальмонта по своим основным признакам восходит к русской традиции. Прежде всего, как и большая часть национальных баллад, она содержит подробную пространственную характеристику в экспозиции. В описании замка Джэн Вальмор нет ничего необычного и таинственного. Поэт создает достаточно реалистическую картину.

Следует отметить и то, что в описании использован нестандартный для баллады прием. Нарратор выступает как созерцатель замка: в текст произведения вводятся прямые эмоциональные оценки, передается отношение не столько к вымышленному замку, сколько к тем строениям, которые любил посещать поэт в Англии:

*Красивы замки старых лет,  
Зубцы их серых башен  
Как будто льют чуть зримый свет,  
И странен он и страшен,  
Немым огнем былых побед  
Их гордый лик украшен.  
.....  
Мосты подъемные и рвы, –  
Замкнутые владенья... [Бальмонт, 2010: с. 227]*

Введение в текст баллады личностного отношения необходимо было автору для того, чтобы создать иллюзию реальности. Однако вполне реалистичное описание полностью разрушается введением традиционных балладных образов. Одним из них является сова, крик которой разграничивает два плана баллады: реалистический и фантастический.

В балладах часто используется крик птиц, предвещающих смерть. Например, в «Светлане» В.А. Жуковского:

*Чёрный вран, свистя крылом,  
Вьётся над санями:*

*Ворон каркает: печаль!..* [Жуковский, 1959: с. 21]

Подобную функцию крик выполняет и в балладе К. Бальмонта: «Здесь ночью слышен крик совы...», т.е. он становится предвестником страшного и таинственного.

Семантика образа совы в балладе полностью соответствует тому культурному архетипу, который сложился в представлении самых разных народов. Известно, что образ совы – амбивалентный символ. Эта птица «мудрости, эрудиции, чуткости», однако, «будучи ночной птицей, сулит смерть, несчастья, мрак, служит дурным предзнаменованием» [Баешко, Гордиенко, 2007: с. 78]. Бесшумный ночной полет, светящиеся глаза и жуткие крики повлияли на то, что сову связывали со смертью и оккультными силами. Ее считали птицей смерти. Кроме того, она олицетворяет опустошение и несчастье, темноту, ночь, дождь. Во многих традициях совы несут угрозу, пророчат беду. В сов могут обращаться ведьмы, колдуны, злые духи. Им приписывали дар пророчества, возможно, из-за способности видеть в темноте.

Нагнетание таинственного происходит за счет использования анафорического повтора:

*Здесь ночью слышен крик совы,  
Здесь бродят привиденья.* [Бальмонт, 2010: с. 228].

Кроме того, данная «переходная» строфа баллады насыщена символическими образами:

*И странен вздох седой травы  
В час лунного затмения.* [Бальмонт, 2010: с. 228].

Серая трава, как и крик совы, предвещает смерть. В Библии серый цвет – это цвет пепла и траура (древние евреи посыпали себя пеплом, чтобы выразить скорбь во время похорон).

Лунное затмение также традиционный символ смерти. Известно, что «отсутствие Луны на небе, а затем новое ее появление сделали Луну символом перехода от жизни к смерти и от смерти вновь к жизни. В некоторых традициях Луна указывает дорогу в загробный мир».

Но не только перечисленные символы являются предвестниками смерти. Три раза в тексте произведения упоминается «баллада», жанровое содержание которой также в сознании читателя связано с трагическими событиями, знаменующими переход из земного мира в потусторонний:

*В старинном замке ДжэнВальмор  
Чуть ночь — звучат баллады...*

.....  
*Но всех прекрасней ДжэнВальмор,  
В честь Джэн звучат баллады.*

.....  
*Бьет полночь.— «Полночь!» — Звучный хор  
Пропел балладу ночи... [Бальмонт, 2010: с. 228-229]*

И бал, и кружение в танце – детали, также наполненные символическим СМЫСЛОМ.

*Певучий танец заструил  
Медлительные чары.  
Пусть будет с милой кто ей мил,  
И вот кружатся пары [Бальмонт, 2010: с. 228].*

Исследовательница Т. Юрченко утверждает, что в основе мифологемы бала лежит оппозиция живое/неживое. Сама же мифологема концентрирует «инобытийные» смыслы, организует инфернальный облик бала. В свою очередь, бал с его специфическими атрибутами (ночь – время прохождения, «кружение», «вращение» – танцевальные движения и т.д.) ... создает ассоциативный фон для рождения метафоры с инфернальной семантикой: «баллад».

Центральным в балладе является образ героини – Джен. В начале произведения в ней нет ничего сверхъестественного. Это красавица, которая пробуждает в сердцах любовь, но сама остается холодной:

*В старинном замке ДжэнВальмор,  
Красавицы надменной,  
Толются гости с давних пор,  
В тоске беспеременной:  
Во взор её лишь бросишь взор,  
И ты навеки пленный. [Бальмонт, 2010: с. 230].*

Чувства поклонников Джен гиперболизированы: ради ее любви красавцы Гроль, Ральф и Свен готовы принять смерть. Они безразличны к земной красоте

«дев соседних гор», с ярко блещущими глазами, потому что видят в Джен нечто необыкновенное, недоступное разуму.

Жизнь и смерть противопоставляются в балладе. И смерть оказывается абсолютном, потому что «*все в жизни – дым, все в жизни – тлен*»[Бальмонт, 2010: с. 229].

Часом расплаты за любовь становится полночь: «*Бьет полночь. – «Полночь!» – Звучный хор/ Пропел балладу ночи...*»[Бальмонт, 2010: с. 229]. Джен превращает своих гостей в камни, растения, бесплотные тени.

Как и в традиционной балладе, смерть гостей Джен сюжетно мотивирована. Но если в балладах В.А. Жуковского она вызвана тоской по возлюбленному, ревностью, соперничеством, то в балладе К.Д. Бальмонта переход в инобытие является расплатой за любовь к темной силе.

При этом образ Джен амбивалентен. С одной стороны, она ведьма с зелеными глазами, несущая смерть. Зеленые глаза Джен – это атрибут «чужого» пространства, мира, где обитает нечистая сила. Зеленый цвет характеризует персонажей народной мифологии: зеленые волосы у лешего, русалки, водяного; зеленого цвета водяной; зеленые глаза имеют леший, русалки, вилы, водяные.

А с другой – Джен – часть природного мира, наполненного абсолютной гармонией:

*В полночный сад зовет она  
Безумных и влюбленных,  
Там нежно царствует Луна  
Меж елей полусонных,  
Там дышит нежно тишина  
Среди цветов склоненных*[Бальмонт, 2010: с. 229].

Важно и то, что смерть не оказывается концом любви. Лишившая возлюбленных земной жизни Джен продолжает жить их любовью, однако чувства не удовлетворяют героиню баллады, потому что ей нужны страсти.

Так, становится понятен смысл баллады. В ней поэт-символист давал собственное представление о женской сущности. Он показал образ прекрасный и страшный одновременно, женщину, дарящую любовь и смерть. И, самое

главное, она не является частью реального мира. Ей открыты тайны небытия, собственно, она и есть его часть.

Можно предположить, что Джен – один из возможных путей осмысления женского образа. Это образ, еще не до конца реализованный поэтом, сохраняющий черты, более характерные для эстетики декаданса, чем символизма, но уже вобравший те признаки, которые станут типичными для литературы следующего десятилетия. Прекрасная Дама навсегда останется частью трансцендентного мира, прекрасной и недоступной для земных чувств.

При этом в балладе К.Д. Бальмонта выявлены такие признаки балладного нарратива, как занимательная и насыщенная событийная линия, подчеркнутая фантастичность сюжета, повышенная эмоциональность, оценочность, нарочитая сенсационность, трагедийность, лиричность, что доказывает «переходность» произведения от лиро-эпической формы к лирической.

Поиски новых балладных форм приводят поэтов к изменению структуры канонической баллады. Одним из приемов, активно используемых в произведениях 80-90-х годов XIX века, является введение драматизации, в основе которого лежит диалог двух героев. Подобный прием не был абсолютно новаторским. Его использовал Гёте в балладе «Лесной царь», в которой событийная линия представляется в высказываниях персонажей. Однако, в отличие от романтической, в балладе конца XIX века усиливается индивидуальное начало. Каждый из персонажей наделяется собственными чертами, а событие становится средством раскрытия характера балладного персонажа. Повествовательное начало, отличающее жанр от чистой лирики, либо полностью отсутствует, либо вводится фрагментарно как компонент аукториального нарратива. А.А. Боровская отмечает: «Сюжет в таких балладах излагается опосредованно, как в драматическом произведении, в форме цепочки высказываний персонажей, которые составляют сплошную непрерывную линию, один изображаемый момент тесно примыкает к другому, что стимулирует динамику развития действия» [Боровская журн., 2009: с. 102].



Произведение К.М. Фофанова «Звезда любви» по содержательным признакам – баллада, хотя строение текста не является традиционным. Она представляет собой диалог двух персонажей без всякого присутствия нарратора. Причем речь одного из персонажей – пажа – преобладает над высказываниями, принадлежащими второму персонажу – королю.

Поэтом использован типичный для баллады принцип характеристики персонажей без указания их имен. Героями произведения являются король и паж, по наименованию которых становятся очевидными их статус и возрастная характеристика одного из героев – пажа. Для баллады К.М. Фофанова важны не столько социальные различия персонажей, столько противопоставление юношеской ограниченности и мудрости взрослого человека. Именно король объясняет пажу сущность его видений и, в конечном итоге, их смысл.

В произведении используется традиционный для жанра хронотоп: основные события разворачиваются ночью и связаны с мотивом пути, наиболее распространенным в художественном мире баллады. В традиционном сюжете баллады путь всегда связан с трудностями, страхом, изменением сознания, часто он символизирует движение к смерти.

В балладе К.М. Фофанова «Звезда любви» типичный для баллады мотив приобретает новое понимание и в большей степени соответствует христианским представлениям, в которых противопоставляется легкий путь трудному: «Широкий путь – это путь грешников, по нему идут беспрепятственно, как бы плывут по течению, он не требует подвига от людей <...> Узкий – путь праведников, он связан с подвигом, с самоотречением, с любовью к ближним, <...> он усеян терниями, поэтому его можно назвать также тернистым путем. Таким образом, широкий путь связан отчасти со стагнацией, с духовной смертью, а узкий – с жизнью, движением, с представлением об идеале человека, именно по нему призывает идти Евангелие» [Макарова, 2009: с.459].

В балладе К.М. Фофанова путь является переходом от «своего» мира к «чужому», от горизонтального локуса вьюжной дороги к вертикальному топосу

неба, а следовательно, к инобытийному, духовному началу. Путь через вьюгу становится своеобразным символом преодоления, которое необходимо для достижения мечты и реализации любовного чувства к загадочной и прекрасной девушке:

*... шел я ночью снежной,  
Обвеян вьюгою мятежной,  
Вдаль белой темноты...* [Фофанов 2010: с. 187].

Соединение мотива пути с образом вьюги также является традиционным для русской поэзии. Например, в «Светлане» В.А. Жуковского «вьюга обрушивается на путника, в данном случае Светлану, "вдруг", неожиданно, что является одной из закономерностей развития инфернального варианта сюжета метели» [Нагина, 2010: с. 13].

Мир земной ассоциируется с ощущением неустойчивости, разрыва связи человека с окружающим его пространством, а путь представлен как движение к гармонии. Подобное отношение к пути было вполне закономерным в эпоху безвременья. К.М. Фофанов достаточно точно передал ощущения, свойственные творческой интеллигенции, в период, который воспринимался как эпоха глубочайшего кризиса. Не случайно Д. Максимов писал, что «тема пути – порождение динамического, беспокойного, мятущегося сознания в период идейных брожений и ломок...» [Максимов, 1981: с. 17].

Мотив пути усложнен в произведении К.М. Фофанова за счет его объединения с не менее традиционным для жанра мотивом сна, также традиционным для русской поэзии начала XIX века. «Сон – это также открытие границы между настоящим и будущим и в то же время между настоящим и прошедшим. Отсюда восприятие сна как предсказания, предзнаменования, пророчества, отсюда вера в вещий смысл снов» [Толстой, 1993: с.91].

Сон изначально воспринимается героем баллады как трагический:

*Король, ты хочешь знать несчастной  
Души тоску – изволь...  
Король, я видел сон ужасный;  
Я видел сон, король!..*

.....

*Мне снилось – вьюга все сметала, –  
И звездные огни  
Она, как свечи, задувала...* [Фофанов 2010: с. 187].

Соединение мотивов дороги и сна является одним из основных факторов выстраивания событийной линии произведения: увиденное во сне последовательно раскрывается в тексте баллады.

В балладе дается три интерпретации сна. Сначала королем дается вполне рациональная трактовка ночных видений пажа: «– *Так чем же сон тебя обидел/ – К погоде зимней он...*» [Фофанов 2010: с. 187]. Следует отметить, что первое толкование увиденного пажом во многом совпадает с тем, как позже объяснял происхождение некоторых сновидений Павел Флоренский. Он писал о том, что большая часть увиденного во сне объясняется «дневным сознанием» и является «перефразировкой некоторого события внешнего мира» [Флоренский, 1993: с. 8]: выстрел становится реакцией на хлопнувшую дверь, цветы связаны с запахом духов, удушье может быть вызвано таким же внешним фактором, например, навалившейся подушкой [Флоренский, 1993: с. 8-9]. Соответственно, король считает, что изменение погоды навеяло странный сон пажа.

Второе толкование сна: « – *Твой сон, мой отрок, годы счастья/ Сулит в грядущей мгле – /Дни ясной славы и участия...*» [Фофанов, 2010: с. 187], очевидно, было почерпнуто поэтом из многочисленных сонников, бесконечно переиздаваемых в конце XIX века, которые публиковались огромными тиражами и самыми разными издателями («Сонник или Толкование сновидений» (1874, 1875, 1877, 1879 гг.), «Сонник, или Истолкование снов по алфавиту расположенное» (1879 г.), «Полнейший сонник или Как вставать так сны разбирать» братьев Абрамовых (1872, 1879, 1882 г.), «Новейший сонник, или Как вставать – так сны разбирать» Е.И. Коновалова (1895 г.), «Сонник или Толкование сновидений по алфавиту расположенное» И.Д. Сытина (1884 г.) «Новый толковый сонник: Собрание различных снов по опытам столетних моих родственников» Ф. Иогансона (1873 г.) и т.д.).

В одном из самых популярных европейских сонников начала XX века сообщалось, что дорога обозначает новые дела, неожиданные «благоприятные тенденции», успехи [Миллер, 2008: с.161].

Третье объяснение сна: «– *Не плачь, мой паж, звезда восходит, Звезда любви твоей!..*» [Фофанов, 2010: с. 188] носит мистический смысл и восходит к этико-эстетической концепции Вл. Соловьева. На это указывает Е.З. Тарланов, подчеркнувший связь идеи баллады К.М. Фофанова и стихотворений В. Соловьева «Под чуждой властью знойной вьюги» «Близко, далеко, не здесь и не там...», «Das Ewig Weibliche». Исследователь пишет: «Фофановский образ "девы – Земной красоты" перекликается с образом Вечной Женственности в поэзии.<...>Мотив "таинственной подруги"– ипостась трансцендентальной, неземной красоты, недостижимой по своей сути» [Тарланов, 1988: с. 123].

На наш взгляд, образ возлюбленной выполняет в балладе существенную, но не определяющую функцию. Внимание поэта сконцентрировано на душевном состоянии паж. А «звездой любви» становится сложное и достаточно противоречивое чувство, которое испытывает герой.

Не случайно «дева – Земной красоты» возникает во сне паж, который является переходным состоянием между двумя мирами. Это «высшая реальность, открывающаяся при вспышках озарения <...> В этой реальности осуществляются желания, не реализованные в действительности. Как считали романтики, во сне происходит свободный полёт фантазии, разрывающий путы действительности» [Пигулевский, 1987: с.100].

Именно во сне к герою баллады приходит чувство, которое он не способен испытать в обыденности. Паж изначально сосредоточен на своем внутреннем мире, который наполнен новыми ощущениями:

*И вдруг меня над белой тьмою  
Взмыл ветер в синеву, –  
И там зажегся я звездой,  
Как будто наяву!..* [Фофанов 2010: с. 187].

Его душа обретает любовь, которую ему дает небо, и сам он оказывается способным пробуждать чувства. Не случайно в монологе героя употребляются

почти тавтологичные конструкции: «"Ты был – ее звездой!"», «Зачем я был звездой ночи», «Я был ее звездой». Так, чувство пажа становится сюжетной основой текста баллады. Юный герой пытается соединить реальность и мечту, любовь возможную в трансцендентности, но недостижимую в земном мире. Причем понимание того, что обретенное в ином мире чувство кратковременно, не покидает героя баллады, поэтому он и стремится «к земле./ Родной любви и чуждый гневу»[Фофанов 2010: с. 187].

Развитие событий доказывает, что счастье и гармония в земной жизни невозможны и именно любовь становится и для героя, и для его мистической возлюбленной источником смерти.

В отличие от пажа король осознает недостижимость достижения земного счастья, он объясняет закономерность произошедшего с юным собеседником и стремится донести до него мысль, которая и является не только плодом размышлений персонажа, но и идеей баллады. В произведении К.М. Фофанова утверждается роль чувства в земной жизни. Устами мудрого короля объясняется, что любовь изменяет человека, пробуждает его душу.

Следует отметить и то, что речь пажа и речь короля имеют принципиально разное синтаксическое оформление. Фразы юного героя, как правило, заканчиваются восклицанием и оформляются соответствующим знаком и многоточием: «Я возмущен лукавой силой!..», «Я видел сон, король!..», «Зачем ее любил!..». Реплики короля заканчиваются только многоточием, подчеркивающим недоговоренность «К погоде зимней он...», «Дни ясной славы и участия...».

Подобное строение текста раскрывает высокую степень эмоционального напряжения юного героя, который прерывает речь короля. И только в завершении текста, являющегося своего рода сентенцией и выражением основной идеи, слова короля также оформляются восклицанием: «*Не плачь, мой паж, звезда восходит,/ Звезда любви твоей!..*»[Фофанов 2010: с. 187].

Если в творчестве К.М. Фофанова «Звезда любви» – единственный пример драматизации в жанре баллады, то в поэзии Мирры Лохвицкой

модификация жанра, базирующаяся на данном приеме, составляет существенную часть балладного творчества поэтессы. При этом определенные трудности в разграничении модифицированных балладных форм и лирических стихотворений связаны с тем, что поэтесса часто не определяла жанр своих творений. Поэтому основными критериями выделения баллады являются наличие напряженного, но неразвернутого сюжета, фрагментарность, обостренный конфликт, одноконфликтность, балладный хронотоп, повышенная эмоциональность, неожиданные повороты событий, сильные характеры персонажей, обусловленность содержания мотивом смерти.

Баллада М.А. Лохвицкой «Четыре всадника» – виртуозное соединение библейской и национальной традиций. Однако сюжет баллады не имеет аналогов в литературе и мифологии.

Четыре всадника – образы Апокалипсиса, персонажи шестой главы Откровения Иоанна Богослова, последней из книг Нового Завета.

Принято считать, что каждый из всадников несет свой смысл: на белом коне – Чума, на рыжем – Война, на вороном – Голод, на бледном – Смерть («И видех, и се, конь блед, и седяй на нем, имя ему смерть: и ад идяше вслед его: и дана бысть ему область на четвертей части земли убити оружием и гладом, и смертию и зверьми земными») (Откр. 6:8).

Бог призывает их и наделяет силой сеять святой хаос и разрушение в мире. Всадники появляются строго друг за другом, олицетворяют зло, разрушительные силы и смерть. Так, основная направленность баллады и мотив смерти заданы уже в названии произведения, вызывающим прямые ассоциации со всадниками Апокалипсиса.

Вторая линия восходит к фольклорному сюжету «жених-мертвец», весьма популярному в литературных балладах русских романтиков начала XIX века.

Название произведения соотносится с его четырех частной композицией. Каждая из частей характеризуется новым временным планом: утро («Брезжит в окно золотая заря...»), день («Видишь, восходит торжественно день...»), вечер («Вечер таинственный смотрит в окно...»), ночь (Вот уж спустилась темная

ночь...»). Четырем временам суток (частям) соответствуют четыре жениха: утренний гость – «...прекраснее юной весны,/ Кудри его из лучей сотканы»; дневной – «и славен, и знатен вполне...»; вечерний – «...печальный; в молчанье немом...», ночной – «Лик его чудный внушает мне страх,/ Месяц играет в его волосах, / Черные очи так ярко горят, / Траурным флером окутан наряд!...») [Лохвицкая, 1999: с. 138].

Первая и третья части открываются пейзажными зарисовками: «Вспыхнуло утро, багрянцем горя,/ Брезжит в окно золотая заря...» [Лохвицкая, 1999: с.137] и «Солнце пурпурное скрылось давно;/ Вечер таинственный смотри в окно...» [Лохвицкая, 1999: с.138]. Так, антитеза возникает даже в пейзаже на уровне противопоставления времени суток и художественных категорий свет/тьма.

Текст выстроен в форме диалога матери и дочери, женихи фигурируют в тексте лишь косвенно. Ведущий художественный приём в балладе – антитеза. Так, в первой и второй частях мать хвалит женихов, а дочь отвергает, в третьей и четвёртой – наоборот.

Тяга Майи к темноте и смерти, её отрицание света и жизни сближает образ героини с образом самого «жениха-мертвеца», как и героини баллад В.А. Жуковского, Майя готова следовать за ночным гостем. Однако в период романтизма принцип двоимирия был максимально сглажен, а путь с женихом мертвецом представлялся как дорога в иной мир.

Важен в балладе и мотив сна, причем сон охватывает героиню в светлое время суток, а в темное переходит в бодрствование. Обращение «Майя, любимая дочь» является рефреном каждой из частей.

Первый жених отождествлен с утром. Особенностью этого гостя является его молодость, юношеские свежесть и красота. В портрете преобладает золотой цвет яркого утреннего солнца. Его образ создается поэтессой с помощью художественных тропов: метафоры («кудри его из лучей сотканы»), скрытого сравнения («прекраснее юной весны»), эпитета («нежно звучит его смех молодой»). В описании внешности выражено позитивное отношение матери к

жениху. Ключевым аргументом в характеристике является то, что он несет с собой жизнь и веселье. Однако героиню не отпускает «очарованный сон»: *«Дай досмотреть вдохновенные сны!»* [Лохвицкая, 1999: с. 137]. Именно в этой части становится очевидным, что юная Майя – героиня, которая ближе к миру мертвых, чем к «здешнему».

Во второй части баллады мать представляет Майе второго жениха, отличительными признаками которого являются зрелая красота и богатство. Его портрет наполнен символикой: «въезжает на белом коне», «плащ голубой» – цветами дневного неба. Богатство жениха соотнесено с пышной, яркой картиной летнего дня, наполненного живыми красками природы. Мать встречает день и гостя радостно, а дочь в облике гостя и ярких красках усматривает «обманчивый вид»; а обычный день и сама жизнь видятся героине как бессмысленные: *«Столько забот бесконечных таит, / Сколько забот о ничтожном – земном»* [Лохвицкая, 1999: с. 137-138].

Сон – один из основных балладных мотивов русской поэзии, восходящий к «Светлане» В.А. Жуковского. Именно в ней сон становится мистическим и формирует сюжет произведения. Однако сон в «Светлане» не выполняет трагической функции. Он связан с миром мертвых, но наделяется позитивной семантикой. Абсолютно иной смысл придается этому мотиву в балладе М.А. Лохвицкой. Сон ее героини восходит к тому пониманию состояния, которое было принято у символистов. Это всегда приближение к инобытийному, таинственному, непознаваемому. Сон часто противопоставлялся земному бытию, наполненному страданиями. Поэтому погружение в это состояние желанно для субъекта лирики, и, напротив, пробуждение ото сна мучительно.

В третьей части отношения героинь меняются. Мать, увидев таинственного гостя, закрывает жилище. Однако дочь требует отворить ставни шире. В облике жениха основными характеристиками является печаль и «лучистое сиянье» звезды Геспер.



Следует отметить, что в античной мифологии этот образ нес прямо противоположные смыслы. Если в мифах Греции это «божество вечерней звезды – самой прекрасной из звезд», то в римской – «брат Атланта, наблюдавший звезды на вершине горы, затем загадочно исчезнувший и превратившийся в яркую звезду, <...> почитался под именем Луцифера» [МНМ, 1988, 1: 298], а уже в Средние века этот мифологический образ стал образом падшего Ангела и сатаны. Именно поэтому у этого гостя присутствуют признаки иного мира: печаль, молчаливость, отражение на лице сияния дьявольской вечерней звезды. Жених напоминает тень, он сливается с темнотой «таинственного вечера», становится одним целым с ним. Даже воздух вечера наполнен тьмой, пьянящий, дурманящий аромат разливается в атмосфере, хотя автор объясняет это усилившимся вечером запахом цветов. Но Майя тоже стремится наполниться тьмой: *«Сладко мне воздух вечерний впитать!»* [Лохвицкая, 1999: с. 138]. Героиню постепенно окружают символы загробного мира, и она страстно тянется к ним.

Четвертая часть открывается картиной ночи, которую героини снова воспринимают совершенно по-разному. Мать, как представитель мира живых, призывает дочь вместе со всеми обычными людьми в положенный час отойти ко сну. Но Майя, зачарованная женихом-мертвецом, требует уже не распахнуть ставни, как в предыдущей части, а открыть ему дверь, принять его по обычаю мира живых. Мать отмечает в облике гостя непривычные черты: «лик его чудный», «месяц играет в его волосах», «черные очи так ярко горят», «траурным флером окутан наряд». Да и поведение жениха необычно: «тихо подъехал и стал под окном». Если днем гость въезжал на белом коне, то этот жених появился ночью на вороном, т.е. снова цвет лошади соотносится с цветом неба. О том, что перед нами жених-мертвец, можно судить по впечатлению, которое он производит на представителя мира живых («внушает страх»), а также по его портрету и одежде. Кроме того, сама Майя рада появлению жениха и готова отправиться с ним в пути:

– *Встань же, родная, и двери открой,* –

*Это примчался возлюбленный мой,  
С ним я в объятии жарком сольюсь,  
К звездному небу навек унесусь!* [Лохвицкая, 1999: 138]

Поведение Майи и ее отношение к гостю является отражением народных представлений о сватовстве, и вообще женитьбе, как об обряде инициации. Вероятно, поэтому героиня, покидая мир живых, становится невестой, только в отличие от обычного свадебного обряда, она возвращается в мир мёртвых, и ее проводником становится жених-мертвец.

Мотив смерти, таким образом, реализовывался на протяжении всей баллады. Именно поэтому Майя отвергала всех женихов, ожидая последнего, который и был частью мира ее мечтаний и стремлений. Интересно и то, что поэтесса вновь наделяет героиню волей выбора. Здесь опять отражается культ женского начала в идеологии символистов.

Слово «жених» не употребляется в балладе, его заменяет слово «гость». Эта замена объясняется тем, что в поэтическом мире символистов под «Женихом» понимался Иисус Христос. Например, у Д.С. Мережковского: «Бог – Он и Она вместе, Мужеженщина. Это сверхъединство и открывается нам в божественных ипостасях как Отец и Мать. Вечно-мужественное – в Отце, вечно-женственное – в Духе Матери. «...сочетание этих начал – в Сыне: церковь, Тело Христово, – Невеста, а сам Христос – Жених; это и значит: два начала в Нем – вечно-женственное и вечно-мужественное» (366). То есть, ипостась Бога-Сына сочетает в Себе два начала – вечно-женственное и вечно-мужественное» [Синельников, 2013: <http://exitum.org/duh/104-vechnaya>]. А в лирике Д.С. Мережковского есть строки:

*– Кто ты? Друг? – Не друг. – А кто же?  
– Я чужой среди чужих,  
Дальше всех и всех дороже –  
Твой таинственный жених.*

*Наш чертог во мраке светит,  
Ризу брачную готовь:  
На пороге смерти встретит  
Нас Бессмертная Любовь* [Мережковский, 2000: с. 272].

Следовательно, образ гостя в произведении М.А. Лохвицкой, с одной стороны, является воспроизведением балладной традиции начала XIX века, а с другой – воплощением новой символистской идеологии. С народными представлениями в балладе связаны возрастные характеристики женихов: утро – юноша, день, вечер и ночь – зрелые мужчины. Слова «утро», «день», «вечер» и «ночь» фигурируют в тексте баллады, сливая в единое целое образ очередного гостя с наступившим временем суток. Автор задействует ассоциативное мышление читателя, добавляя в облик каждого жениха детали, которые соотносятся с определённой временной парадигмой.

Таким образом, в балладе М.А. Лохвицкой проявляются следующие признаки жанра и литературные традиции: использование идеи символистов о женщине – высшем начале, созидающем и разрушающем одновременно; введение символистических представлений о соотнесенности сна со смертью, переосмысление романтической системы двоемирия, трансформация сюжета о «женихе-мертвце», введенного в русскую литературу В.А.Жуковским и почерпнутого из фольклорных преданий, легенд, поверий.

Баллада М.А. Лохвицкой «Лилит» восходит к сюжету о первой «жене» Адама. Интерес представляет образ главной героини, который связан с самыми разными религиозными традициями: шумеро-вавилонской, греческой, иудаистской, христианской, кабаллистической, сатанистской, зороастрической. «Лилит – злой дух, обычно женского пола. Имя восходит к именам трёх шумерских демонов: Лилу, Лилиту и Ардат Лили» [МС, 1991: с. 318]. В ассирийской и вавилонской мифологии образ Лилит представлен в качестве убийцы детей и суккуба. В роли суккуба Лилит выступает и в еврейской традиции: она овладевает мужчинами против их воли с целью родить от них детей.

В каббале Лилит – дьяволица, являющаяся во сне неженатым молодым мужчинам. Согласно книге Зогар, Лилит стала женой Самаэля и матерью демонов. Поэтому Талмуд не рекомендует мужчинам ночевать в доме одним.

В Талмуде написано, что Адам и Ева, будучи в «отлучении» в течение 130 лет, породили духов, дивов и лилит (слово использовано как существительное множественного числа мужского рода) («Берешитрабба», 20; «Эрубин», 18: б)[МНМ, 1988, 2: с. 55].

Еврейские источники указывают на существование двух Лилит. Старшая Лилит – жена Самаэля, царица и мать демонов. Младшая Лилит – супруга Асмодея. При этом речь идет о двух ипостасях одной дьяволицы. Самаэль часто отождествляется с сатаной.

В иудейском быту Лилит особенно известна как вредительница деторождения. Считалось, что она не только наводит порчу на младенцев, но и похищает их, пьет кровь новорожденных, высасывая мозг из костей, и подменяет их. Ей также приписывалась порча рожениц и бесплодие женщин.

Благодаря большому интересу к каббале в Европе эпохи Возрождения, предание о Лилит как первой жене Адама стало известно европейской литературе, где она обрела облик прекрасной, соблазнительной женщины. Такое представление о Лилит появляется и в средневековой еврейской литературе (хотя в еврейской традиции красивая внешность Лилит связана с ее способностью менять свой облик). Известны, например, рассказы о том, как Лилит в облике царицы Савской соблазнила бедняка из Вормса. О каббалисте Иосифе делла Рейна рассказывали, что он добровольно предался Лилит. У писателей и поэтов она обрела облик прекрасной соблазнительницы, а красивая внешность Лилит начала объясняться ее способностью, словно хамелеон, менять свой облик.

В XVIII веке в одном из важнейших литературно-философских памятников раннего французского Просвещения – в «Историческом словаре» Пьера Бейля – был опубликован миф о Лилит, противоречащий ортодоксальной библейской версии о сотворении мира и характеризующий ее как обольстительницу, лишенную страстей.

Легенда о Лилит вдохновила английского поэта Данте Габриэля Россетти (1828–1882) написание поэмы «Райская обитель», в которой Лилит-змея

стала первой женой Адама, а Еву Бог создал позже. Лилит, для того чтобы отомстить Еве, уговорила ее отведать запретный плод и зачать братоубийцу Каина. Представление о прекрасной, магически соблазнительной Лилит лежит в основе рассказа А. Франса «Дочь Лилит». Шотландский писатель Дж. Макдональд написал роман «Лилит» [МНМ, 1988, 2: с. 55].

Особое место занимает образ Лилит в русской литературе. Романтическое противопоставление Лилит и Евы как двух сторон, двух ликов одной женщины было у Николая Гумилёва в стихотворении «Ева или Лилит». Федор Сологуб в сборнике «Пламенный круг» изображает Лилит как лунный свет. Романтическую окраску Лилит получила в поэме Аветика Исаакяна «Лилит», где прекрасная, неземная, сотворенная из огня Лилит противопоставлена Еве. Противопоставление Лилит земным женщинам есть в стихотворении Марины Цветаевой «Попытка ревности». В 1928 году Владимир Набоков написал стихотворение «Лилит», в котором юная обольстительница соблазняет героя.

Даниил Андреев в «Розе Мира» изображает Лилит как одну из семи Великих Стихиалей, ваятельницей плоти людей и демонических существ. Эсхатологическое начало образа рассматривается в статье Ф. Синельникова: «...Анти-Логос объявит себя воплощением Бога-Отца, а женщину, чей облик приняла при помощи дьявольского чуда Лилит, – воплощением Вечной Женственности. <...> Вокруг себя и воплощенной Лилит антихрист создаст кощунственный культ мирового совокупления, и гнусные действия между ними, окруженные сказочными эффектами и одурманивающим великолепием, будут разыгрываться перед лицом всех и вся, якобы отображая в нашем мире космический брак двух ипостасей Троицы» [Синельников, 2001: с. 265]. Таким образом, Лилит – это образ порока, разврата, разрушения, связанный с женским началом.

В заголовочном комплексе баллады М. Лохвицкая подчеркивает связь своего произведения с западноевропейской традицией. Автор баллады, комментируя имя героини, дает ссылку на древнее предание и уточняет:

«Богиня любви и смерти; по древне халдейскому преданию, она была первой женой Адама, обольстившей его» [Лохвицкая, 1903: с. 17]. М.А. Лохвицкая акцентирует внимание на тематике произведения: любви, смерть и обольщении.

Эта же мысль развивается поэтессой и в эпитафии:

*FAUST:*

*Werist denn das?*

*MEPHISTOPHELES:*

*Betrachtesie genau! Lilith ist das.*

*FAUST:*

*Wer?*

*MEPHISTOPHELES:*

*Adams erste Frau.*

*Nimm dich in acht vorihrenschönenHaaren,*

*Vordiesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt.*

*Wennsiedamit den jungen Mann erlangt,*

*So läßt sie ihn so bald nicht wiederfahren.*

[Лохвицкая, 1903: с. 17].

В конце XIX века трагедия Гете была одним из самых популярных произведений в России. Фрагмент текста, вынесенный в эпитафию, воспроизводит один из соблазнов, которым придается главный герой, – это пляска с красавицей-ведьмой, названной Лилит, в которой Фауста привлекает, прежде всего, телесная чувственность.

Определенного рода балладная традиция используется и Гете: любовь и появление призрака – сюжетный ход, заимствованный Готфридом Бюргером в народной балладе и активно используемый в жанре.

Следовательно, весь заголовочный комплекс призван подчеркнуть, что баллада имеет конкретные литературные источники. Однако данный прием является литературной мистификацией. «Лилит» – плод творческой фантазии поэтессы.

Как и большая часть баллад, произведение открывается пейзажем. Но если, как правило, описание природы дается от 3-го лица, то в «Лилит» М.А. Лохвицкой – от 1-го. Это объясняется особенностями текста: он представляет собой монолог Лилит.

При описании картин природы уже проявляются специфические особенности балладной героини: ее стремление подчинить себе одинокого странника:

*Видишь замок заколдованный  
В тихом пламени зари?*

.....

*Над тобой огни вечерние*

*Расцветили облака.*

*Свод небесный, весь в сиянии*

*Ярким пурпуром залит.*

*Слышишь роз благоухание?..*[Лохвицкая, 1903: с. 17]

При этом характеристика природы несет явно выраженный эротический смысл: «пламя зари», «пурпур» неба, аромат роз. Эти символы создают атмосферу царства Лилит, в котором господствуют физическая любовь и смерть.

Кроме того, в описании сада отразились шумерские воззрения на Лилит, как богиню плодородия. Именно поэтому изображается пышная природа, напоминающая Эдемский сад. Таинственность придают пейзажу эпитеты, характеризующие пространство: «горят цветы, заженные догорающим лучом», «реют сны замороженные, веют огненным мечом», «видение усыпит и обольстит крепким сном... без пробуждения...», которые семантически связаны с вечным сном, смертью.

Песня Лилит выстраивается в соответствии с теми представлениями, которые сложились в русской культуре эпохи рубежа веков о сиренах. Из сказок «Тысяча и одна ночь», популярных в России, знали, что корабль Синдбада-морехода ветер понес к скалам. Едва моряки успели спустить паруса, как ветер начал постепенно стихать. И тут они услышали чудные и сладкие голоса, подобные голосам райских гурий. И манили они к себе, и звали за собой далеко в море. А издавали те голоса диковинные птицы с блестящим опереньем и головами женщин. Это были волшебные птицы Сиринов. Пение сирен считалось притягательным, сладким, и сопротивляться ему человек не мог. Исключение – Одиссей, которого волшебница Цирцея предупреждает о

будущей опасности на море. *«Прежде всего ты увидишь сирен:/ Неизбежную чарой ловят они подходящих к ним близко людей мореходных./ Кто, по незнанию к тем вдруг чародейкам приближась, их сладкий голос услышит,/ Тому ни жены, ни детей малолетних в доме своем никогда не утешит желанным возвратом:/ Пением сладким сирены его очаруют»* [Гомер, 1984: с. 156].

Монолог Лилит построен на различных формах обращения: личном местоимении «ты», обращении «бледный странник», глаголах в форме повелительного наклонения «посмотри», «позабудь», «войди».

То, что монолог героини восходит по своему строению к песне, подчеркивается рефреном, который завершает каждую из двух строф первой части: «Я – волшебница Лилит».

Завораживающая красота подчиняет странника. По тексту понятно, что Лилит обращается к человеку несчастному, неудовлетворенному жизнью: *«Ты, веригами окованный, бледный странник...»*[Лохвицкая, 1903: с. 17]. Следовательно, функции Лилит типичны: призрак в балладе, как правило, зовет в иной прекрасный мир, является проводником в потустороннее.

Соблазнение странника описывается во второй части, которая открывается портретной характеристикой героини. Автор баллады насыщает описание символами: «тёмные косы» – символ темной, земной энергии, «червонные подвески» – символ богатства, королевской власти, «рожки» – символ дьявола, а также кельтский символ плодovitости у богинь-матерей, «лилия» – эротический символ, символ плодородия в иудаизме, «сельский крин» – также лилия, «павлин» – символ могущества, бессмертия, «золото» – символ богатства и могущества. Итак, в облике Лилит сочетается множество символов из самых разных традиций мира.

Не менее значимым оказывается и мотив сна, типичный, как уже указывалось, для баллады. По народным еврейским представлениям, Лилит является молчаливой женщиной с длинными распущенными черными волосами, а её волосы, по поверьям, обладают особой



губительной силой. Неслучайно в выбранном М.А. Лохвицкой эпитафье также есть упоминание о волосах: *«Весь туалет ее из кос./ Остерегись её волос:/ Она не одного подростка/ Сзубила этою прической»* [Лохвицкая, 1903: с. 17]. Так складывается образ Лилит, демона, соблазняющего мужчин во сне. Она завоевывает их, вызывая эротические сны.

В поэзии М.А. Лохвицкой подчинение мужчины, власть над ним – одна из самых распространенных тем. Лилит же приводит странника в состояние забытья, особого сна, от которого нет избавленья. В таком состоянии он становится рабом дьяволицы. Все символы в этой части отражают древнееврейские представления о том, что суккуб Лилит овладевает мужчинами против их воли.

Только в третьей части появляется персонаж, соблазняемый Лилит:

*Убаюкан райским пением*

*В роще пальм уснул Адам...* [Лохвицкая, 1903: с. 19].

Отношения Лилит и Адама являются отражением сюжета древнееврейского мифа о браке героев. М. Лохвицкая полностью переосмысливает миф о грехопадении человека, делая виновницей этого не Еву, а Лилит. Возможно, автор отразила здесь сюжет древнееврейского мифа о героине, который гласит, что «Лилит была змея, она была первой женой Адама и подарила ему Существ, что извивались в рощах и в воде, Сверкающих сынов, блестящих дочерей. Еву Бог создал потом; чтобы отомстить женщине, жене Адама, Лилит уговорила ее отвесть запретный плод и зачать Каина, брата и убийцу Авеля» [<http://myfholology.info/monsters/demons/l/demon-lilit.html>]. Поэтесса наделяет героиню, таким образом, высшей демонической властью. Однако к Адаму Лилит приходит во сне сама, а не заманивает его в свое царство, как остальных мужчин. Виновницей грехопадения в балладе становится Лилит, но Адам не волен сделать выбор, вкушать или не вкушать плод от Древа Познания. В Библии же Адам сам решается на это, нарушение Божьего запрета является его личным волеизъявлением. Автор же, наделяя Лилит безграничной властью, делает ее равной Богу. Торжество женского

начала наполняет весь текст баллады. Рефрен («В роще пальм уснул Адам») вновь сближает балладу с песней.

Важно и то, что М.А. Лохвицкая вообще не вводит в текст баллады категорий добра. Героиня и все её действия – абсолютизация зла. Даже плод с Древа познания добра и зла в балладе фигурирует как «плод познания и зла». Так, добра в мире, по представлениям автора, нет.

Далее изображен «мир волшебницы Лилит», т.е. внутреннее убранство замка и его обитателей. Необычной деталью пространства является жертвенник:

*Тихо жертвенник горит  
Перед волшебницей Лилит.  
Слышен вздох то здесь, то там,  
Каплет кровь по ступеням.* [Лохвицкая, 1903: с. 20].

По описанию он близок к тем жертвенникам, которые были установлены в античных храмах. Но сам образ Лилит, семитские представления, связанные с ним, подсказывают, что жертвенник, перед которым находится Лилит, посвящён сатане, а жертвами должны быть младенцы. Однако мотив детоубийства М.А. Лохвицкая не затрагивает, она сосредотачивает внимание на дьявольской природе женщины.

Вся третья часть построена по принципу градации: из тишины уединения Лилит, где звучат едва слышные вздохи да падающие капли крови, панорама перемещается под занавес из «плачущих теней», в ад, где слышен уже душераздирающий визг вакханалий, а кровь брызжет во все стороны.

В заключительной части М. Лохвицкая изображает умиротворенную, насытившуюся смертью и любовью Лилит, обзирающую свои владения. Род мужской представлен в качестве ее рабов:

*Смотрю я в даль из замка моего;  
Мои рабы, рожденные в печали,  
Несчастные, чьих праотцев изгнали  
Из райских врат, не дав им ничего,  
Работают над тощими снопами.  
А я смотрю из замка моего,  
Сзываю их несказанными снами*

*И знаю я, что – позже иль теперь –*

*Они войдут в отворенную дверь.* [Лохвицкая, 1903: с. 20].

Героиня гордится своей властью, наслаждается могуществом, иронизируя над своими «рабами». Она знает, что сила женских чар всегда будет подчинять себе мужчин.

Для противопоставления Лилит и ее рабынь поэтесса использует прием контраста. Резкая антитеза вновь открывается союзом «а», так возникает контраст между убогими рабами, вынужденными заниматься бесполезным трудом, и повелительницей. В балладе весь род человеческий оказывается подвластным не богу, а Лилит как воплощению вселенского зла. «Даль», которую обозревает Лилит из замка, – аллегория земли, где весь род людской влачит жалкое существование под властью демона-суккуба. Это подтверждают следующие строки: *«Здесь всё – моё: леса, равнины, реки,/ Всё, что живёт и зиждет и творит –/ Весь мир земной...»* [Лохвицкая, 1903: с. 20].

Ключевыми словами в балладе становятся «любовь» и «смерть». Если вначале представлены два мира – несчастная земля и роскошный замок, то теперь они слились воедино под властью дьяволицы. Любовь, причем физическая, и смерть как ее следствие полностью поглощают мир.

При создании баллад, сюжеты которых не имеют прямых аналогов в литературе, поэты стремятся воспроизвести черты, характерные для жанра романтической баллады. Однако принципы строения текстов имеют различия: в балладе «Замок Джен Вальмор» К.Д. Бальмонта использована традиционная форма повествования, в «Звезде любви» К.М. Фофанова – диалог, в балладе «Лилит» М.А. Лохвицкой – монолог. При этом во всех балладах используется балладное время, в каждой балладе изображается персонаж, являющийся связующим началом между двумя мирами, «земным» и потусторонним, поэты обращаются к мотиву сна – одному из самых традиционных для баллады периода русского романтизма. Каждое из рассмотренных произведений завершается смертью персонажа.

Можно предположить, что поэты использовали узнаваемые принципы романтической баллады и обращались к жанровому канону для того, чтобы наполнить произведение новыми смыслами, обусловленными культом Вечной Женственности и идеей женского равноправия.

### ГЛАВА 3. ИСТОРИЧЕСКИЕ БАЛЛАДЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1880-1890-Х ГОДОВ

#### 4.1. ИСТОРИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ КАК ОСНОВА БАЛЛАДНОГО СЮЖЕТА

Исторические литературные баллады – одна из наиболее исследованных в литературоведении жанровых разновидностей. В.Б. Лагутов характеризует историческую балладу как произведение, построенное на изображении «единичного исторического факта, действительно имевшего место в более или менее отдаленном прошлом (имеется в виду не только событие, акт, но и все, что с ним может быть связано, причем событие должно протекать *молниеносно, кратко, стремительно*). В качестве такого факта чаще всего предстает военный набег, сражение, ратный подвиг, поединок, очень часто приобретающий легендарный характер, а также и иные явления, так или иначе связанные с первыми (гадания, пророчества, знамения)» [Логунов, 1984: с. 4].

Однако в литературоведении есть и другие точки зрения, в соответствии с которыми в исторической балладе мистическое или фантастическое начала не являются определяющими, «чудесное не всегда становится сюжетообразующим началом баллады, заметно обращение авторов баллад к таким категориям, как таинственное, смутное переживание в душе человека» [Гудкова, Пивкина, 2018: с. 249].

Наиболее часто предметом изучения в науке становилось творчество А.К. Толстого, который «переносит балладный конфликт в историко-идеологическую плоскость» [Анисимова, 2020: с. 204]. В научной литературе отмечены следующие черты исторической баллады: соотнесенность текста баллады «именно с исторической основой» [Федоров, 2017: с. 552], «наличие единого сквозного исторического сюжета» [Барашкова, 2009: с.14], «намеренная идеологизация балладного текста» [Анисимова, 2020: с.196], «психологизация исторических деятелей и их поведения», которая «осуществляется часто не при помощи углубленного психологического анализа, <...> а путем простого переключения исторической темы в план

общечеловеческих переживаний»[Ямпольский, 1969: с. 26], акцептированность и противопоставленность крайностей «двух станов», включение в текст «сознаний представителей разных "станов"», реализующих стремление «автора объединить в одном, целостном, сознании то общезначимое, что есть в позиции каждого "стана"» [Черашняя, 1984: с. 113], «использование приема контрастного построения образов (свойственного балладе вообще), и через сцены действия героев, и через их прямую речь, через диалоги»[Черашняя, 1984: с. 117].

Исследователи сходятся во мнении, что интерес к балладам, изображающим историческое событие, активизируется в переломные моменты истории, когда обращение к прошлому позволяет оценить и понять современность, раскрыть «нравственно-мировоззренческую основу характера как отдельной личности, так и целого народа»[Барашкова, 2006: с.1]

Исторический факт не только представляет произошедшее событие, но и высвечивает отношение автора баллады к этическим и морально-нравственным нормам, которые являются незыблемыми. Еще И.Г. Ямпольский писал, что в исторической балладе «борются не столько социальные силы, сколько моральные и аморальные личности» [Ямпольский, 1956: с. 316], а осмысление исторического прошлого определяется воззрениями поэта, который, как правило, «пытается выявить причины», которые направили страну «по определенному историческому пути и, конечно, последствия этого выбора для настоящего и будущего ее» [Ямпольский, 1956: с. 316].

Как и для предшествующего поколения, для поэтов 80-90-х годов XIX века историческое событие становится поводом для осмысления современности.

Первой исторической балладой К.К. Случевского стало произведение «Петр I на каналах», достаточно точно передающее один из ярких эпизодов деятельности великого русского императора. В.А. Иванов писал, что упоминание в балладе «реальных исторических лиц<...> указывает на конкретный исторический период», а из заглавия произведения «становится

ясно, что действие происходит в царствование Петра I (1682-1725), а упоминание "жены Катерины" сужает данный промежуток до двух последних десятилетий жизни царя. Если же обратиться к прочим историческим реалиям произведения, то дату описанных событий можно указать еще точнее» [Иванов, 2000: с.151-152]. Автор диссертации не ставил перед собой цели рассмотреть содержание произведения и его историческую основу, хотя в балладе К.К. Случевского достаточно четко и последовательно указывается на конкретное время и не менее обстоятельно изложен один из ярких эпизодов правления Петра I.

В исторических сочинениях подробно рассматривается история строительства канала, проложенного по берегу Ладожского озера от Новой Ладogi до Шлиссельбурга. Основной причиной строительства сталибури на озере, которые часто приводили к гибели судов: «На величайшим в Европе озере разыгрывались штормы, сравнимые с океанскими, волны легко переворачивали речные суденышки, имевшие к тому же очень малую осадку (иначе они не могли бы пройти по каналу). Когда налетевший с севера ветер настигал лодки в открытом озере, их либо опрокидывало, либо сносило к югу и выбрасывало на берег. Каждый год жертвами штормов становились сотни судов, гибнущих вместе с грузом» [Масси, 1996: с. 302].

Первые работы начались весной 1719 года. «Первоначально руководителем строительства канала был назначен генерал-майор Григорий Скорняков-Писарев. Ему поручили изыскание трассы и составление технического проекта» [Бенда, 2017: с. 18]. Работы шли очень медленно, позже генерал-лейтенант Бурхарт-Христофор фон Миних объяснял это тем, что «Писарев, шлюзные мастера и подрядчики, принявшие на себя сию работу, были под покровительством Князя Меншикова. Сей Князь хотел присвоить себе часть наиважнейшего строения, которое Императору всех других приятнее было и которое было прибыльно» [Миних, 1818: с. 136-137].

Осенью 1723 года Петр решил проверить ход строительства и отправился из Петербурга сначала в Шлиссельбург. «Но как в то время к Шлиссельбургу

по каналу не было ещё дороги, то не можно было Государю иным образом следовать, как верхом, и то с великою трудностью» [Миних, 1818: с. 144].

При проверке было выявлено множество недостатков: неравномерная глубина канала, отсутствие плотин и укрепления берегов. «По результатам осмотра Григорий Скорняков-Писарев и шлюзовые мастера-немцы были отстранены от дел и арестованы за "неискусное ведение дел"» [Бенда, 2017: с. 20].

Так, история строительства канала достаточно обстоятельно описана в мемуарах и документальных источниках. Эти материалы позволяют сделать вывод, что Петр I был по-настоящему озабочен ситуацией на строительстве водной артерии, необходимой для транспортировки грузов и связи столицы с северными морями, подтверждение чему мы и находим в произведении.

Баллада К.К. Случевского лишена черт, характерных для романтической баллады. В ней полностью отсутствуют фантастическое и мистическое начала. Главным же в ней становится характеристика Петра I как человека, обладающего огромными внутренними силами и живущего ради блага страны.

При этом отдельные жанровые черты сохраняются: историческая основа, единый сквозной сюжет, элементы психологизации, противопоставленность двух лагерей. Кроме того, баллада написана разностопным анапестом. Исследователи отмечают: «Характерный балладный стихотворный размер анапест (как и амфибрахий) использовался романтической поэзией: Жуковский написал четырех/трехстопным анапестом с мужскими окончаниями балладу «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» (1822). В «Лирический пантеон» Фета (1840) вошло стихотворение, написанное стихом «Замка Смальгольм», – «Посмотри, наш боец зашатался, упал...» – балладная тематика просматривается и здесь» [Таршина, 2009: с. 15].

Некоторые исторические детали искажаются автором баллады. Известно, что поездка Петра на строительство канала состоялась осенью 1723 года. Лето он проводил сначала в Ревеле, затем на Балтике и в Кронштадте [Масси, 1996: с. 38]. Однако в ряде других подробностей поэт стремился сохранить



историческую достоверность. Именно поэтому уже в первый строке баллады дается краткая характеристика образа Петербурга как города шпилей и шатровых куполов. Острые восьмигранные шпили, обитые железом, венчали башни Адмиралтейства, Петропавловского и Исакиевского соборов.

Известно, что царь не был поклонником французской роскоши. И дворцы, и гражданские здания, с его точки зрения, должны были выполнять чисто утилитарные функции и свидетельствовать о могуществе страны. Городом дворцов Петербург станет значительно позже.

Шпили и шатровые купола были ландшафтными доминантами и формировали облик города петровской эпохи, что и подчеркнул К.К. Случевский: *«Как по шпилям, верхам, шатровым куполам/ Летним утром огонь разгорался!»* [Случевский, 2004: с. 184].

Образ Петра I – главного героя баллады – отвечал, прежде всего, общественно-политическим запросам начала 80-х годов XIX века. Для К.К. Случевского совершенно очевидным казалось, что порядок в стране может навести только царь, обладающий сильным и волевым характером. Такими качествами, по мысли поэта, обладал Петр I. Эти же черты К.К. Случевский стремился видеть в Александре III, которого современники считали царем-деспотом.

В сочинениях историков А.А. Корнилова, А.А. Кизеветтера, П.Н. Милюкова отмечено, что позиция Александра III, вступившего на русский престол после смерти «царя-освободителя», была крайне противоречивой. С одной стороны, он готов был поддержать реформы, проводимые отцом, выполнить его «завещание» и подписать манифест о введении в стране конституционной монархии, с другой – понимал, что Россия еще не готова к столь резким изменениям общественной и политической жизни. Однако уже с весны 1882 года «начинается окончательный резкий поворот к реакции – поворот, опиравшийся на определившуюся к тому времени вполне уже реакционную часть общества. С момента этого поворота, можно сказать, началась истинная эпоха императора Александра III, окрашенная в свой

настоящий цвет»[Корнилов, 1993: с.404]. Однако именно при Александре русская деревообрабатывающая промышленность вышла на международный уровень, было начато строительство Сибирской железной дороги, цель которой заключалась в создании промышленности на Дальнем Востоке, выходе к незамерзающим портам восточных морей и увеличении торгового оборота с восточными странами. Протяженность железных дорог увеличилась на 22 тысячи верст, были расширены границы страны до Афганистана [Корнилов, 1993: с. 411-415]. При этом страна разделилась на два лагеря: сторонников реакции и ее противников. К.К. Случевский – монархист по своим убеждениям – поддерживал установление в стране порядка и власть существующих законов.

Своеобразным ориентиром для поэта в новых исторических условиях становится Пётр I. В балладе он наделяется положительными чертами. Это герой, идеализированный поэтом, царь-труженик, беззаветно и преданно служащий своей стране. Главная жизненная цель Петра – строительство государства, основанного на новых принципах, усиление его могущества.

Стремлением К.К. Случевского сохранить единый сквозной сюжет объясняется тем, что поэт умышленно не останавливается на достаточно сложных отношениях царя с женой и, напротив, идеализирует их общение. Катерина представляется как сподвижница Петра, которая понимает и принимает его решения:

*Собирался царь Петр в самый мирный поход  
И с женой Катериной прощался:  
«Будь здорова, жена! Не грусти, что одна;  
Много, видишь, каналов готово;*

*Еду их осмотреть, чтоб работе спореть...  
Напиши, если что... Будь здорова!»[Случевский, 2004: с. 184].*

Упоминание о «мирном походе» также имеет историческое объяснение. С двадцати трехлетнего возраста Петр принимал участие в бесконечных военных походах, основной целью которых было не только увеличение территории страны, хотя именно при Петре планировалась экспедиция в Америку для основания там колоний, а Камчатка стала русской землей. Главным было

усиление обороноспособности страны и расширение торговых путей, поэтому и велась борьба за выход России к Азовскому, Черному, Балтийскому и Каспийскому морям.

Ладожский канал рассматривался Петром, прежде всего, как торговый путь. Его строительство всегда оставалось одной из самых больших забот царя. Петр I принимал участие в начале строительства: «лично наполнил землей первые три тачки и по дощатому настилу отвез их к месту будущей плотины» [Бенда, 2017: с. 17], активно контролировал ведение работ. Во время Персидского похода «Петр I стал меньше уделять внимания каналу, и царский контроль над его строительством ослабел.

По возвращении из военного похода в феврале 1723 г. Петр I вновь уделил должное внимание строительству канала» [Бенда, 2017: с.18]. Неудовлетворенность темпами строительства заставила царя отправиться с проверкой работ.

С образом Петра связана концепция царской власти, отраженная в произведении. Правитель страны должен знать обо всём, происходящем в ней, понимать не только потребности державы, но и глубинное ее состояние, особенности менталитета. Петр в балладе воспринимает Россию как огромную державу, нуждающуюся глобальных преобразованиях.

Не случайно путешествие на строительство представлено в форме акториального нарратива. В текст произведения введены характеристики пространства, представленные через восприятие простого человека из свиты. Именно его видение тягот пути придает достоверность описываемому. Речевая манера нарратора приближена к разговорной речи: она изобилует эмоциональными оценками, свободой словоупотребления и конкретностью: *«Надо дебрь разбудить, чтоб ей тоже служить.../ Пусть, мол, глянут по дебри каналы!»*, *«День за ночью идет, потеряешь им счет,/ Если ехать судьба без дороги!»* [Случевский, 2004: с. 184].

В балладе поездка царя воспроизведена с максимальной исторической точностью: *«Глухо дебри лежат, над болотами спят... <...> Где в колесном*

*возке, где на бодром коне/ Едет царь вековыми лесами*»[Случевский, 2004: с. 184].

Позже Миних писал о непроходимых болотах и густых лесах, которые преодолевал царь верхом, о скудной еде, отсутствии места для ночлега (царь ночевал в кибитке) [Миних, 1818: с. 146].

Образ болот в контексте баллады становится символическим. Он используется в прямом смысле, как часть лесного пространства, как «топкое место со стоячей водой»[Ушаков, 1935, 1: стб. 168-169]. В символическом плане – это характеристика темных сил, мешающих преобразованиям Петра, изображение той косной и консервативной части общества, которая живет личными интересами и потребностями. Так, болото становится в произведении символом старой России, с которой и борется царь.

Однако в произведении показано и другое отношение к Петру и его реформам. Фраза оценочного характера принадлежит нарратору: *«Гонит царская мочь, гонит пролежни прочь/ Со здорового тела России»*[Случевский, 2004: с. 184]. В ней четко выражена позиция человека, восхищающегося личностью Петра и его делами. Кроме того, подчеркиваются внутренние потребности страны в изменениях. Лексема «пролежни» в таком контексте также приобретает символический смысл. Ее использование подчеркивает, что старые порядки и привычки уничтожаются новым временем и созидательной деятельностью царя.

В балладе использован прием полифонизма. Для поэта важным представлялось показать «множественность равноправных сознаний» [Бахтин, 1972: с. 114], «множественность самостоятельных и неслиянных голосов» [Бахтин, 1972: с. 114], а «не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания, <...> сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события» [Бахтин, 1972: с. 114].

В единое целое сливаются представления нарратора и Петра о строительстве и преобразованиях в стране. Речь простых строителей канала также сливается с речью нарратора: *«Призадумался вор! Царь-то больно*

*востер! Знаем как, если нужно, кончает!..»*[Случевский, 2004: с. 184], причем в тексте нет разграничений на синтаксическом уровне: прямая речь не оформлена, что показывает полное единство в оценках происходящего. В словах, передающих чувства народа, звучит восхищение решительностью царя, силой его характера.

Основной конфликт баллады начинает разворачиваться еще до появления Петра на строительстве. Он также представлен в речи персонажей, причем речь нарратора, народа, Петра и руководителей строительства, напротив, подчеркнута разграничена:

*«Ой уж как-то нам быть? Как нужде пособить?  
Ведь не вырыто нами и трети...*

*Нет, родные, шабаш, чуть появится наш!  
Разве, братцы, на хитрость пуститься?  
Землю вырыть в длину, подогнать в ширину, –  
Остальное потом углубится!»*

*Собирался весь скоп...*[Случевский, 2004: с. 184-185].

В словах противников Петра передаются хитрость и строгий расчёт, которые вызваны чувством страха, пониманием, что наказание за медленное продвижение строительства и казнокрадство неминуемо. Фрагмент диалога руководителей строительства канала также включен в акториальный нарратив: *«А поодаль стоит молчаливый синклит/ Хитрецов, мудрецов на захваты!/ "Уж вот на! Удалось! У Петра сорвалось!/ Не замай наших! Мы ли не хватыв!"»* [Случевский, 2004: с. 184-185].

Однако значимым в балладе является не только конфликт между царем и его приближенными, но и раскрытие психологического состояния Петра. Автор изображает гамму чувств императора: от искренней радости до глубокого, почти трагедийного разочарования.

Автором используются приемы параллелизма и визуализации, делающие читателей свидетелями изменений, происходящих в настроении царя. В полном соответствии с традицией настроение Петра раскрывается через описание картин природы: *«Яркий вечер горит, густо дебрь золотит, <...> И как в небе*

*заря – так лицо у царя/ Все сияет...»*[Случевский, 2004: с. 185]. Картина дополняется отчетливо представляемым портретом царя: *«Царь с дубинкой в руке, в распахнутом армяке...»*[Случевский, 2004: с. 185]

На уровне детализации передаются перемены в эмоциональном состоянии Петра: *«Он жалуется смехом!.../ Головой царь поник... Потемнел его лик.../ Дума черная радость хоронит <...> сходит тяжелой стопой...»*[Случевский, 2004: с. 185].

Для понимания образа царя важен момент разоблачения казнокрадов, в котором он раскрывается как знающий строитель, имеющий представление о движении воды в каналах. Царь обращает внимание на противоречащее законам природы течение водотоков. В лаконичной фразе героя баллады обнаруживается его практический и жизненный опыт: *«Отчего тут вода, – вздумал царь, – не туда,/ Куда надо бы ей, мошку гонит?»*[Случевский, 2004: с. 185].

На уровне нарратива подчеркивается, что царь больше обращается к самому себе, чем к окружающим. Не случайно использована лексема «вздумал» в значении «неожиданно замыслил, внезапно захотел»[Ушаков, 1935, т.1: стб. 278]. Неожиданно возникшая мысль реализуется в простых и естественных движениях, переданных в восприятии происходящего свидетеля событий.

Петр легко обнаруживает обман, и в этом также раскрывается жизненный опыт царя. Он знает своих приближенных, понимает, что казнокрадство – одна из главных проблем его державы, ему понятны причины задержки строительства.

Этот эпизод баллады имеет историческую основу. О поездке царя на канал написаны не только воспоминания, о ней сообщается в донесениях секретной службы. Сохранились документы, написанные Лефортом, тайно состоявшим на службе у польского короля Августа Пи занимавшего должность комерц-советника при Петре. С 16 апреля 1721 года Лефорт регулярно отправлял письма королю с подробной информации о состоянии дел в России. Из корреспонденции следует, что почти через год после инспектирования

строительства канала русским императором еще сохранялись плоды деятельности команды Меншикова. Лефорт писал: «Мы проехали двенадцать верст по каналу.<...>При взгляде на эту работу можно сказать, что ничего не может быть хуже ея. Плотина разрушилась и обвалилась во многих местах; вынутая из канала земля шага на два от края смывается дождем и засыпает канал, одним словом работа так дурна, что долго не просуществует»[Лефорт, 1868: с. 377].

Однако в балладе важны не действия Петра, а его эмоции. Царь показан не только как правитель страны, он, прежде всего, человек, способный на проявление обыкновенных чувств: «*А из царских очей, звезд вечерних ярчей, Две слезы, две слезы проступили...*» [Случевский, 2004: с. 185]. Именно такое тихое проявление чувств, что не являлось типичным для Петра, особенно значимым представляется автору.

Эмоции Петра в большей степени вызваны не воровством приближенных, а задержкой в работах. Он понимает, что суровое наказание, которое неминуемо последует, не приведет к быстрому изменению положения дел на строительстве. Для царя важна реализация его замысла по улучшению снабжения Петербурга жизненно необходимыми товарами, модернизация торговли. Петр показан, как человек, чувствующий ответственность за все происходящее в стране. Все его мысли и чувства направлены на созидание. Именно поэтому человек из народа, сопровождающий Петра в поездке, испытывает искреннее восхищение царем. В его речь включены прямые оценки: «*Не пылать бы заре! Не блестеть бы воде!// Не валиться бы на воду мошкам!// Не казну б воровать, не Петра надувать,/ Не подменивать блюда лукошком!*»[Случевский, 2004: с. 185].

Нарратор перестает быть свидетелем событий, он оказывается сопричастным к происходящему, он полностью разделяет страдание Петра, чувствует его боль и досаду. Не случайно, что не только основная оценка происходящему на строительстве канала, но и положению дел в стране дается

на уровне акториального нарратива: «*Гонит царская мочь, гонит пролежни прочь/ Со здорового тела России*» [Случевский, 2004: с. 184].

Совершенно очевидно, что автор баллады стремился показать не только внешний конфликт между сторонниками и противниками петровских реформ. Более серьезным и глубинным являлось противостояние между новым и старым сознанием. Это внутреннее противоборство было менее очевидным, но именно оно замедляло прогресс. Петр стремился окружать себя людьми, для которых главным должно было стать процветание и развитие страны, однако мировосприятие его приближенных менялось медленно. Даже самые ближайшие сановники продолжали жить мелкими и эгоистичными интересами. Быстрое изменение психологии человека и его этических принципов оказалось задачей невыполнимой для Петра.

Однако, по мысли автора баллады, в России были силы, способные полностью разделять идеи царя. Но находит он их не в царском окружении, а в народе, представитель которого восхищается Петром и как мудрым правителем, и как человеком.

К.К. Случевский знал о жестокости царя Петра, о том, насколько суровыми были наказания для тех, кто мешал развитию страны. Однако жесткость царя оправдывал, потому что был убежден, что без сильной и волевой власти Российская империя не сможет не только развиваться, но и существовать как государство.

Поэт обратился к петровской теме, потому что видел прямые параллели между историческим прошлым и современностью. К.К. Случевский считал, что деятельность Александра III направлена на укрепление страны, а его жесткость является следствием состояния общественной жизни. Не случайно правовед, писатель, переводчик, историк церкви, а в дальнейшем обер-прокурор Святейшего Синода К.П. Победоносцев писал своему воспитаннику, вступившему на российский престол: «...час страшный и время не терпит. Или теперь спасти Россию и себя, или никогда. Если будут Вам петь прежние песни сирены о том, что надо успокоиться, надо продолжать в либеральном



направлении, надобно уступать так называемому общественному мнению, – о, ради Бога, не верьте, Ваше Величество, не слушайте. Это будет гибель, гибель России и Ваша» [Победоносцев, 1925: с.315-316].

Для К.К. Случевского было очевидным, что именно либерализм довел страну до критического состояния и государство оказалось неспособным остановить террор. Поэт был сторонником консервативных взглядов, поэтому и пропагандировал в своем творчестве идею о необходимости укрепления государственной власти, о том, что правитель должен переступить через личное, ради общего блага, блага России.

Эта мысль реализуется в балладе К.К. Случевского «О царевиче Алексее», в которой также раскрывается отношение поэта к Петру. В произведении достаточно точно передаются события, связанные с возвращением царевича Алексея, сына Петра I, в Россию. Из исторических источников известно, что Алексей, испугавшись того, что отец заставит его не только отречься от престола, но и принять постриг, бежит сначала в Польшу, затем в Вену, где ведет переговоры с европейскими правителями о помощи в передачи власти. Позже он отправляется в Неаполь, потому что считает, что на территории Римской империи он может дожидаться смерти отца, а затем с помощью австрийцев занять русский престол.

На поиски царевича Алексея в Европу были отправлены Петр Толстой и Александр Румянцев, которые передали потенциальному наследнику письмо царя и гарантировали, что в случае признания вины и немедленного возвращения в страну он будет прощен.

По возвращении в Россию Алексей был лишен права престолонаследия, ему было объявлено о прощении, но на следующий день после церемонии отречения он был заточен в Петропавловскую крепость. По распоряжению Петра начались следственные действия. Любовница Алексея – Ефросинья – дала показания, доказывающие подготовку государственного переворота. Царевич был предан суду, и далее последовала смерть, причины которой до сих пор остаются невыясненными в исторической науке. Считают, что он либо мог

умереть во время пыток, либо был убит по приказу Петра [Лаврин, 2009: с. 372].

Сюжет баллады о возвращении и смерти царевича Алексея раскрывает исторические аспекты событий, произошедших в конце 10-х годов XVIII века. А интерес поэта к главным героям баллады – царевичу Алексею и Петру I – был вызван изменением отношения к петровским реформам и принципиально новым оценкам его личности, которые все чаще появлялись в современной автору баллады печати.

В 1861 году в журнале «Русское слово» был опубликован очерк Г.В. Есипова «Варлаам Левин», в основе которого лежали материалы следствия по делу казненного монаха и книга «Раскольничьи дела XVIII столетия, извлеченные из дел Преображенского приказа и Тайной розыскных дел канцелярии» с цитатами из судебного дела [Есипов, 1861: с. 3-51].

Цель исследования Г.В. Есипова очевидна: он стремился на документальном материале показать невероятную жестокость власти по отношению к людям, проповедующим идею о Петре-антихристе.

Варлаам Левин позже стал главным героем (героем-рассказчиком) исторического романа Д.Л. Мордовцева «Идеалисты и реалисты», в котором выражены те же идеи. Часть событий романа рассказывает о царевиче Алексее, его пребывании в Киеве, бегстве за границу, возвращении в Россию, его казни.

В произведении Д.Л. Мордовцева рассказчик характеризует не только Алексея, как человека праведного, но и его «невесту», Ефросинью Федоровну, как женщину необыкновенно добрую и порядочную. Она явно идеализируется рассказчиком: «Словно солнышко в оконце-то глянуло... Я так и обмер от радости, и осенил себя крестным знаменем, и оконце осенил: в оконце-то глядело не солнышко, а светлое личишко самой Афрасинюшки» [Мордовцев, 1878: с. 122-123].

В восприятии простого человека, рассказывающего о встрече с Алексеем и Ефросиньей в Неаполе, любовница царевича Алексея – образец добродетели, спасающий душу «жениха»: «Ангел, а не девица: и богобоязненная, и

разумница, и чистотою девическою блистает аки крин сельный. Не будь ее, царевич давно бы спился с горя да от ласк батюшкиных: у батюшки, вить, кто не пьет, тот и за человека не слывет, а кто мертвую пьет, то и в ранг идет <...> Так вот как глянула на меня из оконца Афросинюшка, так у меня, старого, инда слезы радостные из очей полилися на италийскую на землю. А сам я сижу да крестные знамена творю... Около аду-то ангела нашел!»[Мордовцев, 1878: с. 123].

Для Д.Н. Мордовцева важным было подчеркнуть, что государственная власть должна быть праведной и даже великие преобразования не оправдывают кровопролития, уничтожения идейных противников. Именно поэтому в романе противопоставляются «реалисты» – Петр, Меншиков, Головин, Ягужинский и «идеалисты» – Алексей Петрович и его Ефросинюшка, Левин, Оксана Хмара, Мария Гамильтон, Михайла Прозоновский, то есть те, кто не принял петровскую реформу, увидев в ней даже не разрушение традиционного уклада жизни, а абсолютную безнравственность и нарушение Божьих законов.

Позже появится роман Д.С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» (1903-1904 гг.), в котором будет представлена еще одна, даже более жесткая, оценка деяний Петра.

В балладе К.К. Случевского достаточно последовательно выражена позиция защитника преобразований Петра. Поэт стремится объяснить читателям произошедшее, а главное – доказать, что русский царь, предопределивший путь России на триста последующих лет, был сильной личностью, способной переступить через свое «я», ради общего блага страны.

Обращаясь к сюжету о царевиче Алексее, К.К. Случевский использует традицию изображения Петра I, сложившуюся в первой половине XIX века в творчестве А.С. Пушкина («Арап Петра Великого» и «Полтава»), К. Мосальского («Стрельцы»), Р. Зотова («Таинственный монах, или некоторые черты из жизни Петра I»), И. Лажечникова («Последний Новик») и т.д. Все перечисленные произведения объединяет идея представить Петра как великого государственного деятеля и царя-преобразователя.

Следует отметить, что речевой строй баллады стилизован под устную разговорную речь. В тексте используются обороты: «Лет, без малого, чай двести!», «Дали крюк! Жаль, по-пустому», «В царстве – точно лихорадка!» и т.д. Носитель речи предстает как человек с собственным взглядом на личность Петра и его деятельность. Как и в балладе «Петр на каналах», в акториальном нарративе раскрывается восприятие произошедшего с позиций человека простого, однако не лишённого здравого смысла и исторического мышления, именно поэтому в произведении безоговорочно поддерживается царское решение и выражено сочувствие царю-человеку. При этом нарратор считает Россию страной особенной и далеко не европейской: «*Мало ль что у нас бывало/ С краю света, в нашей хате!*» [Случевский, 2004: с. 189].

Можно предположить, что баллада К.К. Случевского была своеобразным ответом на трактовку русской истории, предложенную Д.Н. Мордовцевым. Поэт не только не соглашался с идеей о царе, уничтожившем истинную Русь, но и всем текстом баллады доказывал, что решение Петра было единственно верным.

События 1717-1718 гг. переданы в произведении К.К. Случевского максимально точно: автором указываются реальные координаты пути сподвижников Петра и царевича Алексея из Неаполя. Это географические названия («поморье калабрийское», город Бари, неаполитанский замок Сент-Эльмо, где скрывался царевич от гнева отца), конкретные исторические реалии (упоминается, что Петропавловская крепость «*Еле конченная кладкой;/ Казематы чуть просохли*» [Случевский, 2004: с. 188], названы стольник Пётр Толстой – один из самых хитрых и аморальных приближенных Петра, Глебов – любовник Евдокии Лопухиной, Досифей – епископ Ростовский и Ярославский, убежденный противник царя; Авраам Лопухин, казненный по делу о готовящемся государственном перевороте).

При всей историчности в произведении К.К. Случевского используется достаточно много приемов, характерных для жанра. Один из них – это мотив пути, который является важным элементом традиционного литературного

балладного сюжета. В балладах В.А. Жуковского, например, персонажи «Людмилы» скачут в Нареву, которая оказывается миром мертвых, Светлана отправляется на венчание, в балладе «Адельстан» юный рыцарь приплывает на челноке, Гаральд едет через лес и т.д. Путь как традиционный балладный архитепический мотив использован и в балладе «О царевиче Алексее». Принципиальное отличие заключается в том, что мотив не обусловлен «балладной» темпоральной характеристикой: он не связан с ночью – «балладным» временем суток. Кроме того, в балладе время, как правило, имеет относительно четкую границу: события разворачиваются в течение одной ночи или ее части. Однако для царевича Алексея путь в Россию – это дорога, ведущая к смерти.

В балладе К.К. Случевского подчеркивается длительность пути. Важно и то, что в текст произведения вводится историческая достоверность – возвращение Алексея из Италии заняло четыре месяца:

*Путешествия в те годы  
Часто месяцами длились...*

.....

*Не прошло и полугода...* [Случевский, 2004: с. 189].

В литературной балладе указывается точное время: «*Лет, без малого, чай, двести!..*» [Случевский, 2004: с. 188], что подчеркивает обусловленность сюжета реальным историческим событием.

В произведении изображаются Италия и Россия. Для того чтобы резче противопоставить две страны, автор использует прием антитезы. Италия – земля, где царит покой и умиротворение: «*Город есть, Бари зовется, / Льнущий к морю, как к невесте, – / Ясным утром, очень рано...*» [Случевский, 2004: с. 188]. При описании России не используются элементы пейзажа. Автор сосредотачивает внимание на общественных настроениях: «*В царстве – точно лихорадка! Глухо ходит недовольство*» [Случевский, 2004: с. 188].

При этом описание Италии лишено конкретности, оно дается в общих чертах. Точно также лишь упоминается монастырь «во Владимире на Клязьме». Более развернуто описание Петербурга, своеобразной доминантой которого

становится Петропавловская крепость. В балладе уточняется, что она только появилась в облике города и стала символом «царства нового, Петрова...». Упоминание о Петропавловской крепости не случайно: именно там закончилась жизнь царевича Алексея.

Визуальная портретная характеристика царевича Алексея крайне противоречива: он «мыт и чесан по закону», но в то же время на нем европейский костюм («...в платьях непривычных,/ Узких, куцых, неудобных»), который противопоставляется византийским одежаниям святых на иконах в Бари и одежде, которую носили русские до петровских реформ и европеизации России. Дисгармония внешнего облика персонажа изначально призвана вызвать негативное восприятие Алексея и подчеркнуть его непоследовательность.

Конфликт в балладе обозначен достаточно традиционно: царевич Алексей готовит свержение Петра с помощью внешних сил. Сохранились документы, прямо указывающие на то, что наследник русского престола обращался к Карлу IV и австрийцам с просьбой о поддержке государственного переворота.

Противники Петра в России свои надежды на переворот и возвращение к прежней жизни связывали с Алексеем. Ими готовились не только свержение Петра, но уничтожение его сподвижников, «всех замеченных в занятиях», принявших идею обновления государства. Заговорщики выступали против европеизации страны, при этом, как было отмечено, Алексей собирался устанавливать свою власть, опираясь на европейские армии. Так автором показывается лживость противников первого русского императора, раскрываются их мелкие эгоистические интересы, направленные на улучшение собственного благополучия, а не на укрепление страны.

Лицемерие заговорщиков получает развитие в мотиве фарисейства. Отмечается, что Алексей «царевич-постник», его мать находится в монастыре. Однако в тексте произведения указывается, что монастырская келья становится местом подготовки свержения Петра, далеким от духовности и нравственности: *«Ходят в келью скрытно, тайно/ Люди всякие лихие»*[Случевский, 2004: с.

188]. «Постник» Алексей живет во грехе с чухонкой Ефросиньей, по сути, прелюбодействует. Не случайно и то, что в балладе упоминается Степан Глебов. Монастырская келья Евдокии является местом свидания любовников, что в подтексте баллады представляется как святотатство. Точно так же Алексей, оказавшись в храме Николая Чудотворца, «с чухонки Ефросиньи/ Тусклых глаз своих не сводит!» [Случевский, 2004: с. 189].

Автором выражается мысль, что подчеркнутая религиозность и для Евдокии, и для Алексея, который «вырос в строгом, древнем чине», являются лишь внешней демонстрацией праведности. На самом же деле, по мысли автора баллады, они люди не меньших страстей, чем ненавистный им Петр, а их воцерковленность является формальной.

Следовательно, основной конфликт в балладе К.К. Случевского связан с борьбой за русский престол. Именно поэтому царевич Алексей не вызывает сочувствия. Он готов предать родину ради достижения своей цели: «Он союзников вербует/ На подмогу на чужбине...» [Случевский, 2004: с. 189].

Особую роль выполняют характеристики Алексея: его взгляд назван больным и «пугливо-злобным», во время допроса он далек от отстаивания своих убеждений: «Отвечал царевич смутно/ Околесные признанья...» [Случевский, 2004: с. 190]. Царевич изображен слабым человеком, полностью лишенным воли. Соответственно, по мысли автора, он не способен править великой страной.

Абсолютно отрицательным персонажем в балладе предстает Ефросинья. Уже определение «чухонка» передает «пренебрежительное» [Ушаков, 1940: стб. 1308] отношение к этой представительнице финского этноса. Причины любви к Ефросинье остаются за рамками текста. Рассказчик ограничивается кратким комментарием, что Алексей ее «раскрасавицей находит». Строение фразы и использование слова «находит» подчеркивает, что влюбленный Алексей наделяет свою возлюбленную чертами, которыми она не обладает.

Мотивы предательства Ефросиньи в балладе объясняются тем, что она «поддалась на увещанья». Однако выводы из ее признания делаются широкие, с претензией на обобщение:

*Черной рабскою душою  
Продала, кого любила!  
Жизнь не раз уже рабами  
Предстоявшим рабству мстила...* [Случевский, 2004: с. 190].

Так в балладе делается попытка осмысления рабской психологии. Поэт намекает на то, что привыкшие к подчинению и унижению люди не способны изменить свою сущность, какими бы ни были обстоятельства их жизни. Им, привыкшим к состоянию внутренней несвободы и конформизма, проще подчиниться силе, чем отстаивать и защищать даже то, что действительно дорого. Рабская психология формирует в человеке безответственность и эгоизм, а страх способен пробуждать самые низменные чувства. Поэтому предательство Ефросиньи в балладе представлено как закономерность. Она не пыталась спасти Алексея и сохранить его тайну, главным для нее было спасение собственной жизни.

На уровне аукториального нарратива выражено не только негативное отношение к Алексею и Ефросинье, но и полное неприятие действий противников петровских реформ. Не случайно приближенные царицы Евдокии названы людьми «лихими», их цель преступна («*Извести Петра им надо,/ Извести его скорее!*»)[Случевский, 2004: с. 188]).

Важным представляется то, что на уровне аукториального нарратива введена прямая оценка деятельности сторонников свержения императора: «*На царя куют оковы, На погибель всей России*» [Случевский, 2004: с. 188]. Еще более конкретно оценочное суждение выражено в характеристике деятельности Петра как правителя страны: «*Не для сладких сантиментов,/ Не для временной забавы/ Из своих тесал он мыслей/ Основания державы!*» [Случевский, 2004: с. 110].



В контексте баллады высказывания нарратора отражают идеи самого автора произведения, считающего, что решение царя является верным с точки зрения правителя, думающего о развитии государства и его стабильности.

Интересным представляется своеобразный диалог К.К. Случевского с художником Николаем Ге. В 1871 году была написана знаменитая картина «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе». Полотно художника интересно тем, что основной конфликт разворачивался на уровне межличностных отношений отца и сына. Н.Н. Ге домыслил, как могла происходить встреча Петра и Алексея, представил допрос как своеобразную психологическую дуэль, победителем из которой вышел Петр.

К.К. Случевский в балладе, напротив, не допускает творческого вымысла и воссоздает реальные исторические факты. Известно, что с сыном Петр не встречался, в допросах участия не принимал. Расследователям по делу царевича Алексея он писал: «Прошу вас, дабы истинно суд вершили, чему достойно, не флатируя мне<...> не рассуждайте того, что тот суд надлежит вас учинить на моего, яко государя вашего, сына; но несмотря на лицо сделайте правду и не погубите душ своих и моей, чтоб совести наши остались чисты и отечество безбедно»[Эйдельман, 1993: с.56].

В балладе не Петр, а дознаватели проводят допрос царевича Алексея и не получают ответа на поставленные вопросы:

*«Замышлял ли ты, царевич,  
Погубить дела Петровы  
И разрушить в государстве  
Все великие основы?  
Ты ковал ли на Россию  
В иностранных царствах ковы?  
Были ль на царевубийство  
Заговорщики готовы?»*[Случевский, 2004: с. 190-191].

Конфликт, который должен был стать основным в тексте баллады, отходит на второй план. Алексей и сторонники государственного переворота изображаются слишком ничтожными по сравнению с мощной личностью Петра.

Более значимым оказывается внутренний конфликт царя: в нем борются любовь к сыну и понимание, что он, прежде всего, правитель страны и несет ответственность за ее настоящее и будущее. Тем не менее, принятие решения о казни сына изображается в балладе, как необыкновенно тяжелое:

*Говорят, что он, часами  
Неподвижен, недоступен, –  
Одержим был столбняками!* [Случевский, 2004: с. 190].

Состояние полной обездвиженности является отображением крайнего душевного напряжения Петра, его эмоциональной подавленности. Царь отгораживается от мира, уходит в себя, но изменить ничего не может.

Все решения Петра и все его деяния в балладе оправдываются: казнь стрельцов с ее «разливной кровью», дыба, которой наказывались за крамолу, и смерть царевича Алексея – трагические, но исторически оправданные, как считает автор баллады, решения.

Особенно явно это подчеркивается в двух последних строфах произведения, где прямо высказывается идея о праве царя на жестокость:

*Не для сладких сантиментов,  
Не для временной забавы  
Из своих тесал он мыслей  
Основание державы!  
.....  
Как его, гиганта, мерить  
Нашим маленьким аршином?  
Где судить траве о тыне,  
Разрастаясь по-над тыном?* [Случевский, 2004: с.190-191].

Необычным художественным приемом является то, что автор изменяет устойчивую народную формулу «трын-трава», традиционно обозначающую «отношение к чему-нибудь, как к ничтожному, пустому, не важному, не стоящему внимания» [Ушаков, 1040, т. 4: стб. 818]. К.К. Случевский отказывается от точного использования фразеологизма. Он возводит фразу к диалектизму «тын», т.е. «забор», так возникает образ травы, растущей у забора. Уподобление общественного мнения траве, в полной мере раскрывает мысль автора. К.К. Случевский убежден, что не имеют право обычные люди судить великого реформатора.

Поэт выступил в балладе противником пересмотра реформ Петра. Он считал, что жестокость царя в проведении преобразований и управлении государством были единственно верными для России, и благодаря тому, что Петр был способен преодолевать личное, он смог сделать страну могучей державой.

Точное время создания баллады неизвестно, текст впервые был опубликован во втором томе сочинений в 1898 году. Однако по отдельным деталям произведения и общему пафосу понятно, что оно могло быть написано в начале 1880-х годов, в период жестокого подавления народнического движения царем Александром III. Как человек консервативных взглядов, К.К. Случевский был убежден, что обществу необходимо принимать любое решение царя, так как оно обосновывается сложившейся ситуацией и поэтому является верным. По сути, поэт оправдывал разгром народнического движения, считая устрашение единственно возможным способом сохранения сильного государства. Для выражения этих важных для него идей и была написана баллада «О царевиче Алексее», оправдывающая жестокость Петра и в подтексте объясняющая правильность решений царя Александра III.

Таким образом, исторические баллады К.К. Случевского являются произведениями, на появление которых повлияла общественно-политическая ситуация в стране. Поэт нашел в истории аналоги для того, чтобы объяснить свою позицию по отношению к решениям Александра III.

Исторические баллады К.К. Случевского раскрывают особенности борьбы старого и нового, противостояние косности и прогресса. Позиция царя, осознающего все сложности сложившихся коллизий, определяется интересами страны.

Однако внимание автора сосредоточено не на передаче достоверных сведений российской истории, основным для поэта стал анализ характера первого русского императора. К.К. Случевскому важно было доказать, что Петр I способен испытывать обычные чувства, свойственные любому человеку. Но в принятии решений он остается правителем страны, поэтому, как

государственный деятель, Петр подавляет в себе личные переживания и думает только о благе империи и ее будущем.

Поэт избирает для своего поэтического анализа наиболее напряженные моменты правления Петра для того, чтобы показать силу его характера, твердость духа в принятии абсолютно верных решений. Именно поэтому гражданская позиция К.К. Случевского, выраженная в балладе, выполняет функцию своеобразного обращения и к правящей династии, и к либеральной интеллигенции, и к радикальному слою общества, и, прежде всего, народническому движению, объединившему молодежь.

Балладой, сюжет которой является историчным, является произведение К.К. Случевского «Новгородское преданье». Автор указывает источник сюжета – предание, бытующее на Валдае: «Говорят, будто царь Иван, сняв в Новгороде вечевой колокол, велел нести или везти его в Москву. Государева рать дошла до Валдая, и тяжесть ли колокола, трудность ли пути или просто желание царево, но колокол был разбит. Ушло царское войско, а обломки колокола остались лежать; из этих мелких обломков, неведомою силою, образовались мелкие колокольчики, валдайцы собрали осколки колокола и стали лить свои колокольчики и льют их преемственно до сих пор»[Случевский, 1897: с. 141]. Однако в современных изданиях фольклора Новгорода с максимальной точностью пересказывается именно предание, зафиксированное или созданное К.К. Случевским [Коваленко, Смирнов, 2007]

В фольклористике считается, что «само слово "предание" означает "передавать, сохранять" <...> Любое предание исторично в своей основе, потому что толчком к его созданию всегда служит подлинный факт<...> Вместе с тем предание не тождественно реальности. Как фольклорный жанр оно имеет право на художественный вымысел, предлагает собственную интерпретацию истории. Сюжетный вымысел возникает на основе исторического факта.<...> Вымысел не противоречит исторической правде, а, напротив, способствует ее выявлению»[Зуева, Кирдан, 1998: с. 171].

Предание сохраняло в народной памяти события, имеющие значимость для жителей конкретной местности, поэтому содержание преданий всегда является локализованным, географически приуроченным и неразрывно связанным с историческим прошлым конкретной территории. Именно поэтому в предании, в отличие от легенды, всегда указываются пространственные координаты.

Для нашего исследования интерес представляет то, что автор концентрирует свое внимание не столько на предании, сколько на исторических фактах. При чтении баллады создается впечатление, что подчеркнутое следование за фольклорным сюжетом является своего рода литературной мистификацией. Так К.К. Случевский стремился скрыть личностное начало и передавал право рассказа о кровавых событиях прошлого народу.

Известно, что история Новгорода волновала умы русской интеллигенции, начиная с эпохи декабристов. В первой русской республике они видели ту идеальную форму правления, к которой и должна была стремиться Россия. К. Рылеев обратился к новгородской теме в думе «Марфа-посадница». Произведение окончено не было, но его героический пафос и подчеркнутое восхищение решимостью новгородцев передаются ярко: *«Решать дела привыкли мы на Вече,/ Нам не закон коварная Москва. / За мной, друзья! ... Умрем в кровавой сече/... Иль отстоим священные права»* [Рылеев, 1971: с. 333].

Символом вече в сознании поэтов первой половины XIX века был новгородский колокол. И если Ф.Н. Глинка в «Тройке» лишь намекнул на вадлайскую историю, то Л.А. Мей в стихотворении «Вечевой колокол» описал событие на основе одного из преданий:

*Царь Иван меня отвозит во враждебную Москву.  
Собери скорей все волны, все валуны, все струи –  
Разнеси в осколки, в щепки ты московские лады,  
А меня на дне песчаном синих вод твоих сокрой  
И звони в меня почаще серебристою волной...*

[Мей, 1988: с. 152].

Различия в трактовке исторических событий в устном народном творчестве обусловлены тем, что предания имеют разное происхождение. Источник, используемый Л.А. Меем, – новгородский, а точнее «История государства Российского» Н.М. Карамзина, которой был увлечен поэт в лицейскую пору, а источник К.К. Случевского – валдайский. В современных изданиях новгородского фольклора тем не менее зафиксировано только предание валдайское [Коваленко, Смирнов, 2007: с.128-132].

История отношений Новгорода с Москвой в период правления Ивана Шописана достаточно обстоятельно. Причиной похода 1477 года было полное подчинение Новгородской республики великому князю московскому и упразднение ее политического института: «Вечю колоколу в «отчине» нашей в Новгороде не бытии, посаднику не бытии, а государство нам свое держати» [Скрынников, 2006: с. 106]. В результате осады город был взят московским войском.

Д.И. Мордовцев писал: «Кровью обливается новгородское сердце, и за слезами летописец писать не может» [Мордовцев, 1886: с. 14]. Историк ссылается на Софийскую летопись, зафиксировавшую происходящее: «Вечной колокол сняли долов и на Москву свезоша<...>и привезен бысть на Москву, и вознесоша его на колокольницу, на площади, с прочими колоколызвонити» [Мордовцев, 1886: с. 14].

Пафос Д.И. Мордовцева объясняется не только следованием за летописными материалами, но и пониманием того, что вечевой колокол – своеобразный символ Новгородской республики, одной из самых демократичных форм правления на Руси.

Из исследований историков (Н.М. Карамзина, Г.Ф. Миллера, А.А. Навроцкого, М.И. Полянского, М.И. Пыляева и др.) известно, что колокол Новгорода был благополучно доставлен в Москву, однако предание игнорирует очевидный факт. К.К. Случевский, тщательно изучавший историю при обращении к событиям прошлого, на документы и научные труды также не ориентировался и создал произведение на основе предания.

При этом в балладе события конца XVвека соединены с историей разграбления Новгорода Иваном Грозным, при котором 15-тысячное войско царя полтора месяца бесчинствовало в городе: *«Да, были казни над народом.../ Уж шесть недель горят концы!»* [Случевский, 2004: с. 191].

В балладе К.К. Случевского исторические факты переосмысливаются и дополняются яркими деталями. Например, известно, что архиепископ Феофил притеснениям не подвергался, напротив, он встречал князя Ивана с иконами в Софийском соборе, одаривал его дорогими подарками, устраивал обеды, присутствовал на суде при рассмотрении жалоб посадских людей на бояр и городских чиновников, позже по его просьбе часть арестованных была освобождена. Как писал Н.М. Карамзин, «снова начались пиры для Государя и продолжались около шести недель. Все знатнейшие люди угощали его роскошными обедами: Архиепископ трижды, другие по одному разу, и дарили деньгами, драгоценными сосудами, шелковыми тканями, сукнами, ловчими птицами, бочками вина, рыбьими зубами, и проч.» [Карамзин, 1988: с. 66].

И в предании, и в балладе К.К. Случевского епископ предстает фигурой трагической:

*Смешить народ оцепенелый  
Иван епископа послал,  
Чтоб, на кобылке сидя белой,  
Он в бубны бил и забавлял*[Случевский, 2004: с. 191].

Введение эпизода унижения «епископа» в текст баллады очевидно: поэт стремился охарактеризовать состояние горожан, показать, насколько беспомощным оказался народ перед военной мощью государства. Неслучайно поруганию подвергается епископ, который воспринимался горожанами как один из основных хранителей духовности города, его порядков, установленных веками.

К.К. Случевским используется пушкинский мотив безмолвия народа. Определение «оцепенелый», характеризующее настроение новгородцев, детализировано: *«...не перечая,/ Глядели бледною толпой»*[Случевский, 2004: с. 191]. И в этом обнаруживается принципиальное отличие концепции поэта от

идей предшественников. В стихотворении Л.А. Мея колокол даже после уничтожения остается символом свободы: *«Может быть, из вод глубоких, вдруг услыша голос мой, / И за вольность, и за вече встанет город наш родной»*[Мей, 1988: с. 152].

Отсутствие в балладе обращения к мотиву вольности и указаний на то, что вечевой колокол был символом новгородской самостоятельности, объясняется тем, что автор видел своей задачей не повествование о падении Новгородской республики, а переложение на язык поэзии народного предания, основная мысль которого заключалась в объяснении происхождения валдайских колокольчиков. Именно поэтому К.К. Случевским акцентируется внимание не на символике колокола, а на появлении уникального предмета бытовой культуры. Причем в тексте баллады нет даже намека на политические или идеологические причины уничтожения вечевого колокола:

*Холмы и топи! Глушь лесная!  
И ту размыло... Как тут быть?  
И царь, добравшись до Валдая,  
Приказ дал: колокол разбить.*[Случевский, 2004: с. 191].

Для усиления эмоциональности поэтом используется повтор глагольных форм: *«...разбить/ Разбили, колокол разбили!...»* Этот же приём используется и для более ясного выделения мысли о появлении валдайских колокольчиков: *«И колокольчики отлили, / И отливают до сих пор»*[Случевский, 2004: с. 191].

Особую роль в понимании авторской идеи играет заключительная часть произведения. В литературоведении сложилось устойчивое представление об особой значимости финальной части произведения. Еще Б.В. Томашевский писал о том, что для поэтических текстов свойственно деление на три части, причем последняя «является эмоциональным заключением в форме сентенции или сравнения (pointe)»[Томашевский, 1996: с.231-232]. Т.И. Сильман считала концовку обобщением эмпирического материала, представленного в тексте, называла ее «поэтическим открытием», «ради которого, собственно, стихотворение было создано» [Сильман, 1977: с. 168]. Схематически движение эмоций исследователь представляла как «развитие от частного к общему, от



более внешнего к более внутреннему, от фактического, материального содержания жизни к ее душевному переживанию» [Сильман, 1977: с. 76].

Последняя строфа выделяется нарратором из текста баллады на уровне подчеркнутой смены временной характеристики. В основной части, повествующей о событиях в Новгороде и дороге в Москву, используется время прошедшее, чем подчеркивается обращенность к событиям прошлого. В заключительной строфе – время настоящее:

*И, былъ старинную вещь,  
В тиши степей, в глуши лесной,  
Тот колокольчик, изнывая,  
Гудит и бьется под дугой!..* [Случевский, 2004: с. 191].

Следовательно, поэт обращает внимание на особенности традиционного предмета русской культуры, который не может не заинтересовать своей самобытностью.

Важно и то, что К.К. Случевский в заключительной строфе отходит от фольклорного предания и использует в своем произведении литературные источники. Причем интертекстуальность представлена в заключительной строфе баллады как на уровне аллюзий, так и прямых реминисценций.

Аллюзия на один из мотивов пушкинского стихотворения «Зимняя дорога» используется поэтом для передачи общего состояния тоски. В лирике предшественника настроение определяется однообразием и пустынностью окружающего пространства. В тексте «преобладают все оттенки тяжелого душевного состояния, накладывающего свой отпечаток и на все восприятия путника-поэта.<...> В печаль одеты и земля, и небо. Печальны поляны, печально льется свет луны. Скучна долгая и безлюдная зимняя дорога <...> Печальной мертвенности природы, безлюдью окружающего, скуке однообразного зимнего пути словно бы противостоят бег борзой (быстрой, резвой) тройки и песня ямщика. Но и бегу тройки придает утомляюще-унылый колорит монотонный аккомпанемент колокольчика» [Благой, 1967: с. 113]. Для воссоздания однообразия звучания А.С. Пушкин использует звуковые повторы: «*Колокольчик однозвучный утомительно гремит*» [Пушкин, 1977, 2: с. 309].

Ассонанс «о» передает продолжительность звучания, более сложное и музыкальное сочетание «ми» имитирует звон колокольчика.

Подобный прием использует и К.К. Случевский. Однако аллитерация шипящих звуков «щ» и «ш» («вещая», «тиши», «глуши») в балладе призвана передать напряженность пути, те тяготы, с которыми связана бесконечная дорога. Это своеобразная имитация звуков, издаваемых полозьями саней на зимней дороге. Монотонность звучания колокольчиков раскрывается в звукописи («гудит»/«поддугой»), построенной на приеме смены позиций согласных. Данный прием является реминисценцией стихотворения Ф.Н. Глинки «Сон русского на чужбине», его фрагмента, положенного на музыку и ставшего одним из самых популярных романсов: «И колокольчик – дар Валдая – /Гудит, качаясь поддугой» [Глинка, 1957: с. 213].

В заключительной строфе баллады обнаруживается влияние известного с 40-х годов XIX века романса на слова И. Макарова «Однозвучно гремит колокольчик» [Макаров, 1988: с. 309], воссоздающего настроение, формируемое бесконечной дорогой, унылым пейзажем и песней ямщика.

Ориентированность К.К. Случевского на тексты Ф.Н. Глинки и И. Макарова не была случайной. В конце XIX века оба произведения воспринимались как народные, а использование аллюзии и реминисценции привносило в заключительную часть баллады фольклорные элементы, которые органично дополняли общую концепцию поэта, его подчеркнутое следование традициям устного творчества. Кроме того, узнаваемые строки позволяли автору дистанцироваться, устранить субъективность, но сохранить повышенную эмоциональность последней строфы.

В целом же, жанровая структура баллад К.К. Случевского восходит к тем принципам, которые были сформированы в исторической балладе А.Н. Толстого. Как и предшественник, поэт обращается к конкретному историческому событию, достаточно точно передает его сущность, однако рассматривает эпизоды реальной истории с собственных идеологических позиций. Основное внимание К.К. Случевского сосредоточено на психологии

главного героя баллады, на его переживаниях, на нюансах, раскрывающих внутреннюю природу конкретного государственного деятеля.

Баллады являются не столько воплощением эстетической программы автора, сколько реализацией его идейной позиции. К.К. Случевский использует в своих балладах стилизацию под разговорную речь и нарратором умышленно делает человека из народа, стремясь подчеркнуть, что народ принимает и разделяет взгляды царя на ситуацию в стране.

#### ***4.2. КОНТАМИНАЦИЯ ПРИЕМОВ РОМАНТИЧЕСКОЙ И ИСТОРИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЫ В БАЛЛАДНОМ ДИСКУРСЕ 1880-1890-Х ГОДОВ***

Поэты 80-90-х годов XIX века достаточно часто обращались к традициям Золотого века русской поэзии. В литературоведении подробно рассматривались принципы использования прецедентных текстов (Ю.М. Мишина) и цитат (С.В. Сапожков) поэзии начала XIX века в лирике переходного периода, выявлялась ориентированность тем, образов, мотивов на творчество предшественников (Ю.Е. Павельева, К.З. Тарланов, Е.А. Тахо-Годи, Т.Ю. Шевцова, Л.П. Щенникова и др.). Интерес к Золотому веку русской поэзии не мог не отразиться на увлечении поэтов отдельными жанрами, в частности, романтической балладой. Однако не менее значимым было и влияние исторической баллады, которая предполагала обращение к событиям прошлого и психологическому миру балладного героя.

Стремление соединить в рамках одного текста две традиции обнаруживается в балладе С.Я. Надсона «Боярин Брянский». Исследователь В.А. Иванов отметил, что произведение С.Я. Надсона типично и по своим сюжетно-композиционным особенностям и «является образцовой традиционной балладой с полным набором содержательных принципов» [Иванов, 2000, с. 105].

В определении специфики баллады С.Я. Надсона «Боярин Брянский» В.А. Иванов полностью игнорирует исторический аспект. Он отмечает подражательность произведения и указывает, «что образцом для подражания

оказывается русская романтическая баллада классического периода» [Иванов, 2000, с. 105]. В том случае, если бы исследователь обратил внимание на характеристику главного героя, а не только на сюжетно-композиционные особенности произведения, обнаружилось бы явные отступления от традиционных принципов романтической баллады.

«Боярин Брянский» был достаточно обстоятельно проанализирован В.В. Чаркиным, который особенности произведения видит в том, что автор баллады обращается к одной из вечных тем литературы – теме отцов и детей, неразрешимости противоречий, возникающих между поколениями. «Если отцы стремятся вернуться к прошлому и идеализируют его, то младшее поколение хочет жить по новым законам. Очевидно, бунтарское движение молодежи периода "Земли и воли", группы "Свобода или смерть", "Народной воли" нашло отражение в характере героини баллады. Если не ради идеи, то ради любви она готова разорвать родственные узы и искать собственный путь к счастью» [Чаркин, 2017: с. 152].

Проблема, избранная В.В. Чаркиным для исследования, – изучение особенностей нарратива – не позволила автору диссертации сосредоточить внимание на структурных элементах жанра и его типологических чертах. Автор диссертации практически без внимания оставил традицию исторической баллады, которая является не менее значимой для осмысления текста, чем функции нарратива в произведении.

В экспозиции баллады дается предыстория основного события и вводится характеристика внутреннего мира персонажа. С.Я. Надсон останавливается на прошлом боярина Брянского и многое объясняет его гордыней, «боярской честью». На принадлежность боярина к высшей власти в государстве и его близости к Ивану Грозному прямо указывается в тексте баллады: он сидел «*в царской думе на скамье боярской*» [Надсон, 2001: с. 90]. «Политическое могущество московской аристократии подкреплялось наличием таких институтов, как Боярская дума и Государев двор. Боярская дума представляла московскую аристократию. Вместе с великим князем дума осуществляла

управление Русским государством» [Скрынников, 1992: с. 76], – отмечает историк Р.Г. Скрынников.

В балладе подчеркивается, что жизненной опорой боярина Брянского становятся воспоминания о прошлом. Опала воспринимается героем как трагедия, а изгнание из Москвы он считает ошибкой, поэтому и ждет на протяжении большей части своей жизни справедливости и прощения.

Ведущим при характеристике героя в экспозиции произведения является мотив страдания. Это подчеркивается на лексическом уровне, включающем определения негативной семантики: терем «угрюмый», кравчий «опальный». Состояние боярина Брянского передается в развернутом описании: *«Нелегко боярин выносил ненастье, <...> Поседел боярин в горе и изгнаны;/ Постарел он в думе о боярской чести/ И в глубоком, скрытом на душе, страданьи»* [Надсон, 2001: с. 90].

С.Я. Надсон, сосредотачивая внимание на прошлом персонажа, остается верен исторической правде: известно, что часть бояр, действительно, была удалена Иваном Грозным от двора.

Следствием царской реформы 1564 года стало введение опричнины, раздел земель на опричные (по сути, царские земли) и земщину. «Боярство тоже было поделено на две части: те, кому царь доверял, переселились в опричные земли, на территории опричнины действовало собственное войско, была создана система уделов и даже учреждена своя Боярская дума, те, кто не вошел в личное доверие Ивана IV, должны были переселиться в отдаленные земли. Эта политика ослабила влияние старых боярских родов» [Воронов, 2016: с. 3383].

С.Я. Надсона не интересовала проблема деспотизма Ивана Грозного. Но трагедия человека, который верно служил царю и был несправедливо подвергнут опале, увлекала поэта возможностью создания образа сложной и противоречивой личности.

Следует отметить и то, что герой баллады не демонстрирует своих переживаний: его страдания «скрыты на душе», он «втайне» ждет возвращения

к престолу. Однако боярин Брянский думает не только о царском прощении и восстановлении прежнего положения при дворе, хотя это и является основным предметом желаний. Он размышляет и о судьбе страны, о том, насколько новые приближенные царя «царству оборона».

Самым ярким событием жизни боярина Брянского является участие в осаде и взятии Казани. Не случайно к военному прошлому автор обращается и при характеристике внутреннего мира персонажа («Вспоминая сердцем прежние сраженья»), и при воссоздании бесед боярина с дочерью. Причем текст построен таким образом, что подчеркивается многократность повторений рассказа об участии в одном из самых ярких событий правления Ивана IV:

*...Вечером ведется  
Разговор про славу и былые брани.  
Оживет боярин ... сердце встрепенется,  
Вспомнив про паденье и позор Казани* [Надсон, 2001: с. 91].

Современные историки по сохранившимся свидетельствам очевидцев и участников взятия Казани восстановили течение боя, который начинался со штурма крепостных стен и рукопашной схватки, продолжавшейся не менее получаса. «Русские полки несли громадные потери, тысячи убитых и раненых остались под крепостными стенами, но взять их не смогли» [Хованская, 2010: с. 96]. И только введение резерва сломило сопротивление татар. «Крепостная стена перешла в руки русских полков, бои шли на улицах посада. Вследствие тесноты и скученности приходилось сражаться в пешем строю» [Хованская, 2010: с. 96].

С.Я. Надсон обращается, таким образом, к одному из важных периодов русской истории, который наиболее последовательно отражено в исторических балладах А.К. Толстого. Ориентированность на творчество предшественника проявляется в реминисценциях (например, обнаруживается тождество между воспоминаниями боярина Брянского и песней гусяров из баллады «Князь Михайло Репнин: «Поют потехи брани, дела былых времен,/ И взятие Казани, и Астрахани плен» [Толстой, 1984; с. 122]), в прямом использовании исторического фона для раскрытия психологии героев баллады.

Противостояние характеров в балладе С.Я. Надсона также не было новаторским приемом, введенным поэтом. Он использовал открытия предшественников, например, сделанные А.К. Толстым, который в исторической балладе «Василий Шибанов» также обращается к эпизоду русской истории, являющемуся фоном для раскрытия внутренних качеств персонажей.

Основной конфликт в балладе А.К. Толстого – это столкновение героя, наделенного высокими нравственными качествами, и царя, человека порочного и циничного. Главное в характере Василия Шибанова – чувство долга, от Курбского он не отказывается даже под пытками. Верность слову и господину делают его личностью цельной и гармоничной. Иван Грозный, напротив, раздираем противоречиями. С одной стороны, он кается, появляется перед народом в «смиренной одежде», обращается к Богу за прощением. Он даже соглашается с инкриминируемыми ему Андреем Курбским преступлениями: *«Да, боярин твой прав,/ И нет уж мне жизни отрадной!// Кровь добрых и сильных ногами поправ,/ Я пес недостойный и смрадный!»* [Толстой, 1984: с. 120].

В представлении А.К. Толстого Иван Грозный – царь-лжец, одевающий маску покаяния и признающий свою неправоту чисто внешне, действия же царя по отношению к стремянному Курбского показывают его крайнее раздражение, вызванное не только посланием князя, но и пониманием того, что в его окружении нет таких же беззаветно преданных людей. Царь знает, что его приближенные остаются с ним не по убеждениям, не во имя идеи, а из чувства страха. Верность Василия Шибанова Курбскому вызывает в Иване Грозном крайнее озлобление.

Василий Шибанов, отправляясь с посланием Курбского, отдает себе отчет в том, что идет на верную смерть, так же как он принял решение пожертвовать собой ради спасения своего господина во время бегства к литовцам. Однако он не разделяет взгляды Курбского, не принимает его предательства, но не может переступить через свой долг.

Монолог стремянного, завершающий балладу, раскрывает его жизненную позицию. Измену родине он считает грехом, поэтому и просит Бога о прощении князя Андрея, еще большим грешником он называет Ивана Грозного, а высшей ценностью для Василия Шибанова является «святая великая Русь».

В прощальном монологе героя отражена историко-философская позиция самого А.К. Толстого, который выступил в балладе противником централизованной власти в России и тоталитаризма как фактора, эту страну разрушающего. Эпоха Николая I у автора «Василия Шибанова», как и у М.Ю. Лермонтова, вызывала ассоциации с эпохой Ивана Грозного, поэтому обращение к исторической тематике и жанру баллады было закономерным.

В.В. Чаркиным было отмечено, что на создание произведения С.Я. Надсона об эпохе Ивана Грозного повлияла баллада В. Кюхельбекера «Кудеяр». Героическое прошлое ее главного героя – Истома – также освящено подвигом при взятии Казани. А антиподом тиуна (боярина) в произведении является Кудеяр – «окаянный опальный опричник». «Истома борется с разбойником Кудеяром, и в этой борьбе высокие моральные качества тиуна, благородство его души проявляются еще зримее» [Чаркин, 2017: с.146]. Как и в балладах А.К. Толстого, столкновение характеров и двух моральных принципов лежит в основе сюжета баллады В. Кюхельбекера, что подчеркивает универсальность общих принципов исторической баллады.

С.Я. Надсон строит свое произведение не на полном противопоставлении характеров персонажей, а на их сходстве. И боярин Брянский, и его дочь – натуры страстные, сильные личности, защищающие свои интересы. Как герои они лишены устойчивых черт. Особенности их характеров раскрываются постепенно в ходе развития сюжета, что отличает героев произведения С.Я. Надсона от персонажей в исторических балладах предшественников, отличающихся статичностью личностных качеств.

Боярин Брянский изображается С.Я. Надсоном как противоречивая натура, в которой соединены обида и готовность принять прощение царя,



мысли о защите государства и личные амбиции, любовь к дочери и родительский эгоизм.

Боярину Брянскому противопоставлена его дочь. Если старик-отец – персонаж угрюмый и страдающий, то Мария характеризуется как веселая и жизнелюбивая девушка:

*Ясный взор сверкает жизнью молодою.*

.....

*Уж звенит и льется песня, не смолкая,*

*По лугам росистым и лесным полянам.* [Надсон, 2001: с. 91].

Дочь боярина предстает в балладе личностью не менее противоречивой. Ее дневная жизнь полна радостью и забавами, а ночная наполнена страшными видениями, вызванными рассказами отца. Психологические особенности раскрываются в соотнесении с описанием природы, что восходит не только к традиции романтической баллады, но и к сентименталистским принципам изображения природного мира, когда пейзаж является тождественным переживаниям героев.

Ночные картины создают не менее мрачную атмосферу, чем атмосфера терема. Мария слышит *«стоны, плач, проклятья, страшный вопль страданья»*, воспоминания отца заставляют ее видеть в ночном тумане *«дым от пушек»*. Если боярин Брянский *«оживает»*, повествуя о событиях взятия Казани, то его дочь видит в его рассказах смерть и страдания людей. Однако воспоминания отца о подвигах и мужестве закаляют характер Марии. Она, по мысли автора, становится настоящей дочерью своего отца: такой же страстной и эгоистичной. Однако, в отличие от боярина Брянского, который страдает *«втайне»*, Мария не хочет мериться с волей отца: она действует, отстаивая свое право на счастье.

Страстность природы героини передается на уровне нейтрального нарратива деталью, раскрывающей отношение к предстоящему отъезду в Москву: *«Как огнем, сверкнули глазки голубые...»* Она далека от тщеславия отца, безразлична к боярским почестям. Мария, выросшая среди лесов, чувствует себя частью природы.

Различное отношение к миру становятся основой конфликта между героями. Боярин даже не задумывается о том, что у Марии может быть своя тайная жизнь. Он привык к безоговорочному подчинению дочери. Для Марии отъезд в Москву воспринимается через призму ее любовных отношений, расставание с Петрушей Власовым для героини также невозможно, как отказ от возвращения ко двору Ивана Грозного ее отца. Для боярина Брянского побег Марии – предательство и нарушение норм боярской чести, для дочери – проявление свободных чувств.

Конфликт героев вызван не только межличностными отношениями, он оказывается более глубоким. Черты характеров Брянского и его дочери сформировались в принципиально различных обстоятельствах. Боярин является представителем прошлой, уже ушедшей эпохи. Брянский, по мысли автора, идеализирует свою молодость, поэтому не может принять настоящего. Он не отдает себе отчета в том, что за долгое время опалы изменились и царь, и ситуация в стране, а боярская честь перестала быть моральной ценностью. Мария воспитывалась совершенно в другой атмосфере. Она не представляет жизни в столице, а воспоминания о подвигах и военных походах заменяют ей сказки, именно этим и вызваны видения, возникающие в ночных кошмарах девушки. Формирование характера Марии проходило в трудах и повседневных заботах, отдаленная деревня давала возможность для жизни простой и естественной. Так, противостояние балладных героев связано с условиями их становления, представлениями о жизни и тем, что они относятся к разным поколениям.

Конфликт предопределен не только столкновением двух сильных характеров, но и теми историческими обстоятельствами, в которых сформировались две эти столь разные личности. Брянский остается человеком, чья жизнь подчинена правилам. Именно поэтому он не ропщет на царя, подавляет в себе обиду, не собирается противостоять несправедливости. Мария, напротив, – человек свободный. Она пренебрегает боярским долгом и не хочет приносить себя в жертву установленным порядкам.

И в этом противопоставлении двух жизненных позиций раскрываются представления С.Я. Надсона о современности. Он стремится показать на историческом примере сущность столкновения старых, во многом консервативных, представлений и нового сознания, сформировавшегося под влиянием идей о равенстве людей.

В подзаголовке автор указывает: «Это предание распространено в Тверской губернии, в деревне Лакотцы». Можно согласиться с В.В. Чаркиным, предположившим, что указание на фольклорный источник необходимо было С.Я. Надсону для «дистанцирования» от описываемых событий [Чаркин, 2017: с. 144]. Однако, с точки зрения жанрологии, произведение относится к жанру не предания, а легенды, так как в самом тексте нет упоминаний о конкретных пространственных координатах.

Источник происхождения сюжета не выявлен. Ни в сборниках XIX века, ни в современных собраниях фольклора легенда не зафиксирована, что дает возможность предположить, что указание на происхождение жанра является мистификацией. С.Я. Надсон создавал произведение, в котором значимым для понимания образов являлся не фольклор, а эпоха Ивана IV.

При всей ориентированности на историческое прошлое в балладе С.Я. Надсона используются принципы романтической баллады. Одним из них является пейзаж, который не включается в качестве внесюжетного элемента в балладу историческую.

Считается традиционным, что пейзаж в литературе выполняет функцию фона, на котором разворачиваются события. Но описание картин природы может выполнять «не столько пространственную, сколько антропоцентрическую направленность, ибо образ природы выступает не как цель, а как средство углубленного разъяснения образа персонажа и его состояния» [Кухаренко, 1988: с. 138].

Как уже отмечалось, традиционное балладное время суток – ночь. В это время суток разворачиваются события «Людмилы» и «Светланы» В.А. Жуковского, «Сна невесты» И.И. Козлова, «Убийцы» и «Лешего»

П.А. Катенина и т.д. Достаточно частотной деталью ночного пейзажа является водное пространство: «зерцало зыбких вод» [Жуковский, 2008, т. 3: с. 11], «Над пенистым Днепром-рекой,/ Над страшною стремниной,/ В глухую полночь Громобой...» (В.А. Жуковский) [Жуковский, 2008, т. 3: с. 22], «В тумане пустынном клубится река» (А.С. Пушкин) [Пушкин, 1977, т. 1: с. 123], «И река, клубясь шумела»<sup>1</sup> (И.И. Козлов) [ЭА, 1989: с. 393] и т.д.

В русской балладной традиции были и исключения. Так, в балладе В.А. Жуковского «Адельстан» фоном сюжета является не ночь, а вечер: «Девы красные толпою/ Из растворчатых ворот/ Вышли на́ берег – игрою/ Встретить месяца восход» [Жуковский, 2008, т. 3: с. 25]. Ситуация, предваряющая смерть ребенка, тоже разворачивается вечером: «Он зовет с собою Лору/ Встретить месяц над рекой» [Жуковский, 2008, т. 3: с. 28]. Отступление от русского балладного канона объясняется тем, что поэт, изменив название баллады (у Р. Саунти «Rudiger»), имена героев и пол младенца, сохранил основную коллизию и характеристики балладного мира: вечер, река, маленькая лодка на волнах.

Следует отметить и то, что мотив угасания дня и закат в большей степени были типичными не для баллады, а для элегии. Например: «Вечер» В.А. Жуковского: «Как солнца за горой пленителен закат, –/ Когда поля в тени, а рощи отдаленны/ И в зеркале воды колеблющийся град/ Багряным блеском озаренны» [Жуковский, 1999, т. 1: с. 75] или «На развалинах замка в Швеции» К. Н. Батюшкова «Уже светило дня на западе горит/ И тихо погрузилось в волны!..» [Батюшков, 1964: с. 171]. Следовательно, соединение в рамках одного пейзажа заката и реки/воды является устойчивой тенденцией романтизма. Кроме того, в элегии В.А. Жуковского «Вечер» пейзаж выполняет функцию вступления, описание картин природы предваряет развитие двух основных тем: творчества и быстротечности жизни.

---

<sup>1</sup>Здесь и далее текст цитируется по сборнику: Эолова арфа: Антология баллады/ Сост., предислов., коммент. А.А. Гугнина. М.: Высшая школа, 1989.

В «Боярине Брянском» пейзаж выполняет функции вступления, фона события и характерологическую функцию. Начинается произведение картиной заката, восходящего к традиции романтической элегии, так как является вступлением к балладе. Однако картины природы, открывающие произведение, это не только «декорация, своеобразный выразительный фон» [Чаркин, 2017: с. 148], но и прием, позволяющий представить события, давно прошедшие.

Пейзаж во вступлении отличается красочностью за счет насыщения текста цветовыми эпитетами: «зеленый» лес, «золотая» зорька, алые лучи, вышина «лазурная», «ночка голубая». Мир природы характеризуется как высшая форма проявления гармонии, где все находится в неразрывной взаимосвязи. Центральной деталью пейзажа становится река, над которой «клубятся легкие туманы». Жизнерадостная картина создается лексемами река «шалунья», струйки воды «веселые».

Пейзаж во вступлении используется для противопоставления условно-настоящего времени прошлому. Мир, окружающий терем боярина, «мрачен и угрюм», что резко контрастирует с характеристикой мира, наполненного жизнью и движением. Причем антитетичность используется не только на уровне колористики, но и на фокусировке внимания на крайней статичности природы.

Во вступление вводится образ реки, к которому возвращается автор на протяжении всего произведения: ночные видения героини появляются именно «над рекой зеркальной», на реке Мария встречается со своим возлюбленным (*«Как слюбилась с парнем гордая Мария,—/ Это знают только звезды золотые.../ Да шалуньи-речки волны голубые»*) [Надсон, 2001: с. 92]), позже река становится границей, разделяющей жизнь в тереме и будущее, к которому стремится дочь боярина, и место гибели главных героев.

Образ вводится С.Я. Надсоном в балладу в строгом соответствии с народными представлениями. Река «символизирует движение, путь, дорогу, уводящую в иной мир и связывающую живых с мертвыми» [СД, 2009, 4: с. 416]. Река считалась границей «своего» пространства и воспринималась как

«демоническое» место, соприкосновение в котором несло опасности и смерть, поэтому ночью в воду не заходили без оберегов и молитв [СД, 2009, 4: с. 418], плыть по реке «значило отдать себя на волю судьбы» [СД, 2009, 4: с. 417]. Поэтому обращение к образу реки в балладе «Боярин Брянский» было закономерным, оно позволяло автору ввести в произведение мистическое начало, характерное для жанра.

Антитетичным является и пейзаж центральной части баллады: ночной тьме противопоставлен свет на воде: «*Из окна Марии нитью золотою/ По волнам приветный огонек играет*» [Надсон, 2001: с. 92]. Однако колористическая контрастность не влияет на общее восприятие картины: она мрачная и наполненная трагизмом.

В балладе используется традиционный для русской литературы прием психологического параллелизма. «Параллельно с картиной внешнего природного мира и в тесной связи с нею разворачивается картина внутренних душевных состояний <...> Выбор пейзажа всегда определяется содержанием изображаемых ситуаций, а также переживаний действующих лиц» [Курляндская, 1994: с.94]. Так внутренние тревоги героини передаются картинами ненастной погоды:

*Злобно воеет ветер, тучи нагоняя;  
За угрюмым лесом дальний гром играет;  
Уж давно погасла зорька золотая,  
И седая полночь полог расстилает;  
И давно Мария с тайною тоскою  
Смотрит в сад и знака к бегству поджидает*

[Надсон, 2001: с. 92].

Состояние реки изменяется сразу после побега Маши: «приветный огонек» исчезает, а река описывается, как стихия, несущая опасность: «*Да река о берег мутными волнами/ С безысходной грустью глухо ударяет*» [Надсон, 2001: с. 93].

Апогея буйство природы достигает в момент смерти Брянского. Причем нелепость гибели старого боярина подчеркивается характеристикой состояния окружающего мира: кусты осоки издают «гробовые рыдания», ветер «...стонет

*и угрюмо злится/ Проносься по листьям с тихим завыванием»* [Надсон, 2001: с. 93]. Звуки, издаваемые природой, уподоблены звукам живых существ и передают состояние тоски. Так, на уровне пейзажа подчеркивается, что смерть боярина Брянского бессмысленна. Он приносит свою жизнь в жертву боярским нормам и собственному эгоизму.

В балладе отмечается резкое изменение состояния природы. После смерти боярина мутные воды становятся «волнами голубыми». Автором вновь реализуется прием концентрации колористики: в четырех строках текста используются цветные эпитеты: волны «голубые», струйки «золотые», речка «голубая». Изменение состояния реки обусловлено мистическим элементом: слуги решают выкупить у реки хозяина и бросают в воду деньги, и Брянский появляется на поверхности. Однако выкуп оказывается недостаточным, и река поглощает боярина.

Следует отметить, что в эпизоде выкупа С.Я. Надсон обращался к народным представлениям. По поверьям, утонувшего можно было вернуть, откупившись от реки деньгами: «При поисках утопленника бросали в воду монеты (нечетное число), <...> просили, чтобы река отдала тело» [СД, 2009, т. 4: с. 418].

Если смерть боярина Брянского сопровождается бурей, то самоубийство Марии, напротив, овеяно тишиной: она «*в волнах угрюмых тихо исчезает*» [Надсон, 2001: с. 93]. При этом решение броситься в воду в балладе спонтанно и логикой развития событий не мотивировано. Можно предположить, что С.Я. Надсон выстраивал заключительную часть баллады с установкой на традицию жанра, на то, что у баллады должен быть трагический финал.

Конфликт баллады обусловлен тем, что для родовитого боярина «мелкий дворянин», который «сам ходил по пашне за своей сохой», не может рассматриваться в качестве зятя. Появление нового персонажа в балладе кардинально изменяет тональность произведения. Спокойствие и умиротворение жизни боярского терема сменяется тревогой и нарастающим беспокойством. Описание подробностей побега, как и погони, отсутствует.

Автор изображает события фрагментарно, что, очевидно, следует объяснять традицией. Как и А.К. Толстой, и авторы романтических баллад, С.Я. Надсон «сегментирует балладный сюжет, традиционно представляющий собой движение от идиллики к ее разрушению и трагической развязке» [Анисимова, 2020: с. 196].

Любовная коллизия в балладе в большей степени соответствует традициям сентиментализма, чем романтизма, и отчасти восходит к «Новой Элоизе» Ж.Ж. Руссо, в которой утверждается главенство чувства над разумом, а любовь представляется высшей ценностью. В выборе Марией возлюбленного проявляется ее натура: героиня испытывает чувство к мелкому дворянину, который сам занимается хозяйством и возделывает землю. Нарратор обращает внимание на то, что ей безразлично происхождение возлюбленного, его достаток и социальное положение.

Любовная коллизия баллады повторяет событийную линию романа Ж.Ж. Руссо, в котором любовь аристократки и «простого» молодого человека вызывает полное неприятие ее семьи, нарушает планы отца, стремящегося найти дочери мужа, соответствующего его представлениям о браке.

Однако, если в «Новой Элоизе» Юлия отказывается от побега, предложенного Сен-Пре, то в балладе все действия Марии направлены на сохранение отношений с Петрушей. Решительные поступки героини являются одним из средств раскрытия ее характера. Она самостоятельно принимает решение о побеге, берет на себя ответственность за совершаемое. При этом проблема нравственного падения в балладе не рассматривается. Напротив, детали, характеризующие отношения между влюбленными, подчеркивают их чистоту и целомудренность. На побег героиня решается, потому что чувства оказываются более глубокими и сильными, чем любовь к отцу и страх перед ним.

Поэтом нарушается сентименталистская схема, Мария идет на открытый конфликт с отцом, она не хочет жить, подавляя свои чувства. Так, поэт выходит на осмысление одной из злободневных тем современности. Брак по расчету



оставался нормой и в конце 70-х-начале 80-х годов XIX века, как, впрочем, и уход молодежи из дома родителей. Так, межличностный конфликт отца и дочери приобретает социальную окрашенность. На событийном уровне подчеркивается, что боярин Брянский никогда не согласится на брак с бедным дворянином, потому что такой союз нарушает его представления о боярской чести.

Петруша Власов также персонаж противоречивый. Уже первая характеристика, данная ему в балладе, содержит диссонансы: «*С смелой, бесталанной головой кудрявой*» [Надсон, 2001: с. 92]. Автор объединяет в рамках одного предложения такие черты, как внешняя привлекательность, смелость и заурядность.

Единственным достоинством Петруши Власова является его решительность, качество, раскрываемое в балладе в лаконичных описаниях: «*Полон был отваги взор его суровый,/ И широкий ножик рученька сжимала*» [Надсон, 2001: с. 93]. Данная деталь объясняет, что Петруша Власов ради своего чувства способен на самые безрассудные действия.

Значимым является и то, что лаконичное описание побега героев расширяет представления об их характерах. В молчании и сосредоточенности Марии и Петруши Власова раскрывается твердость духа. При этом в балладе реалистически мотивируется причина бездействия героев в момент смерти боярина Брянского:

*Из кустов прибрежных беглецы взирали,  
Как погиб боярин, – но они и сами  
В беспощадной битве силы потеряли;  
Им не сладить снова с бурными волнами...*

[Надсон, 2001: с. 93-94]

Основные события произведения разворачиваются ночью, полностью соответствуя традициям романтической баллады. В.Н. Касаткина указывала: «Балладные ночи, пришедшие на смену умиротворенным, меланхолическим, элегическим вечерам, опасны. Картина ночи – чрезвычайно важный компонент баллады» [Касаткина, 2002: с. 57].

В «Боярине Брянском» все основные события происходят в это таинственное время суток. Ночью возникают страшные видения Марии, восходящие к воспоминаниям ее отца, известие о возвращении Брянского к трону происходит «полночью глухою», побег задумывается и осуществляется «ночной порою», а точнее, когда «седая полночь полог расстиляет», ночью тонет боярин и совершает самоубийство его дочь.

При этом функции ночи так же, как и мотив движения, не получают в балладе традиционной реализации. Время суток, изображенное в произведении, является фоном, на котором разворачиваются события. Мистические элементы в описании картин ночной природы отсутствуют.

Данный принцип объясняется стремлением автора создать иллюзию реальности происходящих событий. Более детальное описание выкупа делало бы сюжет менее динамичным и смещало бы акценты с характеров героев и социальной проблематики на фантастическую составляющую.

Один из традиционных балладных мотивов – мотив движения/пути – в произведении С.Я. Надсона также трансформирован. Как правило, в балладе путь маркирует переход от условно-реального мира к миру фантастическому. Герои «Боярина Брянского» пребывают в условно-реальном мире, а встречи с инобытийным не происходит. Потусторонний мир остается за рамками сюжета, что еще резче подчеркивает столкновение рационального и эмоционального, боярской чести и свободного чувства.

В.В. Чаркин писал, что в произведении практически отсутствует оценочность, характерная для жанра [Чаркин, 2017: с.151]. В балладе автор, как правило, достаточно явно передает свое отношение к героям. С нашей точки зрения, напротив, даже на уровне нейтрального нарратива, являющегося основной формой представления события, раскрывается отношение к персонажам. Описание Марии изобилует эпитетами позитивной семантики: уста «лукавые», «ясный взор», «глазки голубые», «нежные уста». Боярин Брянский также характеризуется через оценочные эпитеты: «боярин гордый и угрюмый», «злобною змеею», грудь «больная».

В завершающей части баллады отношение к героине выражается еще более определенно:

*Над рекой рыдает бедная Мария,  
Грудь ее волнует горе и мученья,  
.....  
Шепчет дочь, поникнув в горе над водою...*

[Надсон, 2001: с. 93-94].

Включение в балладу прямых оценок объясняется изменением формы нарратива. В заключительную часть вводится, как справедливо отмечает В.В. Чаркин, аукториальный нарратив. Однако автор диссертационного исследования игнорирует то, что личностное отношение к происходящему проявляется не только в последней строфе баллады, но и при описании страданий героини и ее смерти. Нарратор представляет событие как его свидетель, он детализировано передает реакцию окружающих на самоубийство Марии и собственное отношение к произошедшему. При этом «голос» нарратора сливается с суждением и комментариями «очевидцев» трагедии:

*И глухим рыданьем замер голос нежный.  
Где ж она?.. Смотрите ...вон она мелькает  
Над пучиной темной, в пене белоснежной,  
И в волнах угрюмых тихо исчезает.  
Нет ее ... Погибла бедная Мария!  
Нет ее ... Над нежной, русой головою  
Глухо захлебнулись волны голубые  
Влажной и холодной синей пеленою.* [Надсон, 2001: с. 95].

Состояние общего смятения подчеркивается на синтаксическом уровне: многоточия в контексте финальной сцены передают крайнюю степень волнения свидетелей смерти героини.

Используется С.Я. Надсоном и еще один достаточно распространенный балладный прием – кольцевая композиция. В экспозиции произведения разграничиваются прошлое и условное настоящее, в постпозиции происходит возвращение к «современности». Нарратор вновь представляет пространство, окружавшее терем боярина Брянского. Однако, если в начале баллады картина природы была гармоничной и умиротворенной, в описании преобладали яркие

краски, то в финальной части меняется общая атмосфера. Она становится типично балладной, мрачной и мистической:

*С той поры нередко полночью глухою  
Над рекой слышали тихие рыданья.  
То боярин Брянский с дочкой молодою, –  
Говорит народа робкое преданье, –  
То боярин Брянский просит погребенья...*[Надсон, 2001: с. 95].

В балладу не только вводится разграничение двух эпох, но и утверждается, что трагические события способны изменять восприятие окружающего мира. Речка-шалунья превращается в пространство смерти. И если в большей части произведения героиня представлялась как положительный персонаж, то в финале сочувствие вызывает, скорее, боярин Брянский: именно он заслуживает прощения и погребения. Однако оба героя баллады, по мысли автора, переступили через этические нормы, они из личных побуждений, ради борьбы за собственные интересы, нарушили высший порядок бытия.

Можно согласиться с В.В. Чаркиным, который утверждал значимость для С.Я. Надсона изображения конфликта поколений. Но следует отметить, что автором осуждаются и поколение «отцов», живущих старыми воззрениями, и «дети», которые отрицают все, что дорого их родителям.

Позиция поэта, выраженная в балладе, не противоречит общим тенденциям его творчества, в котором одной из ведущих идей являлось утверждение разрушительности для человека борьбы с рабством и монархией. С.Я. Надсон считал, что общество не готово к осмысленным и последовательным преобразованиям, а попытки изменить мир путем активных действий приводят к трагическим последствиям и не приносят пользы миру.

Таким образом в балладе С.Я. Надсона создается условно-фольклорный мир, в котором разворачивается столкновение характеров персонажей. В полном соответствии с существующей традицией, противостояние героев демонстрируется на уровне внешних проявлений, в их поступках. Конфликт баллады определяется этическими принципами персонажей, обусловленными

диаметрально противоположными воззрениями на мир и судьбу. Главная героиня баллады борется с существующим миропорядком, а затем, осознав свои заблуждения, проявляет силу характера и ценой жизни искупает вину.

Традиционный для баллады элемент чудесного в произведении С.Я. Надсона «Боярин Брянский» не получает развития: он лишь намечен, но остается нереализованным. Перехода из «своего» мира в «чужой» в балладе не происходит. Чудесное становится незначительным фрагментом балладного события, введенным в текст произведения для придания ему народного колорита и узнаваемых балладных черт, а основой балладного события является столкновение страстных и сильных натур, их всепоглощающих чувств эгоизма и любви.

Поэт К.М. Фофанов в балладе «Дофин» обращается к событиям Великой Французской революции 1789-1794 гг. и повествует о трагической судьбе дофина Франции – Луи-Шарля (1785-1795 гг.).

Через сто лет после кровавых событий 16 октября 1793 года поэта эпохи русского «безвременья», видевшего разворачивающиеся на его глазах события в России, привлекла судьба Луи-Шарля, второго сына Людовика XVI и Марии-Антуанетты, заключенного в крепость Тампле.

По взглядам К.М. Фофанов долгое время оставался эклектиком. С одной стороны, он сочувствовал народовольцам, писал о «вздохах нищеты больной», о торжестве «убогой голытьбы» над злом и несправедливостью, а с другой, «чуждался злобы, боялся ненависти, часто взывал к любви» [Бялый, 1972: с. 49]. В 90-е годы позиция поэта меняется: он приходит «к поискам божественной истины и положительных основ существования», а позже он стремится к «душевному покою и гармонии, источниками которых для него становятся христианские ценности» [Малыгина, 2005: с.187]. Очевидно, это было связано с тем, что поэта по-настоящему испугал революционный террор. После покушения на семью Александра III К.М. Фофанов начал понимать, что в борьбе за будущее без монархии революционеры не остановит даже кровь детей.

В прошлом он находит событие, позволяющее осмыслить происходящее в России в 80-90-е годы XIX. Поэт обращается к трагической истории сына Людовика XVI и Марии-Антуанетты Австрийской, закончивших жизнь на эшафоте.

После казни родителей Конвент поручил «революционное воспитание» дофина сапожнику Антуану Симону и его жене Марии-Жанне. Цель воспитания заключалась в том, чтобы привить наследнику короля революционные идеалы, приучить его к физическому труду и простой жизни. Жестокость наставников Луи-Шарля была безграничной: врач, проводивший вскрытие после смерти мальчика, был поражен количеством шрамов на его теле.

Свержение Робеспьера (июль 1794 г.) заставило руководителей Конвента задуматься о возможности реставрации конституционной монархии образца 1792 года для установления гражданского согласия и прекращения войн. С Луи-Шарлем начали время от времени заниматься и уже неофициально называли «королем». Но он к этому времени был уже безнадежно болен, крайне истощен и почти все время молчал. 8 июня 1795 года в возрасте десяти лет и двух месяцев он скончался от туберкулеза и был тайно погребен в общей могиле.

Реальные события последних дней жизни наследника французского короля подтолкнули поэта к размышлениям о последствиях Французской революции, которые привели к «великому террору», беззаконию, уничтожению «врагов народа», бесконечным кровопролитным столкновениям бывших единомышленников, казням (не случайно Ж.-Ж. Дантоном была произнесена фраза, ставшая афоризмом: «Революция пожирает своих детей»). Судьба дофина стала для К.М. Фофанова одним из важнейших доказательств недопустимости смены государственного строя путем кровопролития. Он понял, что идеи народовольцев чудовищны, что любая революция влечет смерти ни в чем не повинных людей, отсюда и «трагическая злободневность <...> содержания» [Сапожков, 2010: с. 516].

К.М. Фофанов умышленно использует в балладе вторичные номинации, вместо номинаций именных, так как «отсутствие имени – знак обобщенности образа-персонажа» [Савельева, 1999: с. 92]. Так, дофин в балладе становится символом невинных жертв революций совершенных и грядущих.

При этом даже данная вторичная номинация, указывающая на социальный статус персонажа, используется поэтом только в абсолютном начале текста баллады («Бледный, ласковый дофин») и при переходе от первой части ко второй, от исторически-реального к условно-фантастическому («Страшно сердцу и уму!../ Снится юному дофину...») [Фофанов, 2010: с. 197].

При характеристике образа дофина в балладе используется личное местоимение 3-го лица единственного числа: «**Он** задумчив, **он** один/ **Он** поник – и умирает.../ **Он** сокрыт от всех друзей» [Фофанов, 2010: с. 197]. Это достаточно распространенный прием в поэзии: местоимение «не просто заменяет имя (его обычная функция), а указывает на человека, имя которого должно быть всем известно» [Савельева, 1999: с. 94].

Подобный прием выполняет и еще одну важную функцию: он позволяет автору разграничить aukториальный тип нарратива и акториальный, в котором представлен «фиктивный мир», создание персонажа. Причем введение aukториального нарратива выделено на синтаксическом уровне многоточием: «*Он сокрыт от всех друзей/ За решетчатые рамы.../ Где блестящий сонм пажей? / Где вы, герцоги и дамы?*» [Фофанов, 2010: с. 197].

В aukториальном нарративе характеристика героя построена на глаголах («встречает», «поник», «умирает») и эмоционально-оценочных прилагательных («бледный», «ласковый»). Однако целостный образ страдающего мальчика создается не только за счет портретных характеристик, но и посредством расширения пространственной панорамы.

Утро, время пробуждения всего живого, полностью изменяет свое значение и становится символом предсмертных мучений, неслучайно использован эпитет «тусклое», ломая общепринятое восприятие утра, как очищающего, обновляющего начала.

Определяющую роль в пейзаже выполняют символы. Плесень – символ запустения и гниения. Кипарис над окнами тюрьмы – «мистический символ смерти и траура, олицетворение печали и скорби» [Рошаль, 2008: с. 107]. В странах Средиземноморья кипарис до настоящего времени считается «кладбищенским деревом». Объясняется это многими причинами: например, темной листвой, или тем, что срубленный кипарис не дает побегов. Кроме того, смолу кипариса использовали в смеси с ладаном при бальзамировании, потому что считали смолу неумирающей душой дерева, способной сохранить жизнь после смерти [Рошаль, 2008: с. 107].

Не менее значимым для понимания произведения является образ тюрьмы. Неслучайно в тексте произведения используются эпитеты, традиционные для романтиков начала XIX века: «тяжкие затворы», «юный блеск ума», «пламенные взоры». Дофин – романтизированный герой, для которого потеря свободы равносильна смерти.

Переход героя от жизни к смерти, погружение в небытие соотнесены с видениями прошлого. К.М. Фофанов использует синекдоху для воссоздания королевского быта: «*Блеск расписанных плафонов/ Гладь серебряных зеркал, Шум нарядных легионов...*» [Фофанов, 2010: с. 197]. Особый эмоциональный эффект этого описания заключается в противопоставлении прошлого и настоящего, которое выражается стилистическими фигурами: анафорой с местоимением «Где» («*Где блестящий.../ Где вы, герцоги.../ Где ты, пышный...*») и риторическими вопросами, показывающими отчаяние и беспомощность юного заключенного.

Особую роль выполняют образ рока и символический образ зеркала. Для усиления эмоционального воздействия автор вводит оксюморон: рок – трагическая предопределенность, неподвластная воле человека, – назван «счастливым». Эта же мысль раскрывается и в сравнении: «Как на пире зеркала...». Зеркало – многозначный символ связи реального мира с потусторонним. «Первобытная магия предостерегала человека от взглядывания в свое отражение. Считалось, что призрачный двойник способен его погубить.



Существовало утверждение, что в глубине зеркал можно увидеть будущее. С другой стороны, зеркало являлось символом памяти, запечатлевшим все, что когда-либо в нем отражалось» [Багдасарян, Орлов, 2005: с. 184].

Для поэта важным было подчеркнуть, что страдания наследника престола – это трагическое последствие совершенных революционных преобразований. Он не является единственной жертвой кровавого режима. В балладе указывается на то, что заложниками переворота стала вся аристократия, тот слой общества, от которого зависела жизнь народа:

*Повлекут, быть может, их –  
Кончить сладкую дремоту –  
От подушек кружевных  
К роковому эшафоту.* [Фофанов, 2010: с. 197].

Однако центральный и самый трагичный образ в произведении – ребенок, не совершивший никакого зла, не причинивший вреда ни повстанцам, ни Франции.

Одним из самых ярких фрагментов баллады является детализированное описание призрака матери. К.М. Фофанов изображает ее сильной, несломленной женщиной. Поэт не принимает во внимание многочисленные воспоминания о легкомысленном поведении французской королевы, ее расточительности, любви к роскоши, страсти к картежной игре, бесконечных нарушениях этикета и т.д. Он рисует образ той Марии-Антуанетты, которой она стала в последние два года своей жизни: решительной, исполненной чувства собственного достоинства.

Известно, что с начала революции королева стала ожесточенным врагом режима. Она старалась побудить мужа к решительным действиям, была организатором бегства семьи, вела переговоры по введению во Францию австрийско-пруссских войск. Даже во время ареста она сохраняла спокойствие.

Внутреннее состояние королевы описано в книге французской исследовательницы Эвелин Левер: «Мария-Антуанетта сильно изменилась. Художник Кухарский, которому она согласилась позировать несколько сеансов, оставил весьма лестный портрет, однако современники говорили о разительных

переменах в ее внешнем виде. Она похудела, побледнела, волосы стали седыми. Постоянная тревога за будущее, груз невероятной ответственности, постоянные писания посланий – все это сказалось на ее внешности» [Леввер, 1997: с. 394].

Решительностью королевы поэт наделяет и ее призрак: «...*Он узнал/Поступь твердую в печали...*» [Фофанов, 2010: с. 198]. При этом К.М. Фофанов изменяет исторической правде. Он изображает Марию-Антуанетту истинной христианкой: «*И в руке ее дрожит/ Золоченое распятие...*» [Фофанов, 2010: с. 198]. Ее слова, обращенные к сыну, являются переложением основной христианской идеи о бессмертии души, а страдания собственного сына королева уподобляет страданиям Христа: «*Верь терпению Христа!/ Не ропщи, дитя, уныло!*» [Фофанов, 2010: с. 198]. Но известно, что французская королева даже на пороге смерти не стала демонстрировать религиозность: «Высоко подняв голову, бледная, белокурые локоны грубо острижены, Мария-Антуанетта ничего не видела и не слышала. Она не стала говорить со священником, который сопровождал ее, отказалась исповедоваться. <...> Заметила эшафот, побледнела. По-прежнему не замечая присутствия священника, не выслушав ни одного его слова, с легкостью спрыгнула с телеги и пошла к гильотине. Резким движением она сбросила с головы чепец и предалась в руки палача» [Леввер, 1997: с. 410].

К.М. Фофанов игнорирует историческую достоверность, потому что для поэта являлось важным подчеркнуть религиозность героини, объяснить, что жизнь, наполненная болью и страданиями, – испытание, которое необходимо пройти ради спасения души.

Тюрьма и те характеристики, которые ей даны в балладе, приобретают символический смысл и проецируются на жизнь несправедливого общества: «...*вся жизнь полна/ Лжи, и пытки, и позора*» [Фофанов, 2010: с. 198].

В балладе К.М. Фофанова именно мать становится проводником дофина в иной мир, переход этот связан с объятиями королевы и распятым:

*Все забвенно...Кончен путь.  
Я приму тебя в объятья!...*

*И кладет ему на грудь  
Озаренное распятье...* [Фофанов, 2010: с. 198].

Следует отметить, что появление призрака как вестника смерти – традиционный балладный прием. В «Людмиле» В.А. Жуковского перед смертью героини появляется ее мертвый жених, в балладе «Вадим» перед смертью героя ему чудится венчание с любимой. Даже в «Светлане» с ее необычным счастливым концом большую часть текста занимает сон, в котором героиня встречается с «мертвым» женихом.

Призраку королевы К.М. Фофанов придает и черты живой женщины. За решительностью призрака матери, пришедшего забрать ребенка в мир мертвых, проступает ее любовь к нему: деталь («*И в руке ее дрожит/ Золоченое распятье...*» [Фофанов, 2010: с. 198]) передает волнение королевы, вступающее в противоречие с внешней «твердой поступью».

Появление призрака королевы-матери прекращает жизнь дофина, наполненную физическими страданиями, и приносит смерть, освобождающую дух. Мать дофина – символ победы духа и верности своим убеждениям. Наделяя ее образ именно таким смыслом, К.М. Фофанов утверждал идею незыблемости монархической власти и отрицал революцию как разрушающее начало, уничтожающее естественное и незыблемое устройство мира.

Важно и то, что автор избегает слова «умер». Вместо этого он использует балладное «уснул», только теперь это сон без пробуждения и без сновидений.

Последняя смысловая часть открывается антитезой: утро и первый солнечный луч не являются знаками пробуждения: луч, румяный и полный жизни, становится олицетворением смерти, что ещё больше усиливает контраст. В то же время луч – пленник земли, а дофин свободен, и эту свободу принесла ему смерть.

Неслучайно автор называет ребенка «побежденным героем», но он побежден Вечностью, а не людьми. Враги, казнившие мать, заточившие в тюрьму ее сына, считающие себя вершителями судеб и преобразователями

страны, оказываются бессильными перед смертью и «величием покоя». И в конечном итоге ребенок одерживает моральную победу над якобинцами.

Значимым представляется и то, что в балладе образ матери играет определяющую роль. Это подтверждает, что в балладном творчестве К.М. Фофанова проявились тенденции к обожествлению Женщины.

Таким образом, можно констатировать наличие двух разновидностей исторической баллады: традиционной исторической баллады, восходящей к образцам жанра эпохи романтизма, и модифицированной исторической баллады, появление которой обусловлено стремлением авторов соединить в рамках одного текста историческое прошлое и динамичность изображаемых событий.

В традиционной исторической балладе прошлое определяет содержание произведения, а факты минувшего фиксируются с максимальной точностью. Сохраняется и такая особенность, как четкая сюжетная линия. В основе произведения лежит изображение одного события, имеющего важное значение для понимания истории государства. Одноконфликтность раскрывает противостояние различных жизненных позиций и идейных принципов и используется в текстах традиционной исторической баллады для более детального отражения сущности конфликта, направленного на изображение противоборства старых и новых идей.

Если в традиционной исторической балладе событие играет определяющую роль для освещения этических, общественных, философских вопросов, то для баллады, построенной на принципах контаминации, сюжет строится на изображении судеб персонажей, а прошлое становится фоном для развертывания балладного события. При этом детализированное описание перипетий жизни отсутствует, так как жанр предполагает стремительность развертывания развития действия, этим же принципом объясняется прерывистость и фрагментарность событийной линии произведений.

В балладах, объединяющих традиции исторической и романтической баллад, поэтами используются элементы мистического, но если в балладе

С.Я. Надсона они не играют определяющей роли, то в произведении К.М. Фофанова героиня из мира небытия становится для дофина проводником в мир мертвых. Следовательно, поэтом используется один из важнейших жанрообразующих признаков баллады.

В романтической балладе мистическое начало разграничивает условно-реальное и трансцендентное. Соответственно, в балладе контаминированного типа оно также становится границей между «своим» и «чужим» мирами и маркирует ситуацию перехода к небытию. Включение мистико-фантастических элементов является реализацией канона, подчеркивающего принадлежность произведения к жанру баллады.

Общим для традиционных исторических баллад и баллад, построенных на принципах контаминации, является обращение к историческому событию для раскрытия проблем современности. Авторы излагают собственную идейную позицию, обнаруживая в прошлом ситуации, позволяющие высветить противоречия и показать сложности, стоящие перед обществом в период создания произведений. При этом историческое событие позволяет подчеркнуть этические аспекты современности и выйти на осмысление общечеловеческих проблем, приобретающих особую значимость в переходные эпохи.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Баллада является одним из самых сложных и противоречивых жанров русской поэзии. Многогранность и разносторонность баллады обусловили интерес к ее особенностям и способствовали тому, что баллада стала жанром, наиболее активно изучаемым в русском литературоведении.

Научные исследования, посвященные проблемам жанровых особенностей баллады, позволяют сделать вывод, что баллада в своей основе восходит к не столько к плясовым и хоровым традициям, сколько к ритуалу, чем и обусловлены трагичность событийной линии, подчеркнутый интерес к переходу в потусторонний мир, таинственность и элементы фантастики, свойственные жанру.

На протяжении долгого времени спорным является вопрос о родовой принадлежности баллады. Исследователи (Е. Аксенова, Ф.М. Головченко, А.П. Квятковский, Б.В. Томашевский и др.) относили балладу к лирической поэзии, ими игнорировались такие балладные принципы, как событийность, острый конфликт, динамизм сюжета. Лиризм, который характерен для жанра, не является тождественным субъектности, определяющей основные принципы лирики как рода литературы. Для лирики первичными являются чувства и мысли лирического субъекта, она носит личностный характер. Для баллады же важно не внутреннее событие, а внешнее, те ситуации, в которых раскрываются особенности личности балладного персонажа. Использование в балладах лиризации и драматизации (введение диалогов и монологов) также направлено на изображение события, отличающегося, как правило, динамичностью.

Следовательно, баллада является переходной художественной формой, обладающей признаками, свойственными эпосу и лирике. Именно поэтому балладу и необходимо считать лиро-эпическим жанром.

К основным жанровым признакам романтической баллады следует относить событийность, разворачивающуюся в ее естественной последовательности, иллюзию объективности, так как создается впечатление, что события разворачиваются на глазах читателя, фрагментарность и

динамичность повествования, наличие двух миров, «земного» и потустороннего, изображение смерти как перехода из одного мира в другой, использование экзотического фона и экзотической тематики.

Одной из специфических особенностей романтической баллады является категория «чудесного», которая соотносится со сверхъестественным, раскрывающим разрыв между «земным» и инобытийным. В то же время чудесное – одно из средств эстетизации событийной линии баллады.

Не менее значимым признаком романтической баллады является балладный мир, характеризующийся условностью и декоративностью. Это подвижный мир, наполненный несчастьями, жизненными потрясениями, немотивированной жестокостью, трагизмом, позволяющими раскрыть мироощущение персонажей, вступающих в противоборство с судьбой.

Не менее специфическими в романтической балладе являются способы представления авторского сознания. Традиционным для жанра стала выраженная формой 3-его лица дистанцированность носителя речи от изображаемого мира. Подобная форма является нарративом, а нарратор – условный свидетель события, но он не сближается со своим героем и, как правило, отрицает декларируемые им ценности. Позиция нарратора выражается на уровне несобственно-прямой речи, в неясных характеристиках поступков героев, пейзаже, детализации.

В научных исследованиях представлены достаточно разнообразные подходы к классификации жанра. Наиболее распространенной является тематическая классификация: от военных баллад до баллад-преступлений в зарубежном литературоведении до любовных, легендарных, героических, сказочных, экзотических, эротических и т.д. в отечественном. При этом тематический принцип не является универсальным, так как содержание баллады настолько разнообразно, что тематические группы могут исчисляться десятками, а принципы отнесения баллады к той или иной тематической группе остаются предельно размытыми и субъективными.

В нашем исследовании доказывается, что более перспективной представляется классификация баллад по источникам сюжетов. Именно поэтому баллады разделяются на романтические и исторические. Сюжеты романтических баллад восходят к фольклорным, литературным или мифологическим сюжетам, а также они могут создаваться продуктивным авторским воображением с использованием традиционных романтических сюжетных схем и сохранением балладных черт на уровне «памяти жанра».

Фольклор являлся одним из традиционных источников романтических баллад. Произведение К.М. Фофанова «Ревнивый муж» стало переложением фольклорных сюжетов «Оклеветанная жена» и «Князь и старицы». На сюжетно-композиционном уровне различий между зафиксированными вариантами фольклорных баллад и произведением К.М. Фофанова не обнаружено. При этом поэт вводит элементы историзма, портретную характеристику героини, использует детали, раскрывающие отношение нарратора к событию. Пейзаж в балладе выполняет функцию обрамления и предваряет кульминационный момент, что является чертой баллады литературной. Принципиальные отличия касаются развязки литературной баллады, финал которой остается трагичным: чудесного воскрешения не происходит. В целом же, произведение К.М. Фофанова является литературной обработкой народной баллады без значительных изменений сюжета.

Баллада М.А. Лохвицкой «Змей Горыныч» восходит к фольклорному сюжету «Княгиня и змей» и быличках о Змее-похитителе. Поэтесса отказывается от традиционных для сюжета мотивов змеборчества и непорочного зачатия, из чего следует, что поэтесса существенно трансформирует сюжет, дополняя его новыми мотивами и смыслами. Так, более резким остановится переход героини из мира живых в мир потусторонний, представителем которого является Змей.

Баллада М.А. Лохвицкой «Наговорная вода» становится еще более смелым экспериментом поэтессы. Центром содержания баллады является заговор, обряд, который проходит через все повествование. По своим основным



характеристикам он соответствует фольклорным представлениям о процессе заговора воды. Перехода в потусторонний мир в балладе «Наговорная вода» не происходит, однако силы зла, которые воплощены в образе главной героини, автором поэтизируются, что объясняется культом страсти и свободной любви, который открыто пропагандируется М.А. Лохвицкой.

Функции нарратора в балладах М.А. Лохвицкой нивелированы, основными приемами создания текстов является диалогизация («Змей Горыныч») и лиризация («Наговорная вода»), что доказывает начало процесса разрушения канонической романтической баллады.

Баллады, в основе которых лежит использование парафраза, характеризуются принципиально различными подходами к прецедентному тексту. Если в балладе Д.Н. Цертелева сохраняются все черты, свойственные романтической балладе, то в балладах К.М. Фофанова они трансформированы. Не менее важным отличием является и то, что в балладе «Епископ Бьёрглумский» сюжет усложнен введением философской и социальной проблематики, а в балладах «Русалка», «Дочь Рагуила» и «Искуситель» К.М. Фофанова использован прием упрощения сюжета, который подтверждает стремление автора перестроить пушкинский и разветвленный мифологический сюжет в соответствие с принципами романтической баллады.

В балладах, сюжет которых является собственно-авторским, обнаруживается максимальное следование поэтов за канонами романтической баллады. В каждом из рассмотренных произведений К.Д. Бальмонтом, К.М. Фофановым, М.А. Лохвицкой использованы приемы, характерные для жанра. Данная тенденция объясняется тем, что поэты стремились наполнить содержание своих произведений новаторскими идеями. Сюжет оказывался вторичным по отношению к содержанию. Главным для авторов баллад стало выражение концепций современной им эпохи, связанное с эстетическими поисками и мировоззренческими установками.

Историческая баллада является самостоятельной жанровой разновидностью, характеризующейся сквозным сюжетом, единством действия,

изображением исторических деятелей и их поведения. В основе баллад К.К. Случевского лежат реальные события. Однако главным в них становится изображение психологического состояния правителя. И в этом проявляется одна из особенностей русской исторической баллады 80-90-х годов XIX века, в которой изображение чувств было не менее значимым, чем характеристика исторического события.

Обращение К.К. Случевского к сюжету о валдайском колокольчике объясняется стремлением поэта осмыслить историческое прошлое с позиций человека конца XIX века. Особенно явно это подчеркивается резкой сменой темпоральности: прошедшее время заменяется настоящим. В финальной части баллада дополняется аллюзиями и реминисценциями, отсылающими к произведениям А.С. Пушкина, Ф.Н. Глинки, М. Маркова и позволяющими нарратору максимально дистанцироваться от исторической линии баллады и привнести в текст современность.

При всей традиционности произведения К.К. Случевского включают и новации. Они обусловлены ролью нарратора, который не только является наблюдателем, но и достаточно активно выражает собственную точку зрения.

В балладах С.Я. Надсона «Боярин Брянский» и К.М. Фофанова «Дофин» исторические обстоятельства становятся фоном для изображения характеров персонажей. В произведениях со всей очевидностью проявляется потребность поэтов наполнить традиционную форму новым содержанием. Именно поэтому авторами баллад «Боярин Брянский» и «Дофин» используются балладное время, элементы фантастики, столкновение двух миров, переход из мира «земного» в инобытийный, обусловленный мистическим началом и героем-проводником, что полностью соответствует канонам романтической баллады. В целом же, обращение к традиционной содержательной структуре объясняется стремлением поэтов максимально нивелировать идеологическую составляющую произведения и завуалировать собственное отношение к событиям современности.

Жанр баллады в рассматриваемую эпоху следует признать универсальным, с точки зрения идейно-тематической направленности: произведения содержат назидание, утверждение любви как всепобеждающего чувства, акцентируют необходимость внутренней свободы личности. К жанру обращаются поэты самых разных направлений (от представителя гражданской поэзии С.Я. Надсона до предсимволистки М.А. Лохвицкой). Балладная поэтика в этот период синтезирует традиционные черты романтической баллады (насыщенный сюжет, целостность и однонаправленность события, фантастические элементы, исключительные характеры балладных героев) и поэтику предмодернизма (увлечение экзотикой, эстетизация действительности, символизация). Следовательно, баллада является эволюционирующим явлением, находящимся на границах русского реализма и символизма.

Анализ жанровой разновидности романтических баллад позволил выделить основные художественные признаки баллады эпохи безвременья и обозначить ее жанровые границы. Образный строй баллады 80-90-х годов XIX века становится более символистичным и аллегоричным, формируется новый подход к строению баллады: композиционная структура подчиняется специфическому, неравномерному балладному времени. Строение баллады становится более гибким, сближается с композицией драматического произведения (монологическая форма). По отдельным структурным элементам (усилению роли пейзажа и лирическому началу) баллада сближается с поэмой.

Отличительной чертой баллад рассматриваемого периода является акцентирование женского образа, что объясняется появлением новой философии Вл. Соловьева и формирующимся в русской поэзии образом Прекрасной Дамы. Для баллады 80-90-х годов XIX века характерны и переосмысление, полная пересемантизация прецедентных образов, за которыми закрепился либо определенный положительный, либо негативный смысл. Контрастное разделение понятий «добро» и «зло» в балладе этого периода зачастую отсутствует, границы между положительными и отрицательными

героями нивелируются, а герой-антагонист становится выразителем авторской идеи, позиции.

Баллада эпохи безвременья поддерживает общую для русской литературы тенденцию к размыванию жанровых границ: т.е. балладу 1880-1890-х годов следует считать связующим звеном между романтической балладой начала XIX века и исканиями русских символистов. Поэтому и жанр баллады в этот период синтезирует в себе мощные традиции романтиков и новаторские эксперименты модернистов.

Таким образом, русская баллада 80-90-х годов XIX века является начальным этапом модификации жанра литературной баллады, определившей развитие жанра в начале XX века. Изменения, происходящие в структуре баллады, способствовали сближению жанра с романсом, элегией, идиллией, что способствовало формированию новых структур, в которых субъектная форма организации начинает преобладать над нарративной, что и доказывает переход к личностному повествованию и стиранию границ между балладой и лирическим стихотворением.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**  
**ТЕКСТЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

1. *Аксаков С.Т.* Аленький цветочек. Сказка ключницы Пелагеи// Собрание сочинений в 4 томах. Т.1/ Вступ. ст., подг. текста, прим. С. Машинского. М.: Гос. изд-во «Художественной литературы», 1955. С. 583-
2. *Андерсен Г.-Х.* Епископ Бьёрглумский и его родичи// Полное собрание сказок и историй: в 3 т. Т 3. Сказки и истории (1861-1872)/ Пер. А.В. и П.Г. Ганзен, Л.Ю. Брауде, И.П. Стебловой. М.: Литература; Престиж Бук, 2007. С.97 -104.
3. *Андерсен Г.-Х.* Примечания Г.Х. Андерсена к полному собранию сказок и рассказов / Собрание сочинений Андерсена в 4 томах. Т.2; Пер. с дат. подлинника П. и А. Ганзен. СПб.: Типо-литография С.М. Николаева, 1894. С.499-521.
4. *Андерсен Г.-Х.* Епископ Бьёрглумский и его родич/ Собрание сочинений Андерсена в 4 томах. Т.2. Пер. с дат. подлинника П. и А. Ганзен. СПб.: Типо-литография С.М. Николаева, 1894. С. 263-269.
5. *Батюшков К.Н.* Полное собрание стихотворений/ Вступ. статья, подготовка текста и примеч. В. Н. Фридмана. М.-Л.: Сов. писатель. [Ленингр. отд-ние], 1964. 354 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
6. *Былины. Исторические песни. Баллады/* Сост. А. Калугина, В. Ковпик. М.: Эксмо, 2008. 800 с.
7. *Глинка Ф.Н.* Избранные произведения / [Вступ. ст., подготовка текста и примеч. В. Г. Базанова. 2-е изд. Л.: Сов. писатель. [Ленингр. отд-ние], 1957. 501 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
8. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: В двадцати томах / Ред. коллегия: И.А. Айзикова, Э.М. Жилиякова, Ф.Е. Канунова, О.Б. Лебедева, И.А. Поплавская, Н.Е. Разумова, Н.Б. Реморова, Н.В. Серебренников, А.С. Янушкевич (гл. редактор). М.: «Языки русской культуры», 1999-2019.

9. *Исторические песни. Баллады*/ Сост., подгот. текстов, вступ. статья и примеч. С.Н. Азбелева. М.: Современник, 1986. 622 с. (Классическая б-ка «Современника»)
10. *Лохвицкая М.А.* Песнь любви. Стихотворения. Поэма. М.: Летопись, 1999. 412 с.
11. *Лохвицкая (Жибер) М.А.* Стихотворения: Т. 4 : 1900-1902. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1903. 236 с.
12. *Лохвицкая (Жибер) М.* Стихотворения в 5-ти томах. Т 1: 1889-1896. 2-е изд. СПб.: А.С. Суворин, 1900. 192 с.
13. *Макаров И.* Однозвучно гремит колокольчик// *Песни русских поэтов / Вступ. ст., сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. В.Е. Гусева. В 2 т. Т 2. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 309. (Б-ка поэта. Большая серия).*
14. *Мей Л.А.* Избранные произведения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. К. К. Бухмейер. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1972. 678 с. (Б-ка поэта. Большая серия)
15. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Примеч. и сост. Б.В. Томашевского. 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977-1979.
16. *Надсон С.Я.* Полное собрание стихотворений/ Вступ. статья Г. А. Бялого, Подгот. текста и примеч. Ф.И. Шушковской. СПб.: Академический проспект, 2001. 512 с. (Новая библиотека поэта).
17. *Народные баллады*/ Вступ. стат., подгот. текста и примеч. Д.М. Балашова; общ ред. А.М. Астаховой. М.-Л.: Сов. писатель, 1963. (Б-ка поэта. Большая серия).
18. *Народные русские сказки* А.Н. Афанасьева: В 3-х т./ Подгот. Л.Г. Бараг и Н.Б. Новиков; Отв. ред. Э.В. Померанцева, К.В. Чистов. М.: Наука, 1984.
19. *Обрядовая поэзия* /Сост., предисл., примеч., подгот. текстов В.И. Жекулиной, А.Н. Розова. М.: Современник, 1989. 735 с.

20. *Русские заговоры Карелии* / Составитель Т. С. Курец. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского государственного университета, 2000. 276 с.

21. *Рылеев К.Ф.* Полное собрание стихотворений / Вступ. статья В.Г. Базанова и А.В. Архиповой; Подгот. текста А. В. Архиповой [и др.]; Примеч. А. В. Архиповой и А. Е. Ходорова. 2-е изд. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1971. 480 с. (Б-ка поэта. Большая серия).

22. *Случевский К.К.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академ. проект, 2004. 814 с. (Новая библиотека поэта).

23. *Толстой А.К.* Полное собрание стихотворений: В 2-х т. Т. 1. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья Л. И. Емельянова; Сост., подг. текста и примеч. Е. И. Прохорова. Л.: Сов. писатель, 1984. 640 с. (Б-ка поэта. Большая серия).

24. *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы/ Вступ. статья, составление, подготовка текста и примечания С.В. Сапожкова. СПб.: Изд. Пушкинского Дома, 2010. 591 с. (Новая библиотека поэта).

25. *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы / Сост., подготовка текста и примеч. В.В. Смиренского; Вступ. статья Г. М. Цуриковой [с. 5-45]. М.; Л.: Советский писатель. [Ленинградское отд-ние], 1962. 334 с. (Б-ка поэта. Большая серия).

26. *Фофанов К.М.* Иллюзии: Стихотворения К.М. Фофанова. СПб.: А.С. Суворин, 1900. 480 с.

27. *Цертелев Д.Н.* Епископ Олаф// Стихотворения князя Д.Н. Цертелева. 1883-1901. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1902. С. 126-132.

28. *Эолова арфа:* Антология баллады/ Сост., предислов., коммент. А.А. Гугнина. М.: Высшая школа, 1989. 671 с.

#### НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

29. *Агапкина Т.А.* Деревья в славянской народной традиции: Очерки. М.: Индрик, 2019. 656 с. (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования)

30. *Алексеев М.П.* Народные баллады Англии и Шотландии// История английской литературы/ Под ред. М.П. Алексеева, И.И. Анисимова и др. Т.1. Вып.1. М.: Изд-во АН СССР, 1943. С.218-232.
31. *Андреев Н.П.* Песни баллады в русском фольклоре//Русская баллада/ Предисл., ред. и прим. В.И. Чернышева; вступ. статья Н.П. Андреева. М.-Л.: Советский писатель, 1936. С. XIV-XLVIII. (Б-ка поэта. Большая серия)
32. *Андреевский С.А.* Вырождение рифмы: (Заметки о современной поэзии). СПб.: тип. СПб. акц. о-ва Е. Евдокимов, 1901. 62 с.
33. *Анисимова Е.Е.* «То сват наш Гарольд собирается плыть»: русская история в балладах А.К. Толстого// Вестник Томского государственного университета. Филология, 2020. № 68. С.194-212.
34. *Анисимова Е.Е.* Жанровая модель баллады: к постановке проблемы// Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 61. С. 193-205.
35. *Анисимова Е.Е.* Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века: дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.01. Красноярск, 2015. 492 с.
36. *Артемова С.Ю.* Трансформация жанров русской лирики в XX веке: диссер. ... док. филол. наук. Тверь, 2020. 448 с.
37. *Астахова А.М.* Былины Севера / Записи, вступ. статья и комментарий А. М. Астаховой. Т. 2: Прионежье, Пинега и Поморье. М.;Л.: Акад. наук СССР, 1951. 846 с.
38. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Т. 1. М.: Изд. К. Солдатенкова, 1865. 808 с.
39. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Т. 2. М.: Изд. К. Солдатенкова, 1868. 808 с.



40. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Т. 3. М.: Изд. К. Солдатенкова, 1869. 816 с.

41. *Ашаева А.В., Чиглинец Е.А.* Рецепция античности: актуальные исследовательские тенденции в современном зарубежном антиковедении (опыт историографического обзора)// Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки, 2012. Т.154. Кн.3. С.162-171.

42. *Балашов Д.М.* История развития жанра русской баллады. Петрозаводск: Карел. кн. изд-во, 1966. 72 с.

43. *Балашов Д.М.* Русская народная баллада// Народные баллады / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д.М. Балашова; общая ред. А.М. Астаховой. М.-Л.: Сов. писатель. [Ленинградское отд-ние], 1963. С.5-41.

44. *Балашов Д.М.* Постановка вопроса о балладе в русской и западной фольклористике // Труды Карельского филиала Академии наук СССР (Вопросы литературы и народного творчества). Вып. 35. Петрозаводск: Гос. изд-во Карельской АССР, 1962. С. 62-79.

45. *Барашкова Е.В.* Проблема русского национального характера в исторических произведениях А.К. Толстого: автореферат дисс. ... кандид. филол. наук: 10.01.01. М.: МПГУ, 2009. 19 с.

46. *Баринев Е.Е.* Проблема классификации в теории литературных жанров// Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. Вып. 64, 2012. № 6 (260). С. 17-25.

47. *Батюто А.И.* Примечания// Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. : сочинения: в 12 т. : письма : в 18 т. / И. С. Тургенев; АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). 2-е изд., испр. и доп. Т. 7. Отцы и дети. Повести и рассказы. Дым. Москва: Наука, 1981. С. 409-558.

48. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М.: Худ. лит., 1972. 470 с.

49. *Бачинская Н.М., Попова Т.В.* Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия. 4-е изд. М.: Музыка, 1974. 300 с.
50. *Бэлза И.Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст–1978. М.: Наука, 1978. С. 156-248.
51. *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды// Полное собрание сочинений: В 13-ти т. / Т. 5: Статьи и рецензии: 1841-1844 / Ред. Н.Ф. Бельчиков. М.: Акад. наук СССР, 1954. С.7-67.
52. *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина// Полное собрание сочинений: В 13-ти т. / Т. 7: Статьи и рецензии. 1843. Статьи о Пушкине. 1843-1846. / Ред. Н.Ф. Бельчиков. М.: Акад. наук СССР, 1955. С.99-579.
53. *Бенда В.Н.* Ладожский канал – крупнейшее гидротехническое сооружение Европы в первой половине XVIII в.// XXI Царскосельские чтения. Материалы международной научной конференции. СПб.: ЛГУ имени А.С. Пушкина, 2017. С. 17-25.
54. *Берковский Н.Я.* «Русалка», лирическая трагедия Пушкина//Статьи о литературе. М.-Л.: Гос. изд-во«Художественной литературы», 1962. С.357-403.
55. *Бернштам Т.А.* Герой и его женщины: образы предков в мифологии восточных славян. СПб.: МАЭ РАН, 2011. 372 с.
56. *Березин И.Н.* Путешествие по Дагестану и Закавказью / И. Березина, проф. Казанского ун-та, магистра вост. словесности, д. чл. Русского географического о-ва и О-ва любителей отечественной словесности, чл. Азиатских о-в в Париже и в Лейпциге, чл.-кор. Археологическо-нумизматического о-ва, и проч. Казань: Унив. тип., 1849. 339 с.
57. *Берковский Н.Я.* Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка») // Русская литература, 1958. № 1. С. 83-111.
58. *Биктуганова М.Ю.* Художественная культура как один из признаков искусства // Сумма философии. Вып. 5. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 25-34.

59. *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826-1830). М.: Советский писатель, 1967. 723 с.
60. *Бовыкин Д.Ю.* Людовик XVII: жизнь и легенда // Новая и новейшая история, 1995. №. 4. С. 168-178.
61. *Борисова Е.Б.* Художественный образ в английской литературе XX века: типология – лингвопоэтика – перевод: автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Самара, 2010. 42 с.
62. *Боровская А.А.* Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: дисс. ... докт. филол. наук : 10.01.01. Астрахань, 2009. 527 с.
63. *Боровская А.А.* Вестник Самарского государственного университета, 2009. № 3(69). С 101-106.
64. *Буало-Демрео Никола.* Поэтическое искусство / Пер. Э.Л. Линецкой; Вступ. статья и коммент. Н.А. Сигал. М.; Л.: Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1957. 231 с. (Памятники мировой эстетической и критической мысли)
65. *Бюлер К.* Теория языка. Репрезентативная функция языка/ Пер. с нем / Общ. ред. и коммент. Т.В. Булыгиной; Вступ. ст. Т.В. Булыгиной, А.А. Леонтьева. М.: Прогресс-Универс, 1993. 502 с.
66. *Бялый Г.А.* Поэты 1880-1890 годов // Поэты 1880-1890 годов/ Под ред. Г.А. Бялого. Л.: Сов. писатель, 1972. С. 5-64. (Биб-ка поэта. Большая серия)
67. *Верина У.Ю.* Обновление жанра баллады в русской поэзии рубежа XX-XXI вв.//Вестник Удмуртского университета, Т.27. Вып.2, 2017. С.229-239.
68. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.
69. *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русского духовного стиха: 6 вып. СПб.: Тип. Акад. наук, 1891. 404 с.
70. *Виноградова Л.Н.* Сексуальные связи человека с демоническими существами // Секс и эротика в русской традиционной культуре/ Сост. А.Л. Топорков. М.: Ладомир, 1996. С. 207-224.
71. *Волков И.Ф.* Теория литературы. Учеб. пособие для студентов и преподавателей. М.: Просвещение; Владос, 1995. 256 с.

72. *Волконский М.Н.* Жанна де Ламотт. М.: РИПОЛ классик, 2008. 253 с.
73. *Вороничева О.В.* Метафорическая природа оврагов как элемента природного ландшафта Брянска// Урбанистика, 2017. № 3. С.11-23.
74. *Воронов Д.В.* Опричнина// Образование, наука, производство. Сборник трудов конференции. Белгород: Изд-во БГТУ, 2016. С.3382-3386.
75. *Воронцова Т.И.* Языковая картина мира баллад лирического характера// Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2012. № 1. С.37-48.
76. *Врадий В.* О трех заговорах и народном воззрении на змей в Могилевской и Херсонской губерниях // Живая старина. Вып. 2. Кн. XXX. СПб.: Тип. кнью В. П. Мещерского, 1898. С. 245-246.
77. *Гайденков Н.* С.Я.Надсон (К 100-летию со дня рождения)//Литература в школе, 1962. № 12. С.88-91.
78. *Галич А.И.* Опыт науки изящного// Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2-х т. Т.2 / Под ред. М.Ф. Овсянникова; Сост., вступ. стат. и прим. З.А. Каменского. М.: Искусство, 1974. С.205-275.
79. *Гаспаров М.Л.*"Когда волнуется желтеющая нива..."Лермонтов и ламартин// Собрание сочинений в 6 томах. Т.3.: Русская поэзия/ Сост. О.А. Лекманов, К.М. Поливанов. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 310-320.
80. *Гаспаров М.Л.*Семантический ореол пушкинского 4 стопного хоря// Пушкинские чтения в Тарту: тезисы докладов научной конференции 13 ноября 1987 года. – Тарту: ТГУ, 1987. С. 53-55.
81. *Гегель В.Ф.Г.* Эстетика: в 4-х т. Т 3: Система отдельных искусств. М.: Искусство, 1971. 621 с.
82. *Гердер И.Г.* Предисловие к сборнику «Народные песни»// Эолова арфа: антология баллады/ Сост., подгот. текстов, предисл. и коммент. А.А. Гугнина. М.: Высшая школа, 1989. С.548-552.

83. *Гёте И.В.* Разбор и объяснение// Эолова арфа: антология баллады/ Сост., подгот. текстов, предисл. и коммент. А.А. Гугнина. М.: Высшая школа, 1989. С.554-556.
84. *Гете И.В.* Об эпической и драматической поэзии// Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 350-353.
85. *Глинская И.Л.* Загадки известных книг. М.: Наука, 1986. 128 с.
86. *Голенищев-Кутузов А.А.* Стихотворения князя Д.Н. Цертелева. 1883-1891: Критический разбор гр. А.А. Голенищева-Кутузова. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1893. 11 с.
87. *Голованов И.А.* Специфика пространственной организации жанра былички// Вестник Южно-уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2009. № 8. С. 139-146.
88. *Головенченко Ф.М.* Введение в литературоведение: [Учебник для филол. фак. гос. ун-тов и пед. ин-тов]. М.: Высш. школа, 1964. 318 с.
89. *Головин В.В.* Николай Некрасов как детский писатель: проект главы учебника// Детские чтения, 2014. № 1. Т.5.С. 218-236.
90. *Григорьян К.Н.* Поэзия 1880-1890-х годов // История русской литературы: В 4 т. Т.4: Литература конца XIX – начала XX века (1881-1917)/ Ред. тома: К.Д. Муратова; АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. С. 91-122.
91. *Григорьян К.Н.* Поэзия семидесятых-восемидесятых годов XIX века: Общий обзор// История русской литературы: В 10 т. Т. IX: Литература 70-80-х годов. Ч. 1. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 419-445.
92. *Гугнин А.А.* Народная и литературная баллада: судьба жанра// Поэзия западных и южных славян и их соседей: Развитие поэт. жанров и образов / Н.А. Богомолова, Л. Н. Будагова, Г.Д. Гачев и др.; [Редкол.: Л. Н. Будагова (отв. ред.) и др.]. М.: Индрик, 1996. С.74-92.
93. *Гугнин А.А.* Немецкая народная баллада: эскиз ее истории и поэтики// Немецкие народные баллады – Deutsche Volksballaden. Сборник на

немецком и русском языках/ Сост., предисл. и коммент. А.А. Гугнина. М.:Радуга, 1983. С. 5-25.

94. *Гудкова С.П. Пивкина Е.В.* Историко- и теоретико-литературные аспекты изучения жанра баллады//Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2018. № 9 (87). Ч.2. С. 248-251.

95. *Добровольская В.Е.* Змей в русской волшебной сказке: к вопросу о природе и генезисе персонажа // Традиционная культура. 2007. № 2. С. 24–40.

96. *Душина Л.Н.* Роль «чудесного» в поэтике первых русских баллад // Проблемы идейно-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах в свете решений XXIV съезда КПСС: Тезисы совещ. 25-27 мая 1972 г / Под ред. коллегия Е.И. Гибет. М.: М-во просвещения СССР. Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина, 1972. С.69-70.

97. *Дымшиц С.Я.* Надсон// Надсон С.Я. Стихотворения/ Вст. ст. и прим. А. Дымшица М.-Л.:Сов. писатель, 1937. С. 5-37. (Библиотека поэта. Малая серия)

98. *Евдокимова Л.В.* Две мифологические баллады из «ста баллад» Кристины Пизанской: опыт анализа/StudiaLitterarum, 2018. № 1. С.68-87.

99. *Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А. Гушанская Е.М., Табориская Е.М., Штейнгольда М.* Сюжетифабула/ Вопросы сюжетосложения. Сборник статей /Отв. ред.Л.М. Цилевич. Вып. 5. Даугавпилский пед. ин-т. Рига: «Звайзгне», 1978. С. 11-21.

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

101. *Есаулов И. А.* Парафраз и становление новой русской литературы (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики, 2019. Т. 17. № 2. С. 30-66.

102. *Есипов Г.В.* Раскольничьи дела XVIII столетия, извлеченные из дел Преображенского приказа и Тайной розыскных дел канцелярии. СПб.: Тип. Тов-ва «Общественная польза», 1861. 51 с.

103. *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М.: Наука, 1977. 405 с.

104. *Жирмунский В.М.* Английская народная баллада// Английский и шотландские баллады/ Подг. изд. В.М. Жирмунский, Н.Г. Елина, И.С. Маршак. М.: Наука, 1973. С.87-103.

105. *Забылин М.* Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. В 4 ч. // Сост. и отв. редактор О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2014. 688 с.

106. *Зеленин Д.К.* Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки / Вступ. ст. Н. И. Толстого; подготовка текста, коммент., указат. Е. Е. Левкиевской. М.: Издательство «Индрик», 1995. 432 с.

107. *Зуева Т.В., Кирдан Б.П.* Русский фольклор: учебник для высших учебных заведений. М.: Флинта, Наука, 1998. 391 с.

108. *Зырянов О.В.* Своеобразие лирического нарратива в поэзии Я.П. Полонского// Сб статей трудов конференции: «Я.П. Полонский: творчество, судьба, эпоха». Рязань: РГУ имени С.А. Есенина, 2015. С.148-160.

109. *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект: автореф. дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург: Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького, 2004. 42 с.

110. *Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л.: Наука, 1978. С. 138-162.

111. *Иезуитова Р.В.* Из истории русской баллады 1790-х – первой половины 1820-х годов: (Жуковский и Пушкин): автореф. дисс. ... кандид. филол. наук / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). Ленинград, 1966. 19 с.

112. *Иванов В.А.* Русская литературная баллада 1840-1890-х годов: автореф. дисс. ...кандид. филол. наук. Смоленск: СГПУ, 2000. 217 с.

113. *Ипполитова А.Ю.* Случевский: философия, поэтика, интерпретация. – СПб.: СПбГУ, 2006. 320 с.

114. *Карамзин Н.М.* История государства Российского: Репринт. воспроизведение изд. 5-го, выпущ. в 3 кн. с прил. "Ключа" П. М. Строева в 4-х т. Кн 1. М.: Книга, 1988. 691 с.
115. *Каргалов В.В.* Русь и кочевники. М.: Вече, 2008. 479 с.
116. *Касаткина В.Н.* Поэзия В.А. Жуковского: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. 2-е изд. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. 112 с.
117. *Кляус В.Л.* Заговоры и магические средства// Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки / Сост., научн. редакция А.Л. Топоркова. М.: Ладомир, 1995. С.344-361.
118. *Коваленко Г.М., Смирнов В.Г.* Легенды и загадки земли Новгородской. М.: Вече, 2007. 352 с.
119. *Козлова Н.К.* Народные параллели литературных баллад на сюжет «Жених-мертвец»// Вестник Омского университета, 2012. № 2. С.388-394.
120. *Козлова Н.К.* Баллада А. Фета «Змей» и народные мифологические рассказы о Змее-любовнике// Вестник Омского университета, 2012. № 2. С. 359-362.
121. *Корнилов А.А.* Курс истории России XIX века. М.: Высшая школа, 1993. 446 с.
122. *Круглов Ю.Г.* Русские свадебные песни: Учеб. пособие для пед. ин-тов. М.: Высш. школа, 1978. 215 с.
123. *Курляндская Г.Б.* Эстетический мир И.С. Тургенева. Орел: Изд-во ГТРК, 1994. 342 с.
124. *Кухаренко В.А.* Интерпретация текста: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
125. *Лебедев Ю.В.* Поэзия 70-х годов // История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Т. 3. Расцвет реализма. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 584-605.



126. *Лаврин А.П.* Хроники Харона. Энциклопедия смерти. 4-е издание, доп. и перераб. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2009. 544 с.
127. *Лагутов В.Б.* Жанр исторической баллады в русской поэзии первой половины XIX века. Ч.1. Самарканд: СамГУ, 1984. 36 с.
128. *Лагутов В.Б.* Жанр исторической баллады в русской поэзии первой половины XIX века. Ч.2. Самарканд: СамГУ, 1985. 36 с.
129. *Левер Э.* Мария-Антуанетта/ Перевод с французского Е.В. Коваленко. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 416 с.
130. *Лефорт И.* Письмо графу Флемингу от 19 августа 1724 года: Дипломатические документы, относящиеся к истории России в XVIII столетии //Сборник русского Исторического общества. Т.3. СПб.: Тип Императорской АН, 1868. С. 376-380.
131. *Лихачев Д.С.* Смех как мировоззрение// Смех в Древней Руси. л: Наука, 1984. С.7-71.
132. *Лобкова Н.А.* Баллады А.К. Толстого: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена. 1970. 13 с.
133. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (VIII – начало XIX века). СПб: Искусство-СПБ, 2002. 413 с.
134. *Ляцкий Е.А.* Представления белоруса о нечистой силе // Этнографическое обозрение, 1890. № 4. С. 25-42.
135. *Магомедова Д.М.* К специфике сюжета романтической баллады// Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Ю.В. Манна. М.: РГГУ, 2002. – С. 39-44.
136. *Макарова С.Н.* Мотив пути в лирике Н.А. Некрасова// Личность. Культура. Общество, 2009. № 4 (51-52). С. 457-463.
137. *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Сов. писатель: Ленингр. отд-ние, 1981. 552 с.
138. *Максимов С.В.* Нечистая сила. М.: Директ-Медиа, 2014. 141 с.

139. *Малыгина Т.В.* Авторское сознание в лирике К.М. Фофанова: дисс. ... кандид. филол. наук: 10.01.01. Орел, 2005. 196 с.

140. *Марков В.А.* Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса)// Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения / Отв. ред. М.О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1990. С.133-145.

141. *Маркович В.М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. М.: Наука, 1987. С. 138-168.

142. *Масси Р.К.* Петр Великий: в 3-х т. Т. III/ Пер. с англ. Н.Л. Лужецкой, В.Э. Болконского; Общ. ред. Н.Ф. Роговской. Смоленск: «Русич», 1996. 480 с.

143. *Мачинский Д.А.* «Дунай» русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии// Русский север. Проблемы этнографии и фольклора/ Отв. редакторы: К.В. Чистов, Т.А. Бернштам. Л.: Наука, 1981. С.110-171.

144. *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.-СПб.: Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. 240 с.

145. *Микешин А.М.* О жанровой структуре русской баллады // Проблемы литературных жанров: материалы научн. межвуз. конф., посвященной 50-летию образования СССР, 23-26 мая 1972 г. Томск: ТГУ, 1972. С. 154-156.

146. *Миллер Г.Х.* Сонник Миллера / Пер. с англ. Е. Шевцовой, Е. Кудряшовой, С. Миркурий, В. Южина. М.: РИПОЛ классик, 2008. 720 с.

147. *Миних Б.-Х.* Известия фельдмаршала графа Миниха о Ладожском канале// Сын отечества, 1818. Ч.IV. С. 129-155.

148. *Мишина Т.Ю.* Лермонтовские мотивы в русской лирике 80 - 90-х годов XIX века :дисс. ... кандид. филол. наук : 10.01.01. Орел, 2013. 302 с.

149. *Могра Г.* Последние дни одного общества: Герцог Лозен и внутр. жизнь двора Людовика XV и Марии-Антуанеты/ Пер. с фр. СПб.: Л.Ф. Пантелеев, 1897. 531 с.

150. *Мордовцев Д.Л.* Вечевой колокол//Исторический вестник, 1886. № 1. Т. XXIII. С. 7-14.
151. *Мордовцев Д.Л.* Идеалисты и реалисты: исторический роман Д.Л. Мордовцева. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1878. 367 с.
152. *Москвичева Г.В.* Жанровые аспекты сюжетосложения//Вопросы сюжета и композиции: Межвузовский сборник науч. тр. Горький: ГГУ, 1988. С. 1-4.
153. *Мухина З.И.* Русская литературная баллада 1830 – 1850-х годов: дисс. ...кандид. филол. наук. Саратов, 1999. 163 с.
154. *Лесневский С.С.* Гул забвения и славы// Поэзия. Альманах. Вып. 22. М.: Молодая гвардия, 1978. С. 105-113.
155. *Нагина К.А.* «Метель-страсть» и «метель-судьба» в русской литературе XIX столетия// Вестник Удмурдского университета, 2010. Вып. 4. С.12-20.
156. *Назарова Л.Н.* Надсон // История русской литературы: В 10 т. Т. IX. Литература 70-80-х годов. Ч. 1/ АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 446-460.
157. *Назирова Р.Г.* Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании»// Достоевский. Материалы и следования. Вып. 2/ Под ред. Г.М. Фридендера. Л.: Наука, 1976. С.88-95.
158. *Немзер А.* Баллада// Поэтический словарь. М.: Литературная учеба, 2008. С. 51-55.
159. *Новиков Н.В.* Образы восточнославянской волшебной сказки / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом). Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. 253 с.
160. *Павельева Ю.Е.* Павельева Ю.Е. Судьбы риторического стиля в русской поэзии «безвременья» (на примере творчества С. Надсона и М. Лохвицкой) // Русская словесность, 2009. – № 6. – С. 57-63.

161. *Павельева Ю.Е.* Лирическая героиня М.А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма: автореф. дисс. ... кандид. филол. наук: 10.01.01/ Моск. пед. гос. ун-т. М., 2008. 19 с.
162. *Панченко А.М.* Смех как зрелище// Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. – С. 72-153.
163. *Пишель Р.* Будда, его жизнь и учение / Состав. Г.Г. Горбунова. Допол. А.И. Кузьмина. М.: Издательство «Амрита-Русь», 2004. 184 с.
164. *Пикулевский В.О.* Романтический универсум, сюр- и гиперреальность// Историко-теоретические проблемы искусства: Сб. статей / Молд. гос. ин-т искусств; /Редкол.: Н. И. Шашков (отв. ред.) и др. Кишинев: Штиинца, 1987. С.95-115.
165. *Пильд Л.* Константин Случевский и Лермонтов (О стихотворениях Случевского, написанных пятистопным хореем)// Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus. – 2006. – С. 19–34.
166. *Победоносцев К.Н.* Письма Победоносцева к Александру III. Т. 1: [1865-1882 гг.] / Предисл. М. Н. Покровского; Центрархив. М.: Новая Москва, 1926. 448 с.
167. *Полторацкая А.Ю.* Поэзия И.А. Бродского и русская балладная традиция: диссер. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2006. 259 с.
168. *Пронин В.А.* Поэзия Генриха Гейне. Генезис и рецепция: автореферат дис. ... докт. филол. наук: 10.01.05 / Моск. пед. гос. ун-т. М., 1994. 27 с.
169. *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора (Собрание трудов В. Я. Проппа)/ Сост., предисл. и комментарий А.Н. Мартыновой. М.: Лабиринт, 1998. 352 с.
170. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Изд-во Ленинградского университета, 1986. 365 с.
171. *Путилов Б.Н.* Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса. СПб.: Петербургское востоковедение, 1999. 288 с.
172. *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994.

237 с.

173. *Рейтблат А.И.* Буренин и Надсон: как конструируется миф//Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – С. 323-338.

174. *Райт-Ковалева Р.* Шотландские баллады// Бернс Р. Стихотворения. Поэмы. Шотландские баллады/ Пер.; сост. и вступит. статья, Р. Райт-Ковалевой; Примеч. Р. Райт-Ковалевой, М. Розенмана. М.: Худож. лит., 1976. С.

175. *Резанов В.И.* Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского: Вып. 2. СПб.: Сенат. тип., 1916. 620 с.

176. *Рогов Т.О.* О чудесном// Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. / Сост., вступ. статья и примеч. З. А. Каменского. Т.1. М.: Искусство, 1974. С. 340-350.

177. *Рымарь Н.Т.* Проблема «Авторского» сюжета// Новый филологический вестник, 2006. № 2(3). С. 189-194.

178. *Рябова А.А.* Русская рецепция Кристофера Марло: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2015. 37 с.

179. *Савельева В.В.* Художественная антропология. Алматы, АГУ им. Абая, 1999. 281 с.

180. *Сапожков С.В.* Примечания// Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы. СПб.: Изд. Пушкинского Дома, 2010. С. 449-591.

181. *Сапожков С.В.* Цитатность как явление стиля русской поэзии 1880-1890-х гг.: К.М.Фофанов //Филология. Philologica, 1997. №12. С. 58-63.

182. *Сенина Н.А.* ЕГЭ – 2019. Литература. 15 тренировочных вариантов. Ростов-на-Дону: Легион, 2018. 320 с.

183. *Силантьев И.В.* Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. М.: Языки славянской культуры, 2004. (Язык. Семиотика. Культура). 294 с.

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

185. *Скобелев В.П.* Поэтика рассказа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. 155 с.;

186. *Скрынников Р.Г.* Иван III. М.: АСТ, 2006. 285 с.

187. *Скабичевский А.М.* История новейшей русской литературы. (1848-1890). СПб.: Ф. Павленков, 1891. 523 с.
188. *Скрынников Р.Г.* Царство террора. СПб.: Наука, 1992. 572 с.
189. *Соболевский А.И.* Великорусскиянародныя песни. Изданы проф. А. И. Соболевским. Т.1. СПб.: Гос. тип., 1895. 628 с.
190. *Соловьев С.М.* История России с древнейших времен. В 6-ти кн. СПб.: Тов-во «Общественная польза», 1851-1879.
191. *Сонник*, или Толкование сновидений. М.: Тип. Яковлева, 1870. 63 с.
192. *Случевский К.К.* Валдай//По Северу России. Путешествие их императорских высочеств великого князя Владимира Александровича и великой княгини Марии Павловны в 1884 и 1885 годах: в 3 т. Т.1. СПб.: Тип. Э. Гоппе, 1886. С. 137-144.
193. *Тамарченко Н.Д.* Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века// Теория литературы. Т.Ш: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛМ РАН, 2003. С.81-98.
194. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 021700. Филология / Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. 399 с.
195. *Тарланов Е.З.* Между золотым и серебряным веком. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2001. 400 с.
196. *Тарланов Е.З.* Константин Фофанов: легенда и действительность / Петрозавод. гос. ун-т. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1993. 176 с.
197. *Таршина О.М.* Семантика анапеста в поэзии И.А. Бунина// Известия Смоленского государственного университета, 2009. №3(7). С. 6-17.
198. *Тахо-Годи Е.А.* Лермонтовская традиция в творчестве К. Случевского // Русская литература, 1993. № 3. С. 3-16.
199. *Тахо-Годи Е.А.* К.К. Случевский и пушкинская традиция: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 1994. 22 с.
200. *Тахо-Годи Е.А.* Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне/ Монография. СПб.: Алетейя, 2000. 400 с.

201. *Тиханчева Е.П.* Брюсов о Надсоне// Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976. С. 201-216.
202. *Толстой Н.И.* Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI-е Випперовские чтения / Под ред. И.Е. Даниловой. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1993. С. 89–95.
203. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/ Вступ. статья Н.Д. Тамарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
204. *Топоров В.Н.* Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М.: Наука, 1993. С. 3-104.
205. *Троцкий А.* Народное верование в русалок // Пензенские епархиальные ведомости, 1892. № 19. С. 767-782.
206. *Троцкий Н.А.* Константин Фофанов и «Народная воля» («Неопубликованные стихи поэта») // Русская литература, 1970. № 1. С. 168-170.
207. *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1926. 595 с.
208. *Тюпа В.И.* Генеалогия лирических жанров// Известия Южного федерального университета. Филологические науки, 2012. № 4. С. 8-31.
209. *Федосеева Т.В.* Введение в литературоведение: учебное пособие. Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина, 2011. 212 с.
210. *Фесенко Э.Я.* Теория литературы. 2-е изд., испр. и доп. М.: Едиториал УРСС, 2005. 336 с.
211. *Федоров А.В.* Алексей Константинович Толстой и русская литература его времени. М.: Русское слово, 2017. 752 с.
212. *Федотов О.И.* Основы теории литературы: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений: В 2 ч. Ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение. М.: ВЛАДОС, 2003. 266 с.
213. *Фрейденберг О.М.* Система литературного сюжета// Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. –М.: Наука, 1988. С. 216-236.

214. *Хованская О.С.* «Осада и взятие Казани в 1552 году» – историко-археологический очерк. Казань: Изд-во МОиН РТ, 2010. 228 с.
215. *Цилевич Л.М.* Об аспектах исследования сюжета // Вопросы сюжетосложения. Сборник статей / Отв. ред. Л.М. Цилевич. Вып. 5. Даугавпилский пед. ин-т. Рига: Звайгзне, 1978. С.3-8.
216. *Цодикович В.К.* Народная деревянная скульптура Ульяновской области 17-19 вв. Ульяновск: Ульянов. обл. худож. музей, 1988 (1989). 83 с.
217. *Чаркин В.В.* Способы выражения авторского сознания в поэзии С.Я. Надсона: дисс. ...кандид. филол. наук. Орел, 2017. 231 с.
218. *Черашняя Д.И.* О жанровой специфике баллад А.К. Толстого// Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. / отв. ред. М. М. Гин; редкол.: А.В. Западов, П.В. Куприяновский, Л.И. Мальчуков. Петрозаводск: Петрозавод. гос. ун-т им. О. В. Куусинена, 1984. С. 114–121.
219. *Черепанова О.А.* Путь и дорога в русской ментальности и древних текстах // Материалы XXVIII межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Вып. 7. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. С. 29–34.
220. *Чернышев В.И.* Предисловие// Русская баллада/ Предисл., ред. и прим. В.И. Чернышева; вступ. статья Н.П. Андреева. М.-Л.: Советский писатель, 1936. С. V-XIII. (Библиотека поэта. Большая серия)
221. *Чулков М.Д.* Абевега русских суеверий идолопоклоннических жертвоприношении свадебных простонародных обрядов колдовства, шеманства и проч. / Сочиненная М.Ч.; Иждивением Ф. Гиппиуса. М.: Тип. Ф. Гиппиуса, 1786. 326 с.
222. *Шабанова М.Н.* Роль языческого символа в идентификации целостного содержания этнохудожественной культуры// Ученые записки Курского Государственного Университета 2008. № 4(8). С. 91-100.
223. *Шайтанов О.И.* Английская и шотландская баллада// История зарубежной литературы Средних веков: учебник для академического бакалавриата / М.И. Никола, М.К. Попова, И.О. Шайтанов. М.: Изд-во Юрайт, 2015. С.414-419.



224. *Шевцова Т.Ю.* Творчество Мирры Лохвицкой: традиции русской литературной классики, связь с поэтами-современниками: автореф. дисс. ... кандидат. филол. наук: 10.01.01 / Моск. пед. ун-т. М., 1998. 19 с.
225. *Щенникова Л.П.* Русская поэзия 1880-1890-х годов как культурно-исторический феномен. – Екатеринбург: Изд-во Уральск, ун-та, 2002. – 456 с.
226. *Эйдельман Н.Я.* Из потаенной истории России XVIII-XIX веков / Вступ. ст. А. Г. Тартаковского. М.: Высш. шк., 1993. 493 с.
227. *Якубович П.Ф.* Очерки русской поэзии / Пушкин. Некрасов. Фет. Тютчев. Надсон. Современные миниатюры. О старом и новом настроении / Л. Мельшин (П.Ф. Гриневич) [псевд.]. СПб: изд. журн. «Русское богатство», 1904. 406 с.
228. *Якушкин П.И.* Русские народные песни, собранные Павлом Якушкиным / Предисл.: Ф. Бушлаева. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1860. 89 с.
229. *Ямпольский И.Г.* А.К. Толстой // Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т./Под ред. И. Ямпольского. Т. 1. М.: Правда, 1969. С. 3-50.
230. *Ямпольский И.Г.* А.К. Толстой // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Т. VIII. Литература шестидесятих годов. Ч. 2. М.- Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С 315-348.
231. *Яусс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение, 1995. № 12. С. 34–84.
232. *Baumgärtner A.* Ballade und Erzählgedicht im Unterricht. Ein Beitrag zur literarischen Erziehung. München, 1972. 116 s.
233. *Brednich W.* Ballade // Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Bd.1 (Lfg.1-5). Berlin, New York. 1977. Sp. 1153-1154.
234. *Ellekilde H.* Jens Glob den haarde // Historiske aarbøger for thisted amt udgivet af historisk samfund for thy oghanherred vi bind aarbøger 1930-1934. Lehmann & stage–København: Thisted amts tidendes bogtrykkeri, 1934. SS. 345-370.
235. *Gummere F.* The popular ballad. Dover, New York, 1959. 360p.

236. *Hinck W.* Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968. 153 s.

237. *Hugo V.* Odes et ballades par Victor Hugo. Quatrième édition, tome II. – Odes. – Ballades. Paris: Charles Gosselin, Libraire Hector Bossange, 1829. 496 p.

238. *Laws G.M.* The British literary ballad: A Study in Poetic Imitatio. Southern Illinois University Press, 1972. 180 p.

#### ЭНЦИКЛОПЕДИИ И СЛОВАРИ

239. *Багдасарян В.Э., Орлов И.Б., Телицын В.Л.* Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия/ Под общ. ред. В.Л. Телицына. 2-е изд. М.: Локид-пресс, 2005. 494 с.

240. *Баешко Л.С., Гордиенко А.Н., Гордиенко А.Н.* Энциклопедия символов/ Под ред. О.В. Перзашкевича. М.: Эксмо, 2007. 304 с.

241. *Белокурова С.П.* Словарь литературоведческих терминов. 2-е, исправл. СПб.: Паритет, 2012. 320 с.

242. *Горкин А.П.* Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. М.: Росмэн-Пресс, 2006. 584 с.

243. *Квятковский А.* Поэтический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. –375 с.

244. *Конт-Спонвиль, Андре.* Философский словарь / Пер. с фр. Е. В. Головиной. М.: Этерна, 2012. 752 с.

245. *Краткая литературная энциклопедия/* Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1962-1968.

246. *Литературная энциклопедия терминов и понятий /* Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 1600 стб.

247. *Мифологический словарь /* Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Сов. энцикл., 1991. 736 с.

248. *Мифы народов мира: В 2 т. /* Гл. ред. С. А. Токарев. 2-е изд. Т. 2: К-Я. М.: Сов. энцикл., 1988.

249. *Никонов В.А., Царева Е.М.* Большая советская энциклопедия. Том 3. Бари–Браслет. 3-е изд. / Глав. ред. А. М. Прохоров. М.: Сов. энциклопедия, 1970. 640 с.

250. *Носович И.И.* Словарь белорусского наречия. Т. 1. А– О / И.И. Носович. СПб: Типография императорской Академии наук, 1870. Репринт. München :Б.и., 1984. 389 с.

251. *Остолопов Н.Ф.* Словарь древней и новой поэзии. В 3-х ч. Составленный Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным Членом разных Ученых Обществ. Ч.1. СПб: В типографии Императорской Российской Академии, 1821. 531 с.

252. *Остолопов Н.Ф.* Словарь древней и новой поэзии. В 3-х ч. Составленный Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным Членом разных Ученых Обществ. Ч.3. СПб: В типографии Императорской Российской Академии, 1821. 500 с.

253. *Петровский М.С.* Баллада// Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. Т. 1: А-П. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Стб. 90-93.

254. *Рошаль В.М.* Энциклопедия символов. М.-СПб: АСТ, 2008. 202 с.

255. *Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Рос. акад. наук. Ин-т славяноведения и балканистики ; Под общ. ред. Н.И. Толстого.* М.: Междунар. отношения, 1995-2014.

256. *Смирнова Е.Д., Сушкевич Л.П., Федосик В.А.* Средневековый мир в терминах, именах и названиях: Словарь-справочник/ Науч. ред. В.А. Федосик. Сост. Е.Д. Смирнова. – Минск: Беларусь, 1999. – 383 с.

257. *Ушаков Д.Н.* Толковый словарь русского языка: т. 1-4 / сост. Г. О. Винокур, проф. Б. А. Ларин, С. И. Ожегов [и др.]; под ред. проф. Д.Н. Ушакова. М.: Гос. ин-т «Советская энциклопедия», 1935-1940.

258. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4-т. Т.1 (А-Д)/ Перев. с нем. и допл.О.Н. Трубачева; Под ред. Б.А. Ларина. М.: Прогресс, 1986. С.

259. *Чулков М.Д.* Словарь русских суеверий. СПб.: Тип Шнора, 1782. 271 с.

260. *Чудинов А.Н.* Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка: Материалы для лексической разработки заимствованных слов в рус. лит. речи / Сост. под ред. А.Н. Чудинова. СПб.: В.И. Губинский, 1910. 676 с.

261. *Шор Р.* Баллада// Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 1: Абай-Бывалов/ Ком. Акад.; Секция лит., искусства и яз.; Ред. коллегия: Лебедев-Полянский П.И., Луначарский А.В., Нусинов И.М., Переверзев В.Ф., Скрипник И.А.; Отв. ред. Фриче В.М.; Отв. секретарь Бескин О.М. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Стб. 307-311.

262. *Энциклопедический словарь*/Под ред. И.Е. Андреевского. Т.18 а: Малолетство – Мейшагола. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1890-1907. 958 с.

263. *Яновский Н.* Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту, содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины, значение которых не всякому известно... Ч.1: [От А до И]. СПб.: Тип. Академии наук, 1803. 868 с.

#### ЭЛЕКТРОННЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

264. *Пр. Иустин (Попович), Чилийский.* Избранные параграфы из труда аввы Иустина «Православная философия истины (Догматика Православной Церкви), 2004. [Электронный ресурс. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Iustin\\_Popovich](https://azbyka.ru/otechnik/Iustin_Popovich)] (Дата посещения: 01.03.2021).

265. *Древо.* Открытая православная энциклопедия [Электронный ресурс. URL: <https://drevo-info.ru/articles/96.html>] (Дата посещения: 11.06.2019).

266. *Мадлевская Е.Л.* Русский свадебный обряд// CD Научно-методологический семинарий «Фольклор и фольклористика: современная научная парадигма и образовательные технологии. Доклады. СПб.: Пропповский центр СПбГУ; Институт истории искусств, 2003 [Электронный ресурс. URL: <http://folk.spbu.ru/Reader/madlev.php?rubr=Reader-lectures>] (Дата посещения: 19.04.2020).

267. *Российский гуманитарный энциклопедический словарь* [Электронный ресурс. URL: <http://niv.ru/doc/dictionary/russian-humanitarian/index.htm>] (Дата посещения: 01.04.2018).

268. *Синельников Ф.* «Роза мира» Даниила Андреева: религиозное откровение или тоталитарная утопия? [Электронный ресурс. URL: [http://www.topos.ru/veer/28/v28\\_rozamira\\_epstein.html](http://www.topos.ru/veer/28/v28_rozamira_epstein.html)] (Дата посещения: 01.04.2018).

269. *Синельников Ф.* Вечная Женственность: Сергей Булгаков, Мережковский, Даниил Андреев [Электронный ресурс. URL: <http://exitum.org/duh/104>] (Дата посещения: 01.04.2018).

270. *Справочник литератора* [Электронный ресурс. URL: <http://lit100.ru/text.php?t=1209>] (Дата посещения: 23.02.2020).

271. *Mitsuoshi Yamanaka.* The Twilight of the British Literary Ballad in the Eighteenth Century. Fukuoka: Kyushu University Press, 2001. 418 p. [Электронный ресурс. URL: <https://literaryballadarchive.com/ja/what-is-the-literary-ballad.html>] (Дата посещения: 10.02.2019).