

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ
СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Анастасия Евгеньевна Шумахер

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ БАЛЛАДА
КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА:
СЮЖЕТНО-МОТИВНЫЙ РЕПЕРТУАР
И ЖАНРОВЫЕ ГРАНИЦЫ**

Специальность 10.01.01 – русская литература
(филологические науки)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
канд. филол. наук, ведущий научный сотрудник
Федерального государственного бюджетного
учреждения науки Института филологии
Сибирского отделения Российской академии
наук Л. А. Курышева

Новосибирск 2015

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Литературная баллада в русской словесности XVIII в.:	
этапы освоения нового жанра	19
§ 1. Французский тип баллады и его освоение русской литературой 30–60-х гг. XVIII в.	20
§ 2. Место жанра баллады в литературе русского и европейского предромантизма	28
§ 3. Теоретическое осмысление жанра баллады в конце XVIII – начале XIX в.	36
Выводы первой главы	40
Глава 2. Авторские модификации жанра баллады	
в русской поэзии конца XVIII – начала XIX в.	
§ 1. Разновидности балладного жанра в поэзии М. Н. Муравьева	41
§ 2. Сюжетная ситуация любовной измены в балладах Н. М. Карамзина	60
§ 3. Балладные опыты И. И. Дмитриева	75
§ 4. Жанровое своеобразие стихотворения Н. А. Львова «Ночь в чухонской избе на пустыре»	97
§ 5. Варягоросские баллады Г. Р. Державина в историко-литературном контексте конца XVIII – начала XIX в.	109
Выводы второй главы	123
Заключение	128
Библиография	137
Приложение	166

Введение

Фольклорная баллада возникает в странах Европы как один из последних жанров Средневековья и один из первых Нового времени. В период устного бытования баллады (XII–XVII вв.) формируется ее мотивный комплекс, непосредственно связанный с архетипической сюжетной ситуацией, которую можно определить как «пороговую»: это переход из мира мертвых в мир живых, пересечение границы, отделяющей один мир от другого. Под сюжетной ситуацией мы понимаем некое положение, исходный конфликт, от которого зависит дальнейшее развитие событий¹. Она имеет, как правило, переломный для героя характер и определяет его дальнейшую судьбу, чаще всего приводя к смерти². Соответственно, доминирующими мотивами являются мотивы жизни, смерти (убийства и самоубийства), судьбы, любви, вины, греха и пр.

В конце XVIII – начале XIX в. формирование жанра литературной баллады происходит под влиянием интереса к фольклору и народной балладе как в ее первоизданном, так и в переработанном виде (с сохранением исходного сюжета и фольклорной стилистики). Народная баллада – предмет рассмотрения не только фольклористов, но и историков литературы Нового времени, что вполне закономерно, поскольку литературные баллады испытывают влияние народных баллад и используют их тематический, сюжетно-мотивный и образно-стилевой строй. На сегодняшний день существуют исследования жанра народной баллады в разных национальных вариантах: русском, немецком, английском и шотландском,

¹ Сюжетная ситуация обладает большей условностью в сравнении с сюжетом. Она носит обобщенный характер и повторяется из произведения в произведение. О понятии сюжетной ситуации см.: *Пинский Л. Е.* Магистральный сюжет. М., 1989. С. 322–338; *Печерская Т. И., Никанорова Е. К.* Сюжеты и мотивы русской классической литературы : учеб. пособие. Новосибирск, 2010. С. 44–45.

² О понятии «судьба» см.: *Горан В. П.* Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990; Понятие судьбы в контексте разных культур / Науч. совет по истории мировой культуры. М., 1994. Семантическая связь слов «судьба» и «смерть» обнаруживается на индоевропейском уровне: смерть – это неотвратимый рок, предопределенное несчастье, постигающее человека. Именно связь судьбы со смертью обуславливает устойчивые отрицательные коннотации, характерные для значительной части обозначений судьбы (*Яворская Г. М.* О семантических параллелях в индоевропейских наименованиях судьбы // Понятие судьбы в контексте разных культур. С. 116–121).

скандинавском и др.³ Предметом изучения стали особенности жанра, ведущие тенденции его развития в Новое время, а итогом предпринятой исследователями систематизации и классификации балладного репертуара явились указатели мотивов и сюжетов народной баллады, а также производные от них жанры, в частности городской романс⁴.

Систематизация народных баллад проводится на разной основе. В основу классификации Д. М. Балашова положены тематика и характер конфликта. Он выделяет три группы русских фольклорных баллад, возникших, по его мнению, одновременно: семейно-бытовые, исторические и социально-бытовые (к этой же группе исследователь относит и баллады, написанные на разбойничью тему)⁵. А. В. Кулагина, опираясь на тот же принцип, расширяет классификацию, выделяя в отдельные группы семейные и любовные баллады. Исследовательница дает определение балладе как эпической песне с семейно-бытовой тематикой, в основе которой лежат трагические конфликты⁶.

Классификация, которую предлагают В. М. Жирмунский, Н. Г. Елина и Л. М. Аринштейн, занимавшиеся исследованием английских и шотландских баллад, в общих чертах коррелирует с той, что дает Балашов жанру русской народной баллады: аналогом исторических баллад можно считать эпические бал-

³ О национальных вариантах народной баллады см.: *Алексеев М. П.* Народные баллады Англии и Шотландии // История английской литературы. М.; Л., 1943. Т. 1. Вып. 1; *Голованова Н. Ф.* Эволюция жанра баллады в эпической поэзии мордвы : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2009; *Гримич М. В.* Соотношение мифологического и исторического в украинской народной балладе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 1990; *Гугнин А. А.* Немецкая народная баллада: эскиз ее истории и поэтики // Немецкая народная баллада : сб. М., 1983. С. 5–25; *Каландадзе Г. А.* Грузинская народная баллада. Тбилиси, 1965; *Мощанская О. Л.* Народная баллада Англии : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1979; *Ортутан Д.* Венгерские народные песни и баллады // Песни мадьяр. Будапешт, 1977. С. 5–27; *Стеблин-Каменский М. И.* Баллада в Скандинавии // Скандинавская баллада. Л., 1978. С. 211–244.

⁴ О городском романсе см.: *Адоньева С., Герасимова Н.* «Никто меня не пожалеет...». Баллада и романс как феномен фольклорной культуры нового времени // Современная баллада и жестокий романс. СПб., 1996. С. 339–365.

⁵ *Балашов Д. М.* История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, 1966. С. 21–63.

⁶ *Кулагина А. В.* Русская народная баллада : учеб.-метод. пособие. М., 1977.

лады, семейно-бытовых – лирико-драматические, а социально-бытовых – разбойничьи⁷.

Наиболее детальной является классификация, предложенная в середине XIX в. издателем датских баллад С. Грундтвигом, выделившим пять типов: героические (а также бурлескные), исторические, легендарные, сказочные и рыцарские баллады. Позднее классификация Грундтвига была расширена М. И. Стеблин-Каменским. В основание представленной систематизации положено несколько принципов – происхождение баллады, тема, сюжет, тип героя, характер чудесного – в силу чего включение того или иного текста в определенную группу имеет условный характер⁸.

Как мы видим, классификации фольклорной баллады основаны преимущественно на сюжетно-тематическом принципе и отдельных чертах жанровой поэтики. Наличие различных классификаций обусловлено, на наш взгляд, особенностями национальных вариантов и разными подходами к изучению баллады, вытекающими из их исследовательских задач, и широким (либо узким) подходом к пониманию жанра.

Российские поэты XVIII в., кто интуитивно⁹, а кто и вполне осознанно использовали в своих балладах те же мотивы и сюжеты, что стали основой народных баллад, поэтому при анализе литературных баллад представляется уместным обратиться к указателям сюжетов фольклорных баллад, прежде всего к указателю Ю. И. Смирнова. В нем систематизация проведена по темам, сюжетам-дублям, сюжетным типам и их контаминациям, версиям и вариантам¹⁰.

⁷ Жирмунский В. М. Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады. М., 1973. С. 87–103; Елина Н. Г. Развитие англо-шотландской поэзии // Английские и шотландские баллады. С. 104–131; Английская и шотландская народная баллада : сб. / сост. Л. М. Аринштейн. М., 1988.

⁸ Стеблин-Каменский М. И. Баллада в Скандинавии // Скандинавская баллада. Л., 1978. С. 228–243.

⁹ По справедливому замечанию Е. А. Морозовой, «в той или иной степени русский фольклор использовали почти все отечественные писатели XVIII в., в том числе и те, кто не ставил перед собой сознательно подобной задачи» (Морозова Е. А. «Дайте русского мне витязя!» (Литературное творчество в «народном духе») // Русская литература как форма национального самосознания. XVIII век. М., 2005. С. 472).

¹⁰ Смирнов Ю. И. Восточнославянские баллады и близкие им формы. (Опыт указателя сюжетов и версий.) М., 1988.

Если для народных баллад существует классификация по сюжетам и темам, то применительно к литературным балладам подобная классификация мало что прояснит в истории и поэтике жанра, так как, во-первых, сюжетно-мотивный репертуар достаточно устойчив, изменению подвержена лишь его интерпретация, психологическое истолкование, а во-вторых, потому, что начиная с эпохи романтизма любой авторский вариант разрушал стереотип или в большей или меньшей степени отступал от него. Тем не менее попытки подобной классификации предпринимались. Так, А. Г. Вакуленко посвятила свою диссертацию «страшной» балладе (или балладе «ужаса») русских поэтов предромантической, романтической, реалистической, предсимволистской и неоромантической ориентации. В зависимости от преобладающего сюжетного и художественного источника эффекта «ужаса» исследовательница выделила три группы «страшных» баллад: так называемые табуированные баллады, в основе которых лежит нарушение морального запрета; баллады, затрагивающие религиозные вопросы; и баллады, изображающие преступления и описывающие внешние физические страдания человека¹¹. По мнению Вакуленко, именно в литературе предромантизма возникает и закрепляется связь баллады и фантастической (или готической) повести, основанная на сходстве их эстетических задач¹².

Жанровый облик русской «классической» баллады в тех ее разновидностях, которые представлены творчеством В. А. Жуковского и П. А. Катенина, формируется постепенно, с опорой на существующие фольклорные источники и литературные образцы. Одним из важных моментов в истории развития жанра явилась полемика 1816 г., в ходе которой Катенин противопоставил сглаженности и эстетизму переводной баллады Жуковского «русскую» балладу («Ольга»). Большинство исследователей русской литературы связывают балладный жанр с романтической и постромантической эстетикой, творчеством Жуковского, его последова-

¹¹ Вакуленко А. Г. Эволюция «страшной» баллады в творчестве русских поэтов-романтиков XIX – начала XX в. (от В. А. Жуковского до Н. С. Гумилева) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. С. 5–6.

¹² Там же. С. 11.

телей и оппонентов¹³. По их мнению, эволюция баллады приходится на первую треть XIX в., а единственным поэтом XVIII столетия, чье творчество оказало влияние на формирование жанра, является Н. М. Карамзин.

Изучению балладных стихотворений А. С. Пушкина, в частности их фольклорных и литературных источников, посвящен ряд исследований (например, Е. В. Кузьменковой и Л. Н. Душиной)¹⁴. Путь, пройденный литературной балладой в 1830–1850-е гг., стал предметом научного интереса З. И. Мухиной¹⁵. По мнению исследовательницы, в стихотворных опытах Пушкина, Лермонтова, Некрасова и других поэтов указанного периода «балладная поэтика, претерпевая самые далекие отходы от романтических норм жанра, сохраняла... его видовые главные черты и приметы»¹⁶.

На фоне работ, посвященных разным аспектам истории и поэтики балладного жанра, следует выделить исследования А. Э. Мерилая и О. В. Зырянова, затрагивающие важные моменты его теории¹⁷. Мерилай отграничивает европейскую лироэпическую балладу от провансальской лирической и определяет ее вслед за И. В. Гете как «драматическую историю в лирической форме»¹⁸. По мнению Мерилая, благодаря генерирующему единству балладный жанр содержит в себе возможности всей поэзии и занимает в ней центральную позицию. Зырянов, рас-

¹³ *Иезуитова Р. В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 138–162; *Маркович В. М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 138–165; *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В. А. Жуковского // Зорин А. Л., Зубков Н. Н., Немзер А. С. Свой подвиг свершив: о судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. М., 1987. С. 155–264; *Петрунина Н. Н.* Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 45–80; *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985.

¹⁴ *Кузьменкова Е. В.* Баллады А. С. Пушкина: фольклорные и литературные источники текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2003; *Душина Л. Н.* Жанр баллады в творчестве Пушкина-лицеиста // Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII – XIX вв. : сб. науч. работ. Л., 1974. С. 25–41.

¹⁵ *Мухина З. И.* Русская литературная баллада 1830-х – 1850-х гг. История и поэтика жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2000.

¹⁶ Там же. С. 17.

¹⁷ *Мерилай А. Э.* Вопросы теории баллады. Балладность // Поэтика жанра и образа : труды по метрике и поэтике. Тарту, 1990. Вып. 879. С. 3–21; *Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.

¹⁸ Он же. Эстонская баллада 1900–1940 : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1989. С. 6.

смаатривая балладу как в жанрово-видовом, так и в структурно-повествовательном плане на разных этапах ее развития, приходит к выводу, что основой многосторонних контактов баллады с другими исторически сложившимися жанрами стал ее синтетический характер¹⁹.

Актуальность темы исследования обусловлена интересом к раннему периоду становления жанра русской литературной баллады, «взаимоотношениям» авторских баллад конца XVIII – начала XIX в. и фольклорной первоосновы, их сюжетно-мотивному репертуару.

Степень разработанности темы исследования. Хотя многие исследователи баллады романтического и постромантического периода высказывали интересные замечания относительно «ранней» русской баллады, как правило, историками литературы недооценивается путь развития жанра, пройденный им от «Неверности» (1781) М. Н. Муравьева до баллад В. А. Жуковского.

Так, Р. В. Иезуитова считает «Раису» и «Графа Гвариноса» Карамзина наиболее значительными из русских баллад доромантического периода, именно они, по мнению исследовательницы, становятся начальной вехой в истории жанра. Нам представляется важным ее заключение о том, что, «став концентрированным выражением новой эстетической системы в эпоху романтизма, баллада... не исчерпала до конца свои жанрово-структурные возможности и свойства», заложенные в балладах рубежа XVIII–XIX вв.²⁰ Незаконченность «интенсивного и давшего немалые эстетические результаты процесса» формирования жанра баллады в русской литературе конца XVIII в. исследовательница объясняет многообразием жанровых тенденций, недифференцированностью элементов балладной поэтики и смешением баллады с другими жанровыми формами (стихотворные новеллы, лирические медитации, прозаические повести и др.)²¹. Жуковский и другие поэты подхватили боковые, побочные линии развития балладного жанра, жанровый потенциал баллады, обозначившийся в конце XVIII в., не был воспринят в первой трети XIX в. в полном объеме.

¹⁹ Зырянов О. В. Указ. соч. С. 346–347.

²⁰ Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 161.

²¹ Там же. С. 140.

Мысль Иезуитовой перекликается с мнением Ю. М. Лотмана о том, что «в каждую эпоху имеются нереализованные возможности, тенденции, которые могли бы развиваться, но этого не произошло»²². Приведенное замечание вполне применимо и к изучаемому жанру. Так, в текстах Жуковского и Катенина реализован не весь набор возможностей, заложенных в балладах рубежа XVIII–XIX в.

Крайне радикальную точку зрения относительно места литературной баллады XVIII в. в эволюции жанра выразил Зырянов. Первым этапом эволюции жанра на русской почве, по мнению исследователя, являются литературные баллады 20–30-х гг. XIX в. Балладу конца XVIII в. он считает «готовым жанром», поэтика которого определяется «готовыми» образцами – фольклорными (испанское романсеро, русская или шотландская народные баллады) или литературными (немецкая литературная баллада), именно поэтому она не представляет собой, по его мнению, самостоятельного этапа в жанровой эволюции. Таким образом, точка отсчета жанровой эволюции, по Зырянову, приходится на период оригинального освоения бюргеровской «Леноры» (баллады П. А. Катенина, А. С. Пушкина, Ф. Н. Глинки, Н. А. Некрасова), после которого наступает второй этап эволюции, связанный с контаминацией баллады, романса и новеллы (баллады М. Ю. Лермонтова, К. Павловой, А. А. Фета, Л. А. Мея, Я. П. Полонского)²³.

С концепцией Зырянова можно согласиться, если ограничивать баллады XVIII в. текстами А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского и «Графом Гваринсом» Н. М. Карамзина. Они, действительно, написаны под влиянием «готовых» образцов, но балладные опыты 80–90-х гг., в особенности Н. А. Львова, И. И. Дмитриева и Г. Р. Державина, представляют собой индивидуально-авторские решения, далекие от фольклорных баллад (отечественных и переводных) и литературных образцов.

В отличие от баллад XIX и XX вв., которые стали предметом большого количества исследований, русским балладам XVIII в. посвящены лишь две диссер-

²² Лотман Ю. М. Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 5.

²³ Зырянов О. В. Указ. соч. С. 346–370.

тации: Л. Н. Душиной «Поэтика русской баллады в период становления жанра»²⁴ и М. А. Александровской «Становление жанра баллады в русской поэзии второй половины XVIII века»²⁵. В отличие от других ученых, Душина видит развитие жанровой традиции уже в балладных опытах Муравьева, так как именно им был «намечен и... осуществлен "перелом" от сказки в стихах, от романа к балладе»²⁶. «Его балладные опыты демонстрировали неподчиненность образцу (французскому. – *А.Ш.*), несводимость к определенной норме. Именно потому они впервые сообщили жанру русской баллады национальные, самобытные формы»²⁷. Александровская вслед за Душиной сопоставляет балладу с малыми поэтическими формами и указывает на гибкость жанровых границ, которые позволяют говорить о пересечении баллады с такими жанрами, как быль (бывальщина), песня, элегия, романс, стихотворная сказка, романтическая поэма, идиллия и даже эпитафия. И если Душина, отвечая на вопрос, что делает возможным «пересечения» баллады с другими жанрами, находит ответ в общем для них принципе жанровой поэтики – атмосфере чудесного и таинственного, то в исследовании Александровской четкого ответа на вопрос о причинах взаимодействия баллады со столь разными по своей природе жанрами мы не находим.

Несмотря на интерес исследователей к балладным опытам Муравьева и Карамзина, они не рассматривались в контексте творчества писателей в целом, а балладные опыты Дмитриева, Львова и Державина не стали предметом сколько-нибудь детального изучения. Исключение составляют статьи Ю. М. Никишова и А. Прохорова. В статье Прохорова, опубликованной в малодоступном для рус-

²⁴ Душина Л. Н. Поэтика русской баллады в период становления жанра : дис. ... канд. филол. наук. Л., 1975.

²⁵ Александровская М. А. Становление жанра баллады в русской поэзии второй половины XVIII века : дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

²⁶ О неразграничении жанров сказки в стихах и романа в конце XVIII в. свидетельствует призыв Карамзина к Дмитриеву в 1791 г.: «Я вызываю тебя по дружбе сочинить в стихах сказочку или романс. У нас еще ничего в этом роде нет...» (Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 21).

²⁷ Душина Л. Н. М. Н. Муравьев и русская баллада // Проблемы изучения русской литературы XVIII в. Л., 1978. С. 49.

ского читателя сборнике, рассмотрены только две баллады Державина: «Новгородский волхв Злогор» и «Жилище богини Фригги»²⁸.

Важнейшая особенность становления жанровой модели баллады в творчестве Карамзина, Дмитриева, Муравьева, Львова и Державина состоит в том, что они стремились к созданию национального варианта литературной баллады, опираясь на богатый европейский опыт и ориентируясь на отечественную традицию – фольклорную и литературную. Вывод Душиной, что баллада XVIII в. оказывается своеобразной отправной точкой становления жанра, когда собственно и закладывается сама возможность ее жанрового многообразия и богатства, представляется чрезвычайно продуктивным. Только учитывая разнообразный контекст русской литературной баллады рубежа XVIII–XIX вв., ее взаимодействие с другими жанрами, поэтическими и прозаическими, обусловившее широкий диапазон индивидуальных авторских решений, вариативность текстовых реализаций исходной балладной ситуации, можно понять характер ее последующего развития в романтический и постромантический периоды.

Цель диссертации – на основе анализа сюжетно-мотивного репертуара и образно-стилевого строя русской литературной баллады конца XVIII – начала XIX в. установить связь между жанровыми модификациями баллады, характером трансформации архетипической для жанра сюжетной ситуации и индивидуально-авторской поэтикой в литературе рубежа XVIII–XIX вв.

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

1. Выявить корпус текстов, составляющих ядро и периферию балладного жанра в конце XVIII – начале XIX в., и дать анализ их сюжетно-мотивного репертуара, образно-стилевого и ритмического строя.
2. Определить круг источников и образцов русской литературной баллады исследуемого периода и тех жанровых форм, с которыми она могла взаимодействовать.

²⁸ Никишов Ю. М. О поэтике стихотворения «Ночь» // Гений вкуса: Н. А. Львов: Материалы и исследования. Тверь, 2001. Сб. 2. С. 66–67; Прохоров А. Он услышал рассказы Оссиана: варягоросские баллады Державина («Новгородский волхв Злогор» и «Жилище богини Фригги») // Г. Державин (1743–1816). Нортфилд, Вермонт, 1995. Т. 4. С. 257–267.

3. Проследить «взаимоотношения» авторских баллад конца XVIII – начала XIX в. и фольклорной первоосновы.

4. Рассмотреть балладные опыты конца XVIII – начала XIX века в контексте творчества каждого отдельного автора и попытаться понять, как самими поэтами осмысливается специфика этого жанра.

5. Определить основные, или «ядерные», черты балладного жанра, послужившие отправной точкой для индивидуальных авторских решений в конце XVIII – начале XIX в.

Методология и методы исследования. В работе используются сравнительно-исторический и структурно-типологический методы, основанные на классических и современных исследованиях по исторической и теоретической поэтике (А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, С. Н. Бройтман), а также приемы сюжетно-мотивного и сопоставительного анализа текстов. Диссертация базируется на работах, посвященных вопросам теории и истории жанров, получивших распространение в литературе рубежа XVIII–XIX вв., в частности жанра баллады (Р. В. Иезуитова, В. Э. Вацуро, Л. Н. Душина, О. В. Зырянов, И. З. Серман и др.).

Объект исследования: репрезентативные балладные опыты конца XVIII – начала XIX в., позволяющие наглядно представить становление поэтики балладного жанра и векторы его развития, рассмотренные в контексте творчества каждого отдельного автора.

Предмет исследования: сюжетно-мотивный репертуар, образно-стилевой строй русской литературной баллады конца XVIII – начала XIX в., жанровые модификации баллады рубежа XVIII–XIX вв., характер трансформации архетипической для жанра сюжетной ситуации.

Материалом исследования послужили балладные опыты В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова, М. Н. Муравьева, Н. М. Карамзина, Н. А. Львова, И. И. Дмитриева и Г. Р. Державина; «Рассуждение о лирической поэзии, или об оде» Г. Р. Державина, «Словарь древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова и письма русских поэтов XVIII в.

Научная новизна диссертации заключается в исследовании взаимодействия литературной баллады конца XVIII – начала XIX в. с другими жанрами через общие «поля» мотивного фонда и анализе структурного и образного строя баллады в соотношении с исходной для жанра «пороговой» ситуацией и в зависимости от индивидуальной авторской поэтики²⁹.

В диссертационном исследовании впервые:

- детально анализируется сюжетно-мотивный репертуар литературной баллады конца XVIII – начала XIX в.;
- устанавливаются связи сюжетно-мотивного репертуара с архетипической сюжетной ситуацией;
- на основе определения основных черт жанровой модели баллады выделяется ядро и периферия жанра;
- устанавливается связь между поэтикой автора и тем вариантом балладного жанра, который представлен в его творчестве.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что:

- а) установлена связь сюжетно-мотивного репертуара русской литературной баллады конца XVIII – начала XIX в. с его фольклорной первоосновой;
- б) показано, как исходная балладная ситуация, сложившаяся в эпоху устного бытования жанра, обнаруживает себя в сюжетно-мотивном и образном строе литературной баллады рубежа XVIII–XIX вв., становясь глубинной смысловой основой текста;
- в) определен круг жанровых форм, с которым литературная баллада взаимодействовала через общие «поля» мотивного фонда;
- г) выявлены конститутивные признаки русской литературной баллады конца XVIII – начала XIX в.

Научно-практическое значение диссертационного исследования состоит в том, что его результаты могут найти применение в процессе разработки общих

²⁹ В отношении Жуковского такую попытку предпринял И. З. Серман, определив сквозную тему его баллад, написанных с 1807 по 1817 г., как «пороговую»: человек между жизнью и смертью, на пороге смерти (Серман И. З. К вопросу о смысловом единстве баллад В. А. Жуковского // Серман И. З. Свободные размышления: Воспоминания, статьи. М., 2013. С. 136–144.).

и специальных учебных курсов по русской литературе XVIII в. в вузовской практике преподавания, в руководстве научно-исследовательской работой студентов, включая написание курсовых и дипломных работ. Материалы и некоторые положения могут быть использованы в дальнейших исследованиях проблемы становления и развития жанра русской литературной баллады.

Положения, выносимые на защиту:

1. Балладные опыты М. Н. Муравьева, Н. М. Карамзина, Н. А. Львова, И. И. Дмитриева и Г. Р. Державина, при всем отличии их друг от друга, имеют общие черты. Их основой можно считать обращение поэтов к архетипической сюжетной ситуации, фиксирующей самоощущение автора или персонажа на грани двух миров – земного и небесного, реального и воображаемого. Тема судьбы, образы бездны, бури (грозы, грома), огня (пламени, жара), пространственно-временная организация текста и атмосфера таинственности могут быть рассмотрены как производные общей для разных текстов «пороговой» ситуации.

2. Если баллады М. Н. Муравьева и Н. М. Карамзина («Граф Гваринос» и «Раиса») могут быть восприняты как стилизация фольклора, о чем свидетельствует обращение к традиционным мотивам, безрифменному стиху, персонажам низшей мифологии и устойчивым эпитетам, то стихотворные опыты И. И. Дмитриева, Н. А. Львова и Г. Р. Державина весьма далеки от стереотипа народной баллады. Их связь с фольклором просматривается на более глубоком уровне – уровне архетипического сюжета, связанного с календарной или свадебной песней, ритуальной функцией которой было возрождение умершего в новом качестве.

3. Мотивы, «используемые» балладой (неверности, неразделенной любви, убийства, самоубийства, раскаяния и др.), сами по себе не обладают жанровой спецификой, образуя общий фонд для разных поэтических и прозаических жанров (романс, элегия, сказка, новелла, повесть и др.). Балладный характер они обретают только тогда, когда соединяются с архетипической сюжетной ситуацией, осмысляемой под знаком судьбы. Именно судьба выступает в качестве основной сюжетной темы баллады, подчеркивающей стихийный, непостижимый и иррациональный характер описываемых событий.

4. Наличие общих мотивов позволяло балладе конца XVIII – начала XIX в. взаимодействовать с широким кругом эпических, лирических и драматических жанров литературы и фольклора, чему в немалой степени способствовал ее исконный синкретизм. При доминировании повествования баллада сближалась с жанром повести, новеллы, исторической песни, при доминировании лирической составляющей – с любовной песней, элегией или романсом. На взаимодействие баллады с другими жанровыми формами влияли не только общие мотивы и сюжеты, но и характер осмысления чудесного: чудесное, по природе являющееся естественным, предполагало возможность сближения баллады с новеллой, а чудесное сверхъестественное сближало ее с быличкой, легендой, литературной сказкой и готическим романом.

5. В поэтической практике авторов конца XVIII – начала XIX в. формируются основные черты жанрового облика литературной баллады, который включает следующие элементы: экспозицию (характеристика времени и места), рассказ о переломном событии в жизни главного героя (героини), страдания героя, переданные монологом или диалогом, в финале – завершающую линию судьбы главных персонажей трагическую развязку, в которой, как правило, принимают участие надличные силы. Наиболее близкие этой модели тексты составляют ядро жанра. Тексты, значительно отступающие от нее за счет сближения с другими жанрами, близкими балладе по теме, мотивам и эмоциональному тону, оказываются на периферии. Ядро и периферия задают широту жанрового диапазона для индивидуально-авторских вариантов – текстов, представляющих собой переосмысление как самой модели, так и ключевого для нее мотива судьбы.

6. Отличия балладных опытов конца XVIII – начала XIX в. определяются авторской индивидуальностью и находят выражение в разном осмыслении мифологемы судьбы, в сфере субъектно-объектной организации текста, в соотношении эпического и лирического начал, реального и вымышленного, фантазии и конкретики, возвышенных чувств и иронии.

Апробация работы проводилась в ходе обсуждений на заседаниях сектора литературоведения Федерального государственного бюджетного учреждения науки Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук.

Материалы исследования послужили основой для докладов на VIII Международной научной конференции «XVIII век: Литература в эпоху идиллий и бурь» (Москва, 29–31 марта 2012 г.), XIV Всероссийской конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 4–6 апреля 2013 г.) и Всероссийской научной конференции с международным участием «Сюжетно-мотивная динамика художественного текста» (Новосибирск, 14–16 мая 2013 г.).

Основное содержание диссертации отражено в шести статьях, посвященных проблеме определения сюжетно-мотивного репертуара и жанровых границ русской литературной баллады конца XVIII – начала XIX в., общим объемом более 3 авт.л., в том числе в трех статьях, опубликованных в журналах из перечня рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных Минобрнауки России.

Структура работы определяется целями и задачами диссертационного исследования, которое состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка, включающего 277 наименований, и приложения. Объем – 170 страниц.

Во *введении* аргументирован выбор проблемы, обоснована актуальность и степень новизны темы исследования, освещена практическая и теоретическая значимость работы, определены объект, цель, задачи и структура, приведены положения, выносимые на защиту, сообщено об апробации работы и ее практической значимости.

В *первой главе «Литературная баллада в русской словесности XVIII в.: этапы освоения нового жанра»* рассматривается французский тип баллады и его освоение русской литературой 30–60-х гг. XVIII в., определяется место жанра баллады в литературе русского и европейского предромантизма, представлено теоретическое осмысление жанра баллады в конце XVIII – начале XIX в.

Первый параграф «Французский тип баллады и его освоение русской литературой 30–60-х гг. XVIII в.» посвящен анализу жанра литературной баллады в России в период становления и доминирования классицизма (баллады Тредиаковского и Сумарокова).

Во втором параграфе первой главы «Место жанра баллады в литературе русского и европейского предромантизма» рассмотрен так называемый англо-шотландский и близкий ему немецкий тип баллады, который получил распространение в конце XVIII в., когда традиция французской баллады в русской литературе угасла.

Третий параграф первой главы «Теоретическое осмысление жанра баллады в конце XVIII – начале XIX в.» посвящен теоретической разработке жанра баллады на рубеже XVIII–XIX столетий.

Во второй главе «Авторские модификации балладного жанра в русской поэзии конца XVIII – начала XIX в.» в центре внимания оказываются балладные опыты Муравьева, Карамзина, Львова, Дмитриева и Державина, которые рассматриваются в соотношении с другими, более традиционными жанрами русской поэзии XVIII в. – любовной и исторической песнями, романсом, посланием, элегией, идиллией, одой, былью и сентиментальной повестью. Детально анализируются принципы их сюжетного построения, образный и стилистический строй, доминирующие мотивы и сюжетные ситуации, особое внимание обращено на то, как авторы осмысливают ключевой для жанра баллады мотив судьбы.

В первом параграфе «Разновидности балладного жанра в поэзии М. Н. Муравьева» рассмотрены три стихотворных опыта Муравьева, которые в большей или меньшей степени можно отнести к жанру баллады: «Неверность» (1781), «Болеслав, король польский» (1790) и «Романс, с каледонского языка переложенный» (1804).

Во втором параграфе «Сюжетная ситуация любовной измены в балладах Н. М. Карамзина» проанализированы балладные опыты Карамзина, которые можно рассматривать как продолжение пути, намеченного Муравьевым: в первой балладе «Граф Гваринос. Древняя гишпанская историческая песня» (переведен в 1789 г.) Карамзин, как и Муравьев в «Болеславе», обращается к иноязычной народной балладе, а «Раиса. Древняя баллада» (1791) сопоставима с «Неверностью». Оригинальной трансформацией балладного жанра можно считать «Алину», вошедшую в состав «Писем русского путешественника» (1791).

Третий параграф «Балладные опыты И. И. Дмитриева» посвящен аналитическому описанию разных вариантов баллады в поэзии Дмитриева, рассмотренных в сравнении с опытами его предшественников и последователей в этом жанре («Старинная любовь» (1805), «Быль» (1790 и 1803), «Карикатура» (1803–1805).

В четвертом параграфе «О жанровом своеобразии стихотворения «Ночь в чухонской избе на пустыре» Н. А. Львова» рассмотрено стихотворение (1797) Львова, которому принадлежит отдельное место в разработке балладного жанра в поэзии конца XVIII в.

В пятом параграфе «Варягоросские баллады Г. Р. Державина в историко-литературном контексте конца XVIII – начала XIX вв.» на основе структурно-семантического анализа четырех державинских баллад («Луч», «Жилище богини Фригги» «Новгородский волхв Злогор», «Северный Амур»), написанных с 1807 по 1814 год, выявлена их инвариантная сюжетная основа – драматическая встреча разных, чуждых друг другу миров, представленная в религиозно-мифологическом ключе.

В заключении подведены итоги, обобщены результаты исследования и намечены перспективы разработки темы.

В приложении представлена баллада И. И. Дмитриева «Карикатура» в редакциях 1792, 1795 и 1803–1805 гг.

Глава 1. Литературная баллада в русской словесности XVIII в.: этапы освоения нового жанра

Становление жанра литературной баллады в русской поэзии XVIII в. рассматривается чаще всего как стилизация под западноевропейские балладные образцы. Свод литературных баллад Европы очень обширен и недостаточно изучен. Существующие исследования по истории литературной баллады в тех или иных странах дают определенные ориентиры для понимания национального своеобразия литературных баллад, но мало проясняют историю развития европейской литературной баллады в целом, так как почти не учитывают фактора межнациональных литературных контактов.

Исследователь баллад А. А. Гугнин определяет литературную балладу как «специфический поэтический жанр, который строится на подражании народной балладе по стилю, композиции и художественным приемам, но в то же время представляет собой самостоятельное и сугубо индивидуальное поэтическое искусство»³⁰. Важно то, что всякая литературная баллада, с одной стороны, есть порождение своей литературной эпохи, а с другой – творение сугубо индивидуальное, выражающее неповторимый духовный и образный мир поэта, который либо сознательно следует сложившейся традиции (стилизация), либо стремится обновить или даже разрушить ее (индивидуально-авторское решение), но, по справедливому замечанию В. В. Ерофеева, между стилизациями и индивидуально-авторскими решениями трудно провести грань, так как любая баллада сохраняет элемент стилизации, предлагая чужой легендарный сюжет либо выставляя свой сюжет как чужой, легендарный, но уже «в подражании готовому образцу лежит осмысление и переосмысление первоначального образца»³¹. Даже на стадии устного бытования, по замечанию Стеблин-Каменского, «баллада не была для ее ис-

³⁰ Гугнин А. А. Комментарии. Литературные баллады // Эолова арфа: Антология баллады. М., 1989. С. 625.

³¹ Ерофеев В. В. Мир баллады // Воздушный корабль. М., 1986. С. 6.

полнителей фиксированным текстом», «каждое ее исполнение было фактически созданием нового произведения...»³²

§ 1. Французский тип баллады и его освоение русской литературой 30–60-х гг. XVIII в.

Практическое освоение жанра литературной баллады в России начинается в 30–60-е гг. XVIII в. – в период становления и доминирования классицизма. Опыты русских поэтов в жанре баллады единичны и ориентированы на стихотворную форму, разработанную во французской придворной литературе XVI–XVII вв. Застывание формы лирического жанра баллады («ballade») произошло во французской литературе XIV–XV вв. В XV в. французская «ballade» проникает в английскую и шотландскую литературу (как подражательная форма), но не укрепляется там. Однако сам термин «ballad» получил широкое распространение в английском языке, обозначая форму английской и шотландской народной поэзии – лирико-эпическую песню с хоровым рефреном. Ее формальным признаком является наличие (хотя и необязательное) припева (рефрена), тематически не связанного со строфой, иногда «потерявшего значение и действующего только своей звуковой значительностью»³³. Обязательными становятся следующие признаки баллады: три строфы, совпадение числа стихов в строфе с числом слогов в стихе, сохранение одних и тех же рифм на протяжении всего стихотворения – ababbcbcb для 8-сложного, ababbccddcd – для 10-сложного стиха (канон твердой формы стиха в своих балладах строго соблюдают Э. Дешан, К. Маро, П. Ронсар и, конечно, Ф. Вийон³⁴).

Французская баллада к середине XVII в. – это лирическая песня строфического строения. В «Поэтическом искусстве» Н. Буало (1674), на которое ориентировались русские поэты, разрабатывая жанровую номенклатуру, о балладе сказа-

³² *Стеблин-Каменский М. И.* Баллада в Скандинавии. С. 218–219.

³³ *Жирмунский В. М.* Английская народная баллада. С. 98.

³⁴ О жанре баллады в поэзии Вийона см.: *Пинский Л. Е.* Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика // Пинский Л. Е. Указ. соч. С. 16–49.

но немного, при этом акцент сделан на старинной традиции жанра и красоте форм: «La Ballade, asservie à ses vieilles maximes, / Souvent doit tout son lustre au caprice des rimes»³⁵.

Целью трактата Буало было емко представить литературные жанры, о которых уже много написано, и коснуться вопросов вкуса, таланта и творчества. Скорее всего, он написал так кратко и афористично, потому что старинный жанр баллады не нуждался в особом представлении. В этом двустии звучит явная отсылка к трактату Э. Дешана «Искусство слагать и сочинять песни, баллады, виреле и рондо» (1392), в котором теоретик устанавливает связь между музыкой и поэзией: «Музыка звучит изо рта, произносящего слова, организованные метрически, иногда – в форме лэ, иногда – баллады, иногда – рондо...»³⁶ «Перемежая свои рассуждения примерами собственных стихотворений, Дешан восхищается тонкостями композиции лэ, баллад, рондо и виреле, предвосхищает представление о поэзии как игре, говоря о сочинительстве как "приятном времяпрепровождении"»³⁷. Первый русский переводчик Буало Сумароков, собственно как и другие русские классицисты, не мог знать этого контекста, для него баллада стояла в одном ряду с сонетом и рондо и представляла своего рода «безделицу» – малый жанр придворной поэзии, сервильной литературы, закованный особенной формой.

Выбор главенствующих в литературе жанров определялся сложившимся направлением. Классицизм определил жанр эпопеи, трагедии и оды как ведущие, так как они представляли собой славословие герою или событию, имеющему общенациональное значение. Место баллады было среди жанров малой формы, и российскими поэтами она воспринималась только как жанр, лишенный сколько-нибудь значимого содержания. Показательно в этом плане суждение Сумарокова

³⁵ «И блеском своего стариннейшего склада, / Порой причудам рифм обязана баллада» (Буало Н. Поэтическое искусство // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / перевод с фр. С. С. Нестеровой, Г. С. Пиларова ; под ред. Н. А. Шенгели. М., 1980. С. 431).

³⁶ Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика // Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения. С. 179.

³⁷ Там же.

в «Эпистоле II. О стихотворстве» (1747), в котором он противопоставляет суетливое искусство владения стихотворной формой своему идеалу «простоты»:

Сонет, рондо, баллад – игранье стихотворно,
 Но должно в них играть разумно и проворно...
 Рондо – безделица, таков же и баллад,
 Но пусть их пишет тот, кому они угодны,
 Хороши вымыслы и тамо благородны,
 Состав их хитрая в безделках суета:
 Мне стихотворная приятна простота³⁸.

В 1730 г. выходит из печати макаронический сборник Тредиаковского «Стихи на разные случаи», включающий «Баллад о том, что любовь без заплаты не бывает от женска пола» («Jamais sans prix on ne reste en amour»). Баллада написана на французском языке и демонстрирует освоение автором новой поэтической формы. Тредиаковский остается верен формальной и содержательной сторонам французской баллады: это стихотворение шутливого содержания, состоящее из трех строф со сквозной рифмовкой (ababbccddc) и обязательным рефреном – посылом («Il est enfin l'ultième complaisance»³⁹) и заканчивающееся полустрофой-посылкой – обращением к адресату (прекрасной Ирис).

В балладе Тредиаковского доминирует лирическое начало, представленное любовной темой. Скорее всего, писатель был знаком с творчеством поэтов-либертенов Г. А. Шолье и Ш. О. Лафара, сборник которых «Стихи г-на аббата де Шолье и г-на маркиза де Лафара» («Poésies de M. l'abbé de Chaulieu et de M. Le Marquis de La Fare») вышел в 1724 г.⁴⁰ Предметом их изображения была

³⁸ Сумароков А. П. Избранные произведения. 2-е изд. Л., 1957. С. 123.

³⁹ Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М. ; Л., 1963. С. 66. В переводе М. Кузмина – «Последнее найдется снисхожденье».

⁴⁰ Школа вольнодумцев-либертенов разрабатывала философское учение Эпикура применительно к темам жизни и смерти, проблеме бессмертия и земной любви. О французской галантной поэзии конца XVII – начала XVIII в. см.: Серман И. З. Русский классицизм. (Поэзия. Драма. Сатира.) Л., 1973. С. 114–117; Гречаная Е. П. Первый поэтический сборник Тредиаков-

сладкая галантная любовь, предстающая как земное чувство, как игра, требующая знания определенных правил, а поэтической задачей – умение каждый раз находить «остроумный» ракурс при описании своего чувства.

Отсутствие повествовательности сближает балладу Тредиаковского, написанную в духе французской придворной литературы, с известными уже русскому читателю жанрами любовного канта, песни и романса. Тема вневличной силы, влияющей на жизнь главного героя, только обозначена и не сказывается на сюжетном развитии, но слово *le ciel* (небеса) выбрано неслучайно: за ним стоит признание установленного свыше порядка, которому оказываются подвластны все без исключения:

Toy, Belle Iris, que *le ciel* fit au tour!
 Quand tu changeas de ton avis un jour
 pour satisfaire à ma très humble instance,
 plus que content dans ce monde je cours:
 ce fût enfin l'ultieme complaisance⁴¹.

В целом автор не выходит за рамки классицистической поэтики, о чем свидетельствуют стилистика текста (использование поэтических формул) и предельная степень абстрагирования, находящая воплощение в использовании таких слов и словосочетаний, как *tout*, *et c'est partout constant, toujours*. Представляется весьма убедительным мнение Душиной, что баллада Тредиаковского лишь «намечала пути соединения... с другими жанрами, предопределяла место баллады в жанровой системе русской поэзии»⁴².

ского и французская галантная поэзия конца XVII – начала XVIII в. // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 121–128.

⁴¹ «Какою рок тебя, Ирис, создал! / Твой нрав решенье каждый день менял / Смирненное пожаловать моленье / И в свет счастливей всех меня послал, – / Последнее нашлось снисхождение» (Тредиаковский В. К. Указ. соч. С. 66–67. Перевод М. Кузмина).

⁴² Душина Л. Н. Тредиаковский и русская баллада XVIII века // Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976. С. 63.

Следующий шаг на пути овладения балладным жанром делает Сумароков. В 1755 и 1768 гг. он создает две баллады («Баллад» и «Баллада»⁴³), опираясь, как и Тредиаковский, на образцы, заданные французской литературной традицией, но пишет их на русском языке. Благодаря русскому контексту «возникают живые и непосредственные ассоциации с другими национальными жанрами»⁴⁴. Поэт ориентировался на песню и элегию, а «"твердая" стиховая форма придавала этим опытам новый жанровый характер»⁴⁵. Баллады Сумарокова написаны четырех-стопным ямбом и состоят из трех строф по шесть стихов с выдержанными во всем стихотворении рифмами (текст 1755 г. – ababcc, текст 1768 г. – abbacc). Но Сумароков отступает от балладной формы и отказывается от посыла, по-видимому, под влиянием укоренившихся в русской литературе жанров песни и элегии. Ориентируясь на фольклорную традицию, поэт придает первоочередное значение словесной форме, благодаря чему становится возможным развитие поэтических форм и языка русской поэзии.

Как и в балладном опыте Тредиаковского, в основе сумароковского «Баллада» 1755 г. лежит любовная тема, но в его варианте она имеет не шутливое, а драматическое звучание: любовь не игра, не развлечение, она не подчиняется воле и рассудку. Несчастья своей жизни («беды», «досада», «скорбь за скорбью», «горести») герой объясняет волей рока:

Мне в жизни нет иная сласти.
Тобой сношу свирепство части.
В крови твоей, драгая, хлада
Ко мне ни на минуту нет.
Бодрюсь одним приятством взгляда,
Как рок все силы прочь берет⁴⁶.

⁴³ По мнению Б. А. Лозового, Сумароков понимал слово «баллада» как лексическую форму мужского рода «балладъ», он заменил мужскую родовую флексию «ъ» на женскую «а», и слово приобрело современное написание – «баллада» (*Лозовой Б. А. Баллада // Русская речь. 1973. № 4. С. 143*). В XVIII в. термины «баллад» и «баллада» были терминологическими вариантами для неустоявшегося жанра.

⁴⁴ Душина Л. Н. Поэтика русской баллады в период становления жанра. С. 7.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 173.

Герой готов пережить все напасти при условии верности возлюбленной: «Лишь ты тверда пребуди в страсти».

В поэзии Сумарокова грань между песней, элегией и балладой условна. Эти жанры у него представляют собой монолог лирического героя, испытывающего любовные страдания, вызванные чаще всего разлукой. Сравним приведенный «Баллад», например, с «Елегией» (1759):

Куда я ни пойду, на что я ни гляжу,
Я облегчения нигде не нахожу.
Куда ни вскину я свои печальны взоры
...ах, все места сии...
Твердят мне и гласят, что нет тебя со мною⁴⁷.

В лирике Сумарокова любовь предстает как источник и причина самых значительных в жизни человека горестей и радостей, как высочайшее проявление человеческого в человеке, как идеальное выражение его природы. Именно драматический сюжет, пунктирно намеченный в поэзии Сумарокова, в последующем будет разработан в жанре баллады Муравьевым и Карамзиным.

В связи с тем, что в современных изданиях другое сумароковское произведение в жанре баллады – «Баллада его императорскому высочеству государю цесаревичу и великому князю Павлу Петровичу, наследнику всероссийского престола, на день его рождения 1768 года сентября 20 дня» не печатается, приведем его целиком:

Дай Боже, чтобы мы встречали,
Твоей содержанной рукой,
Вседневно щастье и покой;
Чтоб Россам не было печали,

⁴⁷ Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе : в 10 т. 2-е изд. М., 1787. Т. 9. С. 54.

До самых отдаленных лет
Доколе простоит сей свет.

Таланты в Павле примечали,
Из ада Фурии с тоской,
Скрываясь темною рекой:
А мы таланты зря молчали,
И блага тысячи примет:
И се расцвел сей райский цвет.

Дни чаяние увенчали,
Растет России крин какой,
И будет впредь нам плод такой.
Глас Россы к небу возмчали:
В державе Росской мрака нет;
Исполнен вышнего обет⁴⁸.

Князь Павел Петрович родился в 1754 г., следовательно, баллада была написана в связи с его четырнадцатилетием. Это стихотворение можно считать своего рода жанровым экспериментом: оно сочетает в себе признаки панегирической поэзии на случай (панегирической идиллии) и баллады⁴⁹. К жанру панегирической идиллии отсылают адресат текста (высокопоставленное лицо – престолонаследник) и обозначение конкретной даты, в связи с которой написано стихотворение; тема России, ее будущего величия и славы; стиль, которым написано произведение; лексика (доколе, глас, возмчали) и размер – четырехстопный ямб. На жанр баллады указывают, прежде всего, формальные признаки: выдержанные строфика и рифмовка, куплетная форма.

⁴⁸ Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Т. 9. С. 230–231.

⁴⁹ О панегирической поэзии на случай см.: Клейн И. Указ. соч. С. 160–181.

Использование именно идиллии для обращения к царственному адресату позволяло его очеловечить, приблизить к широкому читателю. Подобно тому как в фольклоре историческая баллада приходит на смену былине⁵⁰, в литературе конца XVIII в. панегирическая поэзия отходит на второй план или переходит в разряд «шинельных стихов» (например, «Чужой толк» Дмитриева, 1794 г.), уступая свое главенствующее место «средним жанрам», когда происходит смена ценностных установок и интерес к частной жизни конкретного человека оттесняет на второй план категории общего блага и государственной пользы.

Хотя баллада занимала периферийное положение в системе литературных жанров классицизма, внимание к ней Тредиаковского и Сумарокова можно объяснить не только стремлением создать отечественные аналоги европейских жанровых форм, но и, что является более важным, характерным для русской литературной ситуации, интересом к любовной теме, разработке ее поэтического словаря. Снятие «культурного запрета» на любовь привело к абсолютизации чувства, ставшего предметом изображения в разных жанрах – песне, элегии, трагедии и других поэтических жанрах.

Баллады Тредиаковского и Сумарокова близки таким жанрам любовной лирики, как песня и элегия, где сюжетная ситуация лишь обозначена, фабульная линия отсутствует, драматизм «свернут», а доминантное значение имеет лирическое начало – описание переживаний обобщенного лирического субъекта. В балладах, написанных в эпоху классицизма, тема надличной силы заявлена, но ее использование «орнаментально». Сюжетное развитие она получает в значимом для того времени жанре трагедии, послужившим впоследствии фоном для баллады Муравьева «Болеслав, король польский».

Стихотворные, в том числе балладные, опыты Тредиаковского и Сумарокова сыграли большую роль в становлении поэтического языка, но надо признать, что жанр баллады в том виде, в каком он был разработан французской литерату-

⁵⁰ По мнению В. Я. Проппа, если «былина имеет своим предметом жизнь народа и государства-родины», то «баллада... рисует индивидуальную, частную и семейную жизнь человека» (*Пропп В. Я. Жанровый состав русского фольклора // Фольклор и действительность. М., 1976. С. 58*).

рой, не получил распространения в русской литературе. У Сумарокова в «Эпистоле» отразилось очень умозрительное понимание жанра баллады. Его номинация закрепляется в двух вариантах («баллад» и «баллада»), и даже есть попытка Сумарокова расширить или пересмотреть тематическое содержание – с любовной поэзии на панегирическую.

К 1790 г. традиция французской баллады в русской литературе угасла и получил распространение так называемый англо-шотландский и близкий ему немецкий тип баллады. В отличие от своего предшественника – стихотворения канонической формы и шутливого содержания, в основе менее скованного формальными признаками нового типа баллады лежит трагический конфликт человека и стихийных сил природы либо человека и тяготеющего над ним рока⁵¹. Процесс освоения русской литературой англо-шотландского типа баллады будет описан в следующем параграфе.

§ 2. Место жанра баллады в литературе русского и европейского предромантизма

Во второй половине XVIII в. основным источником обновления национальной литературы становится народная поэзия. В связи с этим можно говорить, что собирание и публикация народной поэзии и памятников средневековой литературы стали причиной, вызвавшей интерес в том числе и к балладному жанру.

Популярности баллады способствовал успех, выпавший на долю «Поэм Оссиана» (1760–1773) – стилизации древнего кельтского эпоса Дж. Макферсоном. Многие эпизоды «Поэм Оссиана» – вольное переложение старинных шотландских баллад, в разное время услышанных и обработанных Макферсоном. Объединяющим началом выступает образ самого Оссиана – певца, гонимого судьбой и людьми, сюжетная же сторона уходит на второй план, вследствие чего повест-

⁵¹ Об истории возникновения и о развитии жанра английской и немецкой литературных баллад см.: *Сиповская М. П.* Литературная баллада и балладное возрождение в Англии первой половины XVIII в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1977; *Петривная Е. К.* Немецкая романтическая литературная баллада первой половины XIX века (К. Brentano, Э. Merike) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1999. С. 8–11.

ование приобретает характер лирической медитации⁵². Сюжетно-тематические и поэтические особенности англо-шотландской баллады послужили причиной ее широкого проникновения в письменную литературу почти всех европейских народов со второй половины XVIII в.

На фоне успеха Макферсона несколько в тени остался труд епископа Т. Перси «Реликвии древней английской поэзии» (1765), содержащий как старые традиционные, так и новые литературные баллады и подражания, а также лирику поэтов XVI в. Перси не использует жанрового определения «баллада», зачастую называя свои образцы древней поэзии песнями, сонетами, элегиями, пасторальями и рондо. Он отдает предпочтение лирическим и историческим балладам, подвергая их тщательной художественной обработке. Именно Перси следует считать создателем литературного балладного языка, в котором фольклорные эпитеты и метафоры сочетаются с изысканным языком галантно-рыцарской поэзии. Для создания психологической атмосферы он активно привлекает поэтический язык «кладбищенской» и сентиментальной поэзии. За ним последовали и другие собрания баллад, из которых особенное место принадлежит «Песням шотландской границы» (1802–1803), записанным и изданным В. Скоттом.

Огромный успех сборников Перси и Макферсона, за которым быстро следует ряд других, объясняется созвучностью тематики англо-шотландской баллады установкам предромантизма. «Народная» и средневековая тематика баллады удовлетворяла национальным и «архаизирующим» тенденциям этих течений, ее лирический тон – потребности в «страшной» фантастике. Общая разорванность композиции, гиперболизм, лиризм и трагизм контрастировали с тематикой и формами «гармонического классицизма». Стилизованная под народную, литературная баллада получает широкое развитие в английской (Р. Бёрнс) и немецкой (Г. А. Бюргер, И. В. Гете) литературе. Формирование литературного жанра баллады происходит под влиянием близких жанровых форм: собираемых и изучаемых

⁵² О «Поэмах Оссиана» и «русском» оссианизме см.: *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе. Конец XVIII – первая треть XIX века. Л., 1980; *Лотман Ю. М.* «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII – начала XIX в. // *Лотман Ю. М.* О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993). СПб., 1997. С. 43–68.

народных песен и памятников средневековой поэзии (особенное значение имел испанский фольклорный жанр романсеро (*romanzero*), введший в балладу равноправную северной тематике испано-мавританскую экзотику⁵³).

В потоке публикаций старинных текстов баллады едва ли не сразу заняли особое место, сыграв во многих европейских литературах роль своеобразного катализатора в поисках новых выразительных возможностей языка поэзии. Хотя первоначальные импульсы в этом направлении исходили из Англии и Испании, первые европейски значимые результаты в создании и осмыслении самого жанра литературной баллады были достигнуты в Германии. Огромную роль здесь уже в период «Бури и натиска» сыграли И. Г. Гердер, И. В. Гете и Г. А. Бюргер.

В 1778–1779 гг. Гердер выпускает сборник «Народные песни», в который вошли немецкие, английские, испанские, греческие, шотландские, скандинавские, литовские и эстонские песни. Позднее сборник получил другое название – «Голоса народов в песнях». В своей концепции баллады (которую он называл «старинной песней») Гердер выделял «лирический, мифологический, драматический и эпический элементы»⁵⁴. Под воздействием Макферсона и Перси он начинает переводить с конца 1760-х гг. сначала шотландские и скандинавские баллады, а затем и песни других народов, обращаясь к читателям с призывом собирать и записывать также и немецкие народные песни. Первым на этот призыв откликнулся молодой Гете, записавший летом 1771 г. в Эльзасе 12 народных баллад вместе с мелодиями⁵⁵. Из всех фольклорных жанров Гете с особым вниманием относился к балладе, называя ее «живым зародышем», «прасеменем» всей поэзии, «прообразом искусства», его «первичной национальной формой». Представление Гете о балладе складывалось под влиянием теории Гердера и народной немецкой баллады. Баллада, по мысли Гете, благодаря синкретизму, являлась самым распро-

⁵³ Об испанском романсе см.: *Томашевский Б. В.* Из истории испанского романса // Романсеро. М., 1970. С. 389–439.

⁵⁴ *Гердер И. Г.* Из старого предисловия к сборнику народных песен // Гердер И. Г. Избр. соч. / перевод с нем. Н. А. Сигал. М.; Л., 1959. С. 84.

⁵⁵ О жанре баллады в поэзии Гете см.: *Волгина Е. И.* Творчество Гете 90-х гг XVIII в.: Баллады. Место и значение в творчестве поэта на рубеже XVIII и XIX вв. : учеб. пособие для студентов. Куйбышев, 1975; *Потемина М. С.* Проблемы жанра и поэтики баллад И. В. Гете : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001.

страненным поэтическим жанром. В ней можно обнаружить взаимодействие трех чистых естественных форм поэзии: лирики, эпоса и драмы в их подлинности и целостном единстве. Гете обращает внимание на то, что баллада не арифметическая сумма трех родов поэзии, а синтез, требующий выяснения качества каждого из входящих в него элементов⁵⁶.

После первых публикаций народных баллад стали появляться их литературные стилизации. Так, например, Бюргер стремился создать новую балладу на основе старинных, уже письменно зафиксированных народных преданий. В частности, он позаимствовал образ Леноры из народной немецкой песни «Свидание с мертвым женихом», которую пели в старину за прялкой, но развил ее в широкую самостоятельную композицию, не укладывающуюся в рамки старинной народной баллады⁵⁷. Фантастическая фабула этой баллады, восходящей к сказанию о мертвом женихе, встречается в фольклоре многих народов (в сборнике Перси она представлена балладой «Дух милого Уильяма»). Вслед за стилизациями возникают индивидуально-авторские варианты баллад.

«Поэмы Оссиана» были встречены с энтузиазмом прежде всего в Германии, несколько позднее с неменьшим восторгом они были приняты и в России. Кроме полных и частичных переводов было создано большое количество произведений в подражание «Поэмам Оссиана» или по их мотивам. Увлечение Оссианом привело к формированию в русской литературе конца XVIII – начала XIX в. двух основных идейно-эстетических поэтических тенденций оссианизма: героико-эпической (например, поэзия А. Н. Радищева, декабристов) и субъективно-лирической, как раз и присущей русским литературным балладам (например, «Раиса» Карамзина, «Романс, с каледонского языка переложенный» Муравьева, «Старинная любовь» Дмитриева, баллады Жуковского).

В последней четверти XVIII в. жанровый облик русской литературной баллады формируется на пересечении разных традиций – фольклорной и литератур-

⁵⁶ Гете И. В. Разбор и объяснение // Гете И. В. Собр. соч. : в 13 т. М. ; Л., 1939. Т. 1.

⁵⁷ О «Леноре» Бюргера см.: Созинович И. П. Ленора Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии, европейской и русской. Варшава, 1893; Гугнин А. А. Народная и литературная баллада: судьба жанра // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов. М., 1996. С. 76.

ной, западноевропейской и отечественной. На формирование жанра русской литературной баллады значительное влияние оказала не только фольклорная баллада, но и любовная песня⁵⁸, на волне интереса к которой во второй половине XVIII в. выходит ряд сборников: «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова, переизданное впоследствии Н. И. Новиковым под названием «Новое и полное собрание российских песен», но без указания фамилии составителя, «Собрание народных русских песен с их голосами» Н. А. Львова и И. Прача и «Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен» И. И. Дмитриева⁵⁹. И Чулков и Дмитриев включили в свои сборники, наряду с фольклорными («простонародными»), также литературные («светские») песни без указания автора, поскольку деление на народные и литературные жанры не было релевантным для составителей, отбиравших песни по содержанию и прикладной функции.

Связи русской литературной баллады XVIII – начала XIX в. с отечественным (как, впрочем, и зарубежным) фольклором не стали предметом отдельного исследования, хотя русские народные песни, входящие в сборники, составленные поэтами, которым принадлежат весьма интересные опыты в области балладного жанра – Дмитриевым и Львовым, построены на распространенных для жанра фольклорной или литературной баллады мотивах.

В основе русской любовной песни лежит сюжетная ситуация разлуки молодца и девушки, наиболее распространенная из причин – неверность / измена. Приведем несколько примеров из указанных сборников песен:

Сокрылись те часы, как ты меня искала,

И вся моя тобой утеха отнята:

⁵⁸ О влиянии традиционной русской песни на русскую литературную балладу см.: Копылова Н. И. Фольклоризм композиции русской литературной баллады первой трети XIX в. // Вопросы поэтики литературы и фольклора : сб. статей. Воронеж, 1976. С. 106–116.

⁵⁹ Новое и полное собрание российских песен; содержащее в себе песни любовные, пастушеские, шуточные, простонародные, хоральные, свадебные, святочные, с присовокуплением песен из разных российских опер и комедий / сост. М. Д. Чулков : в 6 ч. СПб., 1780; Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил И. Прач / сост. Н. А. Львов. СПб., 1790; Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен / сост. И. И. Дмитриев. М., 1796. Ч. 1–3.

Я вижу, что ты мне неверна ныне стала,
Против меня совсем ты стала уж не та
(«Сокрылись те часы...» А. П. Сумарокова, 1759 г.)⁶⁰;

Любовь изменили, мое сердце повредили?
Мое сердце повредили, иную полюбили?
Иная милая ничем меня лучше,
Лицом не белее, бровью не чернее:
Разве тем получше, что живет поближе?
Что живет поближе и ходит почаще?
И ходит почаще, целует послаще?
(«Ах! Что это за сердце во мне всё изныло...»)⁶¹;

Судьбы моей премену
Теперь я вам пою:
Лизетину измену
И верность к ней мою
(«Неверность» В. В. Капниста, 1781 г.)⁶².

Обращают на себя внимание песенные тексты, в которых разлука объясняется как следствие «премены чувств», произошедшей под действием судьбы-рока, например:

Где искать премены стану,
Прежестокий рок, бедам;
Ты, узнав смертельную рану,
Сделай, ах! конец слезам;
Окончай ты жизнь несчастну,

⁶⁰ Новое и полное собрание российских песен. Ч. 1. С. 1.

⁶¹ Собрание народных русских песен с их голосами. С. 135.

⁶² Карманный песенник. С. 6.

И мои все муки с ней,
 Чтоб не видел я прекрасну,
 Коль другой владеет ей
 («Что злее может быть мученья...»)⁶³;

Прости, мой свет, в последний раз
 И помни, как тебя любил;
 Злой час пришел мне слезы лить;
 Я буду без тебя здесь жить,
 О день! О час! О злая жизнь!
 О время, как я счастлив был!
 («Прости, мой свет, в последний раз...»)⁶⁴.

Общими для фольклорных и литературных русских любовных песен и баллад являются образы огня (жара, пламени) и рока (судьбины, части, доли), например: «огонь крови», «О любовь! О вредный жар!», «Сама воспламенила мою ты хладну кровь», «О судьба, судьба жестока!»; «Рок! За что не хочет он звать меня своей?».

Практически во всех песнях невозможность любящих быть вместе обусловлена волей рока, но рок в этих текстах, в отличие от баллад, никоим образом не связан с высшими силами. Всё, чему лирические герои любовных песен не могут найти рационального объяснения, происходит, по их мнению, по воле судьбы-случая:

К чему ты мя привел случай!
 Вскричала, ах! не докучай
 Я не могу свирепа быть,
 И не хочу я так любить,

⁶³ Новое и полное собрание российских песен. Ч. 1. С. 66–67.

⁶⁴ Там же. С. 14.

Как хочется тебе

(«Лишь только занялась заря...»)⁶⁵.

Несмотря на внешнее совпадение мотивно-сюжетного комплекса баллад и любовных песен XVIII в., жанровый облик русской литературной баллады сохраняет связь с архетипической сюжетной ситуацией, присущей фольклорному жанру позднего средневековья. На формирование народной баллады оказали существенное влияние календарный и свадебный обряды-ритуалы. Средневековые фольклорные баллады связаны с синкретичными (лироэпическими) весенними хороводными песнями любовного содержания и являются частью календарного обряда, знаменуя собой переход от зимы к весне, от смерти к жизни.

В песнях предсвадебного периода часто встречается мотив сжигания девушки у сосны (горящей сосны), но его свадебная семантика проясняется только на фоне обрядовой поэзии. В народном представлении сосна являлась символом мира предков и умерших, служила границей между тем и этим светом, «но с переходом на необрядовый уровень брачные образы трансформируются "в обстановку" – сюжетный фон, а это влечет за собой изменение в их семантике, точнее – лишает их прежней семантической отмеченности, ритуального ореола»⁶⁶. Нами приведен в качестве примера распространенный в свадебной поэзии образ горящей сосны. Он восходит к общему образу «древа жизни» и дерева-женщины как символа, дарующего жизнь. В балладном жанре позднего средневековья образ дерева сохраняет «напряженную» семантику, но зачастую трансформируется в новый образ, например сплетенных деревьев, и меняет при этом семантику загробного мира на соединение любовников после смерти. В балладном жанре ритуальное значение связи с родом утрачено, а на первый план выходит индивидуальная судьба героя. Такая трансформация обусловлена спецификой возникшего жанра.

⁶⁵ Новое и полное собрание российских песен. Т. 1. С. 78.

⁶⁶ Новичкова Т. А. Эпос и миф. СПб., 2001. С. 168.

§ 3. Теоретическое осмысление жанра баллады в конце XVIII – начале XIX в.

Теоретическое осмысление жанра баллады, как отмечалось выше, началось в XVIII в. параллельно с публикацией первых народных баллад и созданием баллад литературных. Предметом осмысления послужил жанровый синкретизм баллады и характер события, определяющего развитие сюжета. В самом начале XIX в. к теоретической разработке жанра обратился И. И. Эшенбург. Именно он одним из первых попытался разграничить жанры баллады и романа. Историк литературы отметил наличие в романе и балладе лирического начала и уделил больше внимания характеру повествовательности, основанной на «замечательном происшествии», то есть на событии, которое «выламывается» из повседневного хода вещей. Это «происшествие» может быть либо трагическим, страстным, либо веселым, шуточным. Эшенбург добавляет, что между романом и балладой нет существенного различия, и отвергает мнение, будто роман должен иметь содержание комическое, а баллада – трагическое.

Точку зрения Эшенбурга, видимо, принимал Державин, что явствует из его собственных стихотворных опытов⁶⁷ и «Рассуждения о лирической поэзии, или об оде», в котором он определяет балладу как «французского или итальянского происхождения правильную небольшую повествовательную поэму такого же содержания, разбора и вкуса, как романс» и подчеркивает, что «настоящая правильная баллада пишется тремя куплетами одинакового рода и меры стихов», хотя «...есть множество баллад и неправильных, а особливо у немцев»⁶⁸. Но поэтическая практика Державина вступает в явное противоречие с теорией «правильных» жанров, провозглашенной классицистической поэтикой. Рубеж XVIII–

⁶⁷ Державин определяет сказку в стихах «Царь-девица» как романс, ибо в основе – событие «времен прошедших», рассказанное «забавным русским слогом».

⁶⁸ Цит. по: Западов В. А. Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии» // XVIII век. Л., 1986. Сб. 15 : Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. С. 266–267.

XIX вв. характеризуется размытостью жанровых границ, и балладные опыты Державина – яркое тому подтверждение⁶⁹.

В «Рассуждении о лирической поэзии» Державин подчеркивает, что общим для романса и баллады является содержание, находящее сюжетное воплощение. Под общностью содержания Державин понимает тематическое сходство, а различие видит в тоне (тон баллады «несколько повыше и выражения не так просто-душны и легки», как в романсе) и объеме повествования (пространном для романса и кратком для баллады⁷⁰), а главное, в характере вымысла («чтоб приключения в них были рассказываемы занимательные, чудесные, трогательные или смешные, почерпнутые из мифологии, истории, басен, романов, сказок и прочих событий времен прошедших. – Словом: романс любит волшебное, чудесное, удивительное, ужасное, мечтательное, любовное, нежное, страстное и всякие издевательские обоих полов, а особливо о каком-либо древнем богатыре, странном рыцаре, царе-девице, волшебнике, волшебнице, отшельнике, старинном служивом и проч.»⁷¹).

Существенное влияние на формирование балладного жанра Державина оказало не только знакомство с поэтической практикой отечественных авторов и теоретическими положениями западноевропейских исследователей, таких как Гердер и Эшенбург, но и его участие в «Беседе любителей русского слова», основной задачей которой являлось воссоздание заново русской литературы на основе церковно-славянского наследия допетровской Руси и русского национального фольклора. «Беседа» возникает в период торжества карамзинизма и воспринимается, по словам Ю. Н. Тынянова, как «литературная контрреволю-

⁶⁹ Ср.: «Отношение Державина к жанру баллады... двойственно: с одной стороны, он определяет балладу через индивидуальный стиль автора, то есть определяет жанр с точки зрения критика романтической школы, с другой стороны, Державин вслед за классицистическими критиками-кодификаторами пытается создать детальную классификацию баллад: правильная баллада, неправильная баллада и т.п.» (Прохоров А. Указ. соч. С. 258).

⁷⁰ Собственные опыты Державина («Жилище богини Фригги» и «Новгородский волхв Злогор») заставляют усомниться в обязательности данного признака, имеющего скорее формальный характер.

⁷¹ Цит. по: Западов В. А. Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии». С. 259.

ция»⁷². «Шишковцы» вели борьбу против единообразия литературного языка и преобладания среднего штиля, против эстетизма и камерного стиля карамзинистов. Тематика произведений старших архаистов тяготела к романтической экзотике: Скандинавии, библейским временам, Древней Руси.

Вслед за Эшенбургом и Державиным Н. Ф. Остолопов относит балладу к новейшим лирическим жанрам, включая ее в разряд лирической поэзии⁷³. В «Словаре древней и новой поэзии» он разграничивает французскую и немецкую балладу: «У французов... балладами назывался некоторый род стихотворения особенной формы. Такие баллады писаны были равной меры стихами; состояли из трех куплетов в 8, 10, или 12 стихов; имели на конце обращение к тому лицу, для которого сочинялись, или к какому-нибудь другому. Требовалось, чтобы в конце куплетов повторялся один стих и чтобы стихи, соответствующие между собою в числе от начала каждого куплета, имели одинаковую рифму»⁷⁴, у немцев баллады также разделяются на строфы, но «могут быть писаны стихами всякого размера»⁷⁵. Содержание французской баллады могло быть как шуточным, так и важным, немецкая же баллада «состоит в повествовании о каком-либо любовном или несчастном приключении»⁷⁶. В отличие от немецкого типа баллады, образцы которого на русском языке представил Жуковский (например, «Светлана», «Людмила», «Ивиковы журавли», «Кассандра» и др.), французский тип оказался в русской поэзии не востребуемым.

Романс Остолопов определяет как «род песни или баллады»⁷⁷. Главное его отличие от песни в том, что автор описывает в нем чувства или приключения другого лица, а не свои собственные. Различие между балладой и романсом заключается в объеме повествования, но если, по Державину, романс пространен, а баллада кратка, то, по Остолопову, наоборот, баллада может описывать продол-

⁷² Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 34. О «Беседе любителей русского слова» см.: Альтшуллер М. Г. Беседа любителей русского слова: у истоков русского славянофильства. М., 2007.

⁷³ Словарь древней и новой поэзии : в 3 ч. / сост. Н. Ф. Остолопов. СПб., 1821. Ч. 1. С. 58.

⁷⁴ Там же. С. 58–59.

⁷⁵ Там же. С. 63.

⁷⁶ Там же. С. 62.

⁷⁷ Там же. Ч. 3. С. 40.

жительное происшествие, а в романсе излагается только «самая разительная часть онаго»⁷⁸.

Если у Державина категория чудесного была только намечена, заявлена в общем списке («...волшебное, чудесное, удивительное...»), то у Остолопова получила развитие. Содержание романса бывает любовное, героическое или волшебное, баллада же всегда основана на чудесном: «Многие писатели разделяют чудесное в поэзии на естественное и сверхъестественное. Естественное чудесное есть, так сказать, последняя степень возможного. Тут истина может иметь место, и ум видит вероятное <...> Сверхъестественное чудесное происходит от введения таких существ, которые, не подчиняясь законам природы, бывают причиною действий, превышающих ее силы»⁷⁹. Остолопову удалось определить чудесное как ведущий балладный признак, только основываясь на пред- и романтической практике. Теоретическое осмысление жанра баллады в XIX в. оказалось возможным благодаря категории чудесного, которую романтическая эстетика вводит в сферу эстетического.

Источниками формирования жанрового облика литературной баллады в русской поэзии конца XVIII – начала XIX в. являются не только народная и европейская литературная баллады, но и другие жанровые формы, что объясняется исконным синкретизмом баллады. Поэтому и становится возможным ее взаимодействие с такими жанрами, как песня, романс, психологическая повесть, бытовая новелла и готический роман. На сближение баллады с другими жанровыми формами влияет и характер осмысления необычного – естественный (баллада – новелла) или сверхъестественный (баллада – литературная сказка и готический роман).

Таким образом, сущностные характеристики баллады были осмыслены уже теоретиками XVIII в. В частности, ими было отмечено, что событийность баллады основана на «замечательном происшествии», то есть на событии которое «выла-

⁷⁸ Словарь древней и новой поэзии. Ч. 3. С. 41.

⁷⁹ Там же. С. 477. Заметим, что современный литературовед С. И. Ермоленко определяет чудесное сходным образом: «с одной стороны, как сверхъестественное, ирреальное ("чудо" как таковое), а с другой – как вообще все из ряда вон выходящее, исключительное, необыкновенное» (Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996. С. 260–262).

мывается» из повседневного хода вещей. От того как автор определяет характер силы, от которой зависит судьба лирического субъекта баллады, во многом зависит и взаимодействие баллады с другими жанровыми формами. Эта сила может иметь как вне-, так и надличный характер и осмысляться через категорию чудесного.

Выводы первой главы

Европейская литература создала два типа баллады. Первый, называемый французским, появился в поздней средневековой литературе. Его «взлет» приходится на XIV–XVII вв. Попытка его освоения была предпринята в русской литературе в 30–60-е гг. XVIII в. Тредиаковским и Сумароковым. В это же время в русской литературе закрепляется сам термин, первоначально в двух вариантах – «баллада» и «баллад».

В эпоху предромантизма начинает восхождение другой тип баллады – англо-шотландский, или германский, образный и стилистический строй, мотивы и сюжетные ситуации которого почерпнуты из фольклора. Это новое понимание жанра нашло отражение в русской литературе в 80–90-е гг. XVIII в.

Оба типа баллады объединяет лишь термин, а по сути, они принадлежат к разным поэтическим сферам. Французский тип относится к лирическим жанрам, англо-шотландский – к лироэпическим. Первый ограничен строгим требованием стихотворной формы, конститутивным признаком второго типа является содержание, а именно трагический конфликт, приводящий героя к гибели. Попытку описать два жанра предпринял в своем теоретическом труде Державин (1809–1816), создав типологию «правильных» и «неправильных» баллад и проиллюстрировав свои положения примерами, взятыми из отечественной поэзии, включая и свои собственные опыты. Н. Ф. Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии» (1821) на основании уже отчетливо сформировавшейся традиции предромантической и романтической баллады дает определение чудесного, ставшего отличительной чертой жанра.

Глава 2. Авторские модификации жанра баллады в русской поэзии конца XVIII – начала XIX в.

В конце XVIII в., в связи со сменой философско-эстетических парадигм, на первый план выдвигается, как отмечает В. А. Западов, человеческая индивидуальность и окружающий ее объективно-реальный, конкретно-чувственный мир. Отказ от теории подражания образцам и единого «изящного вкуса» приводит к ломке сложившихся жанровых и образных систем. Актуальными становятся проблемы историзма, философии истории, зависимости национального характера (духа нации) от истории народа, образа правления, климата. Поэты разных стран Европы занимаются поисками национальных форм поэзии, национальных систем стихосложения, обращаются к фольклору как к «источнику специфически народных ритмов, свойственных только данному народу средств художественной выразительности, арсеналу образов, роднику древней мифологии»⁸⁰. Общие тенденции нашли отражение и в жанре русской литературной баллады.

§ 1. Разновидности балладного жанра в поэзии М. Н. Муравьева

В поэзии Муравьева русская баллада состоялась как лироэпический жанр, образцом которому послужила англо-германская баллада, и, кроме того, стала приобретать национальные, самобытные формы. В большей или меньшей степени к жанру баллады можно отнести три стихотворных опыта Муравьева: «Неверность» (1781), «Болеслав, король польский» (1790) и «Романс, с каледонского языка переложенный» (1804).

«Неверность» – первая в отечественной литературе «баллада в русском духе»⁸¹, хотя сам Муравьев почти не давал своим опытам какого-либо жанрового

⁸⁰ Западов В. А. Сентиментализм и предромантизм в России // Литературные направления в русской литературе XVIII в. СПб., 1995. С. 38.

⁸¹ Топоров В. Н. Из истории русской литературы. Т. 2 : Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. 2. М., 2003. С. 90.

обозначения. Объяснением этому факту может служить общая ситуация в отношении жанров в творческой практике поэта: на фоне существующих жанровых норм и канонов стихотворные опыты Муравьева не поддаются однозначному определению, большинство его стихотворений после 1775 г. лишено каких бы то ни было спецификаций жанрового характера⁸².

Душина отметила в этом стихотворении синтез баллады и ромansa. Жанровое влияние ромansa сказывается в выборе темы и распространяется в основном на форму стихотворения: «"Экзистенциальной" темой ромansa является тема неразделенной любви, выраженная в форме бессюжетного монолога с прямыми обращениями, риторическими и нериторическими вопросами, восклицаниями, императивами»⁸³.

К жанру ромansa читателя отсылает музыкальность текста и само название «Неверность», обозначающее тему, но предполагающее, в отличие от ромansa, авторскую оценку происходящего. Что же касается образно-эмоционального строя «Неверности», то в нем доминирует «"балладное дыхание" чудесного, выявляющая себя атмосфера таинственного»⁸⁴. Именно «Неверность» представляет собой тот тип баллады, который уже получил распространение в европейской литературе под влиянием фольклора: лиро-эпическое стихотворение с драматическим сюжетом и атмосферой таинственности. Категория чудесного уводит балладу от традиционной песенной поэтики ромansa к новому, «романтическому» типу повествования.

⁸² Из письма Муравьева отцу: «В самом деле, дано у меня много вольности воображению. Так Новиков хотел, чтоб я оставил инде выражения свои <...> Он друг точности. Но, может быть, ее требовать строго в стихотворстве и невозможно» (30 октября 1777 г.) // Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 310.

⁸³ Яницкая С. С. Романс в творчестве Ю. А. Нелединского-Мелецкого // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. СПб.; Самара, 2001. С. 196. Под романсом в конце XVIII в. понимается стихотворный текст вокального произведения. Термин «романс» постепенно упраздняет жанровое обозначение «российская песня». Сравнивая «русскую песню» и романс, Т. М. Акимова отмечает, что «романс в русской литературе иногда не различался по родовому признаку с балладой, иногда даже с поэмой» (Акимова Т. М. «Русская песня» и романс первой трети XIX века // Рус. лит. 1980. № 2. С. 36), схожего мнения придерживается В. Е. Гусев, отмечая, что «разграничение ромansa и баллады – еще более сложная проблема», чем разграничение песни и ромansa (Гусев В. Е. Песни, романсы, баллады русских поэтов // Песни русских поэтов : в 2 т. Л., 1988. Т. 1. С. 6).

⁸⁴ Душина Л. Н. М. Н. Муравьев и русская баллада. С. 46.

Композиционно стихотворение «Неверность» можно разделить на три части. Первая часть выполняет функцию экспозиции: сообщается о страданиях главной героини, об их причине и о времени действия:

За кусточком девица
Горько плачет и рвется:
Темна ночь наступает,
Милый друг не приходит⁸⁵.

Всё происходящее показано глазами девушки: это для нее ночь «темна», а друг «милый». Несчастье героини словно растворено в сопереживании автора и через него в сочувствии читателей.

Авторская точка зрения «проступает» в 12-м стихе: героиня характеризуется как «бедна» и «несчастлива», а «друг» лишается определения «милый». Автор объясняет причину отсутствия возлюбленного:

Друг оставил несчастну,
Чтобы ехать на службу
Против злых бусурманов
Ко великому князю (с. 210).

В ситуации выбора между любовью и долгом герой выбирает службу (исполнение воинского долга), а героиня – любовь («...оставила бедна / Мать, отца, род и племя»). «Аккомпанементом» первой части служит плач девушки (2-й стих – «Горько плачет и рвется», 18-й стих – «Плачет бедная, плачет»), но в 19-м стихе ее плач внезапно прерывается, и героиня умирает ровно в полночь («Тихо... В полночь не стало / Боле плакати силы»). Функцию переключения событий в иной план выполняет «насыщенная пауза», которую Душина называет еще «па-

⁸⁵ Здесь и далее стихотворения Муравьева даются по изданию: *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967. С. 210.

узой таинственности»⁸⁶. Благодаря Муравьеву она вошла в арсенал приемов балладной поэзии.

Вторая часть стихотворения, как и третья, построена на собственно балладном мотиве – мотиве таинственной силы. Важно отметить, что небесные силы играют роль своеобразного помощника героини, избавляющего ее от страданий:

Милосердый небесный
Дух помог ей кончаться
И убавил мученья,
Бедной, ей половину (с. 210).

«Тень», то есть душу девушки, дух забирает к себе на небеса («В рощи *добрых* усопших»), где она обретает покой и безмятежность, а тело оставляет земле:

Возвратилась улыбка
Беспорочности знаком,
И легли так одежды,
Как быть должны девицы (с. 210).

Сюжетная линия, связанная с жизнью героини, завершена. Третья часть посвящена описанию злоключений героя, которого преследуют мстящие духи. Будучи один (без героини), он не может найти дорогу из Твери. В отличие от героини, которую небесный дух избавляет от страданий, героя преследуют силы природы, явленные в образах низшей славянской мифологии – лешие и филины, и наказывают его за нарушение слова⁸⁷. Как и в англо-германских балладах, природа здесь враждебна герою:

⁸⁶ Душина Л. Н. М. Н. Муравьев и русская баллада. С. 47.

⁸⁷ В описании Чулкова лешие – подземные жители, могущие выходить на поверхность только ночью, они «...кричат ужасно, хлопают в ладони, и откликаются на голос, когда аукают; ходящих по лесу людей обходят кругом, чем затмевают их память, и принуждают заблуждаться до ночи; а потом уносят в свои [подземные] жилища... Сии страшилища почитались от древних славян лесными богами...» (Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприноше-

И запутали тропки
 Всюду лешие ждущи.
 Совы, филины страшны,
 С человеческого гласом
 И со очи горящи,
 С сука на сук летают
 И крылами своими
 Бьют изменничьи плечи (с. 210–211).

Обращение к образам языческой мифологии (Полель⁸⁸, леший) сообщает балладе колорит славянской древности.

Автор называет героя «странником» – обреченным на скитание безумцем. Ему, в отличие от героини, нет пути вверх, и он пытается найти защиту у земли, но и та не принимает его:

И, бросаясь, объемлет
 Мать сыру землю странник...
 Ему мстилось: тряслася
 И земля... (с. 211).

Именно в тот момент, когда героя охватывает раскаянье:

ний, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и пр., сочиненная М. Ч. М., 1786. С. 233).

Сова или филин символизирует некое демоническое ночное существо, злые предзнаменования и является атрибутом бога подземного мира, вестником смерти или проводником душ в потустороннем мире. Сова встречается в качестве атрибута аллегорических фигур Ночи и Сна. С совой связана одна из мойр – Атропос («неотвратимая»), прерывающая нить жизни. Чулков описывает филина как «птицу, почитающуюся предвестницей пагубы», ее крик предвещает скорую смерть или беду (Абевега русских суеверий... С. 304).

⁸⁸ У Чулкова дано следующее описание бога Полеля: «Полеля – должность и свойство онаго означает самое его имя полеля, то есть следующей полеле, ибо брак всегда следует за любовью. Он и его порода почитались наидревнейшими Славенскими божествами, из чего ясно означается сила и преимущество природы несумненно по достоинству своему имел и он у себя немало божниц в Славенских городах» (Абевега русских суеверий... С. 269).

Зарыдав, залившись
Горючими слезами (с. 211),

его настигают мстящие роковые силы:

...и слышал
По спине он колесы
Громовой колесницы (с. 211).

Скитания героя длятся девять дней и ночей, на заре десятого дня, в момент пробуждения природы герой, совершив погребальный обряд над героиней, умирает.

В этом типе баллады соединены драматическое, эпическое и лирическое начала при явном доминировании последнего. В период становления русских баллад поэты часто обращаются в поисках поэтических средств выражения к жанру народной лирической песни. Балладный опыт Муравьева не составляет исключения: он также ориентирован на фольклорную, в частности, песенную традицию, на что указывает использование типичных для народной лирики образов и выражений («темна ночь», «девица», «горько плачет», «милый друг», «Тверь любезная», «злые бусурмане», «горючие слезы»), усеченных форм прилагательных («темна ночь», «чужа дальна сторонка», «мать сыра земля»), уменьшительно-ласкательных суффиксов (кусточек) и ритмического строя (двухударник «3–6»). Лирические интонации баллада принимает и благодаря тому, что автор-рассказчик играет роль «сопереживателя», будто бы являясь частью балладного мира.

К фольклорным текстам отсылает причудливое соединение языческого и христианского мироощущений (народное «двоеверие»). Можно сказать, что в балладе представлены как бы два уровня осознания событий: уровню сознания героя свойственны языческие и христианские представления, в то время как видение автора-рассказчика ближе к христианской картине мира⁸⁹:

⁸⁹ Смешение языческих и христианских идей в балладе отчасти объясняется и тем, что религиозное чувство самого Муравьева было своеобразным. Церковь в первую очередь должна

Пораженный, скитался
 Девять дней и ночей он.
 Со десятой зарею
 Набежал на любезну.
 Совершил он ей тризну... (с. 211)⁹⁰.

Именно рассказчику в стихотворении принадлежит христианская идея Божьего суда, воплощающего высшую правду («милосердый небесный дух»).

Событийная линия «Неверности», представленная мотивами разлуки, измены, таинственной силы и трагической гибели героев, намечена пунктиром. Ко времени написания Муравьевым «Неверности» темы любовной измены и разлуки широко разработаны в лирических текстах – начиная от песен петровского времени и заканчивая авторскими песнями и элегиями середины и второй половины XVIII в. Все они представляют собой, как правило, монолог лирического субъекта и лишены повествовательности⁹¹.

Событийная линия в балладе намечена пунктиром. Именно фрагментарность повествования помогает создать атмосферу недосказанности и умалчивания. Автор не скрывает своего отношения к героям и при этом передает ощущение тайны. Суггестивная атмосфера сладкого ужаса присуща разным жанрам, зародившимся и популярным в конце XVIII в., – готической прозе (фрагменту, повести, роману) и литературной балладе. «Страшная» баллада и «готическая» проза, выполняя сходные эстетические задачи, являлись продуктивным жанром и становились модным чтением.

была удовлетворять его эстетические запросы (См.: Кулакова Л. И., Западов В. А. М. Н. Муравьев // Письма русских писателей XVIII века. С. 373).

⁹⁰ «Если у язычников тризна – часть погребального обряда, совершавшаяся рядом с местом погребения перед сожжением покойника, то у православных – обряд поминания умершего, а также поминки на третий, девятый, сороковой день, через год и три года» (Абевага русских суеверий... С. 300).

⁹¹ Таковы, например, любовные элегии В. К. Тредиаковского («Элегия II»), А. П. Сумарокова («О места, места драгие...», «Сокрылись те часы, как ты меня искала...») и А. А. Ржевского («Престрокою судьбою...»).

На первый план выходит встреча персонажа с надличной силой, коренным образом меняющая его судьбу. Атмосфера тревожного и напряженного ожидания, отсутствию границы между земным и потусторонним миром («мстилось») как нельзя более соответствует пространственно-временной континуум текста: вечерний пейзаж в «кладбищенском» духе; лес, враждебный человеку (ставший устойчивым балладным топосом) и населенный представителями загробного мира.

Доминантный, сюжетообразующий мотив «Неверности» – мотив таинственной силы: он определяет судьбу героев, настраивает читателя на волну предчувствия – обоих героев влекут к гибели роковые силы, в обоих случаях кульминация, обозначающая пороговый момент в их судьбе, приходится на темное время суток. Ощущение проницаемости границы между земным и потусторонним миром, спустя почти тридцать лет после создания «Неверности», станет одним из наиболее устойчивых признаков баллады, именно на нем построит свою «Людмилу» (1808) Жуковский.

Следующий по времени балладный опыт Муравьева *«Болеслав, король польский»* является результатом многолетнего труда автора над текстом. Задолго до написания баллады он работал над большой формой – трагедией «Болеслав» (1773)⁹². Источниками драматического и балладного сюжета послужили факты славянской истории XII в. и народные сказания и предания. В трагедии, по мнению Л. И. Кулаковой, были «заложены элементы будущих балладных тем; здесь и романтика рыцарских времен, и любовь... и братоубийство, и обители

⁹² В середине 1776 г. Муравьев вернулся к неоконченной трагедии. 23 июля он читал написанную часть пьесы И. А. Дмитриевскому. Слушатель был «не совсем доволен тирадами о политике», но тем не менее ободрил автора. «Ничто не послужило», – записал Муравьев позднее (то есть не подтолкнуло к завершению трагедии) (*Западов В. А.* Муравьев Михаила Никитич // *Словарь русских писателей XVIII века*. М., 1999. Вып. 2 : К–П. С. 307). В письме от 23 ноября 1777 г. Муравьев пишет сестре: «Ах! Зачем я только могу судить в трагедии, а не быть сужден. Хемницер мне это упрекает. А ты еще упоминаешь "Болеслава"!» (*М. Н. Муравьев* // *Письма русских писателей XVIII века*. С. 320).

О трагедии Муравьева «Болеслав» см.: *Крестова Л. В.* Из истории русско-польских связей в XVIII в. (Незавершенная трагедия М. Н. Муравьева «Болеслав, король польский» и его баллада на ту же тему) // *Польско-русские литературные связи*. М., 1970. С. 71–82; *Топоров В. Н.* Неоконченная трагедия М. Н. Муравьева «Болеслав» // *Из истории русской литературы*. Т. 2. Кн. 1. М., 2001. С. 29–302.

святы»⁹³. Перечисленные исследовательницей «элементы» в совокупности являются собой мотивный комплекс написанной в 1790 г. баллады (в свет она вышла только в 1810 г.).

В отличие от «Неверности» «Болеслав, король польский» обладает более разработанным сюжетом, развитие которого определяется конфликтом долга и любви, отсылающим к классицистической трагедии, но имеющим балладное разрешение. Первые четыре строфы представляют собой вступление, в котором автор обозначает место действия и дает характеристику главных героев: положительным героем, безусловно, является Болеслав. Его главные черты как правителя – верность «дружбе и любви» и умение владеть собой:

Замолчала многих слава
И героев и царей;
Ты содержишь Болеслава,
Польша, в памяти своей.
Посреди верховной власти,
Верен дружбе и любви,
Сохранял он сильны страсти
В воскипающей крови (с. 238);

Не давал он мщенью места,
И виновного любя» (с. 238).

Противоположность Болеславу представляет его брат, подверженный сильным страстям и жаждущий присвоить себе трон брата:

Счастлив, ежели бы брата
Не имел Збигнея он,

⁹³ Кулакова Л. И. М. Н. Муравьев // История русской литературы. М.; Л, 1947. Т. 4. Ч. 2. С. 458.

Что глазами сопостата
 Болеславов видел трон (с. 238).

Мотив, определяющий развитие сюжета, – соперничество двух братьев в борьбе за трон и любовь. Обращение автора: «Ах! Збигнеева невеста! Для чего он зрел тебя?» – звучит как пророчество, тем самым рассказчик настраивает читателя на несчастливый финал, предопределяя развитие событий.

5–17-е строфы наполнены фатальными событиями. Любовь Збигнея и воллинской княжны обречена из-за внезапного нападения Болеслава: «звук» седьмой строфы словно бы прерывает их любовь:

Раздались внезапно бубны...
 К бою звали гласы трубны (с. 239).

Столкновение родственников в борьбе за трон и любовь – довольно распространенный мотив в литературе XVIII в. Вспомним трагедию Сумарокова «Синав и Трувор» (1750), в которой два брата – Синав и Трувор – влюблены в Ильмену, дочь боярина Гостомысла. Против воли Ильмены отец обещает ее руку Синаву как спасителю Новгорода от междоусобных войн. В финале Трувор гибнет, Ильмена закалывает себя кинжалом, а раскаивающийся Синав, как и Болеслав, хочет последовать за возлюбленной, но ему не дают этого сделать. В трагедии Сумарокова сильно рационалистическое начало: в конфликте разума и чувства положительный герой подчиняет себе свои страсти и следует долгу. Синав объясняет безвременную смерть Трувора и Ильмены волей рока («судьбины»), нарушившего жизненную гармонию:

Скажи, какой еще Синав разим судьбой?⁹⁴

⁹⁴ Здесь и далее «Синав и Трувор» А. П. Сумарокова дается по изданию: Русская литература – век XVIII. Трагедия. М., 1991. С. 114.

Уже ты все теперь, судьбина, совершила,
Ты все свирепости явил, о рок! на мне... (с. 115),

а Гостомысл (выразитель авторской точки зрения) – неспособностью героев «одолеть» страсть усилием рассудка и исполнить свой долг, даже если он состоит в конфликте с чувством:

Нет счастья на земле, на небесах оно:
Оставлено богам и смертным не дано.
Дано, но мы его страстями разрушаем,
Друг друга общего спокойствия лишаем (с. 109).

В отличие от классицистических текстов, в основе произведений рубежа веков лежит сомнение в способности человека подчинить страсти рассудку и воле и все более отчетливо начинает звучать мотив неподконтрольности чувств разуму. Баллада Муравьева и является подтверждение тому.

Если соперничество в борьбе за трон кончается победой Болеслава, то победителем в любви остается Збигней, Болеславу княжна отказывает со словами: «Хоть навеки разлученна, / Буду ввек ему верна». Эта единственная реплика персонажа, которую автор вводит в текст баллады, звучит как предвестие судьбы: героиня остается верна своему слову, но счастливая развязка все равно невозможна, по воле рока княжна навеки разлучена со Збигнеем.

Будучи несчастен в любви, Болеслав забывает о военных действиях, до того момента, когда на Воллин нападают чехи. Болеслав побеждает неприятеля и жестоко платит за свою победу. Он теряет надежду на взаимную любовь княжны и, что более тяжко, ослепленный ревностью совершает невольное братоубийство:

Пленна витязя сретаєт
Царь у ног княжны своей;
Меч во грудь его вонзает,
Шлем валится – то Збигней (с. 240).

Узнав в убитом рыцаре своего брата, Болеслав пытается покончить жизнь самоубийством, но приближенные останавливают его.

«Оставив трон высокой», Болеслав отправляется в странствие по миру, посещает святые места. Если целью его боевых походов было объединение Польши, пребывания на троне – забота о подданных («ангел-покровитель»), то сейчас главная задача перед ним как человеком, совершившим страшный грех, – исповедание всем своего греха и публичное покаяние. Можно предположить, что подобная концовка была написана Муравьевым под влиянием духовных стихов или христианских легенд⁹⁵. Финал баллады:

Должно думать, что спокойство

Наконец сошло с небес (с. 241)

можно трактовать двояко: как смерть героя или как обретение им спокойствия в земной жизни. Двойственность финала отвечает особенностям художественного мышления Муравьева, старавшегося избегать «точности» и каноничности и тяготевшего к неоднозначности и свободе воображения.

Неявным образом, что свойственно поэтике Муравьева в целом, в «Болеславе» присутствует тема непреодолимого, не зависящего от воли человека стечения роковых обстоятельств: герой, наделенный властью над людьми, не властен над своей судьбой. Тема судьбы в балладах Муравьева имеет разные сюжетные мотивировки: в «Неверности» трагический финал – это следствие того, что герой нарушил данное им слово, за что и был наказан; в «Болеславе, короле польском»

⁹⁵ Ср., напр., с духовным стихом «Стихи о страстях Господних и о плаче пресвятыя Богородицы»: «Со страхом мы, братие, восплачемся: / Мучения – страдания Исуca Христа. / Восплачемся на всяк день и *покаемся*, / И Господь услышит *покаяние* / За что и нам дарует Царствие Свое, / Радости и веселию не будет конца» (Беломорские старины и духовные стихи : собр. А. В. Маркова. СПб., 2002. С. 755–756; О духовных стихах см.: Федотов Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991). Анализируя народные баллады, Балашов относит к их числу значительную часть эпических духовных стихов (Балашов Д. М. Древняя русская эпическая баллада : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1962). Вслед за ним Кулагина отмечает близость баллад к духовным стихам, выраженную в сюжете, одноконфликтности и напряженности действия, повествовательности, объеме и характере стиха (Кулагина А. В. Русская народная баллада. С. 88).

причина несчастий – действие внутренних «сильных страстей» и слепого рока (сочетание мотива рока с мотивом трагической вины).

Именно "роковым", фатальным движением событий определен энергетический ритм произведения, – пишет Душина, – его четкая строфика, одномоментность кульминации и острота сюжета»⁹⁶. Заметим, что размер, которым написана баллада, – 4-стопный хорей – позволяет соотнести данный текст с жанром исторической песни.

В жанровом отношении «Болеслав» занимает некое переходное место, совмещающая черты исторической и любовно-психологической баллады.

В 1804 г. Муравьев пишет стихотворение, которое обозначает как *«Романс, с каледонского языка переложенный»*. Однако после его смерти в журнале «Сочинения и переводы, издаваемые Российской Академиею» за 1813 год было сообщено, что в 1804 г. на заседании в Российской академии Муравьев прочитал «Каледонский баллад в стихах»⁹⁷. По мнению В. А. Западова, заглавие «Каледонский баллад в стихах» не принадлежит Муравьеву⁹⁸. Замену авторского названия отчасти объясняет исследование В. Н. Топорова: «романс, – пишет он, – редкое для того времени жанроуказующее слово, отсутствующее в "Словаре Академии Российской"»; слово «романс» и его жанровое применение связаны с западным влиянием («увлечение оссианизмом в его французских одеждах»). Фиксация данного слова в авторском наименовании – один из первых примеров явления слова «романс» в русской литературе и языке⁹⁹. Возможно, именно поэтому в журнале «Сочинения и переводы, издаваемые Российской Академиею» малоизвестное жанровое обозначение «романс» было заменено более привычным к тому времени словом «баллада».

Для русской литературы конца XVIII в. характерно увлечение поэмами Э. Юнга, Дж. Томсона и, конечно, Оссиана. Муравьев представляет читателю свое

⁹⁶ Душина Л. Н. М. Н. Муравьев и русская баллада. С. 48.

⁹⁷ Сочинения и переводы, издаваемые Российской Академиею : в 6 ч. СПб., 1813. Ч. 6. С. 46.

⁹⁸ Западов В. А. Примечания // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. С. 48. Сн. 25.

⁹⁹ Топоров В. Н. Из истории русской литературы. Т. 2. С. 88.

стихотворение как перевод из Оссиана, о чем свидетельствует выбранное им заглавие «Романс, с каледонского языка переложенный». На самом деле, это самостоятельный текст, из Оссиана автор заимствовал только имена героев (Оссиан, Фингал и Мальвина) и «меланхолический колорит повествования»¹⁰⁰.

Стихотворение начинается с «романтического» описания природы в духе Оссиана:

Лес священный помавает
Со крутых своих вершин (с. 241).

Рассказчик одушевляет окружающую действительность. Субъективность его восприятия подчеркивает глагол «кажется»:

Кажется, что он взывает:
«Оссиан, Фингалов сын!» (с. 241)¹⁰¹.

Одухотворение природы свойственно фольклорным текстам (например, народным песням), а также тем, что написаны под влиянием фольклора (как, например, «Слово о полку Игореве»), природные явления в них соотносятся с внутренним миром человека. Природа способна услышать и понять призыв к помощи или просьбу о сочувствии.

Обращение леса к Оссиану напоминает плач по нему:

Встань, возьми шелом пернатый
И златую булаву.
Здесь стоя, твой конь крылатый
Ронит слезы на траву (с. 241).

¹⁰⁰ Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. С. 12.

¹⁰¹ Г. А. Гуковский, анализируя эстетические установки и поэтические эксперименты поэта, приходит к выводу: «Субъективный мир как реальность – как бы в укор катастрофическому и иллюзорному объективному миру – эта уже романтическая тема вырисовывается из лирической медитации Муравьева» (Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938. С. 262).

Призыв природы не получает ответа, сын Фингала не может ему внять – он мертв:

Смерти хладно покрывало
Не сорвет рука его (с. 242).

Связь с фольклором отчетливо прослеживается в описании военного снаряжения Оссиана (постоянные эпитеты – «шелом *пернатый*», «*златая булава*»); «конь крылатый», подобно коню из фольклорных текстов, способен лить слезы. При жизни Оссиана, как подлинно эпического героя, отличала храбрость, мудрость и умение веселиться в перерывах между боями:

На горах гремел восточных
Посреди своих врагов (с. 242);

...советы витязь юный
Старцам мудрым подавал (с. 242);

...арфы стройны струны
Гласом сладким провождал (с. 242).

В четвертой строфе появляется Мальвина, ищущая своего возлюбленного, на тщетность ее поисков указывает эпитет «несчастливая». Восклицание «Ах!» и характеристика Мальвины через эпитет акцентируют внимание читателя на отношении к происходящему лирического субъекта. В балладах Муравьева, как позднее Жуковского, между героями и читателем стоит образ повествователя: его голосом рассказаны все печальные истории, его интонация звучит в каждом слове.

Обозначив вначале место действия, автор называет время («полночные часы») и вводит важнейшую для данного текста категорию судьбы, выступающую

здесь в роли безличной силы, равнодушной к мольбам и страданиям («...судьбина / Не снисходит для красы»).

Мотивы разлуки и смерти не имеют, как в «Болеславе», психологических мотивировок. Автор не называет причины смерти Оссиана, очевидно лишь, что он погиб как воин. Образное описание смерти героя, как и всего относящегося к нему, восходит к фольклорной традиции:

Сник, как утренней росой
Оживленный только цвет
Пожинается косою,
Так упал он в цвете лет (с. 242).

Гибель героя представлена как переход через границу – «невидиму ограду», отделяющую мир мертвых от мира живых, в том числе и от возлюбленной. Душа Фингалова сына устремилась ввысь, на «горний круг», где парит вместе с облаками, но, благодаря силе чувств, границу между двумя мирами – земным и горним можно преодолеть:

Слезы – вот твоя отрада, –
Слезы дойдут до него.
Или лучше взор слезящий
Возведи на горний круг:
Зри со облаком парящий,
Зри его блестящий дух (с. 242).

Если в «Неверности» надличные силы наказывают героя за предательство возлюбленной, то в этом стихотворении героиня за искреннюю любовь получает возможность – согласно авторскому виденью – зреть дух возлюбленного в другом мире (может быть, только в воображении), вспоминать его былые подвиги, уте-

шаться благодаря тому, что его блестящий дух пребывает в славе на вершинах горних – облаках после славной жизни.

«Романс, с каледонского языка переложенный» автор завершает сентенцией об общем уделе всего человечества (героев, царей и простых смертных), призванной примирить нас с несовершенством мира, присутствием в нем несчастий, слез, горестей:

Он окончил дней течение –
Нас волнует жизни ток.
Бейтесь, струны, в небрежение;
Всё уносит лютый рок (с. 242).

Важную семантическую роль в этом стихотворении играют глагольные времена: «он» (Оссиан) принадлежит к прошедшему времени, «мы» – к настоящему, а «всё», выполняющее обобщающую функцию, снимает границу, отделяющую прошедшее время от настоящего, мир мертвых от мира живых. Метафора перетекания жизни в смерть выстроена через образы течения, реки: река жизни впадает в смерть¹⁰². Образ бьющихся в небрежении, то есть покинутых поэтом, струн арфы благодаря метафоре реки жизни дополнен поэтически свежим образом бьющихся о берег волн. Всесилие смерти принадлежит к числу вечных тем, которая не утрачивают своей значимости на протяжении всего XVIII в. и становится особенно актуальна в эпоху предромантизма и романтизма.

«Романс, с каледонского языка переложенный» не менее других опытов Муравьева свидетельствует о самобытности его поисков в жанре баллады. Запад определяет жанр этого текста как романс балладного типа¹⁰³. Вместе с тем это

¹⁰² Ср. с «Рекой времен» (1816) Державина: «Река времен в своем стремлении / Уносит все дела людей / И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей» (Здесь и далее стихотворения Державина даются по изданию: Стихотворения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота : в 9 т. СПб., 1866. Т. 3 : Стихотворения. С. 235).

¹⁰³ Запад В. А. Примечания. С. 48–49. Сн. 25 // Душина Л. Н. М. Н. Муравьев и русская баллада.

стихотворение близко и «сентиментальным подражаниям народным песням»¹⁰⁴, о чем свидетельствует установка на песенное исполнение. Можно говорить применительно к этому тексту о влиянии элегии: событийность – ведущий балладный признак едва намечен, а «...звучащий здесь мотив рока как бы расходится и тает в оссиановских мотивах уныния»¹⁰⁵. Все эти жанры сходятся в одном – преобладании лиризма над повествовательностью. Размышления о жизни, смерти и бессмертии, о славе, окрашенные в элегические тона, сливаются с состоянием души автора.

Подведем итоги. Очевидно, что «Романс с каледонского языка переложенный» и «Болеслав, король польский» написаны под влиянием традиций сентиментализма и предромантизма, о чем свидетельствуют как чувствительность героев, так и эмоциональность автора. Сочувствующий повествователь, являющийся своеобразным посредником между читателем и героем, – типичная для сентименталистской поэтики фигура.

В отличие от «Болеслава», где доминирует эпическое начало, «Неверность» и «Романс...» отличают ослабление повествовательности и преобладание лиризма. «Неверность», по справедливому замечанию Душиной, предваряет психологические баллады Жуковского, «полные меланхолического чувства, которое размывает сюжетные границы произведения, вступает с ними в композиционно оправданное художественное противоречие»¹⁰⁶.

Сам Муравьев, размышляя над характером своего дарования, видит себя прежде всего поэтом: в 1777 г. в письме отцу он написал: «Куратор... сказал мне, что я имею *дар в лирическом*»¹⁰⁷. Возможно, этим можно объяснить доминирование в его балладах лирического начала над двумя другими, ведь, не сумев написать трагедию «Болеслав», Муравьев реализует свой замысел именно в поэтическом жанре баллады.

¹⁰⁴ Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. С. 58.

¹⁰⁵ Душина Л. Н. М. Н. Муравьев и русская баллада. С. 49.

¹⁰⁶ Она же. Поэтика русской баллады в период становления жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1975. С. 8.

¹⁰⁷ М. Н. Муравьев // Письма русских писателей XVIII века. С. 260.

В полной мере соответствуют лирическому дарованию Муравьева размытость жанровых границ, «вольность воображения» (или «игры мечтания» – «К Музе», 1790-е гг.), полутона и недосказанность баллады. Историческое время – условная «древность»: Древняя Русь, средневековая Польша и древняя Каледония, а время суток – заря, сумерки или полночь: в «Неверности» героиня умирает ровно в полночь, в «Романсе, с каледонского языка переложенном» героиня встречается с умершим возлюбленным «в полночные часы».

Во всех балладных опытах Муравьева причиной и двигателем сюжета является действие сил реальных (внешних или внутренних, психологических) или фантастических (потусторонних), приводящих героев к гибели. Трагический финал соответствует авторскому мироощущению, осознанию им скоротечности жизни, беспощадности и всесилы смерти, являющейся уделом всех людей, и понимание невозможности «остановить» мгновение:

Во времени одну занять мы можем точку.

Минута, кою жил, длиннее году сна... (с. 137)

(«Время», 1775 г.);

Всё оставим за пределом,

С сим что сродно бренным телом.

Смертный, ты сие внуши.

И, затем воспоминая

Скоротечность дней своих,

Не достигнувши до края,

О цене помысли их (с. 116)

(«Скоротечность жизни», 1780-е гг.);

Как вихрь, что, убежав из северной пещеры,

Вскрутится и корабль в пучину погрузит,

Так смерть нечаянно разрушит наши меры

И в безопасности заснувших поразит (с. 128)
(«Неизвестность жизни», 1802 г.).

Осознание дисгармонии мира, меланхолическое, элегическое настроение распространяются и на балладный жанр, который начинает складываться в поэзии Муравьева. Размытость жанровых границ, неприятие «точности» («правил» и «закона») и «вольность воображения», тяготеющего к «древностям», – все это создавало мощный импульс для последующего развития баллады как в варианте Жуковского, так и в варианте Катенина.

§ 2. Сюжетная ситуация любовной измены в балладах Н. М. Карамзина

Балладные опыты Карамзина можно рассматривать как продолжение пути, намеченного Муравьевым: в первой балладе «Граф Гваринос. Древняя гишпанская историческая песня» (переведен в 1789 г.) Карамзин, как и Муравьев в «Болеславе», обращается к иноязычной народной балладе, а «Раиса. Древняя баллада» (1791) сопоставима с «Неверностью». Оригинальной трансформацией балладного жанра можно считать «Алину», вошедшую в состав «Писем русского путешественника» (1791). Именно в этой балладе впервые детально разработана ситуация выбора между жизнью и смертью как героини, так и героя, при этом выбор получает психологическую мотивировку.

«*Граф Гваринос*» был опубликован Карамзиным в 1792 г. в «Московском журнале»¹⁰⁸. Это первый в России стихотворный перевод из «Романсеро»¹⁰⁹, но его источником послужил не испанский текст, а немецкий перевод Ф.-Ю. Бертука «Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur» (1780–

¹⁰⁸ Граф Гваринос // Московский журнал. 1792. Ч. 6. Кн. 3. С. 219–226.

¹⁰⁹ Романс – одна из самых распространенных форм испанского поэтического фольклора. Это – лирико-эпические поэмы с определенной метрической и рифменной организацией, первоначально исполнявшиеся под аккомпанемент гитары (Краткая литературная энциклопедия. М., 1981. Т. 6. С. 368).

1783)¹¹⁰. «Романс о графе Гвариносе» – старинный испанский романс, упомянутый Сервантесом в «Дон-Кихоте», вошедший в испанские песенники, начиная с середины XVI в.¹¹¹ Карамзин отказался от жанрового обозначения «романс», определив свое стихотворение – «древняя гишпанская историческая песня»¹¹². Тем самым автор указал на фольклорные источники текста, а именно на историческую песню, или древнюю героическую песню. Об этом свидетельствуют и тип героя, и развитие сюжета, и стилистика произведения. В тексте представлен ряд характерных для исторической песни и героического эпоса мотивов – борьба с чужеземцами и иноверцами, плен и освобождение, испытания на верность (отечеству и невесте), выполнение трудной задачи.

В основу сюжета «Графа Гвариноса» легло воспоминание о сражении между франками и маврами при Ронсевале (778). В первой же строфе баллады обозначено время, место действия и исходная ситуация (поражение французов), задан эмоциональный тон повествования повтором слова состояния «худо» в сочетании с междометием «ах».

Главный герой адмирал граф Гваринос попал в плен к семи арабским королям, которые решают его судьбу при помощи жребия. Жребий в данном контексте может быть рассмотрен как субститут судьбы. Короли выступают вершителями судьбы в силу их высшей и абсолютной власти над человеком. Образ жребия выражает идею судьбы как предопределения. Это подчеркивается тем, что Гваринос «Семь раз сряду достается / Марлотесу... на часть»¹¹³.

Арабский король, высоко ценящий «храброго воина», готов отдать Гвариносу двух дочерей – в жены и служанки, а в приданое всю Аравию, если тот примет мусульманство. Но граф не соглашается променять христианскую веру на му-

¹¹⁰ Алексеев М. П. К литературной истории баллады «Граф Гваринос» // XVIII век. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. Л., 1969. Сб. 8. С. 179–190.

¹¹¹ Рамон Менендес Пидаль. Избранные работы. М., 1961. С. 615.

¹¹² Напомним, что у большинства народов Европы баллада развивалась как фольклорно-песенный или литературный жанр, «вовсе и не помышляя называться "балладой"»: у славянских народов – песни, у испанцев – романсы. О «борьбе» терминов «баллада» и «романс» см.: Гугнин А. А. Народная и литературная баллада. С. 78.

¹¹³ Здесь и далее стихотворения Карамзина даются по изданию: Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. 2-е изд. Л., 1966. С. 74.

сульманскую, а свою невесту, ждущую его во Франции, – на дочерей арабского короля. Марлотес наказывает главного героя заточением в темнице, обещая жестоко высечь в один из христианских праздников «пред глазами всех людей». На этом заканчивается та часть баллады, которую можно обозначить как предварительные испытания героя.

Действие второй части разворачивается в Иванов день (который празднуют вместе христиане и арабы). Гваринос обещает Марлотесу победить в состязании на меткость (сбить цель) при условии, что ему вернут коня, сбрую и копье. В случае невыполнения обещания он готов умереть: «Если ж я сказал неправду, / Жизнь моя у вас в руках» (с. 77). Герой мчится к цели, «как буря разъяренна», мечет копье и сбивает цель. Наградой герою за верность и храбрость служит освобождение из плена и возвращение на родину.

Эта баллада являет собой классический синтез начал, присущих данному жанру – драматического, эпического и лирического. Идеальный рыцарь, граф Гваринос, принадлежит идеальному прошлому. Характерной чертой эпического стиля является использование волшебного числа семь: «Семь арабских королей... / Семь раз жеребей бросают... / Семь раз сряду...» (с. 74), «Цепи тяжки, в семь сот фунтов» (с. 75), «Ты семь лет в тюрьме сидел» (с. 77); сказочного оборота «слово молвил»; оборота: «Дни проходят, дни приходят», схожего со сказочной формулой «долго ли коротко ли»; постоянных эпитетов («храбрый воин», «смелый воин», «булатное копье»); условий-запретов: «Детям груди не сосати, / А большим не пить, не есть...» (с. 76), «Пить и есть никто не может, / Бude цели не сшибут» (с. 77).

Безусловно, не менее важным для этой баллады является и лирическое начало. Немецкий ученый и путешественник А. Эрман, услышав в 1828 г. в Тобольске положенный на музыку А. А. Алябьева перевод Карамзина, посчитал этот текст народной песней. Действительно, существовал текст этого романса, который, бытуя в народе, подвергся значительной обработке. Таким образом, на рус-

ской почве романс получил национальную окраску, а главный герой Гваринос превратился в героя устного эпоса¹¹⁴.

И Муравьев («Болеслав, король польский», 1790 г.), и Карамзин («Граф Гваринос», 1792 г.) вводят в русскую литературу лироэпическую форму баллады, которая берет свои корни из испанского романса. Карамзин перевел романс «Граф Гваринос» почти дословно. Это было его единственной попыткой написать балладу на историческую тему. Испанское романсеро не было освоено и разработано русскими поэтами. В дальнейшем развитии жанра более перспективной оказалась песенно-любовная линия романсной лирики, выросшая из поэзии XVIII в.¹¹⁵

В сравнении с идеальным эпическим героем «Графа Гвариноса», сохраняющего верность возлюбленной, персонажи последующих опытов Карамзина в жанре баллады подвержены действию страстей и не выдерживают испытания на верность чувств. Во многих своих стихотворных и прозаических произведениях Карамзин возвращается к одной и той же сюжетной ситуации – ситуации любовной измены. Эта ситуация включает в себе несколько вариантов сюжетного развития, которые Карамзин и реализует в разных жанровых модификациях, каждый раз предлагая разные мотивировки поступков своих героев. Лирические тексты, развязка в которых необязательна, лишены внешнего действия, в них фиксируется эмоциональное состояние лирического героя. Между эпическими (роман, новелла, повесть) и лиро-эпико-драматическими текстами (баллада) нет четкой грани, что обусловлено закономерностью русского литературного процесса конца XVIII – первой половины XIX в. – влиянием баллады на развитие прозаической повести. Для прозы сентиментализма характерна лиризация, а для баллады –

¹¹⁴ Алексеев М. П. К литературной истории баллады «Граф Гваринос». С. 179–190.

¹¹⁵ Следует напомнить, что у романса в русской литературе было два пути: «"испанский"... с сохранением фабульности, лироэпической сюжетики» и «лирический» «с "зерном" сюжета и установкой на сочувственный эмоциональный отклик слушателя, читателя» (Яницкая С. С. Эволюция жанра романса в лирике А. А. Дельвига // Русская словесность: проблемы эволюции и поэтики : сб. науч. статей. СПб., 2008.).

принципиальная открытость, «незавершенность» жанровой структуры, свойственная раннему этапу формирования жанра¹¹⁶.

Зависимость проработки темы, развития и осмысления сюжета от жанра делается очевидной при сравнении «Раисы» и «Алины», над которыми Карамзин работает практически одновременно – в 1791 году. В основе той и другой баллады лежит любовная тема, представленная в психологическом ключе, а центр тяжести перенесен с внешней сюжетной занимательности на раскрытие внутреннего мира героев.

«*Раиса*» Карамзина, как и «Неверность» Муравьева, ориентирована на фольклорную традицию, на что указывает не только подзаголовок «древняя баллада» но и безрифменный стих¹¹⁷. Ее сюжет близок тому фольклорному типу, который, если воспользоваться классификацией Ю. И. Смирнова, определяется следующим образом: «молодец сманил девушку; она губит себя или его»¹¹⁸.

Главная героиня уже в самом начале как бы выводится за пределы мира живых: она уподобляется увядающей природе («как лист увядший», «как мертвый цвет»), что свойственно элегическому жанру. Переломные моменты в судьбе Раисы отмечены движением сверху вниз. Так, баллада начинается с описания бури: на небе «сверкал... грозный луч», «гремели громы», «сильный дождь...

¹¹⁶ К концу XVIII в. поэзия сохраняет ведущую роль, но проза завоевывает все более широкий круг тем и предметов, опираясь в своем поступательном движении на достижения стихотворных жанров и обнаруживая зависимость от них. Широкое распространение получают такие виды лирической прозы, как пейзажные зарисовки, медитации, элегии в прозе, психологический портрет. О путях становления русской повествовательной прозы см.: *Петрунина Н. Н.* Указ. соч. С. 45–80. По мнению И. Н. Гавриловой, для поэзии предромантизма характерен синкретизм «не только новых литературных тем, новых эстетических проблем, но и особенностей других жанров и не только стихотворных» (*Гаврилова И. Н.* Предромантизм в русской поэзии конца XVIII – начала XIX вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. С. 9).

¹¹⁷ Напомним, что «Неверность» Муравьева написана тоже безрифменным стихом.

¹¹⁸ *Смирнов Ю. И.* Указ. соч. С. 111. По наблюдению Н. П. Зубовой, многие поздние народные любовные баллады повторяют сюжетные схемы литературных баллад, подтверждением чему является, в частности, схема «Раисы», оказавшаяся чрезвычайно продуктивной (*Зубова Н. П.* Песни литературного типа в устной народной традиции (на материале записей 1970 – начала 1980-х гг.) : дис. ... канд. филол. наук. М., 1984. С. 159–160).

шумел». Бегство неверного Кронида с Людмилой Раиса видит с «холма высокого»¹¹⁹. В финальной строфе Раиса «низверглась в море».

Кронид оставляет Раису, когда она спит. Реальность противопоставлена сну (мечте), который рассеивается с пробуждением героини («Мечта исчезла, я проснулась»)¹²⁰. Сон и мечта находятся в отношениях эквивалентности, и пробуждение равнозначно утрате иллюзии (мечты). Счастливые мгновения в жизни героини связаны с ее невинностью и неведением – детством:

В невинных радостях, в забавах
Часы и дни мои текли (с. 103)¹²¹

или сном:

Когда сном крепким я спала,
Когда мечтала о Крониде
И мнила обнимать его! (с. 103).

Идиллический мир или невозвратим, или иллюзорен¹²². Ему противопоставлен реальный мир страстей, где счастье неверно или невозможно¹²³.

¹¹⁹ Характер событий, происходящих в балладах на вершине холма, связан с сакральным значением горы в мифологии, где любая возвышенность – аналог неба (*Левченко О. А.* Жанр русской романтической баллады 1820–1830-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1990. С. 7–11).

¹²⁰ Ср. с «Людмилой» Жуковского, где во сне героиня видит живого возлюбленного, который впоследствии оказывается мертвым. Для литературы XVIII в. «мечта» – пустое, ложное явление, обман, лишь в творчестве Муравьева и Карамзина «намечается тенденция к реабилитации "мечтательства"», именно тип «мечтателя» будет востребован в русской литературе первой половины XIX в. (*Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». 2-е изд. СПб., 2002. С. 79).

¹²¹ Т. Грей в оде «На отдаленный вид Итонского колледжа» (1742) одним из первых прославляет «безмятежное детство» в ущерб бурной, опасной, исполненной изнурительных страстей зрелости. Детство, по его мнению, – идеал, вызывающий ностальгию, подобие некогда существовавшего, но теперь навсегда утраченного рая (*Афанасьева К. А.* Г. Р. Державин и преромантизм // Филол. науки. 1994. № 3. С. 95).

¹²² Ср. В «Бедной Лизе» Карамзина: «...молодой пастух по берегу реки гнал стадо, играя на свирели. Лиза устремила на него взор свой и думала: "Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом, – и если бы он теперь мимо меня гнал

В этой балладе два лирических субъекта – героиня, монолог которой представлен в форме медитации, и повествователь, сочувствующий ей. Последняя строфа баллады:

Грянул гром:

Сим небо возвестило гибель

Тому, кто погубил ее (с. 104) –

может быть интерпретирована не как констатация свершившегося Божьего суда, а, скорее, как желание возмездия, высказанное повествователем, полагающим, что небо накажет изменщика. Архетипический мотив грозы, грома («гремели грома»), сопровождающий фабульные мотивы любовной измены, бегства героя и самоубийства героини, указывает на участие Божественной силы в судьбе героев¹²⁴. Ту же функцию выполняет и имя героя – Кронид (громовержец, дающий жизнь и забирающий ее), которое может быть истолковано как свернутая фабула судьбы Раисы¹²⁵.

стадо свое; ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: "Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое?" И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей". Он взглянул бы на меня с видом ласковым – взял бы, может быть, руку мою... *Мечта!*"» (Карамзин Н. М. Бедная Лиза // Карамзин Н. М. Избранные сочинения : в 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 611). О жанре идиллии в творчестве Карамзина см.: Кросс А. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина // XVIII в. Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. Л., 1969. С. 210–228; Вершинина Н. Л. К вопросу об идиллической основе повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» // Карамзинский сборник: Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс. Ульяновск, 1996.

¹²³ В «Юлии» (1796) – единственной повести Карамзина, имеющей счастливый финал, «ужасный сон бывает перед счастливым событием». В отличие от Раисы, Юлии буря, бездна и мертвый возлюбленный лишь снятся, пробудившись же, она видит вернувшегося Ариса, который понял природу сердца любимой.

¹²⁴ Тема грома будет использована и Пушкиным в «Евгении Онегине»: «Она ушла. Стоит Евгений, / Как будто громом поражен. / В какую бурю ощущений / Теперь он сердцем погружен!» (Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. М., 1960. Т. 4 : Евгений Онегин. Драматические произведения. С. 176).

¹²⁵ Кронид (греч. Κρονίδης) – сын Кроноса (Κρονος – имя отца Зевса) (Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. М., 1980. С. 136). Имя Раиса имеет следующий вариант этимологии: от сербского «Раица», производного от Рая, которое в свою очередь является сокращенным к именам Радмила, Радослава (Суперанская А. В. Словарь русских личных имен. М., 2006. С. 419).

Именно Кронид, «жестокий, милый», приводит героиню на край бездны: отдав сердце и душу возлюбленному, Раиса получает лишь отчаяние и пустоту. Но она не обвиняет возлюбленного: счастье с Кронидом невозможно – «рок судил, чтоб ты другую...». Как и в балладе Муравьева, над судьбой героев довлеет надличная сила: ее влияние признает Раиса и к ее суду обращается повествователь.

В жанровом отношении баллада Карамзина являет собой типичное соединение драматического, эпического и лирического начал, при явном доминировании последнего, в чем нельзя не увидеть воздействия элегии и лирической песни, представленной в форме поэтической жалобы на любовные страдания: «"Увы! Увы, погибла я!"...» Но если герой лирической песни чаще всего пассивен, то балладный герой, как в данном случае Раиса, не ограничивается жалобой на судьбу и не склонен смириться с ней, а действует активно¹²⁶. Эмоциональному состоянию героини соответствует бурный оссианический пейзаж, являющийся и зеркалом, и резонатором ее чувств.

В сравнении с «Раисой» «*Алина*», включенная Карамзиным в «Письма русского путешественника», представляет собой более сложное жанровое образование, соединяющее черты баллады и психологической новеллы. От баллады здесь – трагическая смерть героини вследствие измены возлюбленного с обязательной эмоциональной кульминацией в оссианическом топосе и атмосферой тайны и недосказанности, сопровождающей уход героини из жизни. Но в основе истории лежит «печальный лионский анекдот» (по определению Карамзина), послуживший «материей» для рассказчика, – и это сближает текст с новеллой. Путешественник описывает рассказанную г-жой N трагическую историю Алины и Милона «в русских стихах», «не украшая» услышанное, а «вмещающая некоторые мысли, нравственные истины».

К трагическому происшествию отсылают авторские примечания к стихотворному тексту – прозаические комментарии, призванные создать иллюзию полной достоверности повествования как в событийном, так и в психологическом

¹²⁶ В этом плане интересно, что в заглавие своего балладного опыта Муравьев выносит название события – неверность, в то время как Карамзин – имя собственное, которое изначально указывает читателю на главного героя, от решения которого будет зависеть финал баллады.

плане («Всё, что здесь говорит или мыслит Алина, – пишет путешественник, – взято *из ее журнала*, в котором она почти с самого детства записывала свои мысли и который хотела сжечь, умирая, но не успела»; «Церковь, в которой они [Тереза и Фальдони] застрелились, построена на развалинах древнего храма, *как сказывают*»).

В начале баллады героиня являет собой образец гармоничной личности, которую отличает внешняя и внутренняя красота, что соответствует идиллическому миру, в котором она появилась на свет:

В стране, украшенной дарами
Природы, щедрого творца,
Где Сона светлыми водами
Кропит зеленые брега,
Сады, цветущие луга (с. 84).

Милон влюбляется в Алину с первого взгляда и покоряется ей сердцем. Но идиллия сменяется драмой, к которой читателя подготавливает рассказчик в лирическом отступлении:

Что сердце? – ветренный тиран!
Оно в желаньях своевольно
И самым счастьем – недовольно (с. 85)¹²⁷.

Преграда на пути к счастью влюбленных заключается не во внешних препятствиях, не во власти рока, а в непостижимой жизни сердца, души, охлаждении, ведущем к измене. Внезапность премены в чувствах Милона находит выражение в слове «вдруг»:

¹²⁷ Карамзин использует в «Алине» тот же прием «прерывания нарративной цепи», что и в «Бедной Лизе» («слабое и ветреное» сердце Эраста), ради выдвижения на первый план ключевого («психологического») фрагмента, который «предрешает многое в том, как далее разворачивается действие» (Топоров В. Н. О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина. Нарративная структура // Русская новелла: проблемы теории и истории : сб. ст. СПб., 1993. С. 34, 36).

...так Милон

Осыпанный любви цветами,

Ее нежнейшими дарами,

Вдруг стал задумчив...

Увы! Почто ж сей *пламень* нежный

Не вместе *гаснет* в двух сердцах (с. 85)¹²⁸.

Алина осознает хрупкость счастья в земной жизни, но верит в то, что за ее пределами возможна гармония. Героиня убивает себя, чтобы освободить возлюбленного, полюбившего другую женщину, от уз брака, но надеется на встречу с ним в другой жизни:

...ты любил,

Любил меня! И я сердечно,

Мой друг, благодарю тебя!

Но если *здесь ничто не вечно*,

То как тебе винить себя?

Цвет счастья, жизнь, ах! *все неверно!*..

Есть *мир другой*, где нет измены,

Нет скуки, в чувствах перемены:

Там ты увидишься со мной

И *там*, надеюсь, будешь мой!.. (с. 88)¹²⁹.

Обращает на себя внимание оппозиция «здесь» – «там», мир земной и мир небесный, ставшая основой образно-композиционного строя в поэзии романтиков, и, в частности, Жуковского.

¹²⁸ Ср.: У Пушкина Онегин скажет Татьяне: «Я, сколько ни любил бы Вас, / Привыкнув, разлюблю тотчас» (Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 79).

¹²⁹ Ср.: В «Бедной Лизе» Карамзина: «Когда мы *там*, в новой жизни, увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза» (Карамзин Н. М. Бедная Лиза. С. 620).

В «Письмах русского путешественника» стихотворная история Алины непосредственно соотносится с другой подлинной историей, рассказанной ранее, – историей Терезы и Фальдони, а через нее – с выдуманной историей «нежных любовников» Аманты и Амандуса, построенной по классической схеме любовно-авантюрного романа (история вошла в «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна).

«Несчастнейшие любовники» Тереза и Фальдони убивают себя из-за того, что отец Терезы, узнав о неизлечимой болезни Фальдони, запрещает дочери выходить за него замуж. Пересказывая эту историю, повествователь осуждает поступок Терезы и Фальдони: «Они жили в *одном* мире, под *одним* небом, озарялись лучами *одного* солнца, *одной* луны... истинная любовь может наслаждаться без чувственных наслаждений», «Вы служите... примером одного исступления, помешательства разума, заблуждения». Так же оценивает его и Алина, для которой счастье состоит в осознании того, что тебя любят, во взаимности чувства, которое никакие внешние препятствия не могут поколебать: «Кто, любя, любим, / Тот должен быть судьбой доволен» (с. 87).

Любовь – это Божий дар человеку, который нужно ценить и хранить, подтверждением чему служит история Аманты и Амандуса: будучи разлученными, они благополучно преодолевают все преграды, сохраняя верность и любовь.

Соотнесенность трех «любовных историй» – Аманты и Амандуса, Терезы и Фальдони, Алины и Милона – подчеркнута тем, что все они происходят в одном месте – городе Лионе. В каждой истории четко выражена позиция рассказчика. Идеальные герои вымышленного литературного мира Аманта и Амандус, «разлученные жестокими родителями и еще более жестокой судьбой», выдерживают испытание разлукой, не способной изменить их чувство; соединяются в земной жизни и не расстаются после смерти: «Души их на крыльях радости улетели на небо!»¹³⁰. Неправдоподобность счастливого финала подчеркнута и у Стерна и у Карамзина не только откровенно ироническим пересказом, но и тем, что никому

¹³⁰ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника // Карамзин Н. М. Избранные сочинения. Т. 1. С. 358.

из посещавших эти места так и не удалось найти могилы влюбленных: «...Стерну не на что было пролить слез своих, ибо он не нашел гроба любовников. Увы! И я не мог найти его!..»¹³¹

В отличие от Аманты и Амандуса, герои недавнего прошлого Фальдони и Тереза не посмели нарушить запрет отца и не смогли соединиться в земной жизни, а самоубийство лишило их возможности встречи на небесах.

На фоне этих двух историй очевидно, что смысловой акцент в «Алине» смещается с внешних событий на причины, их вызвавшие, то есть на внутренние, психологические изменения героев, неизбежные в реальном мире. В «Алине» впервые в жанре баллады детально разработана ситуация выбора между жизнью и смертью как героини, так и героя, при этом выбор мотивирован по-разному. Алина приносит себя в жертву, чтобы сделать Милона свободным. Герой после смерти возлюбленной ведет жизнь, исполненную раскаяния, чем «смягчает» «суд неба и людей».

Здесь угадывается финал «Бедной Лизы», где о возможном примирении в другом мире говорит рассказчик, так как именно он знает о раскаянии Эраста: «Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле. Теперь, может быть, они уже примирились!»¹³²

Любовная измена, вызванная «ветреностью сердца», позволяет сравнить «Алину» не только с «Бедной Лизой», но и с повестью «Сиерра-Морена» (1793), где та же ситуация разработана уже не в сентиментальном, а в романтическом стиле¹³³. Герои повести Эльвира и Алонзо по-разному переживают разлуку: герой

¹³¹ Карамзин переводил произведения Стерна, печатал в издаваемом им «Московском журнале» и снабжал сочувственными комментариями (ср. с авторскими примечаниями в «Алине»). Интересно, что один из напечатанных отрывков рассказывал «о Марии, бедной и целомудренной девушке, потерявшей рассудок из-за несчастной любви к изменившему возлюбленному». По мнению Ф. З. Кануновой, это один из эпизодов, где «чувствительность явно берет перевес над столь обычным для Стерна юмором» (*Канунова Ф. З. Карамзин и Стерн // XVIII век. Сб. 10 : Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975. С. 259–261*).

¹³² Карамзин Н. М. Бедная Лиза. С. 621.

¹³³ По словам Н. Д. Кочетковой, в жанрах повести и баллады развиваются сходные сюжеты (*Кочеткова Н. Д. Проблемы изучения литературы русского сентиментализма //*

сохраняет верность своей возлюбленной, героиня же, как Милон в «Алине» и Эраст в «Бедной Лизе», наделена «ветреностью сердца»: «Можно сражаться с сердцем долго и упорно, но кто победит его? – *Бурное* стремление яростных вод разрывает все оплоты, и каменные горы распадаются от силы *огненного* вещества, в их недрах заключенного», «Я надеялась на сердце свое и поздно увидела опасность»¹³⁴. А вот Алонзо являет собой тип героя, чье поведение ничем не напоминает жертвенную любовь Алины. Уход Алины из жизни исполнен смирения и лишен демонстративности, Алонзо же мстит неверной возлюбленной, лишая ее возможности обрести счастье с другим, и акт мщения имеет публичный характер.

В 1797 г. Карамзин еще раз обратился к ситуации любовной измены. В «Моих безделках» было опубликовано стихотворение «К неверной», которое можно считать итоговым в разработке темы. Стихотворение включает в себя основные мотивы, получившие сюжетное воплощение в приведенных выше текстах. Для лирического героя взаимная любовь – рай на земле:

Мы небо на земле вкусили

И вечность в миг один вместили (с. 67),

но он осознает невозможность вечной любви:

...если б было в нашей власти

Вовеки пламенно любить,

Вовеки в милом сердце жить (с. 66).

XVIII в.: Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII в. Л., 1989. Сб. 16. С. 38). Отправной точкой «Сиерры-Морены» является новелла Ф. Шиллера «Духовидец», в основе которой лежит фольклорный сюжет «муж на свадьбе жены». В свою очередь, новелла Шиллера, «Ленора» и «Ленардо и Бландина» Бюргера послужили источниками для баллады «О храбром Алонзо и прекрасной Имогене» М. Г. Льюиса (См.: *Крестова Л. В.* Повесть Н. М. Карамзина «Сиерра-Морена» // XVIII в. Сб. 7 : Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л., 1966. С. 261–266; *Вацуро В. Э.* «Сиерра-Морена» Н. М. Карамзина и литературная традиция // XVIII в. СПб., 1999. Сб. 21. С. 327–336).

¹³⁴ *Карамзин Н. М.* Сиера-Морена // Карамзин Н. М. Избранные сочинения. Т. 1. С. 676.

Причиной сердечной перемены являются воля судьбы («жестокий рок») и непо-
стижимая жизнь сердца:

Любви покорно всё, любовь... одной судьбе.
Когда от сердца сердце удалится,
Напрасно звать его: оно не возвратится (с. 66–67),

Тебе судьба иная;
Иное сердце у тебя (с. 69).

Разрыв отношений обращает рай в ад: «Я также вспомню *рай*, питая в сердце *ад*»
(с. 67).

Расставание в земной жизни не сулит встречи в другом мире – ни здесь,
ни там герою не суждено быть вместе с возлюбленной:

Самый гроб меня не утешает;
И в вечности я зрю пустыню для себя:
Я буду *там* один! Душа не умирает;
Душа моя и *там* всё будет тосковать
И тени милыя искать! (с. 69).

Сюжетное развитие темы неверности включается в конкретный автобио-
графический контекст (стихотворение «К неверной», видимо, как и «К верной»,
посвящено П. Ю. Гагариной, чьим поклонником был Карамзин)¹³⁵.

¹³⁵ О посланиях-элегиях Карамзина см.: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 8–13. Как известно, Жуковский был продолжателем литературных традиций, заложенных Карамзиным (Кацунова Ф. З. Карамзин и Жуковский (Некоторые вопросы изучения русской истории по материалам библиотеки В. А. Жуковского) // XVIII век : Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1989. Сб. 16. С. 130–138). В его повести о несчастных влюбленных «Марьяна роща» (1806) тоже особое значение имеет автобиографический подтекст: героиня будто бы написана с возлюбленной Жуковского Маши Протасовой, а героем-поэтом является он сам. Именно эта повесть предвосхитила многие мотивы и образы,

Подводя итог, можно сказать, что рассмотренные карамзинские тексты в совокупности образуют единое поле, в котором каждый новый вариант воспринимается на фоне и в тесной связи с предыдущим и последующим. Как отмечает В. Н. Топоров, «нарративность ориентируется не столько на сюжет, которым писатель не пренебрегает, сколько на более сильное и сложное "поле" – на *текст* как таковой. Но и текстом как таковым Карамзин не ограничивается: в нем или над ним выстраивается своего рода текст о тексте – *метатекст*, индуцирующий в тексте "объектность" и, следовательно, задающий новую координату, дополнительную точку зрения на самого себя. Тем самым и сюжет начинает осмысляться еще и с внутритекстовой позиции»¹³⁶. В «Графе Гвариносе» залогом успеха героя является его верность (вере и возлюбленной), в последующих же текстах Карамзин обращается к ситуации любовной измены, которая в «Раисе» обрисована в самых общих чертах в монологе героини, а в «Алине» получает событийную и психологическую конкретизацию. Отсылка к «печальному лионскому анекдоту», анализ душевных качеств главных героев, равно как и авторские примечания, должны были удостоверить читателя в реальной основе сюжета, выглядевшего, особенно в финальной части, несколько условно литературно.

Объединяющим моментом практически всех текстов выступают не только мотивы несчастной любви, любовной измены, самоубийства героини или героя, но и образы бездны («*бездна* яростно кипела» – «Раиса», «*бездна* разделила нас навеки» – «Сиерра-Морена», «*бездною* минувшего поглощенных» – «Бедная Лиза»), бури / грозы / грома («во тьме ночной ярилась *буря*», «*грянул гром*» – «Раиса», «как *громом* пораженный» – «Алина», «багряные *молнии* вились на черном небе», «*громы* небесные», «*гром* собирался над нами», «как *громом* пораженная» – «Сиерра-Морена», «Я боюсь, чтобы *гром* не убил меня, как преступницу!» – «Бедная Лиза», «Без тучи *гром* ужасный / Ударил надо мной» – «К неверной»), огня / пламени / жара.

характерные для последующих баллад Жуковского (О повести «Марьяна роща» см.: Петрунина Н. Н. Указ. соч. С. 75).

¹³⁶ Топоров В. Н. О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина. С. 54.

Любовь – это иррациональная сила, которая сжигает человека изнутри («*кипающая кровь*», «...бездна *яростно кипела / При блеске огненных лучей*», «*пламенная слеза любви*», «в твоих глазах *свет солнца зрела*» – «Раиса», «*пламенные очи*», «*пламенно любим*», «*жар любви*» – «Алина», «вся вселенная показалась ей *в огне горящею*» – «Бедная Лиза»), она не поддается рациональному объяснению, не подвластна человеческому разуму. Но вместе с тем любовь – это наиболее высокое и значимое для человека чувство, она неотделима от сочувствия, жертвенности, является небесным даром, превосходящим все земное и возносящим к вечности.

Именно в образах бездны, бури (грозы, грома), огня (пламени, жара) заключена в предельно концентрированном, свернутом виде суть той концепции любви, которая получит детальное и глубокое воплощение в поэзии XIX в. – Жуковского, Пушкина, Лермонтова¹³⁷ и Тютчева прежде всего.

§ 3. Балладные опыты И. И. Дмитриева

Несмотря на интерес исследователей к творчеству Дмитриева¹³⁸, обе баллады «Быль» (1790, 1803), «Старинная любовь. Баллада» (1805) и «Отставной вахмистр. Баллада» (1792) редко становились предметом сколько-нибудь самостоятельного детального анализа.

Баллада Дмитриева «*Старинная любовь*» имеет кольцевую композицию: песнь автора-повествователя начинается и заканчивается обращением к читателю. Первая строфа баллады строится на контрасте времен и поколений: прошедшее время противопоставлено настоящему, а «деды» – современникам поэта. Раньше

¹³⁷ В ряде баллад Лермонтова (напр., «Кубок», «Над морем красавица дева сидит...»), как и в текстах Карамзина, повторяется одна и та же ситуация, но с разным исходом.

¹³⁸ См., напр.: Еременко Л. И. Поэзия И. И. Дмитриева : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1983; Макогоненко Г. П. Рядовой на Пинде воин (Поэзия Ивана Дмитриева) // Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. 2-е изд. Л., 1967. С. 5–68.

темами песен были любовь и война, сейчас же: «...пенье смолкло в теремах», изменился образ жизни: «...мы не так живем, как деда!»¹³⁹

Во второй строфе повествователь называет своего адресата: «Дай для красавиц я спою», очевидно, что темой своей песни он выбирает любовь. Песнь начинается сказочным зачином («жил-был...») и являет собой воссоздание, своего рода реконструкцию старины, приверженность к которой повествователь подчеркивает признанием: «Бывало, и меня хвалили!» Действие происходит в «белокаменной Москве» (как и в «Наталье, боярской дочери» Карамзина), героями являются отец, «вождь великой», и его дочь Милолика.

В центре третьей строфы – Милолика, вокруг которой «увиваются» «бояры, витязи, князья», но она предпочитает им всем незнатного певца. Очень важно, что главный герой, как и рассказчик, – певец, тем самым Дмитриев подчеркивает их внутреннюю душевную связь. Время свиданий любящих – ночь. Каждый из героев «закреплен» за определенным пространством: «Певец... / Под старой липой, близ светлицы», «...а Милолика млела / И воздыхала у окна» (с. 140)¹⁴⁰.

Мотив социального неравенства, реализованный в сюжете баллады, соответствует и его пространственно-временной организации: если певец принадлежит ночи, то Милолика свету («светлица»). «Он пел, а Милолика млела» – полная гармония двух влюбленных, о чем свидетельствует и звучание этой строки (звук «л» употреблен пять раз)¹⁴¹. Герои разделены не только социально, но и пространственно, по вертикали: певец внизу, под старой липой, а Милолика наверху, в светлице (которая обычно расположена на втором или третьем этаже терема). На протяжении всей баллады герои не произносят ни одного слова («Она таилась,

¹³⁹ Здесь и далее стихотворения Дмитриева даются по изданию: *Дмитриев И. И.* Полное собрание стихотворений. 2-е изд. Л., 1967. С. 139.

¹⁴⁰ Следует отметить, что в первоначальном варианте баллады было другое дерево: «Певец вседневно по утрам, / Под тению густой березы, Пел о любви своей сквозь слезы». Береза часто встречается в лирических песнях, в то время как значение липы – память, смерть и бессмертие. Замена березы липой, наделенной к тому же эпитетом «старая», актуализирует семантику времени – вечности. О языке деревьев см.: *Эпштейн М. Н.* Береза // *Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 57–62; *Эпштейн М. Н.* Липа // Там же. С. 71–75. А это, в свою очередь, соотносится с исходной ситуацией баллады, которая, как правило, имеет переломный для героя характер.

¹⁴¹ Кроме того, фонетический образ слов (использование аллитерации и ассонансов) придает музыкальность и усиливает эмоциональное воздействие стиха «Старинной любви».

он ни слова», «Дочь только в мыслях отвечает»), их объединяет только музыка и песня.

Следующая, пятая, строфа коренным образом меняет содержание баллады: гармония нарушается. О запретной любви узнает отец, для которого эта страсть – «позор» и «стыд». Он отрекается от дочери («не дочь мне стала») «и в терем запирает». Мотив заточения в башне характерен для мифа, сказки, средневекового куртуазного и готического романов.

В шестой строфе внимание рассказчика снова сосредоточено на певце («И день и ночь на томной лире / Бряцает...»). Свет (день) и жизнь для него были возможны только с Милоликой, и потому он обращается к небу с песней-просьбой решить его судьбу («отдай ее иль смерть пошли»). Просьба услышана небесными силами, и через три дня певец умирает: «На третий – утренне светило / Несчастну жертву озарило» (с. 140–141). Увидев возлюбленного мертвым, героиня тоже умирает.

Сравнивая между собой два времени, Дмитриев в «Старинной любви», как и Карамзин в «Наталье, боярской дочери», отдает предпочтение «старине», которую отличают сила и постоянство чувства. Именно эти качества делают ее идеальный образ традиционного уклада достойным прославления («любви и храбрости победы!»)¹⁴². Но образ старины имеет откровенно условный характер, что подчеркивается не только традиционным сюжетом, но и литературным именем героини (Милолика)¹⁴³. Да и сами герои как будто сошли со страниц сказочно-исторических или любовно-авантюрных романов.

¹⁴² Ср. у Карамзина: «Кто из нас не любит тех времен, когда русские были русскими, когда они в собственное свое платье наряжались, ходили своею походкою, жили по своему обычаю, говорили своим языком и по своему сердцу, то есть говорили, как думали?.. Чтобы облегчить немного груз моей памяти, намерен я сообщить любезным читателям одну быль или историю, слышанную мною в области теней, в царстве воображения, от бабушки моего дедушки, которая в свое время почиталась весьма красноречивою и почти всякий вечер сказывала сказки царице NN» (*Карамзин Н. М. Натальа, боярская дочь* // Карамзин Н. М. Избранные сочинения. Т. 1. С. 622).

¹⁴³ Милолика – литературное имя, встречается в «Русских сказках» В. А. Левшина (1780–1783) – «Повести о славном князе Владимире Киевском солнышке Всеславьевиче и о сильном его могучем богатыре Владимире Добрыне Никитиче» (1780). Милолика – болгарская княжна, на которой женится князь Владимир.

В духе времени Дмитриев придал балладе национальный колорит, воссозданный при помощи использования русских топонимов (Москва) и составленных из русских корней антропонимов (Милолика), а также обозначений реалий традиционного русского быта (терем, светлица), что еще больше сблизило ее не только с балладными опытами Муравьева и Карамзина, но и с «Русскими сказками» В. А. Левшина.

Есть и еще один момент сходства между Карамзиным, Левшиным и Дмитриевым – это авторская игра с «устоявшимися», «готовыми» жанрами, нарушение их конвенциональности. Так, например, Левшин в предисловии к сборнику «Русские сказки» обозначил основной прием создания сказочно-исторического повествования как принцип смешения достоверного и вымышленного («истины» и «баснословия»), реализованный затем на всех уровнях текста. А Карамзин, не скрывая от читателя, что его рассказ о Наталье, боярской дочери, принадлежит «царству воображения», создает в финале иллюзию достоверности, применяя необычный для художественной прозы эффект свидетельства: «...прогуливаясь осенью по берегу Москвы-реки, близ темной сосновой рощи, нашел надгробный камень, заросший зеленым мохом и разломленный рукою времени, – с великим трудом мог я прочесть на нем следующую надпись: "здесь погребен Алексей Любославский с своею супругою"»¹⁴⁴. В последней строке баллады Дмитриев возвращается к теме вступления, настаивая на достоверности, правдивости рассказанной им истории, ведь не случайно, его герой, как и он сам, – певец: «Красавицы! Песнь эта – *быль*» (с. 141).

В основе «Старинной любви» лежит сюжет гибели разлученных любовников, построенный на мотивах неравной любви, родительского запрета, трагической гибели героев и мотиве судьбы (небес).

К сюжету гибели разлученных любовников, один из которых певец, обратился Жуковский в «Эоловой арфе» (1814). Можно предположить, что, сочиняя эту балладу, Жуковский помнил текст Дмитриева, ведь даже имя героини Минва-

¹⁴⁴ Карамзин Н. М. Наталья, боярская дочь. С. 660.

на состоит из тех же звуков «м» и «и», что и имя Милолика¹⁴⁵. Как и в «Старинной любви», образ влюбленного певца «Эоловой арфы» восходит к Оссиану, да и сама баллада воспроизводит оссиановский мир. Мистические обертоны – безмолвная связь душ через музыку – у Жуковского еще более очевидны, реализованы на уровне сюжета.

Баллада Дмитриева написана четырехстопным ямбом. Она состоит из семи-стишных строк – септим, редко употребляющихся в русском стихосложении, со смешанной рифмовкой авбассд. Последняя строка каждой строфы не имеет рифмы, выбиваясь тем самым из общего ритма стихотворения. Именно эти строки обращают на себя внимание, в них заявлены основные темы: тема бессловесного единения душ («...у любви есть свой язык»); тема естественного, природного, равенства, предполагающая, что каждый, независимо от сословного положения, имеет право на свободный выбор сердца («Что знатность! Сердцу все равны»)¹⁴⁶; тема судьбы, окончательный выбор которой герой предоставляет небесам («Отдай ее иль смерть пошли!»).

Финальная строка «Старинной любви» («Красавицы! Песнь эта – быль») может быть интерпретирована как своего рода отсылка к двум ранее созданным Дмитриевым балладам, имеющим одинаковое заглавие, «Быль»¹⁴⁷. Первое стихотворение с таким названием было написано в 1790 г. (в 1791 г. опубликовано в «Московском журнале»)¹⁴⁸, второе – в 1803 г. (вошло во второе собрание сочинений Дмитриева¹⁴⁹).

Обратимся к тексту «*Были*» 1790 г. Он начинается с противопоставления наступающей России и побеждаемой Турции:

¹⁴⁵ Образ арфы, оставленной на дереве и своим звучанием напоминающей о певце, отчасти навеян Жуковскому стихотворением Дмитриева «К лире» (1791). О балладе Жуковского «Эолова арфа» см.: *Иезуитова Р. В.* Жуковский «Эолова арфа» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 38–52.

¹⁴⁶ Ср. в «Бедной Лизе» Карамзина: «...и крестьянки любить умеют!» (*Карамзин Н. М.* Бедная Лиза. С. 607).

¹⁴⁷ В 1792 г. Дмитриев написал басню под заглавием «Быль», которая была опубликована в этом же году в «Московском журнале», но в собрание сочинений Дмитриева не входила.

¹⁴⁸ Быль // Московский журнал. 1791. Ч. 3. Кн. 1. С. 6–9.

¹⁴⁹ Сочинения и переводы И. Дмитриева : в 3 ч. 2-е изд. М., 1803–1805.

Уже опять орлы российски
 На дерзостных своих крылах
 Несут в пределы византийски
 С отчаянием стыд и страх (с. 262).

На первый взгляд, тема стихотворения очевидна – это военная победа. Называя турецкие земли «пределами византийскими», Дмитриев подчеркивает связь современной ему России с Древней Русью, ее победами. Напомним, что одними из задач этой войны были освобождение Константинополя и возвращение ему статуса второй столицы христианского мира (как и во времена Византии).

Начало текста представляет собой реминисценцию на одический стиль, отсылая читателя к «Оде на взятие Хотина» (1739) Ломоносова:

Ярясь волнами турка льет,
 Что стыд свой за него скрывает...
 Смущает мрак и страх дорогу <...>
 Орел когда шумя летит
 И там парит, где ветер не воет...
 Пред росской так дрожит Орлицей¹⁵⁰.

Неслучаен и выбор размера, характерного для классических од, – четырехстопного ямба.

Для Честона¹⁵¹, главного персонажа баллады, «любовь к отечеству» равна «звукам славы», именно желание славы заставляет его отправиться на войну. Отец же, ранее служивший, хочет, чтобы его сын, которому он вручает свое ру-

¹⁵⁰ Ломоносов М. В. Ода блаженныя памяти государыне императрице Анне Ионнатовне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года // Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986. С. 66–67.

¹⁵¹ Примечательно, что Честон – условное имя-характеристика во вкусе XVIII в. (от «честь», «честность»). Смотри, например, комедию Я. Б. Княжнина «Хвастун» (1784), герои которой – Честон и Милена (ср. с Милолика, Минвана).

жье, был храбр и чувствителен. Ключевой момент – благословение матери, которая, отпуская сына из отеческого дома, «вручает его в покров небес».

Разлуке сына с родителями, заявленной автором, не суждено состояться. Как только Честон принимает родительский дар, раздается выстрел, и через строфу читатель узнает, что герой ненамеренно убил свою сестру, хотя в тексте действие имеет практически безличный характер.

Обращает на себя внимание звуковой строй баллады, в основе которого лежит повторение звука «р», он есть в каждом из слов последней строки 10-й строфы:

Как вдруг... о рок! о день злосчастный!..

Раздался выстрел громовой (с. 263).

Связь рока, грома и выстрела указывает на вмешательство надличной силы в жизнь героев. В трагической развязке нет субъективной вины персонажа. Небеса, получившие в дар судьбу Честона, распоряжаются ею по-своему: «Какой удар судьбы наслали». Надежде на возвращение героя со славой с полей сражения не суждено сбыться:

Честон! не льстись лучом надежды,
Не лавры, кипарис готовь!¹⁵² (с. 263).

В финале баллады меняется масштаб изображения: речь идет не о славе или поражении стран и народов, но о несчастье одной семьи, вызванном волей судьбы. По воле рока Честон и его семья ведут призрачное существование, не принадлежа ни земному, ни загробному миру:

¹⁵² Заметим, что Кипарис в греческой мифологии – прекрасный юноша, превратившийся в дерево, после того как случайно убил своего любимого оленя. Являясь атрибутом богов подземного мира и судьбы, кипарис означает смерть, лавр же, будучи вечнозеленым, символизирует вечность и бессмертие.

Уже в их храмины несчастны
 Не проникает солнца свет,
 И день и ночь для них ужасны,
 И смерть на праге их стережет (с. 264)¹⁵³.

Омертвлению героев предшествует их окаменение:

Родители без чувств упали
 Честон окаменен стоит (с. 263).

Основой баллады служит традиционный для фольклорной баллады сюжет об убийстве братом сестры по ошибке, который контаминирует с мотивами вечной разлуки и рока (судьбы). Четырехстопный ямб с перекрестной рифмовкой с чередованием женской и мужской рифм акцентирует внимание на ключевых моментах содержания баллады. Дважды использованы в конечных позициях только слова «слезы» и «кровь», подготавливающие читателя к несчастливой развязке. Мотив судьбы реализован в словах «небес» (рифма к которому уже в 5-й строфе – «слез»), «злосчастный» (одно из лексических значений этого слова – «преследуемый злой судьбой, несчастный»¹⁵⁴), «громовой» и «знак».

Финал баллады вызывает у читателя ощущение ужаса, чему способствуют последние четыре пары рифм: мраком – знаком, стон – Честон, несчастны – ужасны, свет – стережет. Безысходность подчеркнута рифмами «знак» (как знак судьбы) – «мрак», Честон – «стон». Как и в «Неверности» Муравьева, в балладе Дмитриева важно ощущение страха и тайны, именно такое восприятие окружающего мира сближает страшную балладу и готическую повесть.

«Быль» Дмитриева, с одной стороны, ориентирована на фольклорную традицию, так как в основе лежит сюжет, сформировавшийся еще в период

¹⁵³ Ср. в «Медном всаднике» Пушкина: «И так он свой несчастный век / Влечил, ни зверь, ни человек, / Ни то ни се, ни житель света / Ни призрак мертвый...» (*Пушкин А. С. Медный всадник // Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 3 : Поэмы. Сказки. С. 296*).

¹⁵⁴ *Мальцева И. М. Злосчастный // Словарь русского языка XVIII века. Л., 1984. Вып. 8 : Залезть – Ижоры. С. 197.*

устного бытования баллад. С другой – очевидно влияние литературной традиции. Тема человеческой судьбы заявлена уже в балладах Муравьева («Неверность», «Болеслав, короле польский»). Подобно балладам Муравьева, мотив таинственной надличной силы в «Были» Дмитриева является сюжетообразующим, именно он определяет судьбу героев. Как и Болеслав, Честон способен «себя во брани отличить», но не может распорядиться своей судьбой, поэтому случайно убивает сестру (Болеслав ненамеренно убивает брата). В обеих балладах острота сюжета ритмически акцентирована четкой строфикой и перекрестной рифмовкой.

Эти баллады сближает и обращение к истории, доминирование эпического начала. Отнесенность к некоему условному прошлому в «Были» подчеркнута старославянской лексикой: словами с неполногласиями (глас, град, храмины, праг, **стрежет**), устаревающими словами (росс, чадо, вежды, дерзостный, приял) и формами слов (крылах, российски, византийски, проникши, роскошна, котору, тщился, окаменен, смертны, принесть). Исторический фон в сознании Дмитриева неизбежно ассоциировался с высоким стилем, характерным, по концепции «трех штилей» Ломоносова, для оды и трагедии. Использование высокого стиля в «Были» – это способ поднять частную жизнь до уровня исторической, придать ей характер трагедии¹⁵⁵.

В 1803 г. Дмитриев написал еще одно стихотворение под заглавием «*Быль*». По сравнению с первой «Былью» эта баллада целиком посвящена приватной истории и лишена исторического фона. Во вступлении (первая строфа) автор обращается к музам за вдохновением и к читателям за состраданием. Определяя состояние своей души, автор желает найти отклик у читателя, настраивая его на печальный рассказ. Уже первая строфа отсылает к жанру «унылой» элегии, созданной сентиментальной и преромантической традицией:

Даруй мне, муза, тон согласный

С унынием души моей,

¹⁵⁵ Ср.: В «Бедной Лизе» Карамзин соотносит частную историю Лизы с «большой» историей, ставя под сомнение наличие границы между «историческим» и «личным» пластами бытия (Топоров В. Н. «Бедная Лиза»: Опыт прочтения. М., 2006. С. 117–146).

А ты, о добрый иль несчастный,
Склони свой слух и пожалей! (с. 338).

Теме сострадания, заявленной в первой строфе, противопоставлены следующие две строфы, которые посвящены главному герою Дамону¹⁵⁶, достойному восхвалению за его умение дружить, отдавая сердце и душу. Сравнение с весенним ветром и розой на лугах подчеркивает молодость персонажа, который резв, пригож, полон радости и жизни.

Четвертая строфа в композиции стихотворения – ключевая. Автор переходит от описания недавнего прошлого:

Дамон недавно был душою,
Утехой в дружеских пирах...

к описанию вчерашней ночи, когда «при месячном сиянье» Дамон прощается с друзьями. Произнесенная им фраза: «Как грустно с вами расставанье!»¹⁵⁷ благодаря связке с первой строфой, которая содержит указание на некое трагическое событие, прочитывается в двойном смысле.

¹⁵⁶ Имя Дамон отсылает к сюжету о двух друзьях, известному еще в XV в., вошедшему в сборник «Пчела» (Древняя русская Пчела по пергаменному списку / Изд. В. Семенова / СОЛЯС. СПб., 1893. Т. 54. № 4. С. 58–59). Этот текст был хорошо известен, так как вращался в читательской среде с XV в., а в XVIII в. вошел в сборники, предназначенные для широкого читателя («Спутник и Товарищ», «Апофегмата»). Сюжет «Дионисий тиран и два узника (Дамон и Пифиас)» можно отнести к мировым сюжетам, неслучайно Э. Малэк в «Указателе сюжетов русской нарративной литературы XVII–XVIII вв.» ссылается на мотивный указатель примеров Тубаха: один из осужденных на смерть узников (Дамон) отпускается на некоторое время из тюрьмы, чтобы завершить свои дела, так как за него головой ручается приятель (Пифиас). В назначенное время Дамон возвращается. Дионисий – тиран, тронутый верностью друзей, освобождает их от наказания и просит принять его в содружество (См.: Малэк Э. Указатель сюжетов русской нарративной литературы XVII–XVIII вв. Лодзь. 2000. Т. 1. С. 106–107). В 1785 г. в «Детском чтении» была опубликована драма для детей в одном действии «Дамон и Пифиас» (См.: Дамон и Пифиас // Детское чтение. Ч. 4. № 45. С. 81–95). На основе приведенных примеров можно сделать вывод, что в сознании читателей XVIII в. имя Дамон было связано с представлением об истинной дружбе.

¹⁵⁷ Точно так же в стихотворении Карамзина «На разлуку с П(етровым)» (1791) разлука представлена как временное расставание близких друзей, но лирический герой знает, что расставание окажется вечным: «В последний раз / Тебя я к сердцу прижимаю; / Хочу сказать: не плачь! / И слезы проливаю!» (с. 104).

Следующий стих написан уже в настоящем времени, которое предельно конкретизировано:

Бьет час, потом – и весть несется»,
«Исчезнул вмиг весенний цвет! (с. 339).

Смерть Дамона неожиданна как для его друзей, так и для читателей, ее причина – неразделенная любовь по воле судьбы к Лизе («Душ прямо нежных это *часть!*»). Только прочитав последнюю строку последней строфы, читатель узнает, что герой покончил жизнь самоубийством.

Несчастливая любовь и самоубийство героя, ставшие основой этой баллады, осмысляются через тему судьбы и образ пламени / жара («жарка страсть», «не могли потушить», «лютый пламень»). Напомним, что эти же образы лежат в основе баллад Карамзина «Раиса» и «Алина», а также его повести «Бедная Лиза», о которой, безусловно, напоминает и имя возлюбленной Дамона¹⁵⁸.

В жанровом отношении это стихотворение близко к элегии. Редукция повествовательности, темы любви и смерти¹⁵⁹, окрашенные в эмоциональные тона печали, сострадания, тоски и уныния, отсылают к жанру надгробной элегии, в которой сочетались тема скорби и тема «минувших дней блаженных». Выбранный Дмитриевым размер – четырехстопный ямб с перекрестной рифмовкой с чередованием женской и мужской рифм в конце XVIII и особенно в начале XIX в. также применялся главным образом в элегиях¹⁶⁰.

Как и в балладах Муравьева и Карамзина, в «Былях» Дмитриева над судьбой героев довлеет надличная сила. Настраиванию читателя на трагический финал, помимо сюжетики, мотивики и эмоционального строя, способствует

¹⁵⁸ Об имени и образе Лизы в русской литературе XVIII в. см.: Топоров В. Н. «Бедная Лиза»: опыт прочтения. С. 321–356.

¹⁵⁹ Эти две темы выдвинула английская поэзия, они заявлены во «Временах года» (1726–1730) Дж. Томсона, «Жалобе, или Ночных мыслях о жизни, смерти и бессмертии» (1742–1745) Э. Юнга, «Элегии, написанной на сельском кладбище» (1751) Т. Грея, в конце XVIII в. русские поэты активно переводят и издают элегии Оссиана (См.: Данилевский Р. Ю., Кочеткова Н. Д., Левин Ю. Д. Указ. соч. Гл. 4. С. 145, 150).

¹⁶⁰ См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие. М., 1999. С. 98.

и организация стиха: в первой «Были» – перекрестная рифмовка, акцентирующая внимание на ключевых моментах, во второй – эту функцию выполняет первая строфа.

Слово «быль», вынесенное в заглавие двух стихотворений и включенное в финал «Старинной любви», позволяет рассматривать их в соотношении друг с другом, то есть как единое поле¹⁶¹. У Карамзина и Дмитриева тематические «поля» организованы по разным принципам, но объединяющим моментом всех текстов Дмитриева выступает тема рока (судьбы), вмешательство которого в судьбы героев заканчивается их гибелью: «Внемли, о небо, вопль унылый: / Отдай ее иль смерть пошли!» (с. 140) («Старинная любовь»); «Вруча его в покров небес» (с. 262); «...о рок, о день злосчастный!.. / Раздался выстрел громовой» (с. 263); «Какой удар судьбы наслали» (с. 263) («Быль» 1790 г.); «Душ прямо нежных это часть!» (с. 339) («Быль» 1803 г.).

Использование Дмитриевым одного заглавия для двух разных текстов можно отчасти объяснить авторской установкой на достоверность, изображение событий реальных, а не вымышленных, исключительных, но не сверхъестественных. Современникам Дмитриев был известен в первую очередь как автор басен и сказок, что далеко неслучайно, ибо по характеру своего дарования он прежде всего рассказчик, тяготеющий к повествовательным формам. В эпоху, когда высоко ценилось и служило отличительным признаком просвещенного человека умение вести занимательную беседу и шутить «отменно тонко и умно», истории Дмитриева становятся своеобразным стихотворным аналогом устного повествования.

Еще одно стихотворение Дмитриева *«Отставной вахмистр»*, опубликованное в «Московском журнале» в 1792 г.¹⁶², первоначально сопровождалось жанровой номинацией «баллада», но в окончательном варианте (1803–1805) жанровый подзаголовок отсутствовал, а текст получил название *«Карикатура»*. Тем не менее в хрестоматии «образцовых» и «лучших» сочинений, составленной

¹⁶¹ «Быль – то, что действительно было, совершилось. // Рассказ о действительном происшествии; произведение, описывающее такое происшествие» (Мальцева И. М. Быль // Словарь русского языка XVIII в. Л., 1985. Вып. 2 : Безпристрастный – Вейэр. С. 181).

¹⁶² Отставной вахмистр // Московский журнал. Ч. 5. Кн. 3. С. 295–301.

Жуковским в 1810-е гг., это стихотворение Дмитриева было напечатано, наряду с «Раисой» Карамзина и «Болеславом» Муравьева, в разделе баллад¹⁶³.

«Отставной вахмистр» начинается с того, что автор определяет пространственно-временные координаты своего повествования:

Сними с себя завесу,
Седая старина!
Да возвещу я внукам,
Что ты откроешь мне¹⁶⁴.
Я вижу чисто поле;
Вдали ж передо мной
Чернеет колокольня
И вьется дым из труб (с. 275).

Повествователь интригует читателя, не называя главного героя, он лишь обозначает его местоположение в пространстве (чистое поле), описывает его одежду («Под шляпой в колпаке... в изодранном колете»), имущество («с котомкой в тороках») и оружие (палаш). Только в пятой строфе после риторического вопроса «Кто это?» рассказчик сообщает социальный статус героя:

...бывший вахмистр
Шемшинского полку
Отставку получивший
Чрез двадцать службы лет (с. 275).

¹⁶³ Державин в своем «Рассуждении о лирической поэзии, или об оде» определил жанр этого стихотворения как романс, определив общие и отличительные признаки баллады и романса. Напомним, что одним из различий является характер вымысла: «романс любит волшебное... и всякие *издевательские повести* обоих полов...» (Западов В. А. Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии». С. 259).

¹⁶⁴ Призывание музы, дарующей вдохновение, – традиционный зачин эпической поэзии.

Подобная тенденция к конкретизации (название полка, одежды, пейзажа), точности деталей не типична для жанра баллады. Ироничный, пародийный («издевательский», по Державину) эффект создается путем соединения мирообразов, характерных для разных жанров, фольклорных и литературных, а также за счет столкновения высокого и низкого стилей в пределах одной строфы: «И тот и тот завыл. / «Терентьич! где хозяйка?» – / Помещик спросил» (с. 277), или даже одного стиха: «Трях, трях, а инде рысью» (с. 275).

Устойчивые эпитеты («чисто поле», «ретивый конь», «вещее сердце»), встречающиеся обычно в былинах и песнях, соседствуют с бытописанием, детальным воссозданием окружающей среды. С песенным и былинным фольклором «Карикатуру» сближает и безрифменный стих, которым, напомним, были написаны ориентированные на фольклорную традицию баллады «Неверность» Муравьева и «Раиса» Карамзина, поэма «Илья Муромец» Карамзина и стихотворения Радищева.

По мере приближения героя к дому повествователь сосредоточивает всё большее внимание на внутреннем мире персонажа:

Все жилки в нем взыграли
И сердце расцвело! (с. 276),

противопоставляя его внешнему виду (изодранный колет, котомка, старый рыжак). Восторженному эмоциональному состоянию героя соответствует и его видение окружающего мира: «И воздух будто чище, / И травка зеленей, / И солнышко светлее» (с. 276), отличающееся от видения повествователя, в восприятии которого лишь «Чернеет колокольня / И вьется дым из труб» (с. 275).

Характерный для жанра баллады мотив вмешательства таинственной силы: «Как будто в мир волшебный / Он ведьмой занесен» (с. 276), не получает развития, что создает эффект обманутого ожидания¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Похожую ситуацию можно наблюдать в «Стансах к Карамзину» Дмитриева: внутри текста некто как будто уходит в мир мечты, но тот же самый текст показывает, что выхода за пределы реальности не происходит.

Повествователь играет со стилями: приближаясь к «своему господскому двору», герой преображается и получает новую номинацию «витязь»; происходит преображение и его коня: он уже не «старый рыжак», а «ретивый конь», несущийся, «как из лука стрела». Но номинация «витязь» не соответствует месту, где очутился герой. В описании дома:

Весь двор заглох в крапиве!..

Лубки прибиты к окнам,

И на дверях запор (с. 276),

можно усмотреть неявную пародию на элегический топос, которому свойствен мотив запустения (эквивалентом руин и заброшенного замка здесь выступает заброшенный дом и двор).

Из «витязя» герой превращается в «сиротку», для него теперь возможна только дорога назад, уже не имеющая цели («*побрел* он... / *нахохляся* назад»). Автор продолжает рассказ, вводя в повествование старого слугу Терентьича – единственного человека, встречающего отставного вахмистра. Главный герой боялся, что жена после долгой разлуки его не узнает – с Терентьичем же они «друг друга вмиг узнали». С обретением слуги, который называет своего хозяина «боярином», герой получает от повествователя еще одну номинацию – «помещик». Из его рассказа вахмистр узнает о судьбе жены Груняши, которая присутствует в балладе только в воспоминаниях героев:

Попутал грех лукавый

Хозяюшку твою.

Она держала пристань

Недобрым молодцам;

Один из них пойман

И на нее донес (с. 277).

Здесь пунктирно намечены два возможных варианта сюжетного развития, один из которых – нарушение закона, влекущее за собой наказание без раскаяния, характерен для жанра разбойничьей сказки, а позднее для жестокого романа, а другой – столкновение героя с неверной женой, вставшей на сторону похитителя, типичен для жанров юнацкой песни, былины и авантюрной сказки¹⁶⁶, но и эти линии не реализуются в тексте «Карикатуры».

Безысходность ситуации, в которой оказывается «несчастный муж», со временем смягчается: Как ни больно... / Но вечно ли тужить?» (с. 278): герой женится на другой, и автор снова называет его «витязем».

Как видим, Дмитриев отступает от балладного сюжета на уровне развязки: причина исчезновения жены и невесты героев имеет вполне земной бытовой характер и не имеет ничего общего с вмешательством таинственных сил или рока. На первый план выступает сила житейских, бытовых обстоятельств. Неспособность отставного вахмистра противостоять им находит выражение и в замещении пропавшей жены новой.

В основе любой баллады лежит драматическое, печальное событие, и баллада Дмитриева не является исключением. Но размер, им выбранный, находится в конфликте с содержанием: печальное, казалось бы, событие описывается трехстопным нерифмованным ямбом с чередованием женской и мужской рифм¹⁶⁷. В русской поэзии начала XIX в. трехстопный ямб чаще всего связан с эпикурейскими мотивами, попытки же использовать этот размер для серьезной тематики единичны, и опыт Дмитриева к ним не относится¹⁶⁸.

По определению Г. П. Макогоненко, «Дмитриев, используя реальный сюжет, рисует жанровую картинку из жизни провинциального дворянства, никого не обличает, а лишь констатирует факты – тяжелую службу вахмистра, разруше-

¹⁶⁶ О разработке этого сюжета в фольклоре см.: Путилов Б. Н. О законе типологической преемственности в эпосе (на примере круга сюжетов о жене-предательнице) // Путилов Б. Н. Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса. СПб., 1999. С. 107–147.

¹⁶⁷ Исток этой стиховой традиции – греческий ямбический диметр усеченный – один из самых популярных размеров эллинистической анакреонтики (Гаспаров М. Л. Семантический ореол метра // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 282–307).

¹⁶⁸ Исключением является, например, песня из «Острова Борнгольма» Карамзина (1793), написанная этим же размером.

ние семьи, безнравственность, господствующую в этой среде. При этом легкая ирония придает всей печальной истории вид забавного приключения»¹⁶⁹. В основу стихотворения положена реальная история, случившаяся в Сызранском уезде, в деревне Ивашевке. Подробности «реального сюжета» сообщает М. А. Дмитриев в своих мемуарах: «Описанный в "Карикатуре" вахмистр Шешминского полку – Прохор Николаевич Патрикеев. Он в молодых годах женился, будучи еще недорослем (так назывались дворяне, не бывшие еще на службе), потом, оставя жену в деревне, отправился в полк. Это было еще до Петра Третьего, когда чины шли туго и отставок не было; почты тоже не было, а потому он, как человек небогатый, вероятно, не имел никаких средств получать известия о своем семействе. Наконец, дослужившись до вахмистров в царствование Екатерины и в пожилых уже годах, он вышел в отставку и воротился верхом на своем боевом коне в свою Ивашевку... Жену его звали Аграфена Семеновна. Но жены он не нашел уже. Она была судима в притоносодержательстве и, вероятно, сослана...»¹⁷⁰

В жанровом отношении «Карикатура» являет собой соединение лирического, драматического и эпического начал при явном доминировании эпического. Проведенный анализ позволяет прийти к выводу, что Дмитриев создает жанр, пограничный между балладой и новеллой¹⁷¹. Новеллу и балладу сближает ключевая роль поворотного пункта в сюжете («пуанта»), сосредоточение внимания читателя на основном конфликте, всегда связанном с человеческой судьбой¹⁷².

Если баллада чаще всего обращается к старине, а новелла – к настоящему времени, то Дмитриев в своей балладе смыкает два временных пласта, и «седая старина» оказывается недавним прошлым. По мнению О. В. Зырянова, в новеллистическом жанре «конкретизация материала достигает очень высокой степени,

¹⁶⁹ *Макогоненко Г. П.* Указ. соч. С. 24.

¹⁷⁰ *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 124–125.

¹⁷¹ Во вступительной статье к сборнику «Русские баллады» Н. П. Андреев писал, что некоторые народные баллады имеют новеллистический характер, «то есть речь идет о безымянных героях и героинях (типичных, обобщенных), о каких-то общих явлениях бытового характера» (*Андреев Н. П.* Песни-баллады в русском фольклоре // *Русская баллада.* М.; Л., 1936. С. 32).

¹⁷² О жанре новеллы см.: *Мелетинский Е. М.* От архаических малых жанров к новелле. Новелла – предтеча бытового романа // *Мелетинский Е. М.* Указ. соч. С. 168–213; *Русская новелла: проблемы теории и истории : сб. статей.* СПб., 1993.

художественное пространство принимает вполне узнаваемые, реалистические черты», но главное различие баллады и новеллы заключено, по мысли исследователя, в жанровой концепции личности: герой баллады предельно объективирован, так как «автор избегает прямого вмешательства в повествование, читателю предоставлена возможность наблюдать как бы со стороны... героем баллады всецело управляет ситуация... Герой новеллы, напротив, более самостоятелен и автономен, менее зависим от сверхличных сил...»¹⁷³

Очевидно, что пространственно-временная организация «Карикатуры», ее реально-бытовой контекст тяготеют к жанру новеллы, тогда как характер героя, подчиняющегося ситуации, – к балладе. Ранняя русская литературная баллада в поисках поэтических средств выражения нового жанрового содержания обращалась к опыту традиционной лирической песни, стремилась усвоить ее наиболее распространенную композиционную форму: описательно-повествовательная часть плюс монолог (чаще всего героини). В сравнении с традиционной субъектной организацией баллады субъектная модель «Карикатуры» отличается сложностью¹⁷⁴. Общая картина складывается из точек зрения разных субъектов – повествователя, главного героя (отставной вахмистр) и слуги, благодаря чему читатель оказывается вовлеченным в действие, которое разворачивается на его глазах.

На протяжении всей баллады автор называет героя по-разному: «бывший вахмистр», «витязь», «помещик», «боярин», «несчастный муж», «земский судья». Как уже было сказано, изначально сочинение называлось «Отставной вахмистр: баллада», то есть подчеркивалась главенствующая роль этой номинации над остальными, и лишь позднее она получила название «Карикатура». Новое название должно было указать на пародийный характер стихотворения¹⁷⁵.

¹⁷³ Зырянов О. В. Указ. соч. С. 352, 349.

¹⁷⁴ О субъектно-объектной организации баллады: Копылова Н. И. Фольклоризм композиции русской литературной баллады первой трети XIX в. С. 107.

¹⁷⁵ «Карикатура 1790 (-при 1970). Итал. caricatura, непосредственно и через франц. caricature. 1. Рисунок, портрет, изображающий кого-либо в искаженном, смешном виде. // Подобное изображение в других видах искусства, произведение такого характера. 2. Смешное, убогое подобие кого-, чего-либо. Имеет помету "новое слово" (вариант, форма), значение, сочетание и т.п.» (Войнова Л. А. Карикатура // Словарь русского языка XVIII в. СПб., 1997. Вып. 9 : Из – Каста. С. 258).

Характерная черта литературы конца XVIII в. – неприятие условного литературного мира: авторы иронически относятся к «готовым» мотивам, героям и сюжетам, заданным жанровой традицией. Пародийное осмысление получает сама ситуация неустрашения после долгой разлуки, которая могла быть представлена в разных жанровых модификациях: сказке, романе, балладе¹⁷⁶. Ироническо-пародийное задание просматривается в разных жанрах у разных авторов, начиная с 60-х гг. XVIII в. («Пересмешник» и «Пригожая повариха» М. Д. Чулкова, «Елисей, или Раздраженный Вакх» В. И. Майкова, «Душенька» И. Ф. Богдановича, «Русские сказки» В. А. Левшина, «Добрыня» Н. А. Львова). На этом фоне герой Дмитриева может быть рассмотрен как поэтическая карикатура на витязя, отсылающая читателя к жанру сказочно-исторического романа (в русской литературе – к «Русским сказкам» Левшина).

Как уже отмечалось, под названием «Отставной вахмистр» текст был опубликован в 1792 г. в «Московском журнале», но уже в первом собрании стихотворений Дмитриева «И мои безделки» (1795) стихотворение печатается под заголовком «Карикатура» (а затем и в последующих, за исключением шестого, исправленного и уменьшенного, в которое этот текст не вошел). Отказавшись от первоначального названия своего стихотворения, Дмитриев убирает и жанровый подзаголовок. Но этим изменения не ограничиваются (см. прил.): помимо незначительных изменений фонетического («трюх» – «триох» – «трях»), словообразовательного («Весь двор заглох *крапивою*» – «Весь двор заглох *в крапиве*»), лексического («*удалый* конь» – «*ретивый* конь») и синтаксического характера:

В XVIII в. карикатура составляет одно из «излюбленных орудий» Вольтера, имя которого в сознании его современников было связано с представлением о «персифляже», то есть комическом снижении «высоких» предметов (*Дынник В. Карикатура // Литературная энциклопедия* : в 11 т. М., 1929–1939. Т. 5. 1931. Стб. 124–127). Примечательно, что карикатура здесь определяется, как пародия на изображаемый предмет, а пародия – как карикатура на воспроизводимый стиль.

¹⁷⁶ Следует отметить, что первый и наиболее механический способ преодоления всевластия баллады – пародирование, которое было довольно обильным в период ее расцвета. Так, например, «Замок Смальгольм» Жуковского вызвал «взрыв пародий» (*Журавлева А. И. Влияние баллады на позднюю лирику Лермонтова // Вестн. Московского ун-та. Сер. 9 : Филология. 1981. № 1. С. 16*).

Но кто вдоль по дороге
На старом рыжаске,
 Триох, триох, а инде рысью
Под шляпой в колпаке?

Но кто вдоль по дороге
Под шляпой в колпаке,
 Трях, трях, а инде рысью,
На старом рыжаске?

во втором собрании «Сочинения и переводы» (1803–1805) сокращено число стрóf (с 28 до 26) и что самое главное – заключительные строки предпоследней стрóфы отличаются от варианта 1792 г.¹⁷⁷:

Нешастный муж поплакал,
 Потом вздохнув, пошел
 К Терентьичу в избушку,
 И с горести... лег спать.

Что делать? как ни больно,
 Но вечно ли тужить?
 Несчастный муж поплакав
 Женился на другой.

Попытаемся ответить на вопрос, почему Дмитриев изменил финал стихотворения. Нам представляется, что толчком к изменению концовки мог послужить, в частности, предпринятый Дмитриевым в 1804 г. перевод басни Ж.-П. Флориана «Дон Кихот»¹⁷⁸, работа над которым прояснила, высветила пародийно-иронический смысл собственной баллады. Не ставя задачи детального сравнения, остановимся на двух существенных отступлениях Дмитриева от текста

¹⁷⁷ Первый вариант предпоследней стрóфы читается в третьей части «Рассуждения о лирической поэзии, или об оде» («Продолжение о лирической поэзии») Державина. Несмотря на то что работу над «Рассуждением» Державин начал в 1807 г., вплотную приступил к трактату в 1809–1810 гг., а третья часть создавалась уже в 1811 г., можно предположить, что текст Дмитриева он приводил по раннему изданию. Следует отметить, что в «Рассуждении» Державина вместо номеров частей и страниц из сочинения Дмитриева пропуски: «Вот примеры романсов: первый из сочинений г-на Дмитриева част. __, стран. __, а второй мой собственной» (Западов В. А. Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии». С. 259). Скорее всего, Державин знал о выходе нового издания сочинений Дмитриева и собирался сослаться на него.

¹⁷⁸ Басня «Дон Кихот» вошла в сборник Флориана «Басни» (1792, Fables de M. De Florian... Paris, 1792. P. 162–163). Позднее, в 1799 г., Флориан создает «вольный» перевод «Дон Кихота» М. Сервантеса, в котором полностью вытравлена реально-сатирическая струя испанского романа. Несмотря на то что Флориан сокращает оригинал, вся Европа в первой половине XIX в. знакомится с Сервантесом именно по этому переводу. В 1803–1806 гг. Жуковский переводит флориановского «Дон Кихота» (Михайлов А. Д. Флориан // Краткая литературная энциклопедия. М., 1962–1978. Т. 8 : Флобер – Яшпал. 1975. Стб. 24).

подлинника. Переведя басню Флориана, Дмитриев создает русский извод басенной ситуации «Дон Кихота», в котором донкихотство «истолковывается как глупость, блажь, достойные наказания сумасбродства»¹⁷⁹.

Герой дмитриевской басни, дворянин, живет в мире фантазий и литературных условностей. «Надсевшись... с баранами сражаться», он решает сменить амплу «витязя» на аркадского пастушка, а потому рассыпает свое стадо (Из двух баранов!) на поля по первому морозу, воспекает зимой «весенню розу» и исполняет песнь перед коровницей Аглаей, за что и терпит побои от ее мужа. Примечательно, что в оригинальном тексте Флориана герой наделен только одной номинацией – пастух, в то время как Дмитриев при переводе выбирает номинацию под стать герою:

И с этой стал поры не витязь, не пастух,
Но просто – дворянин без глаза (с. 208)¹⁸⁰.

«Витязь» отсылает к «готовому» жанру рыцарского романа, а пастух – к эклоге. Обозначение точного социального статуса – знак перехода героя из мира литературных условностей в мир реальный, а уточняющее «без глаза» – расплата за глупость и цена, которой этот переход оплачен. Точно так же в «Карикатуре» литературная номинация «витязь» обозначает статус героя, знакомого рассказчику в качестве «земского судьи». Подобная перекличка заключительных номинаций главного героя и позволяет предположить, что работа над переводом флориановской басни оказала влияние на переосмысление Дмитриевым собственного стихотворения, что привело, в конечном счете, к изменению предпоследней строфы.

¹⁷⁹ Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988. С. 289. В основе комической интерпретации образа лежит мотив безумия Дон-Кихота, живущего в мире вымысла и фантазии. Рецепции образа Дон Кихота в русской литературе см.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное изд. / Авт.-сост. Е. В. Капинос, Е. Н. Проскурина. Новосибирск, 2006. Вып. 2. С. 51–65.

¹⁸⁰ Если у Флориана поступки героя объясняются его безумием: «Ainsi guérir d'une folie, / Bien souvent ce n'est qu'en changer» – «Итак, выздоровление от безумия / Зачастую состоит в том, чтобы поменять его [на другое]», то у Дмитриева – глупостью: «Ах! часто и в себе я это замечал, / Что, *глупости* бежа, в другую попадал». Безумие, присущее литературным героям, подменяется глупостью, свойственной реальным людям.

В «Карикатуре» Дмитриев играет на читательских ожиданиях, разрушая жанровые клише. Поведение героя далеко от каких бы то ни было литературных образцов: он ведет себя, сообразуясь не с литературными нормами, а с реальными обстоятельствами:

Что делать? Как ни больно...

Но вечно ли тужить? (с. 278).

И этим отличается от героев рыцарских и любовно-авантюрных романов, способных на вечную любовь и верность.

Мысль о том, что в современном мире нет ничего постоянного, все подвержено переменам, прежде всего это касается жизни сердца, мира человеческих чувств и переживаний, в конце XVIII в. становится одной из основных как в прозе, так и поэзии¹⁸¹. Баллады Дмитриева и Карамзина, основанные на сопоставлении «седой старины» с вымышленным миром идеальных героев, способствовали созданию иллюзии достоверности описываемых событий¹⁸².

Подводя итог, можно сказать, что «Были» вместе со «Старинной любовью» и «Отставной вахмистр», или «Карикатура», являют собой два разных варианта баллады – традиционный и оригинальный. «Были» и «Старинная любовь» представляет собой попытку создания национального аналога европейской баллады, построенного на традиционных фольклорных мотивах. «Карикатуру» можно определить как новеллистическую балладу трагикомического характера. Основанная на действительном происшествии, она являет собой неявную пародию на жанровую структуру любовно-авантюрного романа и литературной баллады с ее поэтикой необычного, чудесного, исключительного. Герои «Карикатуры» ве-

¹⁸¹ Эта тема явственно обозначается в поэзии барокко, духовных одах Сумарокова («Ода на суету мира», 1763 г.), в «Письмах Эрнеста и Доравры» (1766) Ф. А. Эмина и находит продолжение и развитие в творчестве Карамзина («Алина» и «Бедная Лиза»).

¹⁸² Несовпадение романной линии и реальности оказалось продуктивным для последующей литературной традиции. В качестве примера можно вспомнить, чем заканчивается сюжетная линия Ленский – Ольга в «Евгении Онегине» Пушкина: «Поэт погиб... но уж его / Никто не помнит, уж другому / Его невеста отдалась» (Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 136).

дуют себя как все, подчиняясь не высоким идеалам верности и любви, а силе бытовых обстоятельств.

Соглашаясь с Зыряновым в том, что «новеллистическое содержание не могло быть заимствовано русской поэзией из опыта европейской баллады, а потому могло развиваться только в русле национального процесса жанровой эволюции»¹⁸³, считаем возможным сдвинуть начальную границу обозначенной эволюции к более раннему времени. Для Зырянова первым опытом жанровой контаминации баллады и новеллы является «Убийца» Катенина (1816), для нас, как это явствует из анализа текста, – «Карикатура» Дмитриева, первая публикация которой относится к 1792 г. При этом заметим, что ироническая интонация, присущая Дмитриеву, Катенину не свойственна, она появится значительно позднее – у Пушкина, Лермонтова и Некрасова в балладе «Извозчик» (1855)¹⁸⁴.

§ 4. О жанровом своеобразии стихотворения «Ночь в чухонской избе на пустыре» Н. А. Львова

Совместными усилиями ряда исследователей – Л. И. Кулаковой, В. А. Запорова, А. Н. Глумова, К. Ю. Лаппо-Данилевского и других – были определены роль львовского кружка в истории русской литературы рубежа XVIII–XIX вв. и общие черты поэтики Львова, распространяющиеся на все его творчество. К их числу относятся прежде всего автобиографизм, свобода самовыражения, причудливость фантазии, поиски новых художественных решений в области жанра, стиля и метрики, интерес к русскому народному творчеству, склонность к иронии и пародии¹⁸⁵.

¹⁸³ Зырянов О. В. Указ. соч. С. 351–352.

¹⁸⁴ Ю. Н. Тынянов, а вслед за ним и О. В. Зырянов, высказали мысль о родственной в русской поэзии линии Катенин – Некрасов (См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 42, 44; Зырянов О. В. Указ. соч. С. 359–361). О жанре баллады в творчестве Некрасова см.: Страшинов С. Л. Н. А. Некрасов в истории баллады // Некрасовские традиции в истории русской и советской литературы : межвуз. сб. науч. трудов. Ярославль, 1985. № 75. С. 3–8.

¹⁸⁵ Кулакова Л. И. Львов // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. М. ; Л., 1941–1956. Т. 4 : Литература XVIII века. Ч. 2. С. 446–450; Глумов А. Н. Н. А. Львов. М., 1980; Лаппо-Данилевский К. Ю. Литературная деятельность Н. А. Львова : дис. ... канд. филол. наук.

Несмотря на возросший в последнее время интерес к творческому наследию Львова, его единственный балладный опыт «Ночь в чухонской избе на пустыре» (1797) не стал предметом анализа ни в одной из работ названных ученых. Единственной работой, посвященной уникальной в жанровом отношении балладе, является статья Ю. М. Никишова «О поэтике стихотворения "Ночь"». Проанализировав поэтику баллады, ее композицию, строфику и субъектную организацию, исследователь пришел к выводу, что данный текст представляет собой «отчетливый образец двоемирия», включающий в себя две части – «натурную» и «воображаемую». Но его нельзя назвать романтическим в силу того, что «воображаемая картина ничуть не идеальна, напротив, контрастна идеалу». В этом «неромантическом двоемирии» – следствии совмещения в данном тексте классицистической и романтической поэтики – и заключается, по мнению Никишова, новаторство Львова. Заключительный вывод, что Львов «демонстративно подает воображаемое как реальное», вызывает определенные сомнения у самого исследователя, так как он указывает на возможность альтернативной интерпретации финальных строк баллады¹⁸⁶.

Соглашаясь с выводом о новаторском характере львовской баллады, попытаемся понять, в чем оно заключается, можно ли говорить о двоемирии применительно к данному тексту и каков характер зависимости между «натурной» и «воображаемой» частями. Действительно, повествование в балладе Львова ведется от первого лица и развивается по двум линиям, первая из которых описывает внутреннее состояние лирического героя во время бури и его чудесное спасение, а вторая – «воображаемую» историю гибели крестьянской девушки.

Лирический герой¹⁸⁷, оказавшись ночью в хижине во время бури, остро осознает одиночество в разлуке с возлюбленной и воспринимает окружающий его

Л., 1988; Он же. Об источниках художественной аксиологии Н. А. Львова // XVIII век. Сб. 21. СПб., 1999. С. 282–295; Западов В. А. Русские размеры в поэзии конца XVIII века // XVIII век. Сб. 21. СПб., 1999. С. 391–400; Он же. Сентиментализм и предромантизм в России // Западов В. А. Литературные направления в русской литературе XVIII века. СПб., 1999. С. 38–52.

¹⁸⁶ Никишов Ю. М. Указ. соч. С. 70.

¹⁸⁷ В силу того что лирический герой баллады воспринимается как собственное «я» эмпирического автора, в дальнейшем для краткости будем употреблять «автор».

мир как пустыню, лишенную света и тепла, а потому и наделенную эпитетом «мертвая»¹⁸⁸:

Волки воют... ночь осенняя,
 Окружая мглою темною
 Ветхой хижины моей *покров*,
 Посреди *пустыни мертвыя*,
 Множит ужасы – и я один!..
 Холод, ужас и уныние,
 Дети люты одиночества,
 Обвилися, как холодный змей,
 И в объятиях мучительных
 Держат грудь мою *стесненную*;
 Ленно в жилах протекает кровь...¹⁸⁹

Находясь в середине замкнутого пространства (пустыни), герой со-, противопоставлен ему своим одиночеством. Безуспешной оказывается попытка обрести покой: ветхое жилье едва ли может согреть и защитить, день не отличим от ночи (и день и ночь ненастны), а вой волков – от свиста ветра. Описание «мертвого» мира (в котором одно-единственное время – ночь), ощущение безысходности близки балладному континууму – ночному пейзажу в «кладбищенском» духе. Вырваться из него можно только в мечтах, воображении: «Отворю, взгляну еще в окно – *Не мережится* ль заря вдали?» (с. 242).

«Красны дни» и «радость» остались в прошлом; в настоящем на смену им пришли «холод, ужас и уныние», «узы *счастья*» заменены «*хладными* узами», «горячность друга» – «бедственным, смертоносным едким *холодом*», а «беско-

¹⁸⁸ В конце XVIII в. в лирике сентименталистов формируется мотив пустыни, но он является периферийным – пустыня ассоциируется с гибелью людей («пустыня *мертвая*», «пустыня *спящая*», «*пустынное* одиночество») (Меднис Н. Е. Мотив пустыни в лирике Пушкина // Сюжет и мотив в контексте традиции : сб. науч. тр. Новосибирск, 1998. С. 163–171).

¹⁸⁹ «Ночь в чухонской избе на пустыре» Львова дается по изданию: Поэты XVIII века : в 2 т. 2-е изд. Л., 1972. Т. 2. С. 242.

нечный круг удовольствий неописанных» – «бурным визгом *бесконечной ночи*», который, *«умножаясь, продолжается»* (ср. в третьем абзаце: *«умножила б наше счастье»*). Окружающий автора мир лишь отражение его душевного состояния. Основная причина его мучительного состояния не холод и ненастье, а отсутствие возлюбленной: «напасть» и мрак бури не так страшны при условии соединения с той, что является и «душевным другом», и «духом спасительным судьбы»:

Буря, мрак, пустыня, хижина
В тесных пламенных объятиях,
Под крылом любви испытанной
Умножила б наше счастье (с. 243).

Кульминацией бури становится «страшный громовой удар», который словно пробуждает к жизни мир, окружающий лирического героя («потряхнул пустыню спящую»), и его самого, заставляя покинуть хижину и выйти навстречу буре:

Выйду, встречу ночь лицом в лицо,
Посмотрю на брань природных сил... (с. 243).

Замкнутое пространство хижины оказывается разрушенным сначала в переносном, а потом и в прямом смысле, и внешняя стихия заполняет собой всё:

Вихрь изринул с корня старый дуб,
Опроверглась кровля хижины (с. 243).

По логике сюжета только встреча с бурей лицом к лицу спасает автора от смерти:

Буря мрачная спасла мне жизнь,
Знать, из утлого пристанища,
Знать, затем меня и вызвала (с. 244).

В этом фрагменте можно увидеть отзвуки сюжета противоборства человека и бури, используемого в литературе XVIII в. в разных жанровых модификациях¹⁹⁰. В качестве примера можно привести широко известный и, скорее всего, знакомый Львову кант петровского времени «Буря море раздымает...». Неявная отсылка к канту заключается и в совпадении их ритмической структуры, построенной на двухударнике «3–7»¹⁹¹.

Чудесное спасение завершает первую линию сюжета, контрастную по отношению ко второй, повествующей о «юной жертве» ненастной ночи. Автор слышит «голос девичий, умирающий, растерзанный», и ему представляется гибель девушки, оставшейся, как и он, в одиночестве и растерзанной волками. Сочувствие к ней и ее близким – жениху и родителям – помогает герою разомкнуть круг собственного одиночества, взглянуть на мир под другим углом зрения (в его восприятии «бурный ветер» становится несчастным с «крыльями трепетными») и, наконец, ожить, стряхнув оцепенение и холод:

Жар исполнил хладну грудь мою,
Из источника сердечного
Разлилася кровь кипящая... (с. 244).

¹⁹⁰ Под влиянием античной традиции в образе бури осмысляются отношения между миром и человеком, прохождение сквозь бурю – поворотный момент в жизни героя, своего рода испытание перед лицом смерти, гибели, крушения надежд. О мотиве бури на море в русской литературе XVIII – начала XIX в. см.: *Никанорова Е. К.* Буря на море, или Буран в степи (К вопросу о типологии мотивов) // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5 : Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск, 2002. С. 3–36.

¹⁹¹ Представляется, что совпадение ритмики львовской «Ночи» и канта далеко не случайно. Напомним, что баллада Муравьева «Неверность» (1781), которую, по замечанию Западова, несомненно, знал в рукописи Львов, тоже написана двухударником («3–6») (*Западов В. А.* Русские размеры в поэзии конца XVIII века. С. 397).

В живом воображении лирического героя возникает история погибшей девушки, созвучная его собственным переживаниям, его внутреннему состоянию. Кроме того, обе сюжетные линии баллады – «реальная» и «воображаемая» – включают «ужасные» события. На этом сходство заканчивается, но благодаря ему личная ситуация автора как бы удваивается в придуманной им истории, что способствует нагнетанию драматизма. Одиночество девушки понятно только лирическому герою, поэтому именно он слышит ее голос сквозь бурю.

Мир девушки, как и мир героя, состоит из двух пространств – внешнего и внутреннего – пространства «дома», где, в отличие от хижины главного героя, всё крепкое, казалось бы, вечное, где не страшна буря:

Уже скатерть белобраная
 На столе дубовом постлана,
 Уж стояли яствы сладкие,
 И в восторге мать злосчастная
 Суежилася, готовила
 Для дитяти ложу мягкую... (с. 244).

Но этот идиллический мир оказывается чрезвычайно хрупким, подвластным воле судьбы. В одной строке Львов соединяет две эмоции, два чувства: радость матери, ожидающей скорого возвращения дочери, и скорбь автора, эмоционально вовлеченного в ситуацию и уже знающего, что этому ожиданию не суждено сбыться.

Драматизм усиливает еще и то, что наступающий день должен был стать днем рождения Нины: «День веселый, день рождения / Красоты, доброты, прелестей...» (с. 245), но оказался днем ее смерти. Смерть героини в канун рождения может быть осмыслена как инверсия архетипической балладной ситуации, контрастной по отношению к сюжетной ситуации лирического героя.

В воображении автора возникает картина видения, посетившего отца девушки, – реализация балладного мотива предчувствия:

За воротами отец стоял;
 В темноте ему мечталось,
 Что несется в светлом облаке,
 Облеченна в ризу белую,
 В небеса душа прекрасная (с. 244).

После того как отец понимает, что означает это видение, его эмоциональное состояние становится созвучным переживаниям рассказчика. «Жестокий жребий бедственный» может поразить любого, перед волей судьбы бессильны все:

«Умерла моя любезна дочь,
 И печаль вошла в мой горький дом», –
 Он сказал, и бледность смертная
 Облекла его унылый взор,
 Ноги горестью подсёклись... (с. 244).

До последнего момента надежду на встречу с возлюбленной не теряет ее «сердечный друг», не знающий, в отличие от автора, что встреча невозможна:

Для любви его пылающей
 Нет ни вихрю, нет ни мрачности.
 Терн ему и камни кажутся
 Путь, травой душистой устланный (с. 245).

Обращает на себя внимание корреляция между автором (лирическим героем) и его героем (женихом Нины): «Но мой друг уж далеко отсель» (с. 243) – «Далеко уж твой сердечный гость» (с. 245); «Мне горячность друга милого» (с. 243) – «Нежный друг твоей горячности» (с. 245).

Благодаря этой соотнесенности вторая часть баллады может быть прочитана как сюжетная проекция внутреннего состояния лирического субъекта. Со-, проти-

вопоставление «своей» и «чужой» истории помогает автору осознать «преходящесть» своего одиночества: его разлука с «милым другом» – на фоне и в сравнении с вечной разлукой жениха и невесты – оказывается временной, а счастливые часы – возможными в будущем.

Если первая часть «Ночи» представляет читателю возможность интерпретировать ее в биографическом ключе, то вторая отличается подчеркнуто «литературным» характером, автор ставит ее реальность под сомнение, а потому вряд ли можно говорить о двоемирии. История «бедной» Нины и ее жениха пропущена сквозь жанровую призму страшной баллады, патриархальной идиллии и элегического плача¹⁹² (маркерами «литературности» выступают постоянные эпитеты, стилизация под былинный стих). Львов, как Карамзин и Дмитриев в своих первых балладах, изображает «крушение» гармонического (приватного) мира, мира мечты, который либо невозвратим, либо иллюзорен.

В финале баллады автор, услышавший в вое ветра девичий голос, начинает в этом сомневаться. Изменение модальности приводит к переосмыслению всего сюжета, утрачивающего достоверность:

Может, ветра свист в ущелинах

Мне в пустынном одиночестве

Показался голос девичий (с. 246).

Реальность истории ставится под вопрос: она может быть воспринята как ужасная фантазия, порождение ночного одиночества. Придуманная история, в отличие от мира романтической мечты, действительно трагична, но – и в этом можно увидеть парадоксальный сюжетный ход Львова – одновременно утешительна, ибо на ее фоне автор может ощущать себя «счастливецем», чудом избежавшим «жестокого жребия», и, сочувствуя утрате других, избавиться от чувства одиночества.

¹⁹² По словам М. М. Бахтина, именно в XVIII в. возникает особая форма элегии медитативного типа с идиллическим моментом (См.: Бахтин М. М. Идиллический хронотоп в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 376–377).

Финал львовской баллады можно соотнести с финалом «Неверности» Муравьева:

Ему *мстилось*: тряслася
И земля, и слышал
По спине он колесы
Громовой колесницы (с. 211).

В обоих текстах главный герой находится в состоянии напряженного ожидания, ощущая себя словно бы на границе двух миров – реального и ирреального. Но если у Львова «ужасная» история переосмысливается в финале: лирический герой очнулся, усомнившись в своих видениях-предположениях, то у Муравьева передано спутанное сознание лирического героя, который бродит в непогоду в лесу, мучимый совестью, а стихия претворяется в мстящие небесные силы. Можно сказать, что «пограничное состояние» становится топикой балладного жанра в его классическом выражении.

Важным моментом для понимания смысла баллады Львова является поэтика заглавия. Выраженное в нем ироническое отношение автора к описываемым в балладе ужасам разрушает стереотипность жанровой формы. Описанная вначале романтическая обстановка (мрак, пустыня), которой так подходит название «Ночь...», освещается совсем иначе прозаически точным продолжением: «...в чухонской избе на пустыре», снимающим налет таинственности. Воображение лирического героя, настроенное на топику готических романов, страшных баллад и элегий (с их мотивами уныния и одиночества), отличается гипертрофированным характером, название же «заземляет» полет воображения лирического героя прозаизмами («изба» и «пустырь») и сообщает всему повествованию о «страшной ночи» оттенок литературности, хотя и не отменяет до конца его эмоционального воздействия. По мнению К. Ю. Лаппо-Данилевского, баллада Львова представля-

ет собой «пародийное осмысление кладбищенской тематики», так часто использующейся в европейской литературе второй половины XVIII в.¹⁹³

Автобиографический характер баллады усиливает и тот факт, что стихотворение было включено Львовым в рамки послания – письма, отправленного им жене Марии Алексеевне (30 сентября 1797 г.) из Гатчины, где он был занят земляными постройками: «Вот, мой друг, как ты уехала, а государь меня послал достраивать земляной домик в чухонскую деревню; жил я там один-одинехонек, в такой избе среди поля, в которой во весь мой короткий рост никогда прямо стать нельзя было. Притом погода адская, ветер, а ночью вой безумолкный от волков так расшевелили меланхолию, что мне и мальчики казались; не мог ни одной ночи конца дожждаться, а волки все воют; *я представил*, что они и девочку съели, да ну писать ей песнь надгробную: ничего бы этого не было, кабы ты не уехала, ночь бы себе, а мы себе. – Вот как я приеду к тебе в Никольское, то и дам ноты волкам, пусть они поют, как умеют, а мне казаться будет концертом Паезелловым»¹⁹⁴. Упоминающиеся в письме «адская погода», «вой безумолкный от волков» в стихотворении приобретают гиперболический характер, а неопределенная модальность финальных строк баллады перекликается с насмешливым разъяснением: «...я представил, что они и девочку съели, да ну писать ей песнь надгробную...»¹⁹⁵.

Подведем итоги. Баллада «Ночь в чухонской избе на пустыре» представляет собой сложное образование, сочетающее черты литературных и фольклорных жанров. Избегая готовых жанровых форм, Львов соединяет прозу и поэзию, реальность и вымысел¹⁹⁶, возвышенное чувство и иронию, пытаясь тем самым пере-

¹⁹³ Лаппо-Данилевский К. Ю. Литературная деятельность Н. А. Львова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1988. С. 12.

¹⁹⁴ Литературное наследство. М., 1933. № 9–10. С. 278.

¹⁹⁵ На сходных мотивах ночи, страха и одиночества, сопряженных с ироническим подтекстом, была построена богатырская песнь Львова «Добрыня» (1796): «О, темна, темна ночь осенняя! / Не видать в небе ни одной звезды, / На сырой земле ни тропиночки; / Как хребет горы, тихо лес стоит, / И ничто в лесу не шелохнется; / Гул шагов моих мне наводит страх. / О, темна, темна ночь осенняя! / Страшен в темну ночь и дремучий лес» (Львов Н. А. Избранные сочинения. СПб., 1994. С. 193).

¹⁹⁶ В поэзии конца XVIII в. «воображение», «игры мечтания» стали играть заметную роль. Как напишет Муравьев: «Игры мечтания, которых суэта / Имеет более цены и наслажде-

дать текучее, непостоянное, подвижное состояние внутреннего мира героя¹⁹⁷. Подобным образом построено большинство текстов Львова, так, например, в «Ботаническом путешествии на Дудорову гору, 1792, мая 8» повествование в форме письма перемежается краткими стихотворными текстами, а действительное происшествие «гиперболизовано, заострено, доведено почти до шаржа». Восторгаясь красотой Дудергофской вершины, автор, освобождаясь от «налета приторной сентиментальности», иронизирует и над ней и, конечно же, над своим восхищением.

Как Муравьев в «Неверности» (1781) и Карамзин в «Раисе» (1791), Львов обращается, в поисках поэтических средств выражения, к жанру народной лирической песни. Стихотворение написано «русским размером» и безрифменным стихом¹⁹⁸, литературные образы чередуются с мотивами и образами лирической песни:

Уже скатерть белобранная
На столе дубовом постлана...,

перефразируются плачи:

Умерла моя любезна дочь,
И печаль вошла в мой горький дом,

ня, / Чем радости скупых, честолюбивых бденья / И света шумного весь блеск и пустота!» («К Музе», 1790-е гг.), а Карамзин: «Мой друг! существование бедно: / Играй в душе своей мечтами, / Иначе будет жизнь скучна» («К бедному поэту», 1796 г.) (Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 237; Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. С. 193).

¹⁹⁷ Глумов А. Н. Указ. соч. С. 110–111.

¹⁹⁸ Метрическим знаком жанра литературной баллады является четырехстопный хорей, связанный с фольклорным, песенным началом; им написаны: «Граф Гваринос» (1789) Карамзина, «Болеслав, король польский» (1790) и «Романс, с каледонского языка переложенный» (1804) Муравьева, «Людмила» Жуковского (1808), «Наташа» (1814) и «Ольга» (1816) Катенина.

а те в свою очередь «переплетены со всеми аксессуарами сентиментальной поэзии»¹⁹⁹:

Он летит вперед, надеясь
Встретить ангела любви его.
Воротися, добрый молодец,
Для тебя уж ночь не кончится...

С балладами Муравьева и Карамзина «Ночь» Львова сближает не только обращение к ритмическому строю народной песни, но и использование архаических образов – огня (пламени, жара), пустыни, бури (грома), бездны и жребия (судьбы) – в качестве сюжетообразующих. Наличие сходных мотивов не отменяет существенных отличий балладных опытов конца XVIII – начала XIX в. Одним из таких отличий является их субъектно-объектная организация, соотношение в них реального и вымышленного, эпического и лирического начал. В основе баллады Дмитриева «Карикатура» лежит реальное событие, повествование объективировано, а автор и герой предельно разведены; в «Алине» Карамзина автор выступает в роли очевидца, создавая тем самым иллюзию сопричастности описываемым им событиям и подменяя истинное происшествие вымышленным. В сравнении с этими текстами балладу Львова отличает предельно субъективный характер повествования, достоверность его нарративной части ставится под вопрос и может быть прочитана как проекция душевного состояния лирического субъекта.

Герой баллады «Ночь в чухонской избе на пустыре» в драматический для себя момент утрачивает чувство реальности, уносясь в мир воображаемого, и описывает свое психологическое состояние в форме «страшной» баллады. По ходу повествования выдуманный им мир обретает статус другой реальности, но финал вносит ноту сомнения в достоверность рассказанной им истории, а название баллады и письмо к жене выполняют функцию своеобразного автокомментария, возвращающего читателя к реальности. Автор, осознавая сложность и

¹⁹⁹ Кулакова Л. И. Указ. соч. С. 449.

изменчивость внутренней жизни человека и являясь воспитанником века Просвещения, стремится к ясности, познаваемости реального мира и укорененности в нем.

§ 5. Варягоросские баллады Г. Р. Державина в историко-литературном контексте конца XVIII – начала XIX в.

Совсем особый путь в жанре баллады принадлежит Державину – автору четырех баллад, написанных с 1807 по 1814 год на волне общего интереса к национальной старине, истории и фольклору²⁰⁰. Посвященные разным темам, они, тем не менее, имеют ряд общих черт, что объясняется их принадлежностью к одному жанру и одному времени. Несомненно, что писателю были знакомы баллады, созданные в России в конце XVIII – начале XIX в., но вряд ли можно говорить об их влиянии на его балладные опыты.

Первым по времени написания произведением, которое Державин отнес к жанру баллады, было стихотворение «*Луч*» (1807)²⁰¹, написанное по просьбе сенатора и писателя И. С. Захарова к его комедии. Жанр стихотворения, носящего в рукописи заглавие «Романс»²⁰², можно определить, пользуясь дефиницией самого Державина, как «смешанный», включающий в себя признаки как баллады, так и романа (аналогом является «смешанная ода» Державина).

Этот текст состоит из трех двенадцатистишных строф. В первой строфе дана характеристика главных героев: князя-Грома, его дочери Умилы²⁰³ и его щитоносца Луча. В описании Умилы главное – очи, которые заставляют любого, кто в них заглянет, сгорать от любви. Такую власть над людьми можно связать

²⁰⁰ «Теория этого времени возводила начало всякой поэзии к раннему мифологическому этапу развития культуры... В перспективе появлялась возможность обогатить литературу образами легендарного, "баснословного", прошлого, взятыми из национального предания» (Степанов В. П. Чулков и «фольклорное» направление в литературе. С. 227).

²⁰¹ Державин помещает стихотворение «*Луч*» в посвященный балладам раздел «Рассуждения о лирической поэзии, или об оде».

²⁰² В издании Я. Грота этот текст имеет название «*Луч*».

²⁰³ Ср.: У Дмитриева в «Старинной любви» главную героиню зовут *Милолика*, в стихах Державина распространено имя *Милела*, а у Н. Ф. Грамматина – *Всемила*.

и с именем ее отца: гром и соотносимая с ним молния тоже поражают и заставляют тлеть, только уже в прямом значении этого слова. Луч же не поражает, а лишь греет, освещает.

Во второй строфе автор вводит еще одного персонажа, который и становится двигателем сюжета, – Ветер-хана, принадлежащего к другой природной стихии и другому миру. Князь-Гром обещает свою дочь соседу Ветру взамен на необходимую ему помощь. Умила идет против своего сердца и подчиняется воле отца.

Третья строфа посвящена Лучу. Он, как и Ветер, влюблен в Умилу всей своей «страстной душой». Будучи не способен мириться с потерей возлюбленной, герой хочет мстить за ее сердце, потерявшее свободу, но на его пути встает непреодолимая преграда – Природа, или Небо. Луч не способен бороться с Ветром, так как они принадлежат разным мирам. Невозможность уничтожить преграду не может заставить Луча смириться с разлукой и жить под одной крышей с «отцом любезной», поэтому он выбирает лишь один возможный выход – растворение в «тумане» и «мраке».

Героиня играет в балладе пассивную роль, субъектами же попеременно становятся: в первой строфе – князь-Гром, во второй – Ветер-хан и, наконец, в третьей – Луч. Эти персонажи порождены антропоморфической мифологией и являют собой персонификации природных сил, но одновременно оказываются включенными и в социоиерархические отношения, что определяет характер конфликта и его разрешение:

За сердце он [Луч] прекрасной
 Умилы хочет мстить,
 Но в рыцари как небом
 Он не был посвящен.
 Сражаться Ветра с ревом
 Природой не рожден... (т. 2, с. 656).

Этот текст близок к любовному типу баллад: он строится на мотиве вынужденной разлуки, вызванной внешними обстоятельствами, а именно – запретом отца. Другим сюжетообразующим мотивом становится верность сюзерену, так как Гром не просто отец возлюбленной, но и князь, которому Луч рыцарски служит. В этой балладе Державин пытается сконструировать мифологический тип сознания и использует в качестве сюжетной основы архаичную форму. Фольклорной параллелью к державинскому тексту можно считать баллады, выделенные Ю. И. Смирновым в одну группу («мифическому существу – этническому врагу, чужеземцу – нужна девушка») и построенные на том же сюжетообразующем мотиве²⁰⁴.

В сравнении с «Лучом», где лирическое начало преобладает над эпическим, *«Жилище богини Фригги»* обладает развитым повествовательным сюжетом. Это первый текст Державина, названный самим автором балладой. Он был написан в 1812 г. и предназначен в подарок Государыне Императрице, напечатан же впервые в 1816 г. В его основе лежит встреча разных миров – временного и вечного, реального и фантастического, современного и древнего. Вневременной, фантастический мир воссоздается Державиным на основе «синтетической» (скандинаво-славянско-варяжской) мифологии. В связи с этим важно вспомнить о попытке Державина «обосновать единую поэтическую образную систему для северных народов, включая и варягославян, то есть предков русского народа, согласно распространенным в то время немецким историческим теориям»²⁰⁵.

Композиция *«Жилища богини Фригги»* имеет диалогический характер: речь певца сопровождается репликой – рефреном хора:

Боги любят добродетель,
Сердце верное хранят.

²⁰⁴ Смирнов Ю. И. Указ. соч. С. 111.

²⁰⁵ Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. С. 37. В конце XVIII – начале XIX в. Древний Север мыслился духовным и этнографическим единством, в которое включались Финляндия, Скандинавия, Ирландия, Шотландия и Русь (*Шарыпкин Д. М.* Скандинавская тема в русской романтической литературе // Ранние романтические веяния: из истории международных связей русской литературы. Л., 1972. С. 110).

Благ, щедрот их я свидетель,
За терпение наград²⁰⁶ (т. 2, с. 108).

Важным является то, что реплика хора построена как речь от первого лица, таким образом подчеркивается правдивость сказанного («я свидетель»). Благодаря диалогическому принципу изложение чередуется с обобщением изложенного, а повествовательность – с «художественным приговором», то есть сосуществуют две манеры, два взгляда на события²⁰⁷, один из которых принадлежит лирическому герою, а другой хору²⁰⁸. В подобном принципе построения можно усмотреть влияние «древней» поэзии, как русской («Слово о полку Игореве»), так и скандинавской, приобретшей популярность после публикации Оссиана-Макферсона.

Здесь необходимо небольшое отступление о том, как было воспринято «Слово о полку Игореве» современниками Державина. Отношение к памятнику древнерусской письменности было избирательным, воспринимались лишь те стороны, которые совпадали с эстетическими представлениями начала XIX в. Основная сюжетная ситуация «Слова», по мнению Ю. М. Лотмана, не встретила сочувствия и понимания в литературе этого времени, а вот образ Бояна приобрел известность еще до опубликования «Слова». В нем видели или великого скальда древности в духе Оссиана, или древнерусского певца²⁰⁹.

²⁰⁶ Текст состоит из 21 строфы, из которых 11 – повторяющиеся реплики хора, а остальные 10 – реплики певца.

²⁰⁷ Ср.: «С одной стороны, скальд – фигура оссианическо-скандинавских мифов, которые были важным элементом русских преромантических текстов "Остров Борнгольм", "Песни, петье на торжествах". С другой стороны, скальд – новая маска рассказчика, который до этого был, например, мурзой в "Фелице", "певцом тиисским" в Анакреонтических песнях, и т.д.» (Прохоров А. Указ. соч. С. 261).

²⁰⁸ Стеблин-Каменский видит источником принципа диалогического построения дротткетные хвалебные песни, которые «первоначально сочинялись для исполнения двумя певцами или хором на два голоса ... Исполнение на два голоса впоследствии вышло из употребления ... обычай хорового, или амебейного, исполнения хвалебных песен широко распространен у племен земного шара. На ранних этапах культурного развития он был, по-видимому, общераспространенным» (Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература. М., 1979. С. 67–68).

²⁰⁹ Лотман Ю. М. «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII – начала XIX в. С. 58; Лихачев Д. С. Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве». Л., 1986. С. 11–12.

Речь певца в «Жилище богини Фригги» являет собой цельное повествование, прерывающееся одной и той же репликой хора, функция которой – напомнить читателю о добродетелях богов и тем самым настроить на счастливую развязку. Певец рассказывает о похищении скальда «духом поэзии» Брагге, являющимся олицетворением высшей силы²¹⁰: поэт описывает то, что видит скальд («дремучий лес непроходимый», «хладны тундры», «Сосны вокруг его стояли снежны, / Висли ветви и листы пред ним, / Заграждали стези, виды смежны»). При этом, если взгляд скальда ограничен горизонталью, то в вертикальной плоскости из субъекта наблюдения он становится объектом («он Небом виден был одним»). Во время путешествия скальд воспринимает окружающую реальность только через звук («вои слыша волчьи», «вранов стоны») и цвет («...огнь сверкал / В взорах синих рысей», «...медведей... разевавших въявь кроваву пасть»).

Совершив чудесное путешествие во времени и в пространстве («вихрем в облаке несен»²¹¹), скальд вновь окружен, но на этот раз башнями и стенами. И пространство леса, и пространство замка замкнуты, но, будучи под охраной вымышленных существ – драконов, пространство града, в отличие от лесного (волки, враны, рыси, медведи), пустынно.

В четвертой строфе своей песни певец передает размышления скальда о местонахождении:

Уж не в стане ль древних Скандинавов,
В области Варягов...
Бранных средь племен Скифо-Славянов, –
Где, О Скада, высылся твой град... (с. 111).

Объединяя скифо-славянскую и варяжскую мифологии, автор создает «синтетическую» мифологию. Скальд предполагает, что находится в самом центре Скифо-

²¹⁰ Браги («поэт», «лучший», «главный», также ср. рус. «брага»), в скандинавской мифологии бог-скальд. Имя Браги, возможно, указывает на связь со священным опьяняющим напитком (Мифологический словарь. М., 1990. С. 99).

²¹¹ Движение по вертикали выражает поэтический восторг, вдохновение, что было свойственно еще одам Ломоносова, а само путешествие сродни жанрам видения и хождения.

Славяновых племен – в граде Рюриков, который был инициатором войн, куда стекалась: «...славы звуки, / Кости царств и кровь Одину в дань» (с. 111).

Влекомый любопытством, герой продвигается вглубь города. Точные указания направления движения поэта напоминают жанр волшебной сказки, как фольклорной, так и литературной, в которой герой в поисках чего- или кого-либо следовал определенному маршруту:

Идет в темные певец проходы
Сквозь кругловерхих врат, между столпов
Под гранитны, мшисты, древни своды,
За скрипучих сто дверей, замков,
За железныя решетки ржавы (с. 111–112).

Следует отметить, что автор впервые называет скальда певцом, уподобляя его себе и идентифицируя себя с ним²¹².

Скальд продолжает строить догадки о своем местонахождении, и его богатая фантазия рисует ему страшные картины:

По стенам мечей, щитов, кольчуг,
Ратоборны страшные наряды,
Потрясающие ум и дух?»
Восстают уж быстрые Полканы,
Пеши в бубны рыцари стучат,
Копьями, секирами в грудь раны
Дать ему, главу срубить грозят!.. (с. 112)

Важным оказывается появление в этом контексте «Полканов» – фантастических существ с телом наполовину человеческим, наполовину лошадиным (в некоторых

²¹² Баллады Державина и Львова роднит как разговорная интонация стиха, так и то, что образ повествователя наделяется автобиографическими чертами.

вариантах – песьим). Полкан – персонаж из народной книги «Повесть о Бове Королевиче», хорошо знакомой автору²¹³.

От пережитого ужаса скальд теряет сознание, но его беспмятство длится недолго:

В мрачный взор его проникнул луч,
Возвратился дух его обратно (с. 112).

Мрак и темнота сменяются светом:

...меж полночных туч
Зрел сияние неизреченно
Неисчетных тысящей лампад (с. 112–113).

Вновь появившийся Брагге подчеркивает священность окружающего пространства, описание которого напоминает описание рая или Золотого века:

Травы, купины, древа пахучи.
И зимою здесь цветы цветут;
Птицы райски, день и ночь поющи <...>
Словом, здесь все счастливо живут (с. 113).

В конце своей речи Брагге называет имя богини, которая здесь царствует, – это Фригга – скандинавская богиня премудрости, царица неба и мать всех богов. В последней строфе Брагге, говоря со смирением о мудрости царицы, превращается в старца и открывает тайну путешествия скальду.

Чрез путь трудный опытом, терпеньем
Входят только смертные в Валкал (с. 114).

²¹³ В «Фелице» Державина: «Полкана и Бову читаю...»

Таким образом, путешествие лирического субъекта приобретает характер поэтической авторефлексии.

В этой балладе соединены разные планы – конкретный, отмечаемый авторскими комментариями, и отвлеченный, реальный и фантастический; мотив трудного пути сочетается с мотивами превращения (Брагге – дух незримый и старец) и воображения (до конца остается неясным, что было правдой, а что лишь выдумкой скальда, или певца).

Сам Державин полагал, что текст написан «трудными стихами», а своими единомышленниками считал создателей трудной поэзии – скальдов²¹⁴. Присущая поэзии Державина проблема национального своеобразия заключалась в выборе того, что отличает данную поэзию от другой. Так, например, для скандинавской, или скальдической, поэзии, характерны были интенсивная звукопись и сложность кеннингов²¹⁵. Эта баллада создавалась под влиянием Оссиана. Оссианизм Державина можно назвать эстетическим: он соотносится с «поиском новой поэтической образности, связанной с близкой ему северной природой»²¹⁶.

По своему содержанию это стихотворение не соотносится ни с любовными, ни с историческими балладами. Сюжетообразующим для данного текста является архетипический мотив трудного пути. Об аллегорическом характере данного мотива Державин пишет графу П. Г. Головкину, предлагая весьма необычную его интерпретацию. По его словам, в балладе идет речь об уединенном положении Гатчины, о военном арсенале, где государыня изволила устроить прекрасную приемную залу, о воспитании великих князей и княжны и о моральной цели его, о том, что «премудрость живет в уединении, а храм блаженства достигается превозможением трудных путей опытами добродетелей и терпением»²¹⁷. На наш взгляд, чтобы понять аллегорический смысл этой баллады, следует соотносить ее

²¹⁴ Серман И. З. Литературное дело Карамзина. М., 2005. С. 244; Прохоров А. Указ. соч. С. 258–260. Сторонниками «трудной поэзии» в русской литературе был В. К. Тредиаковский, а в конце XVIII в. – А. Н. Радищев.

²¹⁵ Западов В. А. Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии». С. 245.

²¹⁶ Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. С. 35.

²¹⁷ Цит. по: Стихотворения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота С. 108.

не столько с «воспитанием князей и княжны», а сколько с собственным поэтическим творчеством Державина.

Ассоциативный фон мотива трудного пути оказывается достаточно широким: это и «Божественная комедия» Данте, где поэт борется с пустотой, преодолевая хаос лишь творческим усилием²¹⁸, и древнерусские хождения²¹⁹, и роман-путешествие Нового времени (например, «Тилемахида» Тредиаковского, «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» Эмина) и сатиры Кантемира, и, в конечном счете, «Фелица» самого Державина.

Еще один текст, который Державин называет в рукописях балладой, – *«Новгородский волхв Злогор»*. Это стихотворение поэт начал писать в марте 1813 г., а напечатано оно было в 1816 г. Эта баллада, как и «Жилище богини Фригги», построена в форме диалога: повторяющиеся реплики хора чередуются с репликами скальда.

Авторская рукопись сопровождалась примечанием: «взято из новгородского баснословия»²²⁰. Если в «Жилище богини Фригги» соединяются скифо-славянская и скандинавская, или варяжская, мифологии, то здесь Державин обращается только к славянской мифологии. Образ главного героя Злогора восходит к былинам о Вольхе – хитроумном оборотне²²¹. Историческим же прототипом былинного ку-

²¹⁸ Ассоциация с Данте возникла не случайно: в державинской балладе речь идет о достижении рая, обретении мудрости и бессмертия поэтом, чьим проводником оказывается дух поэзии.

²¹⁹ Следует отметить, что «замысел "Божественной комедии" генетически связан с раннехристианской апокрифической литературой, в том числе и с ее памятниками, которые в средние века являлись общими для западного католического и восточного православного мира» (Алексеев М. П. Первое знакомство с Данте в России // От классицизма к романтизму: из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 27).

²²⁰ Под «баснословием» в XVIII – начале XIX в. понималось «сказание о веках доисторических, сказочных»; баснословить значило «лгать, пустословить, плести небылицу» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. 1. С. 53).

²²¹ В. А. Левшин дает следующее определение: «Волховец, или Волхв, – сын Славенского князя Славена и племянник князя Руса. Он – великий чародей, злобный нравом, оборачивался крокодилом, жил в реке Мутной, где ныне стоит Новгород, и река от его имени прозвана Волхов. Сказывал, что из сей реки, выходя крокодилом, пожирал он людей и унашивал воду. Признан богом утрашенным славянам, которые приносили ему жертвы, прислуживавшие ему бесы удавили его на оной реке... Так описано сие в летописях новгородских...» (Левшин В. А. Повесть о дворянине Заолешанине – богатыре, служившем князю Владимиру // Приключения славянских витязей: Из русской беллетристики XVIII века. М., 1988. С. 485).

десника Вольха, или Вольги, был Всеслав Полоцкий (так, в «Повести временных лет» говорится, что он родился от волхования, а в «Слове о полку Игореве», что он рыскает по ночам волком). Само имя Злогор взято из одной из редакций «Хронографа» (XVII в.)²²².

Баллада начинается с обращения хора к скальду с просьбой воспеть дела прошедшие:

Боянов послух, скальд седый!
 На мрачном Волхове, ленивом
 Воссядь – и в гуле гор игривом,
 На арфе древние следы
 Из праха извлекав забвенья,
 Потомкам поздным в удивленье,
 Грянь, пой дела нам прошлых лет,
 Из тьмы их воскрешая в свет (с. 184).

Скальд предстает своеобразным посредником между прошлым и будущим, учеником Бояна, его рассказ сопровождается аккомпанементом арфы, заменяющей ему гусли (ср. с началом «Слова о полку Игореве»).

Каждая часть рассказа скальда состоит из трех строф. Первая часть начинается с обращения к хору: «Внемлите!», после чего следует история появления Волхва, который ставится в один ряд с Одином и Велесом. В характеристике Злогора подчеркивается его происхождение: «изверженец из ада», «Всех козней демонских собор, / Славянов сын, Славяна града / Колдун...» В этом описании находит выражение отношение повествователя к своему персонажу, связанному с языческими верованиями, неограниченные способности героя к преображению: он может становиться как животным (крокодилом), так и человеком (волхвом,

²²² Лотман Ю. М. «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII – начала XIX в. С. 75.

князем, жрецом, вождем). Злогор препятствует проникновению христианства в Новгород:

Он неведгласов вместо бога
Принудил силой, страхом чтить
Кумир Перуна-Чернорога (с. 183),

неведгласы-язычники обязаны под страхом смерти приносить ему жертвы. Мощь Злогора, его сила и власть соотносятся с начальным этапом истории Древней Руси – языческими верованиями.

Следующая часть рассказывает о смерти Злогора и его «проказах» после смерти. Особый интерес вызывает ритуал убийства колдуна: если его душу забрали черти, то расправу над телом учинили «люди добрые»:

В гроб положивши ниц лицом,
Так спрятали его в могилу,
Чтоб им не вреден был тиран,
Осинов кол ему вбив с тылу,
Над ним насыпали курган (с. 184)²²³.

Несмотря на все меры предосторожности, герой оживает, но утрачивает часть магической силы, теперь он принадлежит миру низшей мифологии:

Плел басни, смуты, сеял шашни,
Был жен посадничьих дружок...
В куту Кикимирой незримой
Сидел он часто на печи;

²²³ Ср. борьбу крестьян с заложными покойниками: стараясь обезопасить себя, они выкапывали погребенных нечистых покойников и забивали в их тело и/или в крышку гроба осиновый кол (Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 187).

Весь ужин, к вечеру хранимой,
Съедал, зубами скрипучи... (с. 184–185)²²⁴.

Последняя часть рассказа скальда связывает воедино жизнь Злогора и историю развития России. Персонаж всегда был против «здрава смысла»:

Вадима в бунт на Гостомысла
Всю чернь сей поджигал Злогор...
Он тож не допускал Добрыню
Новгородцев окрестить.
На холмах водружать святыню
И идолов в реках топить.
Противился и Ярославу
В суды он Правду Русску весть
И бабу злу, Ягу лукаву,
Посадницу всем Марфу в честь
На колымаге вскачь с железным
Пестом велел возить на вече;
На Хутыне ж огнем подземным
Царя бег Грозного сожечь (с. 184–185).

Таким образом, любые попытки противостояния власти, порядку и просвещению в истории Руси автор приписывает неразумному влиянию колдуна Злогора. Свое повествование рассказчик заканчивает утверждением, что колдун живет и сейчас, но занимают его отнюдь не глобальные проблемы, а местные («И днесь на Званке он проказит»).

В основе сюжета державинской баллады – исторический путь России, а именно: переход от язычества к христианству, представленный чередой трансформаций героя (крокодил – волхв – князь – жрец – вождь). Тематика данного

²²⁴ Ср. с описанием домового в быличках.

стихотворения сближает его с историческими балладами, но исторические события (принятие христианства, выступления против законной власти) получают религиозно-мифологическое истолкование.

Оставшееся в рукописи незавершенное стихотворение *«Северный Амур»* (1814) Державин также относит к жанру баллады. Основу сюжета составляют реальные военные события 1812 г., осмысляемые, как и в предшествующем тексте, в мифологическом ключе:

Баллада состоит из четырех строф: первые три состоят из восьми строк, а последняя из четырех, при этом каждая строфа завершается рефреном: «Северный Амур мохнатый».

Главным героем является галл – собирательный образ французского воинства, который нападает на Россию, «чтоб добычи взять богаты». Ирония автора по отношению к противнику России находит выражение в его характеристике: «озорной разбойник», «в хищеньи тароватый».

В третьей строфе открываются истинные пристрастия галла на чужой ему земле:

Галл сколь жаден был проклятый
И богатств сколь не алкал,
Но, бесстыдством бес крылатый,
Более красот искал
И им жар свой открывал,
Требуя любви отплаты. —
Русской дух лишь их спасал,
Северный амур мохнатый²²⁵.

Завоеватель-галл предстает как ложный жених, чьи попытки добиться взаимности заканчиваются неудачей. Здесь просматриваются черты архаического сюжета

²²⁵ Цит. по: Западов В. А. Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии». С. 268.

«взятие царства / города – взятие царицы»²²⁶. В Священном Писании, в древнееврейской и греческой словесности город (существительное женского рода) символически изображался как женщина, а отношения царя-правителя с городом / страной описываются как брачные²²⁷.

В короткой последней строфе галл становится объектом описываемых событий, а не субъектом, как на протяжении всей баллады, и получает достойный ответ от противника:

Галл где ус лишь протягал
Алых уст на ароматы, –
В грудь стрелой его встречал
Северный амур мохнатый (с. 268).

Баллада заканчивается победой северного Амура над галлом, о чем свидетельствуют и заглавие, и формальная организация текста: каждая строфа начинается с описания действий галла, а завершается рефреном «Северный Амур мохнатый».

Структурно-семантический анализ державинских баллад выявляет их инвариантную сюжетную основу – это драматическая встреча разных, чуждых друг другу миров, представленная в религиозно-мифологическом ключе.

В балладе «Луч» речь идет о встрече мира природного и социального, своего и чужого. В основе – мотив соперничества, победителем является представитель чужого мира (Ветер-хан). В балладе «Жилище богини Фригги» «путешествие» героя приобретает характер поэтической авторефлексии, а балладный сюжет строится на переходе из ада в рай, из тьмы в свет, из времени в вечность, при этом переход совершается в воображении лирического героя. Движение сюжета в балладе «Новгородский волхв Злогор» определяется борьбой мира языческого и

²²⁶ См.: *Плюханова М. Б.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 190.

²²⁷ А. Н. Веселовский считал, что образ женщины-города возник в русской традиции (устной и письменной) под влиянием христианских представлений. Так, христианский символ «Богородица-стена» развился в фольклорный образ плачущей стены. В письменной традиции этому соответствуют образы жен, плачущих на стене (напр., «Слово о полку Игореве», «Задонщина») (Приводится по изд.: *Плюханова М. Б.* Указ. соч.).

мира христианского, сил хаоса и разрушения с созидательными силами и порядком, государственным устроением. В балладе «Северный Амур» Державин снова сталкивает два мира – чужой, враждебный России мир, представленный образом завоевателя-галла, несущего хаос и разрушение, и свой, «северный», способный оказать достойное сопротивление.

Отличительным свойством всех этих баллад является обращение к языку мифопоэтики, образам народной песни, древней поэзии, славянской или скандинавской мифологии, в чем можно усмотреть влияние эстетических идей Гердера, созвучных художественным поискам Державина, участников «Беседы», «фольклорного» направления конца XVIII в. (творчество Чулкова, Левшина, Львова и др.). Но в силу разных причин замыслы «Беседы» оказались нереализованными, а баллады Державина так и остались в рукописи и, надо полагать, были известны немногим, а потому заслуга создания «русской» баллады в отечественном литературоведении связывается с творчеством младших архаистов, прежде всего Катенина, вступившего в полемику с Жуковским в 1816 г. Между тем с полным основанием можно считать, что опыты Державина представляют интерес как сами по себе, так и в качестве соединительного звена между старо- и младоархаистами, а также как попытка создать русскую балладу на национальном материале, полемичную по отношению к балладам Жуковского и предваряющую поэтические опыты Катенина.

Выводы второй главы

При всем многообразии сюжетных воплощений в основе баллады всегда лежит исключительное событие преимущественно драматического, трагического характера, ведущее к непредсказуемой «премене» участи героя – от идиллического счастья к несчастью. Баллада нередко заканчивается смертью или гибелью героя – частного человека, погруженного в катастрофический окружающий мир, но в трагической развязке его субъективной вины может и не быть. Сам по себе

герой, как правило, пассивен, им управляет балладная ситуация, которая и является двигателем драматического действия.

Уже в конце XVIII – начале XIX в. обозначились разные линии возможного развития балладного жанра. Формирование жанрового облика русской литературной баллады в XVIII в. начинается с балладных опытов Муравьева. Несмотря на то что они не повторяли друг друга, у них есть общее: в силу особенностей поэтического дарования автора лирическое начало преобладает над остальными.

Муравьев как бы наметил три варианта русской баллады, один из которых взаимодействует с романсом, другой – с исторической песней, а третий – с элегией. «Неверность» представляет собой синтез баллады и романса, где описываются два мира – реальный и ирреальный. Контраст реального и таинственного спустя почти тридцать лет после создания «Неверности» станет одним из наиболее устойчивых признаков баллады, именно на нем построит свою «Людмилу» (1808) Жуковский. «Болеслав, король польский» сближается с исторической песней и находится у истоков той разновидности баллады, которая ведет к «Мстиславу Мстиславичу» (1820) Катенина, «Песни о вещем Олеге» Пушкина (1822), балладам А. К. Толстого; а «Романс, с каледонского языка переложенный», точно так же, как и «Быль» (1803) Дмитриева, представляет собой контаминацию баллады и элегии и предваряет психологические баллады Жуковского.

Балладные опыты Карамзина являются своеобразным продолжением того пути, который наметил Муравьев. В «Графе Гвариносе» Карамзин, как и Муравьев в «Болеславе», опирается на исторический и легендарный материал. Попытку вновь обратиться к чужому национальному материалу – испанскому романсу предпримет в 1820-х гг. Катенин в «Песни о Сиде». «Раиса», задуманная как «древняя баллада», сопоставима с «Неверностью». Новым словом в формировании балладного жанра можно считать «Алину», включенную Карамзиным в «Письма русского путешественника». Баллада строится на традиционных мотивах (взаимной любви, неверности, самоубийства, прощения и раскаяния), но они получают новую интерпретацию, лежащую в сфере психологии, чувств, подверженных «пременам». Атмосфера таинственности, свойственная и фольклорной балладе, представлена в «Алине» на другом уровне – всё осуществляется в душе

человека, всему виной непостижимая жизнь сердца, его тайна. Необычным для баллады является и образ героя, ничем не напоминающий тот тип «коварного изменщика», к которому был близок герой «Раисы». Карамзин как в прозе, так и в поэзии отказывается от однозначности в изображении человека, его герои входят сразу в несколько персонажных парадигм, заключают в себе черты нескольких литературных типов, что сообщает им своеобразие и оригинальность.

В поэзии Дмитриева представлены как традиционный, так и оригинальный варианты баллады. «Были» (1790 г. и 1803 г.) и «Старинная любовь» являют собой попытку создания национального варианта жанровой модели. «Карикатуру» же можно определить как бытовую балладу трагикомического характера, основанную на действительном происшествии и пародирующую литературные штампы. Герои этого текста ведут себя как все, подчиняясь не высоким идеалам верности и любви, а силе бытовых обстоятельств.

Отдельное место в разработке балладного жанра в поэзии конца XVIII в. принадлежит «Ночи в чухонской избе на пустыре» Львова. Вся фабульная («воображаемая») часть, как выясняется в финале баллады, является проекцией внутреннего состояния лирического героя, она разыгрывается в сфере его сознания, настроенного на элегический лад и сформированного чтением готических романов и «страшных» баллад. Через соединение реальности и вымысла, возвышенного чувства и иронии автор стремится показать динамику состояния лирического субъекта. При этом «натурный» план преобладает над вымышленным, а трагическое событие становится, по сути, визуализацией внутреннего состояния автора-повествователя, о чем он и сообщает полупонамеком читателю в финале. Важными в плане понимания замысла Львова являются «рамочные» структуры – заглавие стихотворения и письмо к жене, которое не только выступает в качестве автокомментария, но и оказывается вовлеченным в поэтическую игру с вымыслом и реальностью. Своеобразие львовского стихотворения заключается в использовании автором полного арсенала народной песни и баллады – от ритмики до поэтических образов – и в уникальном переосмыслении «страшной» баллады, осуществленном через включение в балладный мир в качестве художественного приема мощного авторского лирико-биографического плана.

Державин незадолго до Катенина попытался создать русскую балладу на национальном материале, обратившись к славянской мифологии и древней поэзии. Универсальной ситуацией в его балладах является драматическая встреча двух миров, представленная в религиозно-мифологическом ключе, и таинственность – «затемненность», созданная при помощи архаического языка и призванная оказывать на читателя эмоциональное воздействие.

В поэтической практике русских балладников конца XVIII – начала XIX в. формируются основные черты (или конститутивные признаки) жанра. Чаще всего баллада строится по следующей схеме: экспозиция (характеристика времени и места), переломное событие в жизни главного героя (героини), страдания героя, переданные монологом или диалогом, в финале – трагическая развязка, завершающая собой линию судьбы главных персонажей.

Архетипическая сюжетная ситуация, как правило, уходит в подтекст и обнаруживает себя в мотивном и образном строе, а также в обозначении конфликтных миров, определяющих движение сюжета («здесь» – «там», «прошлое» – «настоящее», «реальное» – «вымышленное»). В зависимости от «тяготения» баллады к эпическому или лирическому началу меняется и роль автора: он может быть предельно объективированным или же эмоционально вовлеченным в текст, выполняющим роль «сочувственника» своим героям.

Пространство во всех балладах задается двумя координатами: вертикалью и горизонталью (земля – небо, низ – верх (холм / гора, выступающие как аналог неба). Преобладающие локусы – лес, дорога, поле, гора, река – неслучайны, ибо, во-первых, коррелируют с «пороговой» сюжетной ситуацией, а во-вторых, обладают семантикой, восходящей к фольклорным текстам, обозначают «пограничные» зоны между земным и небесным, своим и чужим, реальным и воображаемым мирами. Пересечение любого локуса символизирует гибель героя. Кульминация (либо финальный эпизод) зачастую происходит в лесу, где персонажи встречаются с представителями загробного мира либо гибнут. Так, в лесу погибают герои «Неверности» Муравьева и именно в «мрачном лесу» на развалинах храма, где застрелились Фальдони и Тереза, решает покончить с собой Алина в балладе Карамзина.

Переходный характер имеет излюбленное время баллад – заря / сумерки / полночь, когда контуры реального времени растворяются и появляются обманчивые ночные призраки, исчезающие при пробуждении. Событийным временем в балладе является ночь: ночью развивается основное действие в «Неверности» Муравьева, «Раисе» Карамзина и «Ночи в чухонской избе на пустыре» Львова.

Тексты, составляющие ядро жанра, максимально близки той абстрактной модели, которая складывается под влиянием фольклорной и литературной западноевропейской баллады. На периферии оказываются тексты, значительно отступающие от нее («Карикатура» Дмитриева, «Романс, с каледонского языка переложенный» Муравьева, «Ночь в чухонской избе на пустыре» Львова) за счет взаимодействия с другими жанрами (новелла, элегия, песня), близкими балладе по теме, мотивам и эмоциональному тону. Между ядром и периферией складываются индивидуально-авторские, или оригинальные, варианты – тексты, которые являют собой нестандартные решения, ведущие к переосмыслению основных мотивов и подвижности жанровых границ.

Заключение

В конце XVIII – начале XIX в. происходит смена философских парадигм, вызванная кризисом европейского сознания – переходом от познавательного оптимизма раннего Просвещения к философскому релятивизму и скептицизму, характеризующемуся осознанием невозможности рационального познания мира и человека, представлением о непостижимости судьбы, интересом к тайне, иррациональным началам человеческой души²²⁸. В литературно-эстетическом сознании этого времени отчетливо виден сдвиг от канона к более свободной форме, от следования литературным образцам к фольклоризации и апологии национальных истоков, что отразилось и на формировании жанра баллады.

Смена мировоззренческих парадигм и ломка жанровой системы происходят параллельно. Осознание условности, литературности традиционных жанров (идиллия, любовно-авантюрный и сказочно-исторический роман) с их набором клишированных ситуаций, готовых сюжетных схем и героев, а также понимание скоротечности времени, бесконечности пространства, изменчивости и удаленности жизни от неизменного идеала (сферы должного) постепенно становятся достоянием и литературного сознания. По точному и лаконичному определению Т. В. Зверевой, «мир окончательно вырывается из-под власти слова и обнажает свою временную сущность»²²⁹. Меняются принципы организации сюжета и обрисовки характера героя. Одна и та же сюжетная ситуация, представленная в разных временах и обстоятельствах, способна порождать разные сюжеты в зависимости от характера вовлеченных в нее действующих лиц.

Раньше всего эти процессы обозначились в прозе, и прежде всего в жанре романа, зародившегося в России в 60-е гг. XVIII в., а вслед за ним, в конце

²²⁸ О динамике философских идей эпохи Просвещения и возрождении мистицизма в конце XVIII в. см.: *Шоню П.* Цивилизация Просвещения / перевод с фр. И. Иткина, М. Гистер. М.; Екатеринбург, 2008. С. 319–362.

²²⁹ *Зверева Т. В.* Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ижевск, 2007. С. 7.

XVIII в., – в поэзии, в жанре баллады²³⁰. И то, и другое по-своему закономерно: эти жанры не имели жесткого канона, обладали гибкостью и находились на периферии литературного процесса, а потому представляли собой благодатную почву для эксперимента. Принцип границы, являющийся ведущим эстетическим принципом в классицизме и реализующийся на всех уровнях художественной структуры, в этих жанрах не был обязательным. Как роман, так и баллада открыты для поисков, обладают универсальным характером и широким сюжетно-тематическим диапазоном, в силу которых способны к вариативности и взаимодействию с широким кругом других жанров: роман соединяет в себе признаки басни, эпоса, истории и драмы, баллада – любовной песни, элегии, романса, психологической повести, готического романа, исторической песни, новеллы или анекдота.

В сравнении с теми типами баллад, которые были распространены в отечественном фольклоре (исторические, любовные, семейные и социально-бытовые), в литературе конца XVIII – начале XIX в. предпочтение отдается любовной балладе, нежели исторической. Отчасти это объясняется тем, что интерес к истории в исследуемый период удовлетворялся, с одной стороны, чтением героических или эпических поэм, а с другой – публикацией, начиная с 1760–1770-х гг., исторических и документальных памятников древнего и Нового времени («Древняя российская вивлиофика» Н. И. Новикова, исторические труды В. Н. Татищева и М. М. Щербатова). Доминирование любовного типа баллады в XVIII в. вызвано общей культурно-исторической ситуацией, восходящей к петровским реформам (снятие «любовного запрета» и интерес к частной жизни человека); в XIX в. – апологией чувства-страсти как стихийного, иррационального начала.

Поэты XVIII в., осваивая жанр баллады, шли разными путями: создавали отечественные аналоги «древних» баллад; расширяли пространственно-временные рамки, уходя, как, например Лъвов, в сферу субъективного или углубляясь, как Державин, в прошлое; прибегали к социальной, исторической и про-

²³⁰ По справедливому замечанию Вацуро, касающемуся лирики рубежа XVIII–XIX вв., «запрет касается рационального начала: "чувство" должно вытеснить "ум"» (Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 19).

странственной конкретизации; привлекали другие жанровые формы – поэтические и прозаические, фольклорные и книжные. Все это усложняло повествовательную структуру жанра и типологию героев за счет введения психологических мотивировок их поведения, участия автора-повествователя в сюжете. Авторские варианты демонстрировали многообразие тенденций и образовывали широкий жанровый диапазон, полюсами которого в конце XVIII – начале XIX в. можно считать столь несхожие между собой жанры, как элегия и анекдот.

У Остолопова специфика балладного жанра находит воплощение в категории удивительного, или чудесного, нарушающего обычный ход жизни и оказывающего эмоциональное воздействие на читателя. Влияние века Просвещения сказалось в непривычно широком для нас понимании категории чудесного, которое может иметь как естественный, так и сверхъестественный характер. При этом сверхъестественное чудесное, то есть фантастика, в текстах XVIII в., как правило, укоренено в древности, связано с образами прошлого, с характером осмысления события персонажами, жившими в те времена. Автор, эмоционально сочувствующий своим героям, осмысляет события иначе: доминирование чувства над разумом не исключает рационального подхода, находящего выражение, например, в иронии Львова.

Если некоторые литературные баллады конца XVIII – начала XIX в. еще могут быть восприняты как стилизация под фольклор, о чем свидетельствует обращение к традиционным мотивам, безрифменному стиху, персонажам низшей мифологии и устойчивым эпитетам (баллады Муравьева и «Раиса» Карамзина), то связь стихотворных опытов Дмитриева, Львова и Державина с народной балладой не столь очевидна и просматривается на более глубоком уровне – уровне архетипического сюжета, функцией которого было помочь возродиться в новом качестве тому, что умерло.

Сюжетной основой баллады выступает уникальный случай, представленный как закономерность. Причиной и двигателем драматического, стремительно развивающегося конфликта является действие внеположных человеку сил – реальных или фантастических, либо сил внутренних – «страстей роковых», владеющих

героем или героиней. Именно поэтому ключевым для жанра баллады является мотив судьбы, столкновения человека с роком или проявления власти над людьми сверхъестественных сил. Представления о судьбе связаны с рождением и смертью, с переживанием человеком «роковых» границ своего удела. Мотив судьбы не обособлен, а всегда связан с какой-либо другой балладной «единицей», прежде всего со временем. Он содержательно углубляет балладный конфликт, взаимодействуя с другими мотивами, и выражает ощущение последовательности и закономерности происходящих событий.

В отличие от народной, для литературной баллады конца XVIII – начала XIX в. характерны отступления от сюжетной схемы, обусловленные иным представлением о судьбе: фольклорному типу сознания присуща вера в неизбежность, предначертанность происходящего. Герой народной баллады может бросить вызов судьбе, но это, как правило, приводит его к гибели. Литературная баллады XVIII в. вариативнее в разработке отношений между героем и надличными силами: активность персонажа не всегда чревата для него смертью, она может оказаться спасительной, так, например, лирическому субъекту «Ночи...» Львова удастся спастись, выйдя навстречу буре. Возможность выхода из роковой предопределенности очень важна, так как показывает действенное начало мысли, чувства и воли героя, бросающего вызов складывающимся обстоятельствам. Кроме того, литературную балладу конца XVIII в. от народной отличают следующие моменты: нарастающая субъективация повествования и введение мотива «премены»; намеченная двуплановость повествования (за обычным ходом жизни стоят потусторонние силы, природа которых не всегда определена); фрагментарность и монтажность, заключающиеся в сжатии сюжетного времени баллады (жизнь проходит ускоренно, события протекают прерывисто и освещаются с разных точек зрения).

Можно говорить о разновекторности формирования балладного жанра в изучаемый период, о наличии нескольких линий развития, каждая из которых не реализуется во всей полноте и определяется как минимум двумя факторами: во-первых, тем, что является в понимании автора движущими силами сюжета,

определяющими в конечном счете судьбу персонажа, а во-вторых, разрушением исконного синкретизма и доминированием какого-либо одного начала – эпического или лирического. Тип баллады, наиболее близкий по образно-стилевому строю фольклору, представлен романсным («Неверность» Муравьева) и эпическим (Державин) вариантами; социально-бытовой тип – новеллистическим вариантом («Карикатура» Дмитриева); любовный тип – новеллистическим («Алина» Карамзина) и элегическим («Романс, с каледонского языка переложенный» Муравьева и «Быль» Дмитриева (1803) вариантами; примером баллады, соединившей исторический и психологический варианты, можно считать «Болеслава, короля польского» Муравьева.

Намеченные линии развития балладного жанра – новеллистический, в котором вместо трансцендентных сил действует сила повседневных, бытовых обстоятельств («Карикатура» Дмитриева); психологический, двигателем сюжета в котором являются чувства, подверженные динамике, «премене» («Алина» Карамзина, «Ночь...» Львова); историко-мифологический в архаическом варианте (баллады Державина) – осваивались постепенно, и далеко не все оказались востребованными в поэзии первой трети XIX в.

Вариативность и неизбежность жанровой многомерности русской литературной баллады, пишет З. И. Мухина, можно было предугадать уже у истоков жанра, но эта подвижность и поливариативность жанровых форм реализовывались поэтапно²³¹. Период классического развития жанра баллады связан, прежде всего, с первой третью XIX в. – творчеством Каменева, Жуковского, Катенина и Пушкина. Начиная с поэзии предромантизма, как отмечает А. Г. Вакуленко, «жанр... литературной баллады начал утверждаться в России в конце XVIII века в "страшной" разновидности»²³². Русской пред- и романтической балладе были присущи, с одной стороны, условность описываемого мира (заимствование сюжетов из другой национальной культуры, например, поэтизация европейского средневековья, рыцарства), интерес к готике, мрачный колорит, трагическое миро-

²³¹ Мухина З. И. Указ. соч. С. 5.

²³² Вакуленко А. Г. Указ. соч. С. 8.

ощущение, описание сумеречного времени суток, обязательность и неотвратимость наказания за грехи, чувство страха, а с другой – обращение к народнопоэтическому опыту, славянской (языческой) мифологии, внимание к отечественной мифологии.

Популярность баллады приводит к формированию своего рода канона, а позднее к ослаблению жанровых признаков по двум направлениям: во-первых, «страшная» баллада «превращается» в комическую, а во-вторых, усиливается лирическое начало (баллада возвращается к песенному истоку – фабула разворачивается в форме лирического переживания, действие заменяется монологом). Ярким примером «лирической» баллады являются стихотворения Лермонтова: изменение балладной структуры происходит в рамках романтической поэтики за счет «раскрепощения» лирического начала, возрастания эмоциональной напряженности, доведения до предела экспрессивности. Традиционный состав баллады получает почти условный характер («Гость», «Русалка», «Тамара» и др.), а в ряде стихотворений сильное лирическое начало разрушает балладную форму («Русская песня», «Пленный рыцарь» и др.).

Отталкиваясь от понимания романтической баллады, Пушкин не называл свои стихотворения балладами, предпочитая близкие ей обозначения жанра: песнь, сказка, легенда. Для него обращение к балладе – прежде всего эксперимент, игра с устоявшимся жанром, пародия на него (например, «Гусар», «Вурдак», «Казак» и др.)²³³. За пародийностью стоит ироническое отношение Пушкина к балладной фантастике, ставшей общим местом в романтическом изводе жанра.

Новеллистическая линия развития жанра, что была намечена Дмитриевым в «Отставном вахмистре», получает развитие только в 40–50-е гг. в стихотворениях Некрасова. Для баллад, им написанных, характерны связь с социально-исторической жизнью и бытом народа, передача функции рассказчика персонажу (прием, позаимствованный, по всей видимости, у Катенина) и сближение, с одной стороны, с фольклорным жанром, а с другой – со стихотворным рассказом и фи-

²³³ О пародийной трансформации балладных сюжетов Жуковского в поэзии и прозе Пушкина см.: *Анисимова Е. Е.* Игра как порождение смыслов в литературе: случай В. А. Жуковского // *Игра как прием текстопорождения : коллективная моногр. / Красноярск, 2010. С. 69–71.*

зиологическим очерком. Архетипическая сюжетная ситуация в балладах Некрасова в общем-то сохраняется, но в измененном виде: сюжетное движение чаще всего однонаправленно – от жизни к смерти, при этом из художественного мира баллады уходит так называемая вертикаль («земля» – «небо», «здесь» – «там») и всё определяется социально-бытовыми обстоятельствами. За трагическим финалом стоят не сверхъестественные силы, а повседневный жизненный уклад, непреодолимость границ, обусловленных несвободой героев – крепостным правом и бедностью («Свадьба», «Извозчик», «Знахарка» и др.).

Если на начальном этапе формирования литературная баллада испытала мощное влияние фольклора, то впоследствии ситуация изменилась – и уже народная баллада трансформировалась под влиянием литературной баллады Некрасова. В постфольклорный период функциональным эквивалентом традиционной баллады становится городской и жестокий романс²³⁴. Поэтому в работах, посвященных современному фольклору, зачастую баллада и романс не разграничиваются. Так, например, С. Адоньева и Н. Герасимова, занимавшиеся изучением сюжетно-мотивного репертуара записанных в 1970–1980 гг. баллад и романсов, пришли к выводу, что за фактическим слиянием этих двух жанров стоит изменение мировоззренческих основ. Главное отличие новой балладно-романсной картины мира от канонической, по их мнению, заключается в отсутствии «...каких-либо трансцендентных сил: в ней нет Бога, а случай никогда не поднимается на высоту Рока-Судьбы <...> Герои... находятся исключительно в плоскости житейского, бытового, человеческого...»²³⁵. Если события, происходящие в канонической балладе, закономерны и справедливы с точки зрения высших сил, то отсутствие трансцендентных сил в новой балладе приводит к абсолютной беззащитности героя перед окружающей действительностью – у него уже нет надежды на спасение.

В отличие от постфольклорной баллады классическая баллада, как уже не раз отмечалось, связана с темой судьбы (рока) в различных вариантах, атмо-

²³⁴ С. Ю. Неклюдов пишет об уличной песне XX в., связанной с народным романсом и народной балладой (Неклюдов С. Ю. Столичные и провинциальные города в уличной песне XX века: топоника и топонимика // *Europa Orientalis*. № 22. 2003. Р. 71–86.

²³⁵ Адоньева С., Герасимова Н. Указ. соч. С. 339.

сферой тайны, осознанием пограничности мира мертвых и мира живых. Поэтому реактуализация мифологемы судьбы, обнажение бытийных основ существования человека приводит к очередному «взлету» баллады на рубеже XIX–XX вв.²³⁶ Главное, что сближает балладу начала XX в. с романтической балладой XIX в. – драматизм, возникающий при столкновении лирического субъекта с враждебным окружающим миром – революцией, социальным хаосом, неуправляемой стихией и бунтом.

Ярким примером тому может служить поэзия Н. С. Гумилева. Несмотря на то что баллад, по обозначению Гумилева, в его творческом наследии практически нет, тематические, структурные и стилистические особенности ряда произведений указывают на наличие в них балладного элемента. Так, в стихотворении «Заблудившийся трамвай» сочетаются два жанра: баллада и видение, что приводит к соединению драматизма сюжета, прерывистости повествования, недосказанного, романтически-таинственного с мистическими прозрениями и странствиями. Итогом мистического путешествия для героя является познание самого себя и способность предвидеть свою судьбу – откровение, возможное только на границе между жизнью и смертью, сном и явью. Однонаправленное – от жизни к смерти – движение сюжета сближает стихотворения Гумилева с балладами Некрасова, но, в отличие от них, его балладное пространство организовано по вертикали, вектор которой, в отличие от классических баллад, устремлен не столько вверх, сколько вниз, во тьму и бездну (например, «Пять коней подарил мне мой друг Люцифер...»).

В последнее время к балладе – в разных жанровых вариантах – часто обращается Д. Л. Быков. Ему в равной степени интересен как любовный, так и «издевательский» (по определению Державина) тип баллады («Баллада о кустах»), и имен-

²³⁶ О жанре баллады в литературе XX в. см.: *Бобрицких Л. Я.* Эволюция балладных форм в поэзии Н. Гумилева: проблематика и поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2002; *Гринберг И. Л.* Три грани лирики: современная баллада, ода и элегия. 2-е изд. М., 1985; *Жигачева М. В.* Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60–80-х гг. XX в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1994; *Страинов С. Л.* «Молодеет и лад баллад» : лит.-крит. статьи. М., 1990; *Полторацкая А. Ю.* Поэзия И. А. Бродского и русская балладная традиция : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

но в его поэзии на рубеже XX–XXI вв. возникает новый тип балладного жанра – политико-публицистический, в котором вехи общественного развития связаны логикой и воображением автора («Восьмая баллада»). Литературная игра не отменяет «памяти жанра», ибо в русской поэзии баллада каждый раз актуализируется во времена пограничные, переходные, сопровождающиеся историческими сдвигами и потрясениями, сменой философско-эстетических и литературных парадигм (рубежи XVIII–XIX столетий, XIX–XX и XX–XXI вв.).

Библиография

Источники

1. Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и пр., сочиненная М. Ч. – М., 1786. – 326 с.
2. Английская и шотландская народная баллада : сб. / сост. Л. М. Аринштейн. – М., 1988. – 512 с.
3. Английские и шотландские баллады / перевод С. Я. Маршака ; отв. ред. В. М. Жирмунского, Н. Г. Елина. – М., 1973. – 163 с.
4. Баллады / сост., подг. текстов и коммент. Б. Н. Кирдана ; вступ. ст. А. В. Кулагиной. – М., 2001. – 464 с.
5. Беломорские старины и духовные стихи : собр. А. В. Маркова. – СПб., 2002. – 1080 с.
6. *Буало, Н.* Поэтическое искусство / Н. Буало // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / перевод с фр. С. С. Нестеровой, Г. С. Пиларова ; под ред. Н. А. Шенгели. – М., 1980. – С. 425–439.
7. Былины : в 2 т. – М., 1958.
8. Быль // Московский журнал. – 1791. – Ч. 3. – Кн. 1. – С. 6–9.
9. Воздушный корабль. – М., 1986. – 480 с.
10. *Гердер, И. Г.* О народных песнях / И. Г. Гердер // Гердер, И. Г. Избр. соч. / сост. В. М. Жирмунский ; перевод под ред. В. М. Жирмунского, Н. А. Сигал. – М. ; Л, 1959. – С. 72–86.
11. *Гердер, И. Г.* Посвящение к «Народным песням» / И. Г. Гердер // Гердер, И. Г. Избр. соч. / сост. В. М. Жирмунский ; перевод под ред. В. М. Жирмунского, Н. А. Сигал. – М. ; Л, 1959. – С. 71.
12. *Гете, И. В.* Разбор и объяснение / И. В. Гете // Гете, И. В. Собр. соч. : в 13 т. – М. ; Л., 1939. – Т. 1.
13. Дамон и Пифиас // Детское чтение. – Ч. 4. – № 45. – С. 81–95.

14. *Державин, Г. Р.* Рассуждения о лирической поэзии, или об оде / Г. Р. Державин // XVIII век. – Л., 1986. – Сб. 15 : Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. – С. 246–282.

15. *Дмитриев, И. И.* Полное собрание стихотворений / И. И. Дмитриев ; сост., вступ. ст., коммент. Г. П. Макогоненко. – 2-е изд. – Л., 1967. – 502 с.

16. *Дмитриев, М. А.* Мелочи из запаса моей памяти / М. А. Дмитриев. – М., 1869. – 279 с.

17. Древняя русская Пчела по пергаменному списку / Изд. В. Семенова / СОРЯС. – СПб., 1893. – Т. 54. – № 4. – С. 58–59.

18. Испанская поэзия в русских переводах. 1792–1976 = Poesias espanolas en versions rusas. 1792–1976 / сост., предисл., коммент. С. Ф. Гончаренко. – М., 1978. – 1024 с.

19. Исторические песни. Баллады / сост., подгот. текстов, вступ. ст., примеч. С. Н. Азбелева. – М., 1991. – 626 с.

20. Граф Гваринос // Московский журнал. – 1792. – Ч. 6. – Кн. 3. – С. 219–226.

21. *Жуковский, В. А.* Баллады и стихотворения / В. А. Жуковский. – М., 1990. – 383 с.

22. *Карамзин, Н. М.* Избранные сочинения : в 2 т. / Н. М. Карамзин ; вступ. ст. П. Беркова, Г. Макогоненко – М. ; Л., 1964.

23. *Карамзин, Н. М.* Полное собрание стихотворений / Н. М. Карамзин ; вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. – 2-е изд. – Л., 1966. – 419 с.

24. Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен / сост. И. И. Дмитриев. – М., 1796. – Ч. 1–3. – 243 с.

25. *Левшин, В. А.* Повесть о дворянине Заолешанине – богатыре, служившем князю Владимиру / В. А. Левшин // Приключения славянских витязей: Из русской беллетристики XVIII века. М., 1988. – С. 352–484.

26. Литературное наследство. – М., 1933. – № 9–10.

27. *Ломоносов, М. В.* Избранные произведения / М. В. Ломоносов ; вступ. ст., сост. и примеч. А. А. Морозова. – 2-е изд. – Л., 1986. – 559 с.

28. *Львов, Н. А.* Избранные сочинения / Н. А. Львов ; предисл. Д. С. Лихачева ; вступ. ст., сост., подготовка текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. – СПб., 1994.

29. *Муравьев, М. Н.* Стихотворения / М. Н. Муравьев ; вступ. ст., подгот. текстов и примеч. Л. И. Куликовой. – 2-е изд. – Л., 1967. – 387 с.

30. Народные баллады / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д. М. Балашова ; общ. ред. А. М. Астаховой. – М. ; Л., 1963. – 447 с.

31. Немецкая народная баллада : сб. – М., 1983. – 415 с.

32. Немецкие народные баллады / перевод Л. Я. Гинзбурга. – М., 1959. – 138 с.

33. Новое и полное собрание российских песен; содержащее в себе песни любовные, пастушеские, шуточные, простонародные, хоральные, свадебные, святочные, с присовокуплением песен из разных российских опер и комедий / сост. М. Д. Чулков : в 6 ч. СПб., 1780.

34. Отставной вахмистр // Московский журнал. – Ч. 5. – Кн. 3. – С. 295–301.

35. Песни и романсы русских поэтов / вступит. ст., подготовка текста и примеч. В. Е. Гусева. – 2-е изд. – М. ; Л., 1965.

36. Песни мадьяр. – Будапешт, 1977.

37. Песни русских поэтов : в 2 т. / вступит. ст., подготовка текста и примеч. В. Е. Гусева. – Л., 1988.

38. Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. – СПб., 1866. – 697 с.

39. Письма русских писателей XVIII века. – Л., 1980. – 471 с.

40. Поэты 1790–1810-х гг. / вступ. ст. и сост. Ю. М. Лотмана ; подгот. текста М. Г. Альтшуллера. – 2-е изд. – Л., 1971. – 900 с.

41. Поэты XVIII века : в 2 т. / вступ. ст. Г. П. Макогоненко ; биограф. справки И. З. Сермана ; сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана ; подгот. текста и примеч. Н. Д. Кочетковой. – 2-е изд. – Л., 1972. – Т. 2. – 579 с.

42. *Пушкин, А. С.* Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М., 1959–1962.

43. Романсеро / перевод с исп. ; сост., ред. переводов, послесловие Н. Томашевского. – М., 1970. – 456 с.
44. Русская баллада / предисл., ред. и примеч. В. И. Чернышева ; вступ. ст. Н. П. Андреева. – М.; Л., 1936.
45. Русские народные баллады / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Д. М. Балашова. – М., 1983. – 311 с.
46. Скандинавская баллада / вступ. ст. М. И. Стеблин-Каменского. – Л., 1978. – 275 с.
47. Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил И. Прач / сост. Н. А. Львов. – СПб., 1790.
48. Современная баллада и жестокий романс / сост. С. Адоньева, Н. Герасимова. – СПб., 1996. – 416 с.
49. Сочинения и переводы, издаваемые Российской Академиею : в 6 ч. – СПб., 1813. – Ч. 6. – 264 с.
50. *Стерн, Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии / Л. Стерн ; вступ. ст. А. Елистратовой ; перевод и примеч. А. Франковского. – М., 1968. – 715 с.
51. Стихотворения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота : в 9 т. – СПб., 1864–1883.
52. *Сумароков, А. П.* Избранные произведения / А. П. Сумароков ; вступ. ст., подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. – 2-е изд. – Л., 1957. – 607 с.
53. *Сумароков, А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе : в 10 т. / А. П. Сумароков. – 2-е изд. – М., 1787. – Т. 9.
54. *Сумароков, А. П.* Синав и Трувор / А. П. Сумароков // Русская литература – век XVIII. Трагедия. – М., 1991. – С. 73–116.
55. *Тредиаковский, В. К.* Избранные произведения / В. К. Тредиаковский ; вступ. ст. и подгот. текста Л. И. Тимофеева ; примеч. Я. М. Строчкова. – М. ; Л., 1963. – 571 с.
56. Чудесный рог: народные баллады : сб. – М., 1985. – 334 с.

57. Эолова арфа: антология баллады / сост., предисл., коммент. А. А. Гугни-на. – М., 1989. – 671 с.

Научная литература

1. *Абрамовская, И. С.* Русская идиллия: эволюция жанра в прозе конца XVIII – первой половины XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Абрамовская Ирина Сергеевна. – Великий Новгород, 2000. – 19 с.

2. *Адоньева, С., Герасимова, Н.* «Никто меня не пожалеет...». Баллада и романс как феномен фольклорной культуры нового времени / С. Адоньева, Н. Герасимова // Современная баллада и жестокий романс / сост. С. Адоньева, Н. Герасимова. – СПб., 1996. – С. 339–365.

3. *Автухович, Т. Е.* Русский роман XVIII века и риторика: взаимодействие в период формирования жанра (1760–1790-е гг.) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Автухович Татьяна Евгеньевна. – М., 1998. – 48 с.

4. *Азадовский, М. К.* Фольклористика XVIII века / М. К. Азадовский // Азадовский, М. К. История русской фольклористики / под общ. ред. Э. В. Померанцевой. – М., 1958. – С. 42–111.

5. *Азбелев, С. Н.* Русские исторические песни и баллады / С. Н. Азбелев // Исторические песни. Баллады / сост., подгот. текстов, вступ. ст., примеч. С. Н. Азбелева. – М., 1991. – С. 5–40.

6. *Акимова, Т. М.* «Русская песня» и романс первой трети XIX века / Т. М. Акимова // Рус. лит. – 1980. – № 2. – С. 36–45.

7. *Александровская, М. А.* Становление жанра баллады в русской поэзии второй половины XVIII века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Александровская Марина Александровна. – М., 2004. – 159 с.

8. *Алексеев, М. П.* К литературной истории баллады «Граф Гваринос» / М. П. Алексеев // XVIII век : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – Л., 1969. – Сб. 8. – С. 179–190.

9. *Алексеев, М. П.* Народные баллады Англии и Шотландии / М. П. Алексеев // История английской литературы. – М. ; Л., 1943. – Т. 1. – Вып. 1.
10. *Алексеев, М. П.* Первое знакомство с Данте в России / М. П. Алексеев // От классицизма к романтизму: из истории международных связей русской литературы. – Л., 1970. – С. 6–62.
11. *Алексеева, О. В.* Категория времени в русской поэзии конца XVIII – начала XIX вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Алексеева Оксана Витальевна. – СПб., 2007. – 25 с.
12. *Альтшуллер, М. Г.* Беседа любителей русского слова: у истоков русского славянофильства / М. Г. Альтшуллер. – М., 2007. – 448 с.
13. *Альтшуллер, М. Г.* Оратория «Целение Саула» в системе поздней лирики Державина / М. Г. Альтшуллер // XVIII век. – СПб., 1999. – Сб. 21. – С. 268–281.
14. *Андреев, Н. П.* Песни-баллады в русском фольклоре / Н. П. Андреев // Русская баллада / предисл., ред., прим. В. В. Чернышева. – М. ; Л., 1936. – С. 14–48.
15. *Аникин, В. П.* Балладные песни / В. П. Аникин // Русское народное поэтическое творчество : учеб. пособие / под ред. Н. И. Кравцова. – М., 1971. – С. 190–204.
16. *Анисимова, Е. Е.* Игра как порождение смыслов в литературе: случай В. А. Жуковского / Е. Е. Анисимова // Игра как прием текстопорождения : коллективная моногр. / под ред. А. П. Сковородникова. – Красноярск, 2010. – С. 64–74.
17. *Аржанов, А. П.* Становление субъективности в русской прозе XVIII века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Аржанов Алексей Павлович. – Самара, 2008. – 16 с.
18. *Артмасова, М. А.* Творчество В. А. Жуковского и фольклор : дис ... канд. филол. наук : 10.01.01, 10.01.09 / Артмасова Мария Александровна. – М., 2001. – 191 с.

19. *Асафьев, Б. В.* Важнейшие этапы развития русского романа / Б. В. Асафьев // Русский романс: опыт интонационного анализа : сб. ст. / под ред. Б. В. Асафьева. – М. ; Л., 1930. – С. 9–24.
20. *Асоян, А. А.* Данте и русская литература / А. А. Асоян. – Свердловск, 1989. – 172 с.
21. *Афанасьев, Э. Л.* Настроения и мотивы русской литературы XVIII в. в наследии Жуковского / Э. Л. Афанасьев // Жуковский и литература конца XVIII – XIX века. – М., 1988. – С. 117–131.
22. *Афанасьева, К. А.* Г. Р. Державин и преромантизм / К. А. Афанасьева // Филол. науки. – 1994. – № 3. – С. 88–98.
23. *Багно, В. Е.* Дорогами «Дон Кихота» / В. Е. Багно. – М., 1988. – 447 с.
24. *Бадьина, К. Ю.* Любовная баллада в русской и англо-шотландской народных традициях: опыт сравнительного анализа : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Бадьина Ксения Юрьевна. – Ульяновск, 2012. – 21 с.
25. *Балашов, Д. М.* Древняя русская эпическая баллада : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Балашов Дмитрий Михайлович. – Л., 1962. – 19 с.
26. *Балашов, Д. М.* История развития жанра русской баллады / Д. М. Балашов. – Петрозаводск, 1966. – 72 с.
27. *Балашов, Д. М.* Постановка вопроса о балладе в русской и западной фольклористике / Д. М. Балашов // Труды Карельского филиала АН СССР: вопросы литературы и народного творчества. – Петрозаводск, 1962. – Вып. 35. – С. 62–79.
28. *Балашов, Д. М.* Русские народные баллады / Д. М. Балашов // Русские народные баллады. – М., 1983. – С. 5–8.
29. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975. – 504 с.
30. *Башарин, А. С.* Городская песня / А. С. Башарин // Современный городской фольклор. – М., 2003. – С. 503–533.

31. *Берков, П. Н.* Державин и Карамзин в истории русской литературы конца XVIII – начала XIX века / П. Н. Берков // XVIII век. – Л., 1969. – Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – С. 5–24.

32. *Блудилина, Н. Д.* Запад в русской литературе XVIII века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Блудилина Наталья Даниловна. – М., 2005. – 41 с.

33. *Бодрова, А. С.* Из комментариев к поздним стихотворениям Дмитриева / А. С. Бодрова // Иван Иванович Дмитриев (1760–1837). Жизнь. Творчество. Круг общения : чтения Отдела русской литературы XVIII в. / ред. А. А. Костин, Н. Д. Кочеткова. – СПб., 2010. – Вып. 6. – С. 43–54.

34. *Бройтман, С. Н.* Историческая поэтика / С. Н. Бройтман // Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М., 2007. – Т. 2.

35. *Бухаркин, П. Е.* Н. М. Карамзин – человек и писатель – в истории русской литературы / П. Е. Бухаркин. – СПб, 1999.

36. *Бухаркин, П. Е.* О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина (Эраст и проблема типологии литературного героя) / П. Е. Бухаркин // XVIII век. – СПб., 1999. – Сб. 21. – С. 318–326.

37. *Вакуленко, А. Г.* Эволюция «страшной» баллады в творчестве русских поэтов-романтиков XIX – начала XX в. (от В. А. Жуковского до Н. С. Гумилева) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Вакуленко Анна Георгиевна. – М., 1996. – 18 с.

38. *Валеев, Э. Н.* Судьбою прерванный полет. Г. П. Каменев в русской литературе рубежа XVIII–XIX веков / Э. Н. Валеев : моногр. – Казань, 2001. – 136 с.

39. *Васильева, Г. М.* Культура средних веков и эпохи Возрождения / Г. М. Васильева : науч.-метод. рекомендации. – Новосибирск, 1992.

40. *Вацууро, В. Э.* «Сиерра-Морена» Н. М. Карамзина и литературная традиция / В. Э. Вацууро // XVIII век. – СПб., 1999. – Сб. 21. – С. 327–336.

41. *Вацууро, В. Э.* Г. П. Каменев и готическая литература / В. Э. Вацууро // XVIII век. – Л., 1975. – Сб. 10 : Русская литература XVIII века и ее международные связи. – С. 271–277.

42. *Вацууро, В. Э.* Готический роман в России / В. Э. Вацууро. – М., 2002.

43. *Вацуро, В. Э. И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века* / В. Э. Вацуро // Вацуро, В. Э. Пушкинская пора. – СПб., 2000. – С. 9–53.
44. *Вацуро, В. Э. Карамзин возвращается* / В. Э. Вацуро // Литературное обозрение. – М., 1989. – № 11. – С. 33–39.
45. *Вацуро, В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа»* / В. Э. Вацуро. – 2-е изд. – СПб., 2002. – 240 с.
46. *Вацуро, В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм»* / В. Э. Вацуро // XVIII век. – Л., 1969. – Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – С. 190–209.
47. *Вершинина, Н. Л. К вопросу об идиллической основе повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»* / Н. Л. Вершинина // Карамзинский сборник: творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс. – Ульяновск, 1996. – С. 52–65.
48. *Веселовский А. Н. Историческая поэтика* / А. Н. Веселовский. – М., 1989.
49. *Виролайнен, М. Н. Речь и молчание: сюжеты и мифы русской словесности* / М. Н. Виролайнен. – СПб., 2003.
50. *Волгина, Е. И. Творчество Гете 90-х гг XVIII в.: Баллады. Место и значение в творчестве поэта на рубеже XVIII и XIX вв.* / Е. И. Волгина : учеб. пособие для студентов. – Куйбышев, 1975. – 120 с.
51. *Воронин, Л. Б. По следам баллады* / Л. Б. Воронин : эксперимент. учеб. пособие. – М., 1996. – 96 с.
52. *Воронцова, Т. И. Картина мира в тексте английской баллады (Когнитивная основа и языковая репрезентация) : автореф. дис. ... д-ра. филол. наук : 10.02.04* / Воронцова Татьяна Ивановна. – СПб., 2003. – 35 с.
53. *Воронцова, Т. И. Композиционно-смысловая и семантическая структура текста баллады (на материале англо-шотландских баллад XVIII–XIX вв.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04* / Воронцова Татьяна Ивановна. – Л., 1982. – 17 с.

54. *Гаврилкова, И. Н.* Предромантизм в русской поэзии конца XVIII – начала XIX вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Гаврилкова Ирина Николаевна. – М., 2003. – 16 с.

55. *Гаспаров, М. Л.* Семантический ореол метра (к семантике русского трехстопного ямба) / М. Л. Гаспаров // Лингвистика и поэтика. – М., 1979. – С. 282–307.

56. *Гегель, Г. В. Ф.* Эстетика / Г. В. Ф. Гегель ; под ред. М. Лившица : в 4 т. – М., 1971. – Т. 3.

57. *Гистер, М. А.* Русская литературная сказка XVIII века: история, поэтика, источники : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Гистер Марина Александровна. – М., 2005. – 20 с.

58. *Глумов, А. Н.* Н. А. Львов / А. Н. Глумов. – М., 1980. – 208 с.

59. *Голованова, Н. Ф.* Эволюция жанра баллады в эпической поэзии мордвы : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Голованова Наталья Федоровна. – Ульяновск, 2009. – 22 с.

60. *Горалек, К.* Взаимосвязи в области славянской народной баллады / К. Горалек // Русский фольклор. – М. ; Л., 1963. – Т. 8 : Народная поэзия славян. – С. 98–101.

61. *Горан, В. П.* Древнегреческая мифологема судьбы / В. П. Горан. – Новосибирск, 1990. – 335 с.

62. *Горелов, А. А.* Критические заметки по текстологии исторических песен, баллад и былин / А. А. Горелов // Русский фольклор. – Л., 1991. – Т. 26. – С. 83–92.

63. *Гречаная, Е. П.* Первый поэтический сборник Тредиаковского и французская галантная поэзия конца XVII – начала XVIII в. / Е. П. Гречаная // Новый филолог. вестн. – 2005. – № 1. – С. 121–128.

64. *Григорьева, Е. Н.* Тема судьбы в русской лирике первой трети XIX в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Григорьева Елена Николаевна. – Л., 1990. – 16 с.

65. *Григорьян, К. Н.* «Ультраромантический род поэзии» (из истории русской элегии) / К. Н. Григорьян // Русский романтизм. – Л., 1978. – 79–117.

66. *Гримич, М. В.* Соотношение мифологического и исторического в украинской народной балладе : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Гримич Марина Виллевна. – Минск, 1990. – 18 с.

67. *Гринберг, И. Л.* Три грани лирики: современная баллада, ода и элегия / И. Л. Гринберг. – 2-е изд. – М., 1985. – 397 с.

68. *Грот, Я. К.* Жизнь Державина / Я. К. Грот. – М., 1997.

69. *Губарева, Р. В.* «Светлана» В. А. Жуковского (Из истории русской баллады) / Р. В. Губарева // Из истории русской литературы. – Л., 1963. – С. 175–196.

70. *Гугнин, А. А.* Баллады о Робин Гуде: популярное введение в проблему / А. А. Гугнин // Проблемы истории литературы. – М., 1999. – Вып. 9. – С. 3–7.

71. *Гугнин, А. А.* Комментарии. Литературные баллады / А. А. Гугнин // Эолова арфа: антология баллады. – М., 1989. – С. 606–659.

72. *Гугнин, А. А.* Народная и литературная баллада: судьба жанра / А. А. Гугнин // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов. – М., 1996. – С. 74–92.

73. *Гугнин, А. А.* Немецкая народная баллада: эскиз ее истории и поэтики / А. А. Гугнин // Немецкая народная баллада : сб. – М., 1983. – С. 5–25.

74. *Гугнин, А. А.* Постоянство и изменчивость жанра / А. А. Гугнин // Эолова арфа: антология баллады. – М., 1989. – С. 7–26.

75. *Гудошников, Я. И.* Основные закономерности развития русской любовной песенной лирики и ее соотношение с фольклором в XVIII–XIX вв. : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Гудошников Яков Иванович. – М., 1982. – 32 с.

76. *Гудошников, Я. И.* Очерки истории русской литературной песни XVIII–XIX вв. / Я. И. Гудошников. – Воронеж, 1972. – 169 с.

77. *Гуревич, Е. А., Матюшина, И. Г.* Поэзия скальдов / Е. А. Гуревич, И. Г. Матюшина ; отв. ред. Е. М. Мелетинский. – М., 1999. – 752 с.

78. *Гусев, В. Е.* Песни, романсы, баллады русских поэтов / В. Е. Гусев // Песни русских поэтов : в 2 т. – Л., 1988. – Т. 1. – С. 5–54.

79. *Гуськов, Н. А.* Оппозиция «парадное – приватное» в творчестве Дмитриева / Н. А. Гуськов // Иван Иванович Дмитриев (1760–1837). Жизнь. Творчество. Круг общения : чтения Отдела русской литературы XVIII в. / ред. А. А. Костин, Н. Д. Кочеткова. – СПб., 2010. – Вып. 6. – С. 28–42.

80. *Гутникова, А. А.* Бедная Раиса и Бедная Лиза (сравнительно-типологический анализ баллады «Раисы» и повести «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина) / А. А. Гутникова // Русская баллада. История и теория жанра : сб. науч. ст. / отв. ред. С. Н. Травников. – М., 2006. – С. 57–70.

81. *Девяткин, С. Г.* Проблемы жанра баллады в мордовской литературе / С. Г. Девяткин // Проблемы жанров современной мордовской литературы. – Саранск, 1987. – С. 25–38.

82. *Добрина, О. А.* Типология конфликта в народной балладе / О. А. Добрина // Сибирский фольклор : сб. науч. тр. – Новосибирск, 1981. – С. 62–68.

83. *Душина, Л. Н.* Жанр баллады в творчестве Пушкина-лицеиста // Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII – XIX вв. / Л. Н. Душина : сб. науч. работ. – Л., 1974. – С. 25–41.

84. *Душина, Л. Н.* М. Н. Муравьев и русская баллада / Л. Н. Душина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – Л., 1978. – С. 39–49.

85. *Душина, Л. Н.* На жанровом «переломе» от романса к балладе // Литературоведение / Л. Н. Душина : науч. доклады. – Л., 1973. – С. 21–25.

86. *Душина, Л. Н.* Поэтика русской баллады в период становления жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Душина Людмила Николаевна. – Л., 1975.

87. *Душина, Л. Н.* Роль «чудесного» в поэтике первых русских баллад / Л. Н. Душина // Проблемы идейно-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах в свете решений XXIV съезда КПСС : тезисы совещания 25–27 мая 1972 г. – М., 1972. – С. 69–70.

88. Душина, Л. Н. Тредиаковский и русская баллада XVIII века / Л. Н. Душина // Венок Тредиаковскому. – Волгоград, 1976. – С. 62–63.
89. Елина, Н. Г. Развитие англо-шотландской баллады / Н. Г. Елина // Английские и шотландские баллады. – М., 1973. – С. 104–131.
90. Еременко, Л. И. Поэзия И. И. Дмитриева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Еременко Людмила Ивановна. – Л., 1983. – 22 с.
91. Ермоленко, С. И. Баллада М. Ю. Лермонтова в истории русского балладного жанра : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Ермоленко Светлана Ивановна. – Свердловск, 1983. – 220 с.
92. Ерофеев, В. В. Мир баллады / В. В. Ерофеев // Воздушный корабль. – М., 1986. – С. 3–16.
93. Ефимова, П. А. Эволюция жанра песни в русской литературе XVIII века (1730–1770 гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Ефимова Полина Анатольевна. – Самара, 2007. – 18 с.
94. Жигачева, М. В. Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60–80-х гг. XX в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Жигачева Мария Владимировна. – М., 1994. – 16 с.
95. Жирмунский, В. М. Английская народная баллада / В. М. Жирмунский // Английские и шотландские баллады. – М., 1973. – С. 87–103.
96. Жирмунский, В. М. Геттингенский союз / В. М. Жирмунский // Очерки по истории классической немецкой литературы. – Л., 1972. – С. 362–379.
97. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение / В. М. Жирмунский. – Л., 1979.
98. Журавлева, А. И. Влияние баллады на позднюю лирику Лермонтова / А. И. Журавлева // Вестн. Московского ун-та. – Сер. 9 : Филология. – 1981. – № 1. – С. 13–20.
99. Журавлева, А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики / А. И. Журавлева. – М., 2002.

100. *Западов, В. А.* Державин и русская рифма XVIII века / В. А. Западов // XVIII век. – Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX вв. – Л., 1969. – С. 54–92.
101. *Западов, В. А.* Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии» / В. А. Западов // XVIII век. – Сб. 15 : Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. – Л., 1986. – С. 229–282.
102. *Западов, В. А.* Сентиментализм и предромантизм в России / В. А. Западов // Литературные направления в русской литературе XVIII в. – СПб., 1995. – С. 38–51.
103. *Зверева, Т. В.* Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Зверева Татьяна Вячеславовна. – Ижевск, 2007. – 40 с.
104. *Зорин, А. Л.* Глагол времени / А. Л. Зорин // Зорин, А. Л., Зубков, Н. Н., Немзер, А. С. Свой подвиг свершив: о судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. – М., 1987. – С. 5–155.
105. *Зорин, А. Л., Немзер А. С.* Парадоксы чувствительности / А. Л. Зорин, А. С. Немзер // «Столетия не сотрут...»: русские классики и их читатели. – М., 1989. – С. 7–52.
106. *Зубова, Н. П.* Песни литературного типа в устной народной традиции (на материале записей 1970 – начала 1980-х гг.) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Зубова Нина Павловна. – М., 1984. – 234 с.
107. *Зырянов, О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О. В. Зырянов. – Екатеринбург, 2003.
108. *Иванов, В. А.* Русская литературная баллада 1840–1890-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Иванов Владимир Александрович. – Смоленск, 2000. – 14 с.
109. *Иванов, М. В.* Карамзин и проблемы русской сентиментальной прозы 1790-х – 1800-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Иванов Михаил Васильевич. – СПб., 1976. – 23 с.

110. *Иванов, М. В.* Судьба русского сентиментализма : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Иванов Михаил Васильевич. – СПб., 1997. – 32 с.
111. *Иезуитова, Р. В.* Баллада в эпоху романтизма / Р. В. Иезуитова // Русский романтизм. – Л., 1978. – С. 138–162.
112. *Иезуитова, Р. В.* В. Жуковский «Эолова арфа» / Р. В. Иезуитова // Поэтический строй русской лирики. – Л., 1973. – С. 38–52.
113. *Иезуитова, Р. В.* В. Жуковский и его время / Р. В. Иезуитова. – Л., 1989. – 288 с.
114. *Иезуитова, Р. В.* Из истории русской баллады 1790-х – первой половины 1820-х гг. (Жуковский и Пушкин) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Иезуитова Раиса Владимировна. – Л., 1966. – 19 с.
115. *Ионин, Г. Н.* Фольклорные мотивы в поэзии Г. Р. Державина 1800-х годов / Г. Н. Ионин // Русский фольклор. Материалы и исследования. – М.; Л., 1962. – Т. 7. – С. 52–66.
116. История русской литературы : в 4 т. – Т. 1 : Древнерусская литература. Литература XVIII века. – Л., 1980.
117. История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век / отв. ред. Ю. Д. Левин. – Т. 2 : Драматургия. Поэзия. – СПб., 1996.
118. *Кадырина, А. А.* Проблема категории Возвышенного в поэзии Н. А. Львова / А. А. Кадырина // Державин глазами XXI века: К 260-летию со дня рождения Г. Р. Державина. – Казань, 2004. – С. 69–75.
119. *Каландадзе, Г. А.* Грузинская народная баллада / Г. А. Каландадзе. – Тбилиси, 1965. – 104 с.
120. *Канунова, Ф. З.* Карамзин и Жуковский (Некоторые вопросы изучения русской истории по материалам библиотеки В. А. Жуковского) / Ф. З. Канунова // XVIII век. Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века / отв. ред. А. М. Панченко. – Л., 1989. – Сб. 16. – С. 130–138.

121. *Канунова, Ф. З.* Карамзин и Стерн / Ф. З. Канунова // XVIII век. – Сб. 10 : Русская литература XVIII века и ее международные связи. – Л., 1975. – С. 258–264.

122. *Канунова, Ф. З.* Карамзинизм ранней прозы В. А. Жуковского («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина и «Марьиная роща» В. А. Жуковского) / Ф. З. Канунова // Карамзин и время. – Томск, 2006. – С. 179–191. (Русская классика: Исследования и материалы. – Вып. 3.)

123. *Канунова, Ф. З.* Н. М. Карамзин в историко-литературной концепции В. А. Жуковского (1826–1827 гг.) / Ф. З. Канунова // XVIII век. – СПб., 1999. – Сб. 21. – С. 337–346.

124. *Капинос, Е. В.* О лирическом сюжете в стихах и прозе / Е. В. Капинос // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. – Вып. 7 : Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. – Новосибирск, 2007.

125. *Кафанова, О. Б.* Библиография переводов Н. М. Карамзина в «Вестнике Европы» (1802–1803 гг.) / О. Б. Кафанова ; отв. ред. А. М. Панченко // XVIII век. – СПб., 1991. – Сб. 17. – С. 249–283.

126. *Киреева, Е. В.* Песня и романс (к обозначению жанров) / Е. В. Киреева // Фольклор народов РСФСР : межвуз. науч. сб. – Уфа, 1985. – С. 61–65.

127. *Клейн, И.* Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века / И. Клейн. – М., 2005.

128. *Ковылин, А. В.* Русская народная баллада: Происхождение и развитие жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Ковылин Алексей Владимирович. – М., 2003. – 22 с.

129. *Козлов, В. П.* К истории «Слова о полку Игореве» в конце XVIII века / В. П. Козлов // Исследования «Слова о полку Игореве». – Л., 1986. – С. 159–172.

130. *Койтен, А.* Державинские переводы из Геснера и Гердера (по материалам архива Державина) / А. Койтен // НЛО. – № 54 (2002). – С. 119–131.

131. *Копанева, Н. П.* Новые народные песни балладного типа в русской устной традиции конца XIX – начала XX в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Копанева Наталья Павловна. – Л., 1985. – 12 с.

132. *Копылова, Н. И.* Пародирование романтической баллады и фольклор / Н. И. Копылова // Поэтика литературы и фольклора. – Воронеж, 1979. – С. 40–47.
133. *Копылова, Н. И.* Фольклоризм композиции русской литературной баллады первой трети XIX в. / Н. И. Копылова // Вопросы поэтики литературы и фольклора : сб. статей. – Воронеж, 1976. – С. 106–116.
134. *Копылова, Н. И.* Фольклоризм поэтики баллады и поэмы русской романтической литературы первой трети XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Копылова Надежда Ильинична. – Воронеж, 1975. – 23 с.
135. *Копылова, Н. И.* Фольклорный эпитет и стиль романтических баллад и поэм первой трети XIX в. / Н. И. Копылова // Поэтика искусства слова : сб. статей. – Воронеж, 1978. – С. 49–58.
136. *Коровин В. И.* «Его стихов пленительная сладость» / В. И. Коровин // Жуковский, В. А. Баллады и стихотворения / В. А. Жуковский. – М., 1990. – С. 5–20.
137. *Коровин, В. И.* Лирические и лиро-эпические жанры в художественной системе русского романтизма : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Коровин Валентин Иванович. – М., 1982. – 30 с.
138. *Коропова, М. А.* Жуковский и Карамзин: к проблеме литературной преемственности / М. А. Коропова // Изв. АН. – Сер. : Лит. и яз. – 2003. – Т. 62. – № 1. – С. 60–66.
139. *Коропова, М. А.* Жуковский, Карамзин: к вопросу об архаизме и новаторстве / М. А. Коропова // Вестн. МГУ. – Сер. 9 : Филология. – 2002. – № 6. – С. 48–56.
140. *Кочеткова, Н. Д.* Жуковский и Карамзин / Н. Д. Кочеткова // Жуковский и русская культура : сб. науч. тр. – Л., 1987. – С. 190–215.
141. *Кочеткова, Н. Д.* Карамзин и литература сентиментализма / Н. Д. Кочеткова // Русская литература и фольклор (XI–XVIII вв.). – Л., 1970. – С. 351–389.
142. *Кочеткова, Н. Д.* Литература русского сентиментализма: эстетические и художественные искания / Н. Д. Кочеткова. – СПб., 1994.

143. *Кочеткова, Н. Д.* Проблемы изучения литературы русского сентиментализма / Н. Д. Кочеткова // XVIII век : Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века / отв. ред. А. М. Панченко. – Л., 1989. – Сб. 16. – С. 32–43.

144. *Кошмал, В.* Новелла и сказка: событие, случай, случайность (Гумилев, Гиппиус, Набоков, Хармс) / В. Кошмал // Русская новелла: проблемы теории и истории : сб. статей / под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб., 1993. – С. 235–248.

145. *Кравцов, Н. И.* Славянская народная баллада / Н. И. Кравцов // Кравцов, Н. И. Проблемы славянского фольклора. – М., 1972. – С. 176–199.

146. *Крестова, Л. В.* Из истории русско-польских связей в XVIII в. (Незавершенная трагедия М. Н. Муравьева «Болеслав, король польский» и его баллада на ту же тему) / Л. В. Крестова // Польско-русские литературные связи. – М., 1970. – С. 71–82.

147. *Крестова, Л. В.* Повесть Н. М. Карамзина «Сиерра-Морена» / Л. В. Крестова // XVIII в. – Сб. 7 : Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. – М. ; Л., 1966. – С. 261–266.

148. *Кросс А.* Разновидности идиллии в творчестве Карамзина / А. Кросс // XVIII в. – Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – Л., 1969. – С. 210–228.

149. *Кудреватых, А. Н.* Эволюция психологизма в прозе Н. М. Карамзина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Кудреватых Анастасия Николаевна. – Екатеринбург, 2009. – 22 с.

150. *Кузьменкова, Е. В.* Баллады А. С. Пушкина: фольклорные и литературные источники текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Кузьменкова Елена Владимировна. – Саратов, 2003. – 19 с.

151. *Кулагина, А. В.* Балладные песни / А. В. Кулагина // Баллады. – М., 2001. – С. 5–26.

152. *Кулагина, А. В.* Русская народная баллада как жанр : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Кулагина Алла Васильевна. – М., 1973. – 24 с.

153. *Кулагина, А. В.* Русская народная баллада / А. В. Кулагина : учеб.-метод. пособие. – М., 1977. – 104 с.
154. *Кулагина, А. В.* Современное бытование баллады на Севере / А. В. Кулагина // Вопросы жанров русского фольклора : сб. статей / под ред. Н. И. Кравцова. – М., 1972. – С. 74–95.
155. *Кулакова, Л. И.* Львов / Л. И. Кулакова // История русской литературы : В 10 т. – М. ; Л., 1941–1956. – Т. 4 : Литература XVIII века. – 1947. – Ч. 2. – С. 446–450.
156. *Кулакова, Л. И.* Муравьев / Л. И. Кулакова // История русской литературы : В 10 т. – М. ; Л., 1941–1956. – Т. 4 : Литература XVIII века. – 1947. – Ч. 2. – С. 454–461.
157. *Кулакова, Л. И.* Эстетические взгляды Н. М. Карамзина / Л. И. Кулакова ; под ред. П. Н. Беркова, И. З. Сермана // XVIII век. – М. ; Л., 1964. – Сб. 6 : Эпоха классицизма. – С. 146–175.
158. *Курышева, Л. А.* Повести о богатырях в «Русских сказках» В. А. Левшина: сказочно-историческая модель повествования / Л. А. Курышева ; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – Новосибирск, 2009.
159. *Лазарчук, Р. М.* Литературная культура последней трети XVIII века (Диалог столицы и провинции) : науч. доклад дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Лазарчук Римма Михайловна. – СПб., 2000. – 55 с.
160. *Лаппо-Данилевский, К. Ю.* Литературная деятельность Н. А. Львова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Лаппо-Данилевский Константин Юрьевич. – Л., 1988. – 24 с.
161. *Левин, Ю. Д.* Английская поэзия и литература русского сентиментализма / Ю. Д. Левин // От классицизма к романтизму: из истории русской литературы. – Л., 1970. – С. 195–297.
162. *Левин, Ю. Д.* Оссиан в русской литературе. Конец XVIII – первая треть XIX века / Ю. Д. Левин. – Л., 1980. – 205 с.

163. *Левченко, О. А.* Жанр русской романтической баллады 1820–1830-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Левченко Оксана Альбертовна. – Тарту, 1990. – 22 с.

164. *Левченко, О. А.* Сюжеты русской романтической баллады / О. А. Левченко // Стилистический анализ художественного текста / Смоленский гос. пед. ин-т им. К. Маркса. – Смоленск, 1988. – С. 108–119.

165. *Линтур, В. П.* Балладная песня и народная сказка / В. П. Линтур // Славянский фольклор. – М., 1972. – С. 164–180.

166. *Лихачев, Д. С.* Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве» / Д. С. Лихачев // Исследования «Слова о полку Игореве». – Л., 1986. – С. 9–29.

167. *Лобкова, Н. А.* О сюжете и ритме русской литературной баллады 1840–1870-х годов / Н. А. Лобкова // Проблемы литературных жанров : материалы науч. межвуз. конф. (23–26 мая 1972 г.). – Томск, 1972. – С. 153–154.

168. *Лозовой, Б. А.* Баллада / Б. А. Лозовой // Русская речь. – 1973. – № 4. – С. 141–145.

169. *Лотман, Ю. М.* Поэзия 1790–1810-х годов / Ю. М. Лотман // Поэты 1790–1810-х годов. – Л., 1971. – С. 5–62.

170. *Лотман, Ю. М.* «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII – начала XIX в. / Ю. М. Лотман // О русской литературе: статьи и исследования (1958–1993). – СПб., 1997. – С. 14–79.

171. *Макогоненко, Г. П.* Русское просвещение и проблема фольклора / Г. П. Макогоненко // Русская литература и фольклор (XI–XVIII вв.). – Л., 1970. – С. 180–225.

172. *Макогоненко, Г. П.* Рядовой на Пинде воин (Поэзия Ивана Дмитриева) / Г. П. Макогоненко // Дмитриев, И. И. Полное собрание стихотворений. – 2-е изд. – Л., 1967. – С. 5–68.

173. *Малэк, Э.* Указатель сюжетов русской нарративной литературы XVII–XVIII вв. / Э. Малэк. – Т. 1. – 2000.

174. *Маркович, В. М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма / В. М. Маркович // Жуковский и русская культура. – Л., 1987. – С. 138–165.
175. *Меднис, Н. Е.* Мотив пустыни в лирике Пушкина / Н. Е. Меднис // Поэтика и семиотика русской литературы. – М., 2011.
176. *Медриш, Д. Н.* Литературная и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Д. Н. Медриш ; под ред. Б. Ф. Егорова. – Саратов, 1980.
177. *Мелетинский, Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М., 1986.
178. *Мелетинский, Е. М.* Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения / Е. М. Мелетинский. – М., 1986.
179. *Меречин, Е. И.* Н. М. Карамзин и В. А. Жуковский / Е. И. Меречин // Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе. – Казань, 1975. – С. 25–35.
180. *Мерилай, А. Э.* Вопросы теории баллады. Балладность / А. Э. Мерилай // Поэтика жанра и образа: труды по метрике и поэтике. – Тарту, 1990. – Вып. 879. – С. 3–21.
181. *Мерилай, А. Э.* Эстонская баллада 1900–1940 : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Мерилай Арне Эльмувич. – Тарту, 1989. – 20 с.
182. *Микешин, А. М.* К вопросу о жанровой структуре русской романтической баллады / А. М. Микешин // Из истории русской и зарубежной литературы XI–XX вв. – Кемерово, 1973. – С. 3–29.
183. *Моисеева, Г. Н.* Творчество ранних просветителей (Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов) / Г. Н. Моисеева // Русская литература и фольклор (XI–XVIII вв.). – Л., 1970. – С. 106–136.
184. *Моисеева, Г. Н.* Фольклор в литературе петровского времени / Г. Н. Моисеева // Русская литература и фольклор (XI–XVIII вв.). – Л., 1970. – С. 87–105.
185. *Морозов, М. М.* Баллады о Робин Гуде / М. М. Морозов // Морозов, М. М. Избранное. – М., 1979. – С. 464–475.

186. *Мощанская, О. Л.* Народная баллада Англии (цикл о Робин Гуде) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Мощанская О. Л. – Л., 1967.
187. *Муравьев, В.* Николай Карамзин / В. Муравьев. – М., 2005. – 608 с.
188. *Мухина, З. И.* Русская литературная баллада 1830-х – 1850-х гг. История и поэтика жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Мухина Зоя Ивановна. – Самара, 2000. – 19 с.
189. *Неклюдов, С. Ю.* Мотив и текст / С. Ю. Неклюдов // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Н. И. Толстого (1923–1996). – М., 2004. – С. 236–247.
190. *Неклюдов, С. Ю.* Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности / С. Ю. Неклюдов // Восточная демонология: от народных верований к литературе. – М., 1998. – С. 6–43.
191. *Неклюдов, С. Ю.* Столичные и провинциальные города в уличной песне XX века: топоника и топонимика / С. Ю. Неклюдов // *Europa Orientalis*. – № 22. – 2003. – Р. 71–86.
192. *Неклюдов, С. Ю.* Фольклорные переработки русской поэзии XIX в.: баллада о Громобое / С. Ю. Неклюдов // И время и место : истор.-филол. сб. к шестидесятилетию А. Л. Осповата. – М., 2008. – С. 574–593.
193. *Немзер, А. С.* «Сии чудесные виденья...»: время и баллады В. А. Жуковского / А. С. Немзер // Зорин, А. Л., Зубков, Н. Н., Немзер, А. С. Свой подвиг свершив: о судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. – М., 1987. – С. 155–264.
194. *Нешина, А. Ю.* Старинная и новая русская народная баллада (преемственность и новация) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Нешина Анастасия Юрьевна. – М., 2007. – 21 с.
195. *Никанорова, Е. К.* Буря на море, или буран в степи (К вопросу о типологии мотивов) / Е. К. Никанорова // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. – Вып. 5 : Сюжеты и мотивы русской литературы / под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск, 2002. – С. 3–36.

196. *Никишов, Ю. М.* О поэтике стихотворения «Ночь» / Ю. М. Никишов // Гений вкуса: Н. А. Львов : материалы и исследования / науч. ред. М. В. Строганов. – Тверь, 2001. – Сб. 2. – С. 66–70.
197. *Новикова, А. М.* Русская поэзия XVIII – первой половины XIX в. и народная песня / А. М. Новикова : учеб. пособие. – М., 1982.
198. *Новичкова, Т. А.* Контекст баллады. Межславянские связи трех балладных сюжетов / Т. А. Новичкова // Русский фольклор. – Т. 27 : Межэтнические фольклорные связи. – СПб., 1993. – С. 43–58.
199. *Новичкова, Т. А.* Эпос и миф / Т. А. Новичкова. – СПб., 2001.
200. *Ортутаи, Д.* Венгерские народные песни и баллады / Д. Ортутаи // Песни мадьяр. – Будапешт, 1977. – С. 5–27.
201. *Осетров, Е. И.* Три жизни Карамзина / Е. И. Осетров. – М., 1985. – 302 с.
202. *Паперно, И.* Самоубийство как культурный институт / И. Паперно. – М., 1999.
203. *Парин, А. В.* О народных балладах / А. В. Парин // Чудесный рог: народные баллады : сб. – М., 1985. – С. 3–8.
204. *Песков, А. М.* Поэт и стихотворец Иван Иванович Дмитриев / А. М. Песков // Дмитриев, И. И. Сочинения. – М., 1986. – С. 5–20.
205. *Петривняя, Е. К.* Немецкая романтическая литературная баллада первой половины XIX века (К. Брентано, Э. Мерики) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Петривняя Елена Капитоновна. – Н. Новгород, 1999. – 18 с.
206. *Петрунина, Н. Н.* Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы / Н. Н. Петрунина // Жуковский и русская культура. – Л., 1987. – С. 45–80.
207. *Пинский, Л. Е.* Магистральный сюжет / Л. Е. Пинский. – М., 1989.
208. *Плюханова, М. Б.* Сюжеты и символы Московского царства / М. Б. Плюханова. – СПб., 1995.
209. Понятие судьбы в контексте разных культур / науч. совет по истории мировой культуры. – М., 1994. – 320 с.

210. *Потемина, М. С.* Проблемы жанра и поэтики баллад И. В. Гете : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Потемина Марина Скергеевна. – СПб., 2001. – 19 с.
211. *Пронин, В. А.* Причуды баллады / В. А. Пронин // Теория литературных жанров : учеб. пособие. – М., 1999.
212. *Пропп, В. Я.* Жанровый состав русского фольклора / В. Я. Пропп // Фольклор и действительность. – М., 1976. – С. 46–83.
213. *Пропп, В. Я., Путилов, Б. Н.* Эпическая поэзия русского народа / В. Я. Пропп, Б. Н. Путилов // Былины. – М., 1958. – Т. 1. – С. 3–64.
214. *Прохоров, А.* Он услышал рассказы Оссиана: варягоросские баллады Державина («Новгородский волхв Злогор» и «Жилище богини Фригги») / А. Прохоров // Г. Державин (1743–1816) / под ред. Е. Эткинда и С. Ельницкой. – Нортфилд, Вермонт, 1995. – Т. 4. – С. 257–267.
215. *Путилов, Б. Н.* Действительность и вымысел в славянской исторической балладе / Б. Н. Путилов // Славянский фольклор и историческая действительность. – М., 1965. – С. 132–172.
216. *Путилов, Б. Н.* «Сборник Кирши Данилова» и его место в русской фольклористике / Б. Н. Путилов // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – М., 1977. – С. 361–404.
217. *Путилов, Б. Н.* О законе типологической преемственности в эпосе (на примере круга сюжетов о жене-предательнице) / Б. Н. Путилов // Путилов, Б. Н. Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса. – СПб., 1999. – С. 107–147.
218. *Путилов, Б. Н.* Пародирование как тип эпической трансформации / Б. Н. Путилов // От мифа к литературе : сб. в честь 70-летия Е. М. Мелетинского. – М., 1993. – С. 139–152.
219. *Путилов, Б. Н.* Русская историческая баллада в ее славянских отношениях / Б. Н. Путилов // Русский фольклор. – Т. 8 : Народная поэзия славян. – М. ; Л., 1963. – С. 102–131.
220. *Путилов, Б. Н.* Славянская историческая баллада / Б. Н. Путилов. – М. ; Л., 1965. – 176 с.

221. *Раскин, А. З.* Баллады И. В. Гете / А. З. Раскин // Учен. зап. Курского пед. ин-та. Вопросы русской и зарубежной литературы. – Курск, 1967. – Вып. 32. – С. 169–200.

222. *Розанов, И. Н.* XVIII век / И. Н. Розанов // Песни русских поэтов / ред., ст. и коммент. И. Н. Розанова. – Л., 1936. – С. 3–8.

223. *Розанов, И. Н.* Песни русских поэтов / И. Н. Розанов // Песни русских поэтов / ред., ст. и коммент. И. Н. Розанова. – Л., 1936. – С. 9–43.

224. *Розова, З. Г.* «Новая Элоиза» Руссо и «Бедная Лиза» Карамзина / З. Г. Розова // XVIII век. – Л., 1969. – Сб. 8. – С. 259–268.

225. *Сапченко, Л. А.* Природа в художественном сознании Державина, Карамзина и раннего Жуковского (К проблеме эволюции образного мышления) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Сапченко Любовь Александровна. – М., 1989. – 16 с.

226. *Сапченко, Л. А.* Творческое наследие Н. М. Карамзина: проблемы преемственности : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Сапченко Любовь Александровна. – СПб., 2003. – 40 с.

227. *Саркисян, Е. В.* Русская литературная песня второй половины XVIII века в контексте жанров лирической поэзии (идиллия, элегия, романс, ода) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Саркисян Елена Викторовна. – Н. Новгород, 1995. – 18 с.

228. *Саркисян, Л. С.* Об одном «несостоявшемся» жанре русской лирики конца XVIII – начала XIX века (Карамзин и Державин) / Л. С. Саркисян // Рус. лит. – Л., 1990. – № 4. – С. 196–202.

229. *Сдобнов, В. В.* Демонология славянского язычества в поэтическом творчестве Г. Р. Державина (1790–1810) / В. В. Сдобнов // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб., 2001. – С. 178–185.

230. *Сергеева, В. С.* Английская баллада XIV–XVI вв.: жанровое своеобразие и поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Сергеева Валентина Сергеевна. – М., 2008. – 26 с.

231. *Серман, И. З.* Державин / И. З. Серман // Русская литература и фольклор. – Л., 1970. – С. 326–350.
232. *Серман, И. З.* Литературное дело Карамзина / И. З. Серман. – М., 2005.
233. *Серман, И. З.* К вопросу о смысловом единстве баллад В. А. Жуковского / И. З. Серман // Серман, И. З. Свободные размышления: Воспоминания, статьи. – М., 2013. – С. 136–144.
234. *Серман, И. З.* Русский классицизм. (Поэзия. Драма. Сатира.) / И. З. Серман. – Л., 1973.
235. *Силантьев, И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии / И. В. Силантьев. – Новосибирск, 1999.
236. *Сильман, Т. И.* От баллады к лирическому стихотворению / Т. И. Сильман // Сильман, Т. И. Заметки о лирике. – Л., 1977. – С. 122–136.
237. *Сиповская, М. П.* Литературная баллада и балладное возрождение в Англии первой половины XVIII в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Сиповская Мария Петровна. – Л., 1977. – 18 с.
238. *Сковорода, Е. В.* Балладный «элемент» в структуре русской романтической повести первой трети XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Сковорода Елена Витальевна. – Псков, 2001. – 268 с.
239. *Славянская мифология. Энциклопедический словарь.* – М., 1995.
240. *Слесарев, А. Г.* Мифическое начало жанра баллады : автореф. дис. ... канд. филол. наук : / Слесарев. – М., 2003. – 22 с.
241. *Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы : эксперимент. изд. / авт.-сост. Е. В. Капинос, Е. Н. Проскурина ; отв. ред. Е. К. Ромодановская.* – Новосибирск, 2006. – Вып. 2. – 245 с.
242. *Смирнов, И. П.* Смысл краткости / И. П. Смирнов // Смирнов, И. П. Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров. – СПб., 2008. – С. 159–173.
243. *Смирнов, Ю. И.* Восточнославянские баллады и близкие им формы. (Опыт указателя сюжетов и версий) / Ю. И. Смирнов. – М., 1988.

244. *Созонович, И. П.* Ленора Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии, европейской и русской / И. П. Созонович. – Варшава, 1893. – 251 с.
245. *Стеблин-Каменский, М. И.* Баллада в Скандинавии / М. И. Стеблин-Каменский // Скандинавская баллада. – Л., 1978. – С. 211–244.
246. *Стеблин-Каменский, М. И.* Древнескандинавская литература / М. И. Стеблин-Каменский. – М., 1979. – С. 156–176.
247. *Стенник, Ю. В.* Русский классицизм и фольклор (Сумароков и его школа) / Ю. В. Стенник // Русская литература и фольклор (XI–XVIII вв.). – Л., 1970. – С. 137–179.
248. *Степанов, В. П.* Захаров Иван Семенович / В. П. Степанов // Словарь русских писателей XVIII века. – Л., 1988. – Вып. 1 (А–И). – С. 328–331.
249. *Степанов, В. П.* Чулков и «фольклорное» направление в литературе // Русская литература и фольклор (XI–XVIII вв.) / В. П. Степанов. – Л., 1970. – С. 226–247.
250. *Страшинов, С. Л.* Молодеет и лад баллад. Баллады в истории русской советской поэзии / С. Л. Страшинов : лит.-крит. ст. – М., 1990. – 157 с.
251. *Томашевский, Б. В.* Из истории испанского романса / Б. В. Томашевский // Романсеро. – М., 1970. – С. 389–439.
252. *Томашевский, Б. В.* Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М., 1999.
253. *Топоров, В. Н.* «Бедная Лиза»: опыт прочтения / В. Н. Топоров. – М., 2006.
254. *Топоров, В. Н.* Из истории русской литературы / В. Н. Топоров. – Т. 2 : Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. – Кн. 2. – М., 2001–2003.
255. *Топоров, В. Н.* Неоконченная трагедия М. Н. Муравьева «Болеслав» / В. Н. Топоров // Из истории русской литературы. – Т. 2 : Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: введение в творческое наследие. – Кн. 1. – М., 2001. – С. 29–302.

256. *Топоров, В. Н.* О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина. Нарративная структура / В. Н. Топоров // Русская новелла: проблемы теории и истории : сб. ст. / под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб., 1993. – С. 26–63.

257. *Травников С. Н., Ольшевская Л. А.* «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет...» (Фольклорные и литературные истоки русской классической баллады) / С. Н. Травников, Л. А. Ольшевская // Русская баллада. История и теория жанра : сб. науч. ст. / отв. ред. С. Н. Травников. – М., 2006. – С. 3–33.

258. *Трубицына, В. В.* Эстетические и художественные начала русской лирики и драмы в творчестве А. П. Сумарокова (песни, трагедии) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Трубицына Виктория Викторовна. – Барнаул, 2006. – 21 с.

259. *Тумилевич, О. Ф.* Вымысел в балладе / О. Ф. Тумилевич // Современные проблемы фольклора / под ред. проф. В. В. Гура. – Вологда, 1971. – С. 131–140.

260. *Тынянов, Ю. Н.* Пушкин и его современники / Ю. Н. Тынянов. – М., 1969.

261. *Тюпа, В. И.* Новелла и аполог / В. И. Тюпа // Русская новелла: проблемы теории и истории : сб. статей / под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб., 1993. – С. 13–25.

262. *Уланд, Л.* О балладе / Л. Уланд // Эолова арфа. Антология баллады. – М., 1989. – С. 556–562.

263. *Федоров, В. И.* Жанр повести и баллады в переходный период от сентиментализма к романтизму / В. И. Федоров // Проблемы жанров в русской литературе : сб. науч. тр. – М., 1980. – С. 39–47.

264. *Фраанье, М. Г.* Прощальные письма М. В. Сушкова (о проблеме самоубийства в русской культуре конца XVIII века) / М. Г. Фраанье // XVIII век. – Л., 1995. – Сб. 19. – С. 147–167.

265. *Фризман, Л. Г.* Два века русской элегии / Л. Г. Фризман // Русская элегия XVIII – начала XX века : сб. – Л., 1991. – С. 5–48.

266. *Хализев, В. Е.* Теория литературы / В. Е. Хализев. – М., 1999.

267. *Чумаков, Ю. Н.* В сторону лирического сюжета / Ю. Н. Чумаков. – М., 2010.
268. *Шарыпкин, Д. М.* Скандинавская тема в русской романтической литературе / Д. М. Шарыпкин // Ранние романтические веяния: из истории международных связей русской литературы. – Л., 1972. – С. 96–167.
269. *Шомина, В. Г.* Русская романтическая баллада начала XIX века и фольклор / В. Г. Шомина // Из истории русской и зарубежной литературы XI–XX вв. – Кемерово, 1973. – С. 30–41.
270. *Шоню, П.* Цивилизация Просвещения / П. Шоню ; пер. с фр. И. Иткина, М. Гистер. – М. ; Екатеринбург, 2008.
271. *Эпштейн, М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М., 1990.
272. *Ян Ван дер Энг.* Искусство новеллы. Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения // Русская новелла: Проблемы теории и истории : сб. статей / Ян Ван дер Энг ; под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб., 1993. – С. 195–209.
273. *Яницкая, С. С.* Романс в русской поэзии XVIII века: Становление и специфика жанра : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Яницкая Светлана Станиславовна. – СПб., 1995. – 219 с.
274. *Яницкая, С. С.* Романс в творчестве Ю. А. Нелединского-Мелецкого / С. С. Яницкая // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб. ; Самара, 2001. – С. 194–198.
275. *Яницкая, С. С.* Эволюция жанра романса в лирике А. А. Дельвига / С. С. Яницкая // Русская словесность: проблемы эволюции и поэтики : сб. науч. ст. / под ред. Н. Н. Акимовой, Н. Г. Михновец. – СПб., 2008. – С. 12–18.
276. *Янушкевич, А. С.* Влияние сентиментализма на Жуковского-поэта / А. С. Янушкевич // Жуковский и литература конца XVIII – XIX века. – М., 1988. – С. 152–169.
277. *Янушкевич, А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского / А. С. Янушкевич. – Томск, 1985.

«Карикатура» И. И. Дмитриева в редакциях 1792, 1795 и 1803–1805 гг.

1792 г.	1795 г.	1803–1805 гг.
1-я строфа		
Сними с себя <i>платочек</i> , Седая старина! Да возвещу я внукам, Что ты откроешь мне.	Сними с себя <i>завесу</i> , Седая старина! Да возвещу я внукам, Что ты откроешь мне.	Без изменений
2-я строфа		
Я вижу чисто поле, Вдали <i>ж</i> передо мной Чернеет колокольня, И вьется дым из труб.	Я вижу чисто поле, Вдали передо мной Чернеет колокольня, И вьется дым из труб.	Без изменений
3-я строфа		
Но кто вдоль по дороге На <i>голом</i> рыжаке, Трюх, трюх, а инде рысью Под шляпой в колпаке?	Но кто вдоль по дороге На <i>старом</i> рыжаке, Триох, триох, а инде рысью Под шляпой в колпаке?	Но кто вдоль по дороге Под шляпой в колпаке, Трях, трях, а инде рысью, На <i>старом</i> рыжаке? –
4-я строфа		
В <i>замасленном</i> колете, С котомкой в тороках – Палаш его тяжелый Тащась чертит песок.	В <i>изодранном</i> колете, С котомкой в тороках – Палаш его тяжелый Тащась чертит песок.	Без изменений
5-я строфа		
Не древний ли крыжати ²³⁷ ? Вот сунуло куда! Изрядный я историк! Простите – заврался.	Без изменений	Этой строфы нет

²³⁷ То есть воин, бывший в крестовом походе для освобождения гроба Христова.

6-я строфа		
<i>Нет, это бывший вахмистр</i> Шешминского полку, Отставку получивший Через двадцать службы лет.	Без изменений	<i>Кто это? – бывший</i> вахмистр Шешминского полку, Отставку получивший Через двадцать службы лет.
7-я строфа		
Уж он в версте, не боле, От родины своей; Все жилки в нем взыграли И сердце разцвело!	Без изменений	Без изменений
8-я строфа		
Как будто в мир волшебный Он ведьмой занесен; Все, все его прельщает, В восторг приводит дух.	Без изменений	Без изменений
9-я строфа		
И воздух будто чище, И травка зеленей, И солнышко светлее На родине его.	Без изменений	Без изменений
10-я строфа		
Завидя ж дым в деревне Растаял пуще он; Тогдашний день субботу И баню вспомянул.	Без изменений	Этой строфы нет
11-я строфа		
<i>«Любезная хозяйка!</i> Ворчал он про себя: <i>Помешкай на минуту,</i> <i>И будешь ты сам – друг.</i>	Без изменений	<i>«Узнает ли Груняша?</i> Ворчал он про себя: <i>Когда мы разставались,</i> <i>Я был еще румян!»</i>

18-я строфа		
Но робкими ногами Спустился лишь с крыльца, <i>Как вдруг Терентьич лысой</i> Представился ему.	Без изменений	Но робкими ногами Спустился лишь с крыльца, <i>Холоп его усердный</i> Представился ему.
19-я строфа		
Друг друга вмиг узнали – И тот, <i>и сей</i> завыл – «Терентьич! где хозяйка?» Помещик спросил.	Без изменений	Друг друга вмиг узнали – И тот, <i>и тот</i> завыл – «Терентьич! где хозяйка?» Помещик спросил.
20-я строфа		
«Охти, охти, боярин! Ответствовал старик: Охти!» – и скорчась слезы Утер своей полой.	Без изменений	Без изменений
21-я строфа		
«Ух, срезал! Знать хозяйка Велела долго жить! Скажи, <i>скажи скорее!</i> » Вещает витязь мой.	«Ух, срезал! Знать хозяйка Велела долго жить! Скажи, <i>не дай томиться!</i> » Вещает витязь мой.	« <i>Конечно в доме худо!</i> <i>Мой витязь возопил:</i> Скажи, не дай томиться <i>Жива, или нет жена?</i> »
22-я строфа		
Терентьич продолжает: «Хозяюшка твоя Жива или нет, Бог знает, Да здесь ее уж нет.	Без изменений	Без изменений
23-я строфа		
Пришло тебе, боярин, Всю правду объявить; Попутал грех лукавый Хозяюшку твою.	Без изменений	Без изменений

24-я строфа		
Она держала пристань Недобрым молодцам; Один из них пойман, И на нее донес.	Без изменений	Без изменений
25-я строфа		
Тотчас ее схватили И в город увезли; Что ж с нею учинили, Узнать мы не могли.	Без изменений	Без изменений
26-я строфа		
Вот пятой год в <i>доходе</i> – Охти нам! – как об ней Ни слуху нет, ни духу, Как канула на дно».	Вот пятой год в <i>исходе</i> – Охти нам! – как об ней Ни слуху нет, ни духу, Как канула на дно».	Без изменений
27-я строфа		
Нешастный муж поплакал, Потом вздохнув, пошел К Терентьичу в избушку, <i>И с горести... лег спать.</i>	Без изменений	Что делать? как ни больно, Но вечно ли тужить? Несчастный муж поплакав <i>Женился на другой.</i>
28-я строфа		
Сей витязь и поныне, Друзья! еще живет; Три года, как в округе Он земским был судьей.	Без изменений	Без изменений