

Научная статья

УДК 82-144

doi: 10.17223/19986645/77/6

«Ленора» Бюргера / Жуковского в творческом сознании А.А. Фета: Русификация, ориентализация и другие преобразования

Евгения Евгеньевна Анисимова

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия, eval393@mail.ru

Аннотация. Реконструируются историко-литературные корни баллады в творчестве А.А. Фета: поэтическая традиция, биографические подтексты, сюжетная типология, стратегии лиризации. В центре внимания находятся баллады, связанные с востребованными поэтикой жанра биографическими сюжетами незаконнорожденности Фета-Шеншина и трагической гибели его возлюбленной М. Лазич. Делается вывод о динамике балладного жанра в русской литературе XIX в. от В.А. Жуковского к А.А. Фету.

Ключевые слова: В.А. Жуковский, А.А. Фет, баллада, жанр, биография

Для цитирования: Анисимова Е.Е. «Ленора» Бюргера / Жуковского в творческом сознании А.А. Фета: русификация, ориентализация и другие преобразования // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. № 77. С. 123–144. doi: 10.17223/19986645/77/6

Original article

doi: 10.17223/19986645/77/6

“Lenore” by Bürger / Zhukovsky in the creative consciousness of Afanasy Fet: Russification, Orientalization and other alterations

Evgeniya E. Anisimova

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation, eval393@mail.ru

Abstract. The paper raises the problem of the role of the precedent text in the evolution of the Russian poetic ballad. This approach is based on the reader’s recognition of certain samples that serve as a model of the genre. The “Russian Lenore” played the role of such a prototype in the history of the Russian ballad. It was a translation of Gottfried Bürger’s “Lenora”, which Vasily Zhukovsky translated three times: “Svetlana”, “Lyudmila”, and “Lenore”. The article considers one of the receptive scenarios in the fate of the Russian ballad – the perception and reinterpretation of the genre associated in the mind of a Russian reader with Zhukovsky in the poetic heritage of Afanasy Fet. The ballads by Fet and Zhukovsky, as well as the entire circle of lyrics and memoirs by both classical poets, are taken as primary sources. The theoretical basis of the research includes works by V.E. Vatsuro

and Yu. V. Shatin on the history of genre formation; A. Fowler and K. Newsom on the cognitive theory of genre (prototype theory); V. S. Kiselev, R. G. Leibov and A. M. Panchenko on the historical and ideological implications of artistic works. In the course of the research, the biographical implications in Fet's works were described. Like Zhukovsky before him, Fet reflected his personal story of "imposture" in the artistic coordinates of a ballad. In his poems, he "processed" two interconnected personal traumas: the "illegitimacy" of the poet's descent and the death of his beloved Maria Lazich. Therefore, Fet's early ballads, as a rule, poetically recreate the biographic plot on his mother, and the later ones are about a deceased lover. The first plot in Fet's works demonstrates the "Orientality" of images and devices as a kind of a typological feature of the ballad. The next problem that is formulated and solved in the article is the problem of the typology of Fet's ballads. As is shown, in the early works of the younger classic, two groups of plots can be distinguished: lyrical-epic – about a secret relationship; lyrical – about a child. The article analyzes in detail the aesthetic receptive connections of Fet's ballads with the prototype pieces – "Lyudmila", "Svetlana", "Lenore", "Erlkönig", and "Aeolian Harp" by Zhukovsky. In conclusion, the key techniques of lyricizing the ballad genre in Fet's work are identified and justified: changing the subject-figurative structure and active use of the lyrical "I" in ballads, eventlessness and miniaturization, strengthening the role of individual motifs. The components of genre poetics, previously reflected at the level of fabula, text structure and narration, descend in Fet's works to the plot-motif level. Among these motifs we observe anxious expectation, mystery and circling/twisting. All of them are semantically connected with the illumination of the irrational side of human fate and nature, i.e. those aspects of life that entered Russian literature alongside with the ballad genre.

Keywords: Vasily Zhukovsky, Afanasy Fet, ballad, genre, biography

For citation: Anisimova, E. E. (2022) "Lenore" by Bürger / Zhukovsky in the creative consciousness of Afanasy Fet: Russification, Orientalization and other alterations. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 77. pp. 123–144. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/77/6

Статья посвящена одному из рецептивных сценариев в судьбе русской баллады – восприятию и переосмыслению созданных В. А. Жуковским образов жанра в поэтическом наследии А. А. Фета.

Эволюцию русской стихотворной баллады можно рассматривать в двоякой перспективе. Во-первых, исследователь, оснащенный обильной фактографией и занявший строго историческую позицию относительно литературного процесса, сможет результативно воссоздать непрерывную преемственность текстов, имеющих идентичное жанровое определение. Изучаемая в ретроспекции, эта преемственность приведет нас к произведениям молодой русской поэзии XVIII в. [1], заставит подключить к анализу обширные (и очень непохожие друг на друга) южно- и североευропейскую линии балладописания, а также привлечь данные русского фольклора, при систематизации которого в 1830-е гг. сюжетные лироэпические песни получают благодаря П. В. Киреевскому жанровое имя баллад [2. С. 80].

Однако, во-вторых, если поместить интересующий нас массив источников в несколько иной фокус современных теорий жанрообразования, классиче-

ские баллады XIX в. от В.А. Жуковского до А.К. Толстого, т.е. того времени, когда с учётом всех преобразований жанра творцы его относились к нему серьезно, предстанут как компактная целостность, органическое единство, более обязанное своим происхождением конкретному прецедентному тексту (а именно троекратному переводу Жуковским «Леноры» Бюргера под названиями «Людмила», «Светлана» и собственно «Ленора»), нежели своим давним историко-поэтическим и/или типологическим предшественникам¹.

Так, в частности, А. Фаулер, автор обобщающей монографии о «литературных разновидностях» (“Kinds of Literature”), отмечает яркие примеры этого, как он удачно выражается, «моногенеза» (“monogenesis”): «...эпос восходит к Гомеру, трагедия – к Эсхилу, бытописательный роман – к Филдингу и Ричардсону, “длинная” поэма с открытой формой (“open form”) – к Паунду и Уильямсу» [4. Р. 153]. Значимость рецептивного, а не историко-генетического фактора при таком подходе будет определяющей, а в целом подобное понимание чем-то будет напоминать мифопоэтический вопрос о «первопредке», а не естественно-научную проблему «объективного» начала².

Похожую картину наблюдаем в реконструированной В.Э. Вацуро истории русской элегии XIX в., когда, как пишет исследователь, «вызов заключался вовсе не в том, чтобы перенести на русскую почву поэзию Грея, а в том, чтобы создать национальную модель общеевропейского жанра. И была особая закономерность в том, что такую модель дала именно “Элегия” Грея...» [6. С. 52]. Показательна характерная частотность обращений к греевскому «первосюжету». До создания Жуковским канонического перевода «Сельского кладбища» (1802) стихотворение английского поэта перелагалось его русскими почитателями уже четыре раза [6. С. 48]. А сам Жуковский создал много позднее, в 1839 г., еще одну редакцию своего текста. То есть в данном случае и пред-, и «постистория» прецедентного образца жанра весьма насыщены – неудивительно, что «Сельское кладбище» делается истоком многолетней традиции. И хотя явления, подобного «элегической школе», русское балладотворчество не образовало, в целом в истории этого жанра мы наблюдаем похожую картину, особенно если принять во внимание настойчивые возвращения Жуковского к сюжету «Леноры».

Одной из доминант баллады является установка на связь настоящего с прошлым. В отличие от соседствующего с ней жанра элегии (прежде всего в его кладбищенской версии) баллада ориентирована не на «ценностную встречу с почившим безымянным “другим”, которая происходит на фоне кладбищенского пейзажа, погружающего лирического субъекта в состояние медитации» [7. С. 18], а на вызывающую чувство тревоги встречу с внезапно *оживающим* прошлым. И если смысловым ядром элегии, по наблюдению В.И. Козлова, является «настоящее в ценностном свете про-

¹ Ср.: [3. С. 161].

² По-другому такой подход именуют теорией прототипов или когнитивной теорией жанра, а его основой является акцент на читательском «узнавании» «определенных образцов, служащих моделью» [5. Р. 274, 280].

шлого» [7. С. 20], то семантический центр баллады – это *проникновение* прошлого сквозь кажущиеся незыблемыми границы настоящего.

Чувствительность отечественной словесности к жанру баллады была обусловлена, как представляется, именно этим обстоятельством. Ставший популярным с легкой руки Жуковского сюжет о женихе-мертвце, вошедший в литературный и домашний быт современников и активно реципировавшийся в русской литературе последующих эпох, особую системную значимость приобретает в своих намеренно историзованных версиях, которые в пике Жуковскому, в частности, продвигал его главный в то время литературный соперник П.А. Катенин («Ольга (из Бюргера)», «Наташа»).

Современники автора «Людмилы» и «Светланы», а также исследователи русской баллады нередко задавались вопросом, почему самым продуктивным в раннем русском романтизме оказался этот не имеющий опоры в национальном фольклоре «импортированный» жанр. Мало того, в новых историко-культурных условиях он мог актуализироваться и как самостоятельный, и как слагаемое поэтики других жанров – так называемая «балладность».

В качестве одной из главных причин жизнеспособности русской баллады нам видится присущая ей установка на преобразование онтологической коллизии *живого* и *мертвого* в социальный конфликт *законного* и *незаконного*, установка, открывавшая для жанра многообещающую перспективу «игры» на интенсивно осваиваемой другими литературными видами «территории» исторических тем, каковым баллада сообщала ноту острого социально-психологического переживания (не будем забывать здесь о мотиве, с которого начинался сюжет «Леноры», – горевания невесты по жениху, не вернувшемуся с войны). В этом же ряду находятся и обильные подтексты национально-русской темы самозванчества, особенный отпечаток на которые наложила эпоха Наполеоновских войн. Борьба с наполеоновской Францией, Отечественная война 1812 г. и победоносный поход русской армии 1814 г. сами по себе поддерживали «балладное» прочтение военно-политических конфликтов и стоящих за ними эпохальных социально-психологических коллизий. Образ Наполеона описывался национальной культурой как трисоставное целое: «сватающийся» к «Машеньке-Москве» «жених» солдатского фольклора [8. С. 532], «самозванец» и «узурпатор» официальной идеологии [9. С. 458; 10; 11], «антихрист» церковной риторики [12. Р. 6 et passim]. Позднее, в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, все три компонента предстанут как неделимое целое, и читатель увидит не только вполне жизнеподобный портрет дорвавшегося до власти самовлюбленного эгоиста, но и символическую картину беззаконного «жениха», страстно и алчно взирающего (знаменитая сцена на Поклонной горе) на поверженную перед ним «невесту» [13]¹.

Конечно же, жанровый архетип баллады может удачно применяться не только к историческим контекстам (эта сфера вторична, хотя и принци-

¹ Об исторической балладе существует ряд работ. См., в частности: [14].

альна), но в первую очередь – особенно в перспективе лиризации балладного нарратива – к сокровенным историям самого лирического субъекта. Ряд ярких примеров этой тенденции дает поэзия А.А. Фета.

Приведем для начала небольшое стихотворение «Шумела полночная вьюга...» (1842).

Шумела полночная вьюга
В лесной и глухой стороне;
Мы сели с ней друг подле друга –
Валежник свистал на огне.
И наших двух теней громады
Лежали на красном полу,
А в сердце ни искры отрады
И нечем прогнать эту тьму!
Березы скрипят за стеною,
Сук ели трещит смоляной...
О, друг мой! скажи, что с тобою?
Я знаю давно, что со мной [15. Т. 1. С. 71].

Балладная перспектива этой краткой лирической сцены определится, если мы сопоставим ее с сюжетом написанного пятью годами позднее стихотворения «Метель» (1847), где читателю дается типично балладная история. Зимой в пургу, «в избушке за дорогой» друг напротив друга «брат с сестрою», сироты. Брат сокрушенно сетует на неосмотрительность сестры, забеременевшей, когда он был в отсутствии: «И когда же вражья сила / Вас свела? – Ведь нужно ж было / Завертеться мне в извоз!...». Брат обещает наказать неизвестного ему сестрина обидчика. В это время «Ветер пуще разыгрался; / Кто-то в избу постучался». Входит незнакомец. Последняя строфа произведения сообщает:

Все молчат. Сестра бледнеет,
Никуда взглянуть не смеет;
Исподлобья брат глядит;
Всё молчит, – лучина с треском
Лишь горит багровым блеском,
Да по кровле ветр шумит [15. Т. 1. С. 101].

Узнавание сестрой ее бывшего возлюбленного, тяжкая догадка брата об этом узнавании, растерянность «прохожего» – всё это «свернуто» в последней строфе, а развязка оставлена на усмотрение читателя. Однако именно этот сюжет, потенциально трагический, но тактично «остановленный» поэтом, вырастет из напряженного, от первого лица, диалога двух любовников, предвосхищающего то ли будущий разговор брата с сестрой в балладе-«наследнице», то ли оставленную там «за кадром» роковую встречу сестры с ее соблазнителем. Как видно из приведенного примера, перво-

личная перспектива лирики и балладное сюжетное повествование в третьем лице образуют у Фета сложное динамическое целое.

История русской баллады середины – второй половины XIX в. связана с именами А.А. Фета и А.К. Толстого. Автор «Князя Серебряного» акцентировал историзирующий потенциал жанра, создав своего рода историософию о вторжении ордынского прошлого в актуальное настоящее. Фет же развивал иные, психологические возможности баллады. И в этом смысле творчество поэтов-современников представляло собой два варианта дальнейшего развития жанра [16], что в перспективе позволило ему реализоваться в произведениях как с лирической, так и с эпической доминантой и, как следствие, занять свое место в том каноническом перечне имен и текстов, который будет реципироваться уже в XX в. – от модернизма до советской словесности. Показательно, что в обоих случаях ранние балладные эксперименты классиков затем вошли в их зрелое творчество – лирику А.А. Фета, прозу и драматургию А.К. Толстого. Гибкость жанровой модели баллады обеспечивала ее функционирование в двойной перспективе: то, что казалось *похороненным*, внезапно воспроизводилось, *оживало* в иных историко-культурных условиях или в новом биографическом опыте. Балладные эксперименты А.А. Фета открывали новые возможности психологического углубления и лиризации жанра.

Отметим, что еще на этапе формирования русской баллады XIX в., начало которой положил В.А. Жуковский, предложенная им концепция жанра, каковой впоследствии и суждено было стать классической, оказалась тесно связана с личными жизненными обстоятельствами создателя «Людмилы». Двусмысленное положение поэта в отношении возлюбленной и одновременно племянницы М.А. Протасовой позволяло ему осознавать себя в качестве жениха-«самозванца» и стремиться, женившись на Маше, узаконить отношения с семейством Буниных [17. Р. 13 et passim]. Безрезультатность этих попыток хорошо известна. В послании <К Екатерине Афанасьевне Протасовой> (1812), матери избранницы и сводной сестре поэта, не давшей разрешения на брак, Жуковский с горькой иронией поместил эту сложную семейную ситуацию в координаты своего «избранного рода поэзии» и сравнил себя с балладным мертвецом: «Быть скучным мертвецом <...> / Не вижу я отрады! / Я жить для вас готов! / А скучных мертвецов / Оставим для баллады!» [18. Т. 1. С. 221]. Личная драма поэта во многом определила как постоянный интерес к самому жанру, так и репертуар его оригинальных и переводных текстов. В основе жанровой модели находился диалогово-ролевой треугольник *миропорядок – нарушитель – испытываемый*, который в первом балладном опыте поэта – «Людмиле» напрямую соотносился с участниками разгоравшегося семейного конфликта: *мать – жених – невеста*.

В перспективе исследования исторической поэтики жанра важным представляется то обстоятельство, что, как и ранее Жуковский, Фет рефлексировал историю своего личного «самозванчества» в художественных координатах баллады. В его произведениях были «переработаны» две свя-

занные между собой личные травмы: незаконнорожденность поэта и смерть его избранницы М. Лазич. Потому ранние баллады Фета, как правило, поэтически воссоздают биографический сюжет о его матери, а поздние – о погибшей возлюбленной.

Фет никогда не встречался с Жуковским, хотя и был его младшим современником. Однако именно «первому русскому романтику» он был обязан траекторией своего жизненного и профессионального пути. По воспоминаниям самого Фета, поэтический дар пробудило в нем стихотворение Жуковского на смерть императрицы Марии Федоровны (1828) [19. Т. 3. С. 31–32]. А основательное образование в пансионе городка Верро, позволившее без труда сдать экзамены в университет, было получено Фетом благодаря протекции Жуковского и мужа Марии Протасовой – И.Ф. Мойера [20. С. 41–42]. Современники Фета ощущали живую традицию Жуковского в его стихах [21. С. 38], а в 1920–1930-е гг. возникла идея о «запасном» пути русской романтической лирики, ведущей от Жуковского к Фету и Ф.И. Тютчеву, а затем – к младосимволистам [22. С. 5].

За всю жизнь Фет написал около 20 баллад. В ранних стихотворных сборниках поэт выделял для них соответствующий раздел, в поздних – отказался от подобного разбиения. Репутация «чистого лирика», умеющего создавать стихотворные шедевры вообще без использования глаголов¹ («Шепот, робкое дыханье...») – притом что каноническая баллада немыслима без напряженного действия и строится преимущественно на них, – способствовала тому, что интерес исследователей к Фету-балладнику был ограниченным. На данную тему написано несколько специальных статей, в которых исследователями были подмечены следующие доминанты балладного творчества Фета: сокращение событийности и усиление психологизации [24], отсутствие интереса к этической стороне, ослабленность и «размытость» сюжета, отсутствие балладных ужасов и фантастики, многосмысленность ситуации, недосказанность истории и наличие балладной тайны [16. С. 48, 51], распространенность эротических сюжетов о контакте живого с мертвецами или нежитью [25]. Как видим, почти все характеристики производны от сложившегося в начале XIX в. канона и содержат указания на его модификации в том или ином направлении (*сокращение, усиление, отсутствие* и т.п.). Что же двигало Фета по пути усвоения и преобразования этой традиции?

Статистика балладных опытов Фета выглядит следующим образом: 16 текстов относятся к раннему творчеству (1840–1850-е гг.), из них 13 балладами именует сам поэт, одна лирическая баллада по мотивам «Людмилы» и «Светланы» Жуковского была при публикации включена автором в раздел «Лирические стихотворения», две – в «Гадания» («Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом...», «Ночь крещенская морозна...»); остальные баллады («Измучен жизнью, коварством надежды...», «Нико-

¹ Об этом см.: [23].

гда», «Теперь») – относятся к позднему периоду, который открывается первым выпуском «Вечерних огней» (1880-е гг.). В это же время Фет делает точный перевод баллад И.В. Гете «Лесной царь»¹ и «Рыбак».

По наблюдению А.Е. Тархова, в первом изданном сборнике «Лирический пантеон» было много автобиографического, в частности, открывающая книгу баллада «Похищение из гарема» отсылала к судьбе его собственной матери [27. С. 14]. На наш взгляд, одним этим текстом автобиографизм и автопсихологизм балладной поэтики Фета не ограничивается. Хотя, без сомнения, именно в «Похищении из гарема» история побега замужней Шарлотты Фёт с русским помещиком А.Н. Шеншиным была воспроизведена практически буквально.

Как известно, почти всю свою взрослую жизнь Фет стремился вернуть утраченные им в детстве фамилию и статус. Современные биографы родным отцом поэта считают Иоганна-Петера-Карла-Вильгельма Фёта, от которого русский помещик Афанасий Неофитович Шеншин увез его уже беременную жену Шарлотту. Дело осложнялось тем, что женщина была лютеранкой и для узаконения отношений ей необходимо было получить развод от мужа, принять православие и обвенчаться. Конечно, к тому моменту, когда все бюрократические препоны были преодолены, маленький Шеншин-Фет уже родился. Когда будущему поэту было 14 лет, после доноса вскрылась правда о незаконнорожденности мальчика, и он публично во время учебы в пансионе лишился имени, дворянства и права на наследство (т.е. положенных детям Шеншина крепостных и поместий). Именно невозможность быть официальным наследником и помещиком в перспективе привела к неосуществимости желания Фета жениться на М. Лазич и, как следствие, чувству вины из-за ее последующей трагической гибели. В своих воспоминаниях поэт несколько раз задавался вопросом: «Почему я Фет, а не Шеншин?» [19. Т. 2. С. 271].

Травматическая ситуация осложнялась тем, что в свое время родители не объяснили юному Фету подоплеку произошедшего, предпочтя все детали инцидента оставить в тайне. А.Н. Шеншин в одном из писем просто сообщил сыну, что отныне он должен именоваться Фетом, подписав при этом на конверте уже новую фамилию мальчика. Разумеется, такие надписи со временем не могли остаться незамеченными для других пансионеров и имели самые неприятные последствия для будущего поэта [19. Т. 3. С. 95]. В воспоминаниях писатель говорил об открывшейся для него в отрочестве «двойственности истины» и о собственном психологическом раздвоении с этой поры на Фета и Шеншина – как внутреннем, так и повседневном. Например, поэт неоднократно попадал в ситуации, подобные сложившейся на экзамене в подготовительном университетском пансионе М.П. Погодина: публика была изумлена, когда «по вызову экзаменатора по

¹ Об авторстве этого перевода см.: [26].

фамилии *Фет*, вышел к экзамену знакомый им *Шенишин*¹ [19. Т. 2. С. 272]. Деликатность обстоятельств и «двойственность истины» затрагивали не только самого стихотворца, но и его мать. Фет вынужден был сочинять вымышленную семейную историю, чтобы не набрасывать на родительницу «ничем незаслуженной, неблагоприятной тени» [19. Т. 2. С. 274]. Эта рефлексия продолжалась на протяжении всей жизни: «Стоя на вершине многолетия, – рассуждал он в своих мемуарах, – справедливее относиться и к себе, и к другим, видя ясно, что люди в большей или меньшей степени держатся убеждения дикаря, что если он украдет чужую жену, то это благо, а если у него украдут, то это зло» [19. Т. 3. С. 99]. Жанр баллады, структурно и семантически строящийся на столкновении двух контрастных точек зрения во внутреннем мире героев и их поступках, как нельзя лучше отвечал выражению этой рефлексии в произведении.

Обратимся к сюжетной типологии баллад Фета и сравним их с прецедентными образцами жанра, созданными Жуковским. В ранних балладах младшего классика можно выделить две группы сюжетов: лироэпические – о тайной связи; лирические – о ребенке.

Лироэпический тип представлен историями о тайной связи или измене женщины (нередко замужней). В число лироэпических баллад входят такие тексты, как «Похищение из гарема», «Замок Рауфенбах», «Змей», «Метель», «Дозор», «Безумная», «Вампир» («Тайна»). Одним из вариантов развития сюжета о тайной связи является появление незаконнорожденного ребенка (упоминавшаяся выше «Метель»). Почти во всех текстах этой группы используются «общие места» известных баллад Жуковского: образ метели («Метель» / «Светлана»), диалог потерявшей жениха героини с матерью («Безумная» / «Людмила»), увоз невесты ночью («Похищение из гарема» / «Светлана», «Людмила»), измена мужу и его месть («Замок Рауфенбах», «Дозор» / «Замок Смальгольм»), встреча с возлюбленным после его смерти («Вампир» / «Эолова арфа») и т.д. Остановимся на некоторых фетовских модификациях этих классических балладных сюжетов.

Так, в уже названной балладе «Похищение из гарема» (1840) подвергается трансформации классический сюжет о женихе-мертвце. Но в балладе Фета влюбленный пересекает границу законного не потому, что он покойник, а его избранница принадлежит миру живых, а по причине того, что героиня замужем. При этом группа балладных мотивов тревожного ожидания, бешеной скачки на лошадях, страха перед наступлением рассвета сохраняются, а гяур функционально занимает то же место, что и мертвый жених:

¹ Впоследствии болезненная тема закономерно и естественно уводилась в пространство смеховой поэтики и «несерьезного» жанра дружеского послания: «Везде душа улана Фета / И отставного Шеншина», «Пора и кончить мне. Будь здоров, прими привет / Хоть подпишу Шеншин, а всё же выйдет Фет», «Я между плачущих – Шеншин, / И Фет я только средь поющих» [15. Т. 5, кн. 2. С. 76, 118, 139].

Ты, султанша, дрожишь? Ты, султанша, бледна?..
Страшно ждать при луне иноверца!..
Но зачем же, скажи мне, ты ждешь у окна?
Отчего ноет сладостно сердце?

Что ж ты медлишь, гяур? Приезжай поскорей!
Уж луна над луной минарета.
Чу, не он ли?.. Мне чудится топот коней.
Далеко нам скакать до рассвета! [15. Т. 1. С. 10].

Влияние «русской Леноры» на романтический сюжет о побеге с возлюбленным представляется вполне ожидаемым. Однако этим традиции классических баллад не ограничиваются. В комментарии к «Похищению из гарема» исследователи отметили, что «баллада, по строфике, размеру и типу повествования, ориентирована на тип баллад В.А. Жуковского (“Лесной царь”, “Перчатка”¹ и т.д.)», а также то, что «в ней очевидны отголоски модных романтических произведений: оперы В.-А. Моцарта “Похищение из сераля” (1782), поэмы Дж.-Г. Байрона “Гяур” (1813) и т.п.» [15. Т. 1. С. 425]. Напомним, что «Лесной царь» Гёте переводился и Фетом, так что знакомство русского поэта с немецким первоисточником – факт неоспоримый. Теперь рассмотрим влияние «Лесного царя» на другую балладу Фета – ориентальное «Похищение из гарема».

Текст начат прямой отсылкой к «Лесному царю»: «Кто в ночи при луне открывает окно?» [15. Т. 1. С. 10] (ср.: «Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?» [18. Т. 3. С. 137] у Жуковского, «Кто поздний верховый под ветром ночным?» [28. Т. 2. С. 362] в более позднем переводе Фета). Последняя строка «Похищения из гарема» завершает эту своеобразную раму «Лесного царя»: «Иноверца перчатка лежала» [15. Т. 1. С. 10] – «В руках его мертвый младенец лежал» [18. Т. 3. С. 138]. Универсальность жанровой модели баллады позволила соединить два сюжета, которые только на первый взгляд кажутся разными. Нарушитель установленного порядка стремится забрать кого-то (или что-то) у того, кто этот миропорядок олицетворяет (султан, родитель). Причем неверная султанша, героиня баллады Фета, ассоциативно соотносена поэтом не столько с гордой Людмилой или добродетельной Светланой, сколько с ребенком, который вообще не является субъектом выбора.

Перенос действия на мусульманский Восток в «Похищении из гарема» способствовал остранению семейного предания Шеншиных. Однако сам сюжет баллады Фета об успешном побеге гяура и султанши является оригинальным и в большей степени проецируется на романтическую историю его родителей, нежели на произведения Моцарта и Байрона, где в первом случае побег не состоялся, а во втором – не предполагался ходом действия. При этом особая сложность всей ситуации становится заметной именно в

¹ Сам Жуковский перевод баллады «Der Handschuh» Ф. Шиллера называл повестью.

рецептивной перспективе: «восточные» мотивы, с помощью которых аранжирован знакомый читателю «жуковский» сюжет, являются проблемой, так как безотносительно к тому, был или не был молодой Фет осведомлен о скелетах в шкафу семейства Буниных (в печатные биографии история А.И. Бунина и турчанки Сальхи просочится только в 1849 г. [29]), много позднее пронизательный взор М.И. Цветаевой, автора статьи «Два «Лесных царя»»¹ (1933), позволит опознать «ориентальность» образного ряда баллады как ее своего рода типологическую черту. Крайне примечательно, что восточная экзотика подмечена русской поэтессой именно в тексте Жуковского, а в гётевском оригинале, по ее мысли, таковая отсутствовала.

Так, ее первое наблюдение относилось к возрасту отца. У Жуковского им оказывался «старик», хотя в первоисточнике возраст не конкретизирован. То же можно сказать и про самого Лесного царя, которому вместо «хвоста» переводчик дал «бороду». Этот нюанс Цветаева сопровождала следующим комментарием:

Но не только два «Лесных царя» – и два Лесных Царя: безвозрастный жгучий демон и величественный старик, но не только Лесных Царя – два, и отца – два: молодой ездок и, опять-таки, старик (у Жуковского два старика, у Гёте – ни одного), сохранено только единство ребенка [32. С. 433].

Второе наблюдение Цветаевой было связано с переосмыслением соблазнов, перечень которых в переводе Жуковского также искажал, по ее мнению, оригинал:

Перечисление ребенком соблазнов Лесного Царя (да и каких соблазнов, – «золото, перлы, радость...»). Точно паша – турчанке...) несравненно менее волнует нас, чем только упоминание, указание, умолчание о них ребенком: «Отец, отец, неужели ты не слышишь, что Лесной Царь мне тихонько обещает?» <...>

И, наконец, конец – взрыв, открытые карты, сорванная маска, угрозы, ультиматум: «Я люблю тебя! Меня уязвила твоя красота! Не хочешь охотой – силой возьму!» И жуковское пассивное: «Дитя! Я пленился твоей красотой!» – точно избалованный паша рабыне, паша, сам взятый в плен, тот самый паша бирюзового и жемчужного посула. Или семидесятилетний Гёте, от созерцания римских гравюр переходящий к созерцанию пятнадцатилетней девушки. Повествовательно, созерцательно, живописующе – как на живопись... [32. С. 431–432].

«Герменевтический круг» замыкался: известная Цветаевой «турецкая» импликация жизненного сюжета Жуковского, «гаремность» его рождения в семействе, где у пожилого «паши» А.И. Бунина были две жены – «стар-

¹ См. о статье: [30. С. 105–110; 26; 31].

шая» и «младшая», – опознавалась в переводе гётевского произведения, сюжет которого через посредующее звено в лице «первого русского романтика» давал жизнь в том числе балладе Фета. Эта последняя, в свою очередь, независимо от «адресных» аллюзий к происхождению Жуковского, восстанавливала «гаремные» реалии скорее как прием, исподволь метя в болевую точку биографии самого Фета. «Восток», сераль, вторжение и похищение – все эти мотивы становились ключевыми элементами жанровой мозаики классической русской баллады.

Акценты на детской теме в балладах Фета [25] также имеют свою историю в «биографии жанра». Разработка теории и практики русской баллады хронологически совпадает с записями в дневнике Жуковского о его влюбленности «в ребенка» – 12-летнюю Машу. Е.А. Протасова также акцентировала это обстоятельство в своей переписке с близкими в числе аргументов против их брака. И.Ю. Виноцкий, исследуя историю поздней женитьбы поэта на юной Елизавете Рейтерн и последующую поэтизацию этого события, обнаружил целый ряд «жуковских» подтекстов в творчестве Ф.М. Достоевского и предложил традицию этически неоднозначной любви взрослого к ребенку начинать не с автора «Бесов», а с Жуковского [33]. Этой теме посвящена баллада Фета «Вампир» (в первоначальном варианте – «Тайна»), сюжет которой проецируется не только на «Эолу арфу», но и на драматические обстоятельства судьбы Жуковского:

Почти ребенком я была,
Все любовались мной;
Мне шли и кудри по плечам,
И фартучек цветной;
<...>
Чужой однажды посетил
Наш тихий уголок:
Он был так нежен и умён,
Так строен и высок.
Он часто в очи мне глядел
И тихо руку жал,
И тайно глаз мой голубой
И кудри целовал.
И помню, стало мне вокруг
При нем всё так светло,
И стало мутно в голову,
И на сердце тепло.
Летели дни... промчался год...
Настал последний час –
Ему шепнула что-то мать,
И он оставил нас. <...> [15. Т. 1. С. 99].

Следующий сквозной мотив баллад Фета о тайной связи – ревность обманутого мужа. В «Похищении из гарема» он представлен имплицитно

(«Я боюсь ревнивой погони» [15. Т. 1. С. 10]), но преобладает во многих других оригинальных и переводных балладах этого периода. Так, в «Замке Рауфенбах», «Метели» и «Дозоре» супруг (либо, как вариант, брат незамужней девушки) задумывает убийство / убийства изменников. В каждом из этих текстов Фет проигрывает разные сценарии развития исходной ситуации: от гибели всех героев в балладе «Замок Рауфенбах» до благополучной развязки в «Дозоре», каковой оказывается смерть обманутого мужа. Показательно то, что отрицательным героем этих баллад оказывается формально правый супруг (брат) героини, а логика текстов подразумевает сочувствие преступившим закон влюбленным. Не будем подробно освещать биографические подтексты этого сюжета, отметим лишь, что обманутый И.-П.-К.-В. Фёт действительно был настроен мстить беглецам, но выразилось это в более прозаических поступках с его стороны – нежелании дать развод и практически неподъемных для Шеншина финансовых требованиях [20. С. 13; 34. С. 6].

Если в большей части лироэпических баллад Фета повествуется о неординарном событии, которое происходит в посюстороннем мире, то в центре «Змея», «Безумной» и «Вампира» находится встреча или ее ожидание с представителем мира потустороннего. В стихотворении «Безумная», лирической вариации «Людмилы», мотивировкой «неестественного» желания героини воссоединиться с мертвецом становится ее сумасшествие¹. Заметим, что у Фета традиционно сохраняется важная для баллад Жуковского фигура матери, которая олицетворяет установленный порядок вещей. В «Вампире» («Тайне»), сюжетно близкой «Эоловой арфе» Жуковского, мать разлучает влюбленных, однако спустя некоторое время «милый гость» возвращается незримым и начинает постепенно «забирать» возлюбленную в иной мир: «Все говорят, что яркий цвет / Ланит моих больной...» [15. Т. 1. С. 100]. В краткой балладе «Змей» персонаж, выполняющий аналогичную функцию зиждителя миропорядка, остается «за кадром». В фокусе внимания находится вдова, с нетерпением ждущая свидания со змеем. Ее умерший муж сюжетом баллады подразумевается, но не появляется непосредственно в тексте, как и «султан» из «Похищения из гарема», который представлен здесь только своими заместителями – злым евнухом и стражей.

Смена акцентов Фетом-балладником при выборе сюжетов неизбежно привела его и к изменениям ролей персонажей. В канонических балладах Жуковского типичный диалогово-ролевой треугольник *миропорядок – нарушитель закона – испытываемый* чаще всего был представлен такими персонажными позициями, как *мать / отец невесты – незаконный жених / жених-мертвец – невеста*. В лироэпических балладах Фета он выглядит

¹ Мотив сумасшествия, вероятно, тоже имеет биографическую основу. Нервными и психическими расстройствами страдали многие члены семьи Фета по материнской линии, в частности, впоследствии поэт лично занимался лечением своей сестры Надежды [19. Т. 1. С. 185 и сл.; 34. С. 13–14].

иначе: *муж / брат – незаконный возлюбленный / любовник – жена*. Вслед за трансформацией конфликта претерпело изменение и балладное событие. Если в центре канонических баллад находился внутренний выбор испытуемого между законным и незаконным (например, между матерью / Провидением и женихом-самозванцем), то в произведениях Фета выбор в пользу незаконного уже совершен, а поэтому ключевым событием являются последствия этого выбора: встреча с нелегитимным возлюбленным / побег, попытка мести / месть мужа / брата и т.д. Не случайно поэт обращается в своих балладах к образам детей, в том числе обогащает подтекстами из «Лесного царя» романтические сюжеты. Однако наиболее последовательно образ ребенка раскрывается в лирических балладах Фета.

Лирический тип – баллады с ослабленным фабульным началом, построенные на мотиве дурного предчувствия / предзнаменования о судьбе ребенка. Героями этих произведений становятся персонажи-дети в следующих комбинациях: ребенок, ребенок и няня, сын и родители. К числу баллад этой группы отнесем «Удавленника», «Сильфов», «Ворот», «На дворе не слышно выюги...», «Лихорадку» и «Легенду». Все названные произведения объединяет ощущение неблагополучия ребенка в будущем, при этом причины опасности остаются непроговоренными. Герои этих баллад спроецированы на персонажей «Лесного царя», очевидно выступающего здесь парадигмой: ребенок, которого подстерегает несчастье, родитель или няня, тревожащиеся за него, и некая угроза, чаще всего не персонифицированная:

«Дай-ка ручки!» Няня хочет
Посмотреть на их черты.
«Что? на пальчиках дорожки
Не кружками ль завиты?»
Няня смотрит... Вот вздохнула...
«Ничего, дитя моё!»
Вот заплакала – и плачет
Мальчик, глядя на неё [15. Т. 1. С. 105].

Тайная угроза конкретизирована только в одном из текстов. В балладе «Удавленник» родители, провожая сына в дорогу, дают ему следующий наказ: «Только слушай: ты долину / За кладбищем объезжай!» [15. Т. 1. С. 13]. Причиной тревоги родителей является посмертная активность зарытого в этом месте удавленника. В перспективе того, что семантической доминантой жанра является восстающее подобно мертвецу прошлое, можно сказать, что и этот текст воспроизводит семантическую схему баллады. Похороненная часть нашего прошлого всегда подстерегает нас и может навредить, в особенности – ребенку. Что касается биографического подтекста, то в этой истории, вероятно, соединились воспоминания об удавленном дворовыми соседями Шеншиных П.И. Борисове [15. Т. 1. С. 425], а также тягостные проводы юного Шеншина в пансион, где, как мы знаем, его и настигло безобразное семейное прошлое.

Иррациональная сторона жизни, которую открывала в русской литературе баллада, в произведениях Фета реализовалась, прежде всего, на сюжетно-мотивном уровне. Так, лейтмотивом его баллад, семантически связанных с непредсказуемостью судьбы человека, его чувств и поступков, становятся мотивы кружения и обвивания, а также производных от них образов змея / змеи, кудрей, петли, объятий и т.п.: «вдруг кинжал полетел / На него серебристой змеєю», «барон-змей», «кудри по полу легли», «с шей, петлей обвитой», «И летит, свиваясь в кольца, / В ярких искрах длинный змей», «Он вьется как змей», «кудри по плечам», «Сивый ус покрутил», «Кудри лезут на глаза», «Что? на пальчиках дорожки / Не кружками ль завиты?» и т.д. Причем если в произведениях Фета этот мотив гипертрофирован, то в балладах-прототипах он не был сколько-нибудь выражен. Например, в «Людмиле» Жуковского лишь раз встречается один из этих образов, причем он является в данном случае фабульно мотивированным: героиня во время скачки держится за всадника: «Робко дева обхватила / Друга нежною рукой» [18. Т. 3. С. 13]. Напротив, лирический сюжет баллады «Безумная», написанной Фетом в творческом диалоге с Жуковским, строится именно на этом комплексе мотивов: «Он меня задушит», «Задуши / Ты меня, мой милой!», «Не задушишь ты меня: / Обовьюсь вокруг тебя / Жадными руками», «Где ж ты, где моя любовь / С головой кудрявой?», «Черны кудри размечу / По челу кольцами. / Улыбнись же, полно спать! / Это я пришла играть / Черными кудрями» и т.д. [15. Т. 1. С. 14–15]. Аналогичным образом в балладе Фета «На дворе не слышно вьюги...» многочисленные тревожные знаки ночного леса, на интерпретациях которых строится сюжет «Лесного царя», замещены образом завитых кружками дорожек на пальчиках мальчика.

Источником этой образности кружения, завивания и т.п., по всей видимости, является традиция «Светланы» Жуковского, где впервые к бюргеровому сюжету о мертвом женихе был подключен образ метели, соединивший в себе и природный колорит северной страны, и специфику национальной истории, и внутреннее смятение героини. Фет хорошо ощущал этот балладный «ген», зачастую помещая сюжеты своих произведений в атмосферу зимней непогоды (см. «Метель», «На дворе не слышно вьюги...») и одновременно обогащая балладными мотивами свои лирические стихотворения («Шумела полночная вьюга...», «Заревая вьюга...»). Однако своего рода «переизобретение» этого приема Жуковского состояло в том, что Фет после написания баллады с говорящим названием «Метель» последовательно использовал мотив только на уровне лирического сюжета и исключал из повествовательного. Иначе говоря, вьюга переставала быть катализатором действия, а становилась маркером внутреннего мира героев (или лирического героя) и общей атмосферы произведения.

В лирических балладах Фета диалогово-ролевой треугольник представляет собой триаду *родитель / няня – мистическая угроза – ребенок*. Событийная категория выбора как таковая отсутствует, ребенок заведомо обречен на то, что ему уготовано судьбой. Фет смещает акцент с реальных по-

ступков и их последствий на предчувствие таковых. В фокусе и лиро-эпических, и лирических баллад Фета оказывается не столько событие (например, встреча или несчастье), сколько их *ожидание*. Так, в «Удавленнике» прямо не говорится о том, что сын будет взят потусторонней силой подобно юному персонажу «Лесного царя», но атмосфера этой баллады не позволяет сомневаться в том, что тревога родителей не напрасна. Причем если в классических образцах жанра ощущение тревоги, как правило, соединялось с развитием фабулы, то у Фета оказывается достаточно одного переживания, и собственно повествовательное событие замещается событием лирическим. В некоторых случаях автор трансформирует субъектно-образную структуру баллады, передавая слово герою («Вампир», «Безумная», «Ворот») или усиливая роль лирического адресата («Похищение из гарема», «Замок Рауфенбах»). Все это позволяет поэту, с одной стороны, сделать шаг к лиризации текста, а с другой – ввести балладную поэтику в лирические стихотворения (ср. «На заре ты ее не буди...», «У окна», «Полуночные образы реют...» и др.), создав продуктивную диффузию эпики и лирики.

Повторяющиеся сюжеты о тайной связи и довлеющем судьбе ребенка несчастье выглядят особенно характерными для Фета, если учесть, что баллада первой трети XIX в. в том виде, в каком она была создана Жуковским, в общем была сосредоточена на других сюжетах – о женихе-мертвце и о разлученных влюбленных. Однако в позднем творчестве Фета появляется новый тип балладного стихотворения, который восходит именно к этой мотивно-образной структуре.

Поздний тип. В центре поздних лирических баллад Фета оказывается вставший из гроба герой (или героиня), стремящийся воссоединиться с тем, что было ему дорого при жизни, – лирическим героем, родным домом и т.д. Так, в стихотворении «Никогда» сюжет о возвращении мертвца показан с точки зрения самого героя:

Проснулся я. Да, крыша гроба, – руки
С усилием простираю и зову
На помощь. Да, я помню эти муки
Предсмертные. – Да, это наяву <...>.

И встал. Как ярок этот зимний свет
Во входе склепа. Можно ль сомневаться,
Я вижу снег. На склепе двери нет
Пора домой. Вот дома изумятся [15. Т. 5, кн. 1. С. 21].

Но, как и в ранних лирических балладах Фета, предполагаемое событие не происходит. Встреча мертвца с родными не состоялась, поскольку их дом уже разрушен, а его обитателей давно нет. Лирическим событием становятся мысли и переживания пробудившегося героя-мертвца. На смену балладной тревоге раннего периода приходит приятие смерти, а в некото-

рых случаях и радость от ее прихода – подобно романтическим развязкам «Эоловой арфы», «Эльвины и Эдвина» и др. Однако смена ракурса с безличного повествования у Жуковского на лирическое «я» у Фета полностью меняет восприятие сюжета о посмертном воссоединении влюбленных:

Приветами встающими из гроба
Сердечных тайн бессмертье ты проверь.
Вневременной повеем жизнью оба,
И ты и я мы встретимся: теперь [15. Т. 5, кн. 1. С. 177].

В поэтике поздних баллад поэта можно отметить усиление роли визуального начала, что связано как с увлечением А. Шопенгауэром и его концепцией единого для всех сна, о чем свидетельствует эпиграф из труда философа “*Parerga und Paralipomena*”, так и с жанровыми онейрическими традициями «Светланы» Жуковского. Например, в стихотворении «Измучен жизнью, коварством надежды...», адресованном трагически погибшей в молодости М. Лазич, встреча происходит в пространстве сна:

И снится мне, что ты встала из гроба,
Такой же, какой ты с земли отлетела,
И снится, снится, мы молоды оба
И ты взглянула, как прежде глядела [15. Т. 5, кн. 1. С. 14].

Подводя итоги сказанному, выделим ключевые приемы лиризации балладного жанра в творчестве Фета¹. Во-первых, это изменение субъектно-образной структуры и активное использование в балладах *лирического «я»*. Повествовательная структура классической баллады предполагает обязательную фигуру всеведущего повествователя, с одной стороны, и диалог персонажей – с другой. В балладах Фета такое построение текста является скорее исключением, чем правилом. Один из наиболее распространенных приемов в его поэтике – это диалог повествователя с персонажем (или персонажа с другим персонажем), встречающийся в балладах начала XIX в. достаточно редко (например, в «Светлане» Жуковского: «Что же твой, Светлана, сон, / Прорицатель муки?» [18. Т. 3. С. 38]). Такие фрагменты у Фета существенно объемнее диалогов персонажей. Например: «Ты, султанша, дрожишь? Ты, султанша, бледна?... / Страшно ждать при луне ино-

¹ В последние годы творчество А.А. Фета интенсивно исследуется и издается, что и позволило на данном этапе системно изучить как ранние баллады автора, так и «балладный след» в его зрелом творчестве. В числе наиболее значимых работ отметим Собрание сочинений и писем в двадцати томах (Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН, Курский гос. пед. ун-т, 2002 – по наст. вр.) [15] и изданные в ходе его подготовки сборники научных статей (об этом см.: [35]). Несколько ранее аналогичная работа была предпринята томской филологической школой, инициировавшей издание академического Жуковского [18] и выпустившей целую серию посвященных поэту научных сборников (об этом см.: [36]).

верца!..»; «Что ж ты медлишь, гяур? Приезжай поскорей!» («Похищение из гарема»); «Что ж ты, пленник, так бледнеешь?»; «Что ты бьешься? Теодора, / Нежный друг твой, не придет» («Замок Рауфенбах»); «Что ж там в море – чья победа?» («Гера и Леандр») и т.п.

Во-вторых, немалое число баллад Фета отличает *бессобытийность*. Если каноническая баллада однособытийна, то у Фета чаще всего само событие как таковое остается за скобками, хотя детали и намеки позволяют реконструировать предшествующее или последующее происшествие. Так, в «Метели» багровый блеск лучины и шум ветра по кровле подразумевают вероятную кровавую развязку, а в балладе «На дворе не слышно вьюги...» беды, предсказанные няней малютке по дорожкам на его пальчиках, читателю предстоит додумать самостоятельно. Таким образом, в центр выдвигается лирическое событие – переживание героя, чаще всего связанное с тревожным ожиданием несчастья. Отсутствие традиционного балладного события у Фета было отмечено еще его современниками и вызвало неприятие в критике. Так, О.И. Сенковский прокомментировал балладу «Легенда» следующим образом: «Если на свете есть такая *легенда*, то она, конечно, не из числа самых замысловатых *легенд*. *Легенда* значит – вещь *достойная чтения*, история каких-нибудь великих чудес или дивных происшествий. В этой же нового рода *Легенде* ровно нечего ни читать, ни слушать: *кто-то* поехал *куда-то* и махнул рукою!..» [37. С. 11–12].

В-третьих, одним из следствий сказанного стала *миниатюризация* баллады у Фета. Если в творчестве Жуковского краткие тексты были скорее исключением, чем правилом (например, «Мщение», «Лесной царь», «Три песни»), то Фет создает преимущественно лаконичные баллады. Баллада неизбежно сокращалась как за счет увода события в подтекст, так и за счет сокращения диалогов персонажей. В программных произведениях Жуковского хорошо ощущался фольклорный ген жанра, когда диалог персонажей строился по принципу загадки [38]. Причем отгадывал ее обычно только читатель: Людмила не узнала в женихе мертвеца, Алина в купце – Альсима, отец ребенка в тумане – Лесного царя, Минвана в заре – рассвет и т.д.

В-четвертых, в балладах Фета усиливается роль отдельного мотива и *художественной детали*. Слагаемые жанровой поэтики, ранее находившие отражение на уровне фабулы, структуры текста или повествования, уходят на сюжетно-мотивный уровень. К числу таких лейтмотивов следует отнести мотивы тревожного ожидания, тайны и кружения / обвивания. Все они, как правило, семантически связаны с освещением иррациональной стороны судьбы и природы человека, т.е. теми сторонами жизни, которые вошли в русскую литературу благодаря жанру баллады.

Список источников

1. *Шумахер А.Е.* Русская литературная баллада конца XVIII – начала XIX века: сюжетно-мотивный репертуар и жанровые границы : дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2015. 170 с.

2. Гугнин А.А. Народная и литературная баллада: судьба жанра // Поэзия западных и южных славян и их соседей / отв. ред. Л.Н. Будагова. М., 1996. С. 74–92.
3. 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.
4. Fowler A. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford, 1982. 357 p.
5. Newsom C.A. Pairing Research Questions and Theories of Genre: A Case Study of the Hodayot // Dead Sea Discoveries. 2010. Vol. 17, № 3. P. 270–288.
6. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. 240 с.
7. Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. М., 2013. 276 с.
8. Литературное наследство. Т. 79: Песни, собранные писателями: Новые материалы из архива П.В. Киреевского. М., 1968. 680 с.
9. Киселев В.С. Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» // Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. Юбилейное издание. М., 2015. С. 449–469.
10. Лейбов Р.Г. 1812: Две метафоры // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, II. (Новая серия) / ред. Л. Киселева. Тарту, 1996. С. 68–104.
11. Эткинд Е.Г. «Сей ратник, вольностью венчанный...»: Гришка Отрепьев, император Наполеон, маршал Ней и другие // Revue des études slaves. Tome cinquantene neuvieme. Fascicule 1–2. Alexandre Puškin. 1799–1837. 1987. P. 55–62.
12. Wesling M.W. Napoleon in Russian Cultural Mythology. New York, 2001. 197 p.
13. Панченко А.М. О топике культуры (вместо заключения) // Из истории русской культуры. Т. 3: (XVII – начало XVIII века). М., 1996. С. 233–246.
14. Лагутов В.Б. Жанр исторической баллады в русской поэзии первой половины XIX века : в 2 ч. Самарканд, 1984/1985.
15. Фет А.А. Собрание сочинений и писем : в 20 т. СПб., 2002.
16. Кошелев В.А. Фет как «балладник» // А.А. Фет. Материалы и исследования: к 200-летию Афанасия Афанасьевича Фета (1820–2020). СПб., 2018. Вып. 3. С. 37–58.
17. Vinitsky I. Vasily Zhukovsky's Romanticism and the Emotional History of Russia. Evanston, 2015. 387 p.
18. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М., 1999–.
19. Фет А.А. Воспоминания : в 3 т. Б.м., 1992. Репринт. изд. 1890 г.
20. Макеев М.С. Афанасий Фет. М., 2020. 443 с.
21. Мей Л.А. Стихотворения А. Фета // Москвитянин. 1850. № 6. Март. Кн. 2. Отд. IV. С. 37–54.
22. Петрова Г.В. А.А. Фет и русская поэзия первой трети XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Великий Новгород, 2010. 45 с.
23. Гаспаров М.Л. Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // Избранные труды. М., 1997. Т. 2. С. 21–32.
24. Коровин В.И. Фет и его баллады // А.А. Фет: Традиции и проблемы изучения : сб. науч. тр. Курск, 1986. С. 5–14.
25. Вайскопф М. Танец с черепом: балладно-вампирические мотивы в творчестве Афанасия Фета // Новое литературное обозрение. 2014. № 4. С. 189–200.
26. Ачкасов А.В. “Erlkönig”: перевод Фета (?) и подстрочник Цветаевой (заметки на полях) // XVI Фетовские чтения: А.А. Фет и русская литература : материалы Всероссийской научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Фета, Курск, 28 июня – 1 июля 2001 г. Курск, 2002. С. 71–93.
27. Тархов А.Е. «Музыка груди»: (О жизни и поэзии Афанасия Фета) // Фет А.А. Сочинения : в 2 т. М., 1982. С. 5–38.
28. Фет А.А. Полное собрание стихотворений : в 2 т. СПб., 1912.

29. Зонтаг А.П. Несколько слов о детстве В.А. Жуковского // Москвитянин. 1849. № 9, кн. 1. С. 3–13.
30. Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. 248 с.
31. Войтехович Р. Неназываемый Жуковский в творческом мире Цветаевой // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 3. Тарту, 2004. С. 313–335.
32. Цветаева М.И. Два «Лесных царя» // Собр. соч. : в 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 429–434.
33. Виноцкий И.Ю. Девочка на коленях: Из истории русского руссоизма // Достоевский и мировая культура: Филологический журнал. 2020. № 3 (11). С. 40–67.
34. Бухштаб Б.Я. А.А. Фет: Очерк жизни и творчества. Л., 1974. 136 с.
35. Никонова Н.Е. Рецензия на кн.: А.А. Фет: Материалы и исследования / отв. ред. Н.П. Генералова, В.А. Лукина. – СПб.: Контраст, 2013. – Вып. 2. – 880 с. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 5. С. 171–174.
36. Янушкевич А.С. «При свете Жуковского»: обзор отечественных и зарубежных исследований 2009–2013 гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 6. С. 183–192.
37. Сенковский О.И. Стихотворения А. Фета // Библиотека для чтения. 1850. Т. 101. Март и апрель. Отд. 4: Литературная летопись. С. 10–18.
38. Шатин Ю.В. Мотив и жанр: приход живого мертвеца за жертвой (от «Леноры» Бюргера до «Революционной казачки» Пригова) // Литература и фольклорная традиция : сб. науч. тр.: к семидесятилетию проф. Д.Н. Медриша. Волгоград, 1997. С. 52–63.

References

1. Shumakher, A.E. (2015) *Russkaya literaturnaya ballada kontsa 18 – nachala 19 veka: syuzhetno-motivnyy repertuar i zhanrovye granitsy* [Russian literary ballad of the late 18th – early 19th centuries: plot-motif repertoire and genre boundaries] Philology Cand. Diss. Novosibirsk.
2. Gugnin, A.A. (1996) Narodnaya i literaturnaya ballada: sud'ba zhanra [Folk and literary ballad: the fate of the genre]. In: Budagova, L.N. (ed.) *Poeziya zapadnykh i yuzhnykh slavyan i ikh sosedey* [Poetry of the Western and Southern Slavs and their neighbors]. Moscow: Indrik. pp. 74–92.
3. Nemzer, A.S. (1987) “Sii chudesnye viden'ya...” Vremya i ballady V.A. Zhukovskogo [“These wonderful visions...” Time and ballads by V.A. Zhukovsky]. In: Zorin, A.L., Zubkov, N.N. & Nemzer, A.S. *Svoy podvig svershiv: o sud'be proizvedeniy G.R. Derzhavina, K.N. Batyushkova, V.A. Zhukovskogo* [Having accomplished his feat: on the fate of the works of G.R. Derzhavin, K.N. Batyushkova, V.A. Zhukovsky]. Moscow: Kniga. pp. 155–264.
4. Fowler, A. (1982) *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
5. Newsom, C.A. (2010) Pairing Research Questions and Theories of Genre: A Case Study of the Hodayot. *Dead Sea Discoveries*. 17 (3). pp. 270–288.
6. Vatsuro, V.E. (1994) *Lirika pushkinskoy pory. “Elegicheskaya shkola”* [Lyrics of Pushkin's time. “Elegiac School”]. Saint Petersburg: NAUKA.
7. Kozlov, V.I. (2013) *Russkaya elegiya nekanonicheskogo perioda. Ocherki tipologii i istorii* [Russian elegy of the non-canonical period. Essays on typology and history]. Moscow: [s.n.].
8. Blagoy, D.D., Bushmin, A.S., Vinogradov, V.V., Dubovikov, A.N., Zil'bershteyn, I.S., Makashin, S.A., Muratova, K.D., Samarin, R.M., Timofeev, L.I., Trifonov, N.A., Khrapchenko, M.B. & Shcherbina, V.R. (eds) *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Vol. 79. Moscow: Nauka.
9. Kiselev, V.S. (2015) Ideologicheskii kontekst “Sobraniya stikhotvoreniy, odnosyashchikhsya k nezabvennomu 1812 godu” [The ideological context of “Collected Poems Relating to the Unforgettable Year 1812”]. In: Ayzikova, I.A., Kiselev, V.S. &

Nikonova, N.E. (eds) *Sobranie stikhotvoreniy, otnosyashchikhsya k nezabvennomu 1812 godu. Yubileynoe izdanie* [Collection of Poems Relating to the Unforgettable Year 1812. Anniversary Edition]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. pp. 449–469.

10. Leybov, R.G. (1996) 1812: Dve metafory [1812: Two metaphors]. In: Kiselev, L. (ed.) *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedenie. 2.* (Novaya seriya) [Works on Russian and Slavic philology. Literary criticism. 2. (New series)]. Tartu: Tartu ülikooli kirjas. pp. 68–104.

11. Etkind, E.G. (1987) “*Sey ratnik, vol'nost'yu venchanny...*”: Grishka Otrep'ev, imperator Napoleon, marshal Ney i drugie [“This warrior, crowned with liberty ...”: Grishka Otrepiev, Emperor Napoleon, Marshal Ney and others]. In: *Revue des études slaves. Tome cinquantene neuvieme*. Fascicule 1–2. Alexandre Puškin. Paris: Université de Paris. pp. 55–62.

12. Wesling, M.W. (2001) *Napoleon in Russian Cultural Mythology*. New York: Lang, cop.

13. Panchenko, A.M. (1996) O topike kul'tury (vmesto zaklyucheniya) [On the topic of culture (instead of a conclusion)]. In: Panchenko, A.M., Zhivov, V.M., Nikolaev, S.I. & Plyukhanova, M.B. (eds) *Iz istorii russkoy kul'tury* [From the history of Russian culture]. Vol. 3. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 233–246.

14. Lagutov, V.B. (1984/1985) *Zhanr istoricheskoy ballady v russkoy poezii pervoy poloviny 19 veka: v 2 ch* [The Genre of the Historical Ballad in Russian Poetry of the First Half of the 19th Century: in 2 parts]. Samarkand: SamSU.

15. Fet, A.A. (2002) *Sobranie sochineniy i pisem: v 20 t* [Collected works and letters: in 20 volumes]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt.

16. Koshelev, V.A. (2018) Fet kak “balladnik” [Fet as a “ballader”]. In: Generalova, N.P. & Lukina, V.A. (eds) *A.A. Fet. Materialy i issledovaniya: k 200-letiyu Afanasiya Afanas'evicha Feta (1820–2020)* [A.A. Fet. Materials and research: to the 200th anniversary of Afanasy Afanasyevich Fet (1820–2020)]. Vol. 3. Saint Petersburg: IRLI RAS. pp. 37–58.

17. Vinitsky, I. (2015) *Vasily Zhukovsky's Romanticism and the Emotional History of Russia*. Evanston: Northwestern University Press.

18. Zhukovskiy, V.A. (1999-) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t* [Complete Works and Letters: in 20 vols]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.

19. Fet, A.A. (1992) *Vospominaniya: v 3 t* [Memories: in 3 volumes]. Reprinted 1890 Ed. S.I.

20. Makeev, M.S. (2020) *Afanasiy Fet* [Afanasy Fet]. Moscow: Molodaya gvardiya.

21. Mey, L.A. (1850) Stikhotvoreniya A. Feta [Poems by A. Fet]. *Moskvityanin*. 6 (2). pp. 37–54.

22. Petrova, G.V. (2010) *A.A. Fet i russkaya poeziya pervoy treti 20 veka* [Fet and Russian poetry of the first third of the 20th century]. Abstract of Philology Dr. Diss. Veliky Novgorod.

23. Gasparov, M.L. (1997) Fet bezglagol'nyy. Kompozitsiya prostranstva, chuvstva i slova [Fet the verbless. Composition of space, feelings and words]. In: Gasparov, M.L. *Izbrannye Trudy* [Selected works]. Vol. 2. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 21–32.

24. Korovin, V.I. (1986) Fet i ego ballady [Fet and his ballads]. In: Skatov, N.N. (ed.) *A.A. Fet. Traditsii i problemy izucheniya* [A.A. Fet. Traditions and problems of study]. Kursk: Kursk State Pedagogical University. pp. 5–14.

25. Vajskopf, M. (2014) Tanets s cherepom: balladno-vampiricheskie motivy v tvorchestve Afanasiya Feta [Dance with a skull: ballad-vampiric motifs in the work of Athanasius Fet]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Observer*. 4. pp. 189–200.

26. Achkasov, A.V. (2002) [“Erlkönig”: translation by Fet (?) and interlinear translation by Tsvetaeva (marginal notes)]. *16 Fetovskie chteniya. A.A. Fet i russkaya literature* [16th Fet Readings. A.A. Fet and Russian Literature]. Proceedings of the All-Russian Conference. Kursk. 28 June – 1 July 2001. Kursk: Kursk State Pedagogical University. pp. 71–93. (In Russian).

27. Tarkhov, A.E. (1982) “Muzyka grudi” (O zhizni i poezii Afanasiya Feta) [“Music of the heart” (About the life and poetry of Afanasy Fet)]. In: Fet, A.A. *Sochineniya: v 2 t* [Collected works: in 2 vols]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 5–38.

28. Fet, A.A. (1912) *Polnoe sobranie stikhotvoreniy: v 2 t* [Complete works of poems: in 2 volumes]. Saint Petersburg: A.F. Marks.

29. Sontag, A.P. (1849) Neskol’ko slov o detstve V.A. Zhukovskogo [A few words about V.A. Zhukovsky]. *Moskvityanin*. 9. (1). pp. 3–13.

30. Etkind, E.G. (1973) *Russkie poety-perevodchiki ot Trediakovskogo do Pushkina* [Russian poets-translators from Trediakovsky to Pushkin]. Leningrad: Nauka.

31. Voytekovich, R. (2004) Nenazyvaemy Zhukovskiy v tvorchestvom mire Tsvetaevoy [Unnamed Zhukovsky in the creative world of Tsvetaeva]. In: Kiseleva, L. (ed.) *Pushkinskie chteniya v Tartu* [Pushkin Readings in Tartu]. Vol. 3. Tartu: Tartu ülikooli kirjastus. pp. 313–335.

32. Tsvetaeva, M.I. (1994) Dva “Lesnykh tsarya” [Two “Forest Kings”]. In: Tsvetaeva, M.I. *Sobranie sochineniy: v 7 t* [Collected works: in 7 vols]. Vol. 5. Moscow: Ellis Lak. pp. 429–434.

33. Vinitskiy, I.Yu. (2020) Maiden on man’s laps. From the history of Russian Rousseauism. *Dostoevskiy i mirovaya kul’tura. Filologicheskii zhurnal – Dostoevsky and World Culture. Philological journal*. 3 (11). pp. 40–67. (In Russian).

34. Bukhshtab, B.Ya. (1974) *A.A. Fet. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Fet. Essay on life and creativity]. Leningrad: Nauka.

35. Nikonova, N.E. (2014) Retsenziya na kn.: A.A. Fet: Materialy i issledovaniya [Book review: A.A. Fet: Materials and research]. Vol. 2. Saint Petersburg: Kontrast. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 5. pp. 171–174.

36. Yanushkevich, A.S. (2014) “In the light of Zhukovsky”: a review of Russian and foreign researches of 2009–2013. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 6. pp. 183–192. (In Russian).

37. Senkovskiy, O.I. (1850) Stikhotvoreniya A. Feta [Poems by A. Fet]. *Biblioteka dlya chteniya*. 101 (4). pp. 10–18.

38. Shatin, Yu.V. (1997) Motiv i zhanr: prikhod zhivogo mertvetsa za zhertvoy (ot “Lenory” Byurgera do “Revol’yutsionnoy kazachki” Prigova) [Motive and genre: the coming of the living dead for the victim (from “Lenora” by Burger to “Revolutionary Cossack” by Prigov)]. In: Bulanov, A.M. (ed.) *Literatura i fol’klornaya traditsiya* [Literature and folklore tradition]. Volgograd: Peremena. pp. 52–63.

Информация об авторе:

Анисимова Е.Е. – д-р филол. наук, профессор кафедры журналистики и литературоведения Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета (Красноярск, Россия). E-mail: eval393@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Evgeniya E. Anisimova, Dr. Sci. (Philology), professor, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: eval393@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 23.10.2021;
одобрена после рецензирования 11.04.2022; принята к публикации 03.05.2022.

The article was submitted 23.10.2021;
approved after reviewing 11.04.2022; accepted for publication 03.05.2022.