

На правах рукописи

БЕГИЧЕВА Ольга Викторовна

**РОМАНТИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XIX–XX ВВ.:
ТИПОЛОГИЯ И ПОЭТИКА**

24.00.01 – Теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Краснодар
2020

Работа выполнена в отделе нематериального наследия федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва» Министерства культуры Российской Федерации

Научный консультант:

КАЗАНЦЕВА Людмила Павловна,
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», профессор кафедры теории и истории музыки

Официальные оппоненты:

ДЕНИСОВ Андрей Владимирович,
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова», профессор кафедры истории зарубежной музыки

ГРУЦЫНОВА Анна Петровна,
доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского», профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов

САЕНКО Наталья Ряфиковна,
доктор философских наук, доцент, ФГБОУ ВО «Московский политехнический университет», профессор кафедры философии и психологии

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет»

Защита состоится 19 мая 2020 г. в 11.00 часов на заседании объединенного диссертационного совета Д 999.224.03 на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева», ГБОУ ВО РК «Крымский университет, культуры, искусств и туризма» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, д. 33, корп. 1., конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, д. 33, корп. 1. Электронная версия полного текста диссертации размещена 04 сентября 2019 г. на официальном сайте объединенного диссертационного совета Д 999.224.03: http://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2019/09/Begicheva_dis.pdf.

Объявление о защите и электронная версия автореферата размещены 18 февраля 2020 г. на официальном сайте Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования: <https://vak.minobrnauki.gov.ru> и на официальном сайте объединенного диссертационного совета Д 999.224.03: <http://dissovet.heritage-institute.ru>.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Т. В. Коваленко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность и степень изученности проблемы. На протяжении многовековой истории развития художественной культуры не часто встретишь жанры, выдержавшие испытание временем, немногие из них удостоились права пересекать границы эпох, видов искусства и «иметь прописку» в различных национальных культурах, параллельно существуя в фольклорной и академической традиции. Одним из таких уникальных жанров стала баллада.

В разные времена под этим именем появлялись совершенно несхожие художественные объекты. В их числе – провансальская танцевальная песня, европейская лироэпическая баллада, французская средневековая баллада, испанские романсы, немецкие бэнкельзанги, фольклорные песни семи балладных регионов¹, наконец, романтическая литературная и музыкальная баллады. Связь между всеми ними, по всеобщему мнению специалистов, можно установить только в череде исторических изменений с применением историко-генетического подхода. Выполненные в этом направлении работы С. Аверинцева, Д. Балашова, Т. Габиани, Н. Елиной, W. Entwistle, В. Жирмунского, Cz. Zgorzelski, W. Кер'а, А. Ковылина, Н. Кравцова, Ю. Левина, Р. Менендеса Пидалья, А. Мерилая, М. Сапонова, М. Стеблина-Каменского, М. Hodgart'a и др.² позволили не потерять «нити родства» между разными историческими типами баллады.

Особый вопрос – это музыкальный аспект жанра, который в большей степени будет интересовать нас вследствие того, что, проходя многовековой путь эволюции, баллада то удаляется от музыки, то приближается к ней. Достаточно вспомнить, что у одних европейских народов баллада имела синкретический вид (на что, кстати, указывает этимология слова, восходящая к позднелатинскому корню *ballo* – «плясать»), у других таковой связи изначально не имелось³. И лишь в XIX в. баллада, как жанр музыкального искусства, получила «автономию» и оформилась в самостоятельный тексто-

¹ Скандинавский, английский, немецкий, романский, балканский, западнославянский, великорусский. См. об этом: Seemann E. *Ballade und Epos // Probleme der Volksballadenforschung*. Darmstadt, 1975. S. 239–240.

² См.: Аверинцев С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М., 1977. 480 с.; Балашов Д. *История развития жанра русской баллады*. Петрозаводск: Карел. кн. изд-во, 1966. 72 с.; Жирмунский В. *Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады*. М.: Наука, 1973. 160 с.; Стеблин-Каменский М. *Древнескандинавская литература*. М.: Высшая школа, 1979. 192 с.; Габиани Т. Г. А. Бюргер и его место в литературе «Бури и натиска»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1981. 23 с.; Елина Н. *Развитие англо-шотландской баллады // Английские и шотландские баллады*. М.: Наука, 1973. С. 104–131; Kayser W. *Geschichte der deutschen Ballade*. Berlin, 1936. 328 с.; Коровин В. *Лирические и лироэпические жанры в художественной системе русского романтизма: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук*. М., 1982. 30 с.; Ковылин А. *Русская народная баллада: Происхождение и развитие жанра: дис. ... канд. филол. наук*. М., 2003. 224 с.; Менендес Пидаль Р. *Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения*. – М., 1961. 772 с.; Мерилай А. *Эстонская баллада 1900–1940: автореф. дисс. ... канд. филол. наук*. Тарту, 1989. 20 с.; Hodgart M. *The ballads*. L., 1962. 192 p.; Pound L. *Poetic origins and the ballad*. N. Y., 1962. 268 p.; Zgorzelski Cz. *Über die Strukturtendenzen der Ballade // Zagadnienia rodzajow literackich*. 1962. T. IV. Z. 2 (7).

³ W. Kayser просто призывает освободиться от привязанности к этимологии термина «баллада», который не открывает перспектив для понимания жанра. См.: Kayser, W. *Указ. соч.*

типологической вариант, в котором сложились особенности ее художественного дискурса.

Заглянув в историю жанра романтической баллады, можно увидеть, что самые яркие и репрезентативные его образцы приходятся на музыкальное искусство. Сначала в эпоху «бури и натиска» баллада из фольклора переместилась в литературу и музыку, где процветала более полувека, развиваясь и как поэтический, и как музыкальный жанр, связанный с текстом. После 30-х гг. XIX столетия обозначилась «усталость» литературной баллады. В музыке же, напротив, эти годы отмечены ее необычайным подъемом и кульминированием. Появляются первые образцы «баллады без слов» – именно такое обозначение первоначально имели созданные одновременно опусы Ф. Шопена и К. Вик.

Воспринявшая от своих предшественников идейную свежесть, неисчерпаемую смысловую глубину, предельную степень выражения эстетической эмоции, музыкальная романтическая баллада оказалась невероятно востребованной в художественной культуре романтизма. Эпицентр ее популярности пришелся на конец XIX – начало XX вв. Таким образом, прочерчивая линию развития баллады в романтизме, обнаруживаем, что репрезентативной для последнего становится именно музыкальная разновидность жанра.

С момента своего рождения до настоящего времени жанр не утратил своей актуальности. Сегодня баллада, как и прежде, находится в сфере композиторских интересов. Отечественные и зарубежные авторы активно развивают эту жанровую область¹. Внимание слушательской аудитории к балладе поддерживается репертуарной политикой современных отечественных и зарубежных исполнителей, которые активно включают балладные опусы в свои программы². Традиционно вслед за творческой практикой следует исследовательская рефлексия.

История изучения жанра представляет собою пеструю картину, отличающуюся обилием теоретических положений. Существующие работы можно условно разделить на три крупные категории: музыкально-теоретические, музыкально-исторические и музыкально-этнографические. Степень их востребованности в данном диссертационном исследовании отвечает уровню приоритетности поставленных задач. Из всего «многомногого» корпуса научных трудов выделим те, которые определяют движение исследовательской мысли к «ядру» жанровой модели музыкальной романтической баллады и высвечивают проблемное поле изучения жанра.

¹ Свидетельство тому – баллады С. Губайдулиной, С. Слонимского, А. Караманова, Д. Кривицкого, Р. Леденева, Р. Щедрина, О. Эйгеса, А. Бич, Э. Ивейзена, А. Малкольма, К. Саариахо, Д. Эверетта и др.

² Одно из значимых событий последних лет – культурно-исторический проект «Ленора. Возвращение баллады» (2013), осуществленный Фондом музейных раритетов «Просвещенная держава» и Государственным музеем-заповедником «Царское Село» в сотрудничестве с «Центром эффективных коммуникаций Ивана Арцишевского», Мариинским театром и Оркестром Государственного Эрмитажа. К юбилейной дате 400-летия Российского Императорского Дома Романовых в Тронном зале Екатерининского дворца была поставлена концертная версия «Леноры» И. Цумштега. См. подроб.: <http://lenore.info/pages/14-sotrudnichestvo.html>.

В области развернутых фундаментальных исследований, посвященных *исторической динамике* баллады, пальма первенства принадлежит зарубежным ученым. Вопрос о том, какие сочинения можно считать балладами, впервые был задан в монографии британского композитора, аранжировщика и писателя С. Норкотта «Баллада в музыке»¹. Ответ на него был получен лишь частично и проливал свет исключительно на специфику средневековой баллады. При этом романтическую разновидность жанра ученый даже не выделил в самостоятельную историческую группу. Как следствие – выявить специфику музыкально-балладного дискурса при общем обзорно-историческом развороте проблемы автору не удалось.

Значительно дальше продвинулся Дж. Паракилас в исследовании «Баллады без слов Шопена и традиции инструментальной баллады»². На сегодняшний день это единственная работа, в которой балладный жанр рассматривается как совокупность его разновидностей, бытующих в музыкально-творческой практике разных стран. Паракилас поднял непростую для музыкальной науки историю теоретического обоснования жанра инструментальной баллады, которой более полувека было отказано в праве на самостоятельность жанровой модели, несмотря на огромную популярность и многочисленность ее художественных образцов в музыкальной культуре романтизма.

Даже в период своего расцвета баллада ускользала от теоретической дефиниции. Точнее сказать, она осознавалась только как поэтический опус или как жанр вокальной музыки. Со времен Дж. Гроува, с сожалением высказывается Паракилас, музыкальная наука в этом вопросе не сильно ушла вперед. Подтверждением сказанному служит научная позиция С. Норкотта, который поначалу в своем исследовании весьма уклончиво характеризует балладу, предпочитая «прятаться» за оригинальной цитатой из книги своего коллеги по университету литературоведа Уильяма Кера, где, по сути, ничего не сказано о признаках жанра, а затем отказывает инструментальной балладе «в правах» на жанровое имя.

Плодотворна попытка американского исследователя в выявлении хронологических периодов становления жанра. Сочетая синхронический и диахронический подходы, автору частично удалось выявить отдельные приметы романтической баллады. Нельзя не отдать должное исследователю баллады в трудности описания бесконечного разнообразия форм повествовательности в музыке, таких как песенно-повествовательная стилистика, повествовательность как драматургическая доминанта балладного жанра, повествовательность, явленная в виде воплощенной программности. Все это в итоге, по мнению Паракиласа, рождает, с одной стороны, «балладу без слов», моделирующую песню (ее строфичность, подражание простоте народного слога), с другой – моделирующую процесс «рассказывания» песни (последовательность репрезентативных событий, взятых из литературного жанра). Однако,

¹ Northcote S. The ballad in music. L., N. Y., Toronto: Oxford University Press, 1942. 124 p.

² Parakilas J. Ballads without words: Chopin and the Tradicion of Instrumental Ballade. Portland, Oregon: Amadeus Press. 1992. 360 p.

«камнем преткновения» для ученого также стали вопросы внутрижанровой типологии, без которых установить релевантные признаки жанра оказалось невозможно.

В отечественной науке стратегия исследования баллады была направлена вглубь жанра. Чтобы схватить сущность жанра, прояснить его специфику, ученые поднимали неравнозначные вопросы, подходя к проблеме с разных сторон.

В числе значимых работ для данной диссертации укажем на «Исследования о Шопене» Л. Мазеля¹ и статью В. Холоповой «О прототипах функций музыкальной формы»². Более сорока лет назад учеными была высказана мысль о единой логике развития литературной и музыкальной баллады. В принципах трансформации тем-«героев», проходящих в музыке те же стадии, что и литературные персонажи (встреча, взаимодействие, движение к катастрофической развязке), Л. Мазель увидел признаки литературного сюжета. Особую логику развития музыкальных образов в балладах Шопена отмечали и другие исследователи, но методологическим шагом вперед стала названная выше статья В. Холоповой, где балладный жанр рассмотрен с синтезирующих позиций экстра- и интрамузыкальной семантики, а поэтическая баллада осмыслена как «семантико-логическая основа» музыкальных форм романтизма.

Музыкально-теоретическая проблематика, связанная с изучением типизированного содержания баллады, в том числе, в ракурсе программности, активно разрабатывалась в 60 – 70-е гг. прошлого столетия в работах В. Цуккермана, Ю. Тюлина и Г. Балтер, а в XXI в. была продолжена К. Зенкиным. Симптоматично, что все исследования «вращались» вокруг баллад Ф. Шопена, программа в которых не была обозначена композитором. Однако тонкие наблюдения исследователей вновь и вновь касались проблемы немusicalного в музыкальном искусстве. В частности, у К. Зенкина читаем: «Временные процессы баллад Шопена всегда обнаруживают векторную направленность и литературные, quasi-сюжетные ассоциации (...) Это оказалось возможным благодаря актуализации жанровой памяти литературно-поэтической и вокальной баллады и творческому “переводу” этой памяти на собственно музыкальный язык (язык музыкального времени)...»³. Настойчивое педалирование темы экстрамузыкального в содержательной структуре жанра лишний раз указывает на специфику баллады.

Еще одним продуктивным приемом стало рассмотрение особенностей претворения повествовательной или оперной стилистики музыкальной баллады, предпринятое О. Механошиной, Е. Назайкинским, О. Соколовым, А. Gerhard. В работах В. Жимолостновой в «копилку» жанровых признаков бал-

¹ Мазель Л. Исследования о Шопене. М.: Советский композитор, 1978. 248 с.

² Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. / ред.-сост. М. Е. Тараканов, В. Н. Холопова. М.: Сов. композитор, 1979. Вып. 4. С. 4–22.

³ Зенкин К. В. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. С. 83.

лады, помимо принципов драматургии и программности, была добавлена отмеченная национальной спецификой балладная стилистика.

Однако весь этот бесценный аналитический материал не приблизил к решению основной проблемы – установлению жанрового архетипа музыкальной романтической баллады. О том, что последний в научной среде до сих пор не получил законченную форму, говорят труды, в которых баллада рассматривается в чужой жанровой парадигме (И. Аппалонова, В. Егорова) или, напротив, к балладе причисляются сочинения *alla Ballade*.

Как представляется, такая ситуация сложилась в виду того, что изучение музыкальной баллады происходило в ракурсе сугубо музыкальных представлений. Однако, особенности поэтики жанра невозможно вскрыть, игнорируя мощные литературные корни баллады и мифопоэтическую природу, доставшуюся ей в наследство от фольклорных предшественников. Это задает диссертационному исследованию культурологическую векторную направленность.

Кроме того, «пробуксовывание» в вопросах установления жанрового архетипа музыкальной баллады было сопряжено с проблемами методологического характера. Дело в том, что в современной науке баллада неканонической эпохи (эпохи художественной модальности), к которой относится романтизм, еще не подвергалась осмыслению как категория, данная в единстве становления и изменения. «В “реальности” жанра, – пишет О. Зырянов, – (...) воплощает себя диалектика устойчивого и изменчивого в литературном процессе, консерватизм традиции и новаторства творческих поисков»¹. Принятое в литературоведении понимание жанра как «субъекта развития», а «не объекта воздействия» (О. Проскурин)², в музыкознании только набирает силу.

В основе теоретической рефлексии музыковедов все чаще появляются наблюдения, направленные в сторону обновления дефиниции жанра. В частности, А. Коробова, отмечает, что «жанр из категории констатационной превращается в категорию операциональную»³. Итак, возникает необходимость погрузить балладу в культурологический контекст романтизма и представить ее в виде разнообразной, динамично развивающейся, но, вместе с тем, единой жанровой целостности.

Объектом исследования является баллада как социокультурный феномен романтизма. **Предмет исследования** – типология и поэтика музыкальной баллады как текста культуры.

Две типологические разновидности романтической баллады – табуированная и национально-историческая, выделенные нами из музыкального балладного материала и представленные на рассмотрение в диссертационном исследовании, на наш взгляд, имеют универсальный характер, так как отражают главные постулаты романтической культуры. Они связаны с перцеп-

¹ Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 14.

² Проскурин О. А. Две модели литературной эволюции: Ю. Н. Тынянов и В. Э. Вацура // Новое литературное обозрение, 2000. – № 42. С. 71–72.

³ Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: автореф. дисс. ... д-ра иск. М., 2008. С. 7.

тивным образом человека, обращенным, с одной стороны, в глубины собственной экзистенции, с другой, в превосходящий свое бытие контекст, находящийся за пределами внутриличностного пространства.

В первом случае романтики поставили человека перед проблемой небытия, осознанной как изнанка бытия, предстающая в качестве враждебной и губительной силы – *puminoise*, которая транслируется в табуированной балладе через эмоции страха и страдания. В то же время художники высветили перед человеком мир духовного единения, который раскрывается в национально-исторической балладе посредством воинского братства. В данном контексте оказавшийся перед лицом исторической трагедии человек нашел пути преодоления границ отчужденности, жизни и смерти, будучи обращен к вечности.

Обозначим хронологические границы исследования. Предполагается, что они свяжут крайние вехи в становлении и развитии романтической баллады. Вопросов относительно нижней границы не возникает: она хорошо маркирована, так как связана с «дебютом» литературных образцов рассматриваемого жанра и приходится на конец XVIII – начало XIX вв. Что касается верхнего рубежа, то он оказывается размытым по ряду причин. Во-первых, процесс кристаллизации жанра растягивается, переходя рубеж XIX столетия – периода позднего цветения романтизма, во-вторых, романтическая баллада, как исторический вид жанра, получила «постоянную прописку» в XX в., подтверждая известный тезис о неугасающем во времени стилевом методе романтизма.

Цель работы – реконструировать жанровый архетип романтической баллады и проследить процессы балладообразования в художественной практике XIX–XX вв.

Постановка **задач** отражает этапы исследования и обуславливает его структуру. Для осмысления проблемного поля диссертационной работы потребуется:

- изучить жанр романтической баллады как часть целостной мировоззренческой концепции романтизма в специфике ее интернационального бытования в разных видах искусства, в многообразии форм проявления внутри музыкального творчества;
- выявить типологические модели музыкальной романтической баллады и дать им наименование;
- рассмотреть базовые категории балладной поэтики через обращение к культурфилософскому и мифопоэтическому дискурсам;
- вскрыть жанровый архетип романтической баллады, извлекая его из персонального «эйдоса» жанра, эксплицированного в живой художественной практике;
- определить специфику балладного мира, персонажей музыкальной баллады, соответствующие им архетипы и мигрирующие балладно-интонационные комплексы, составляющие интонационно-портретную лекси-

ку жанра, играющую первостепенную роль в формировании двух типологических моделей баллады;

- привести в соответствие «сюжетные функции» (В. Пропп) романтической литературной (фольклорной) баллады с общими и специально-композиционными функциями (В. Бобровский) музыкальных форм, обслуживающих балладные композиции;
- показать динамику жанровых метаморфоз романтической баллады, проследив ее различные конфигурации в музыкальных сочинениях с учетом персональной жанровой феноменологии;
- через феномен балладности раскрыть особенности эволюции романтической баллады в системе романтической эстетики.

Методология исследования. Рассмотрение заявленной темы исследования в ее междисциплинарном направлении обусловило привлечение культурологического подхода с использованием методов разных отраслей научного знания – музыковедения, литературоведения, искусствоведения, семиотики культуры. Выбор научной стратегии в диссертации определяется двумя аспектами: жанровой поэтикой и спецификой бытия баллады в романтизме.

Относительно первого аспекта в данной работе избрана методологическая позиция, опирающаяся на динамическую концепцию жанра, имеющую место в трудах М. Бахтина и развитую в дальнейшем О. Зыряновым в литературоведении, Е. Назайкинским и А. Коробовой в музыкознании¹.

В данном диссертационном исследовании вышеназванные труды стали главными научными ориентирами. Это потребовало обращения к специальным методам, разработанным в культурологии: интертекстуального, сравнительно-типологического анализа, а также методам феноменологического и герменевтического анализа. Собственно говоря, в рамках феноменологически-герменевтической парадигмы жанр романтической баллады получил выход в проблемное поле семиотики культуры.

На пересечении музыкально-эстетической и филологической парадигм научного знания принципиальный смысл приобрел разработанный в литературоведении метод *семиотического анализа*. Он подтвердил устойчивость своего потенциала в музыкознании, которое развернуло «неспецифические» для музыки методы структурной лингвистики и поэтики в сторону *музыкальной семантики и поэтики*, а также *мифопоэтики*².

Поэтологический аспект данной диссертационной работы актуализировал метод когнитивной поэтики, в последнее время активно постулируемый в музыкознании благодаря исследованиям А. Амраховой. Вполне очевидно,

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.; Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. 548 с.; Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.; Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Московская гос. консерватория, 2007. 173 с.

² См. в частности: Агранович С. З., Стефанский Е. Е. Миф в слове: продолжение жизни. Самара, 2003. 168 с.; Денисов А. В. Античный миф в опере первой половины XX в. СПб.: Изд-во РГПУ, 2006. 233 с.; Козубовская Г. П. Рубеж XIX–XX вв.: Миф и мифопоэтика. Барнаул: АлтГПА, 2011. 318 с.; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. 407 с.; Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.

что жанр, взятый в виде когнитивной модели как «фреймовая», а не «родовидовая структура», по мнению исследовательницы, обращает научную рефлексию «на поиски тех смыслонесущих процессов, которые сопутствуют той или иной стратегии *порождения* жанра (у композитора) и *восприятия* жанра (у слушателя)»¹.

На стыке гибких двусторонних отношений музыкального и вербального уровней текста, скрепляемых сюжетом, неизбежно возникает проблема изучения его семантики². Здесь методологическим ориентиром для нас становятся исследования А. Денисова, затрагивающие вопросы конвенциональной семантики. Последняя, по мнению ученого, образуется «при взаимодействии музыкального текста с внетекстовой реальностью»³. Этот процесс пересечения смысловых линий внутри произведения особым образом организует музыкальный текст: внутри него «возникает своего рода территория, на которой не только сохраняются заданные изначально значения, но и рождаются новые смыслы»⁴. Эксплицированные в данной диссертации мигрирующие балладно-интонационные комплексы в полной мере обладают конвенциональной семантикой, и, благодаря последней, имеют выход в область внемузыкальной действительности и далее – в широкий культурно-исторический контекст.

Отталкиваясь от музыкально-социологического понимания жанра, в данной работе предложено взглянуть на балладу, как на эволюционно-изменяющуюся художественную целостность, проходящую этапы возникновения, кристаллизации и преобразования (жанрового синтеза). В этом, втором, аспекте основой подхода к музыкальной романтической балладе стали применяемые в музыкознании *методы историко-эволюционного, историко-генетического* жанрового анализа, представленные в теоретических концепциях Г. Дауноравичене, М. Лобановой, Е. Назайкинского, О. Соколова, А. Сохора.

Фокусируя внимание на смысловой стороне музыкального произведения как отдельного феномена авторского высказывания, заключающего в себе духовную вселенную композитора-творца, мы используем *метод целостного анализа* теоретического музыкознания, разработанный в трудах Л. Мазеля, В. Цуккермана, Д. Житомирского, а также *анализа музыкального содержания*, основные положения которого содержатся в работах Л. Казанцевой, В. Холоповой, Л. Шаймухаметовой.

Межвидовой подход к анализу балладных текстов романтизма потребовал обращения к искусствоведческому методу *иконологического анализа*, принятому в изобразительном искусстве.

Важной методологической составляющей исследования являются рабочие термины, используемые в диссертации. В их числе – «*текст культу-*

¹ Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. Вып. 3. С. 27.

² Сюжет явленный или скрытый – неизменная составляющая баллады как жанра повествовательного дискурса.

³ Денисов А. В. Античный миф в опере первой половины XX в. СПб.: Изд-во РГПУ, 2006. С. 45.

⁴ Там же. С. 47.

ры», предложенный и разработанный А. Брудным, означающий «связную, компактную, воспроизводимую последовательность знаков или образов, развернутую по стреле времени, выражающую некоторое содержание и обладающую смыслом, в принципе доступным пониманию»¹. В этом плане текст, рассмотренный «как смысловой компонент акта коммуникации»², обозначил вхождение музыкальных сочинений в понятийное поле гуманитарных дисциплин.

«*Жанровый архетип*» является другим рабочим термином диссертации. Он используется нами в трактовке О. Зырянова в значении «наиболее общей, переходящей из произведения в произведение совокупности существенных черт, (...) закрепленной в жанровой “памяти” как объективной основе традиции и актуализируемой в индивидуальном акте художественного творчества»³.

Опорным для данного исследования является термин В. Медушевского «генеральная интонация» – выразительно-смысловая интонация, обобщенно представляющая основной эмоциональный тон произведения, который используется нами в аспекте жанра. Выходя на общеэстетический уровень в виде «*генеральной интонации жанра*», этот термин выступает инструментом характеристики балладного образа мира и позволяет дифференцировать две типологические разновидности жанра, которые маркируются при помощи термина М. Бахтина «*жанровый код*».

Для классификации повторяющихся типов «персонажей» музыкальной баллады, проведенной по аналогии, предложенной в исследовании А.П. Груцыновой, из смежных отраслей научного знания было привлечено понятие «*невербального портрета*», взятое в аспекте семиотики и введенное в научный обиход П. В. Невской.

Как известно, природа канонической формы фольклорной баллады имеет общие корни с волшебной сказкой, с той лишь разницей, что балладный сюжет представляет инверсию сказочного. Это послужило основанием для того, чтобы при установлении балладного архетипа использовать инструментарий фольклористики с привлечением метода классификации «*функций действующих лиц*», разработанного В. Проппом.

Предложенное диссертантом в данной работе понятие *мигрирующего балладно-интонационного комплекса* для обозначения набора типовых балладных выразительно-смысловых формул близко другим, принятым в музыковедении, обозначающим устойчивую семантику – «ходячие формулы», «интонационные формулы», «мигрирующие формулы», «инварианты», «интонационные стереотипы», «интонационные модели», «идиомы», «лексемы» и т. д. Введенный нами термин отличается от вышеназванных многосоставным характером лексических элементов, включенных в его структуру. Отчасти он приближается к топосу как своду общих моделей, с той оговоркой, что фик-

¹ Брудный А. А. Психологическая герменевтика. М.: Лабиринт, 2005. С. 20.

² Там же.

³ Зырянов О. В. Прологомены в феноменологическую теорию жанра // Жанрологический сборник. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2004. Вып. 1. С. 13.

сирует устойчивые интонационные обороты в рамках конкретного жанра и в связи с конкретным сюжетным архетипом.

Поскольку теоретические обобщения возможны при обследовании максимально широкого круга балладно-жанровых явлений, *материалом исследования* для данной диссертации послужили:

- сборники народных баллад семи балладных регионов Европы;
- литературные баллады периода «Бури и натиска», романтизма, постромантизма, в том числе их художественные переводы на разные языки;
- музыкальные баллады, использующие названные выше источники как исходный поэтический текст, либретто, программу или программный заголовок;
- музыкальные сочинения, обыгрывающие образы литературных баллад;
- музыкальные баллады, не привязанные к конкретному литературному первоисточнику.

Круг анализируемых сочинений необычайно широк, он включает свыше 450 образцов балладного жанра в вокальной, хоровой, сценической (мелодекламации, оперы, музыка к драмам), камерно-инструментальной (в частности, камерно-фортепианной), симфонической, концертной музыке, география которых охватывает весь европейский континент (включая Россию), а также Соединенные Штаты Америки. Подавляющее большинство баллад, несмотря на востребованность жанра у исполнительско-слушательской аудитории как в России, так и за ее пределами, в настоящей работе подробному искусствоведческому разбору подвергаются впервые.

В крупные аналитические разделы диссертационной работы помещены наиболее репрезентативные, с точки зрения рассматриваемой проблематики, произведения.

Научная новизна диссертации заключается в следующем:

- впервые представлена двухвековая панорама развития балладного жанра, позволившая выявить базовые категории балладной поэтики;
- установлено, что романтическая баллада, как социокультурный феномен, является частью целостной мировоззренческой системы романтизма;
- разработан методологический подход к изучению романтической баллады как текста культуры;
- установлен жанровый архетип романтической баллады, названы его релевантные признаки;
- впервые в жанре музыкальной романтической баллады выделены и отрефлексированы две типологические модели – табуированная и национально-историческая, построена их теоретическая концепция;
- осуществлен мифопоэтический и лексико-интонационный анализ категории «персонаж» в романтической балладе, доказывающий присутствие в музыкальных текстах трех действующих лиц (иномирного пришельца или героя-воителя – в зависимости от типа баллады, его возлюбленной и повест-

вователя); *на концептуальном уровне* с данными категориям коррелируют архетипы демона, Психеи, Вестника смерти (первый тип баллады), и Певца-пророка, героя-воителя, девы (второй тип); *на образно-символическом уровне* – всадника-мертвеца, Дикого охотника, бабочки, птицы, Невинного младенца, ирреального пейзажа, «тьмы крошечной», смерти (первый тип) и священной арфы, судьбы, битвы, тризны, Матери-природы, скорбящей девы, (второй тип); *на интонационном уровне* – моторно-пластическая, рапильон'овская, орнитологическая, народно-песенная, экспрессивно-эмоциогенная стилистика (первый тип) и песенно-повествовательная, одическая, элегическая, батальная, панегирическая, героико-драматическая, патетически-декламационная и пейзажная стилистика (второй тип);

- в каждой из моделей охарактеризован типизированный слой композиционно-драматургической организации, связанной с воплощением балладного конфликта;

- внесены значительные коррективы в существующие в зарубежном искусствоведении критерии балладной репрезентации;

- эксплицирован принцип межжанрового взаимодействия, идущий по пути от жанрового канона к жанровому феномену (персональному образу жанра) – пути, осмысленному как фактор жанровой эволюции баллады;

- впервые показано функционирование феномена балладности в художественных текстах, вскрыта экспансия балладных сюжетов, образов, архитектоники, хронотопа рассматриваемого жанра в другие жанровые сферы музыкального романтизма, включая область смежных искусств;

- в научный оборот введен новый материал, полученный в результате авторского перевода монографий С. Норкотта и Дж. Паракиласа¹, вступительной статьи того же автора к музыкальной антологии «Фортепианная баллада XIX столетия», входящей в серию «Музыка XIX и начала XX столетий»².

На защиту выносятся следующие положения:

1. Архитектоника балладного мира опирается на смысловые доминанты романтической культуры – иррациональную непостижимость бытия, с одной стороны, и неразрывную связь души с природным и национальным универсумом, как источником бессмертия духа, с другой.

2. Кристаллизация инвариантных признаков жанра выпала на неканоническую эпоху – период концептуальных изменений в паре «автор – произведение». Попав в русло индивидуальных авторских стратегий, баллада испытала воздействие центробежных тенденций и в творчестве композиторов разных стран на протяжении двух столетий предстала в бесконечном разнообразии жанровых проявлений.

3. Большой объем «балладной массы», выплеснутой в музыкально-художественную практику романтизма, привел к расфокусированию жанро-

¹ См. указ. работы.

² Recent researches in the music of the nineteenth and early twentieth centuries: The Nineteenth-century piano Ballade. An Antology by J. Parakilas. Vol. 9. Madison: A-R Editions, Inc. 1990. 96 p.

вой индивидуальности баллады, что повлекло неустойчивость жанрово-балладной дефиниции и элиминации жанровых признаков.

3. Жанровый архетип баллады представляет собой концептосферу, сложившуюся в сознании и автора, и слушателя благодаря мифопоэтическим сюжетам, образам, мотивам, глубоко укорененным в культуре разных народов.

4. Исследование романтической музыкальной баллады периода XIX–XX вв. показало, что, несмотря на современные представления о существовании жанра лишь в чередующихся хаотичных спорадических вспышках, фиксируемых как его яркие индивидуально-авторские решения (Шуберт, Шопен, Лист, Григ, Сибелиус, Прокофьев, Мясковский и др.), баллада на самом деле на протяжении двух столетий утверждалась и эволюционировала планомерно.

5. С момента своего появления баллада двигалась по двум направлениям, что обусловило появление таких жанровых моделей, как табуированная и национально-историческая баллада. Каждая модель имеет свои особенности сюжета, набор устойчивых образов и мотивов, собственную логику композиционно-драматургического развития.

6. Для воспроизведения «жанровой матрицы» баллады композитору требовалась установка на опорные точки. Ими, в соответствии с заданным жанровым кодом табуированной или национально-исторической баллады, стали сюжетные, образные, композиционно-драматургические «клише». В случае иной жанровой номинации (симфоническая поэма, фантазия, картина, этюд и т.д.) или отсутствия последней в слушательском сознании баллада «достраивалась» согласно жанровым ожиданиям, благодаря присутствию этих опорных точек («генеральной интонации», «персональному каркасу», мигрирующему балладно-интонационному комплексу, логике композиционно-драматургического развертывания).

7. В современном творчестве в полной мере используются жанровые модели музыкальной романтической баллады.

8. Исследование баллады в романтической культуре показывает, что эстетические «излучения» жанра были столь мощными, что проникли в «тело культуры», став «внутренними прототипами» других жанров. Метажанровые стратегии романтической баллады открывают перспективы для дальнейшего изучения романтизма.

Теоретическая значимость исследования состоит:

- в расширении исследовательского поля романтической баллады, открытия нового уровня ее видения и уточнении научных представлений о роли названного жанра в художественной культуре XIX–XX вв.;
- в разработке целостного системного подхода к исследованию жанра романтической баллады;
- в установлении типологических признаков балладного жанра, опознаваемых в разных текстах культуры;
- в разработке критериев видообразования внутри жанра музыкальной баллады, включающих в себя такие устойчивые единицы, как «жан-

ровый код», генеральная интонация жанра, «персонаж» романтической баллады, «портретная лексика», структурно-семантическая организация индивидуально для каждого типа баллады;

- в установлении и репрезентации метажанровых стратегий романтической баллады;
- в создании методологических предпосылок для изучения музыкальных жанров романтизма повествовательного характера, связанных с литературными текстами.

Практическая значимость состоит:

- в открытии новых путей для трансляции романтических жанров в современной художественной культуре в области критической мысли, просветительской и педагогической деятельности, исполнительской интерпретации;
- в возможности дополнения вузовских учебных дисциплин «История и теория культуры», «Культурология», «Теория и история искусств», «История музыки», «Теория музыкального содержания» и других;
- во введении в учебный план авторского спецкурса «Романтическая баллада в художественной культуре XIX–XX вв.»;
- в дополнении модуля «Историческое развитие музыкальных жанров», читаемого диссертантом в ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»¹;
- во внедрении в учебный процесс ДМШ и ДШИ авторской методики соискателя в рамках дисциплин «Музыкальная литература» и «Слушание музыки», основанной, в том числе, на принципах жанрово-стилевого анализа. Выполненные на основе жанрово-содержательной концепции учебно-методические пособия «Слушаем музыку вместе» получили региональный гриф Волгоградского областного информационно-методического центра по художественному образованию для использования в образовательном процессе детских школ искусств (в том числе по видам искусства) Волгоградской области.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 24.00.01 – Теория и история культуры (искусствоведение), в том числе пунктам: 1.3 Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры; 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 1.14. Возникновение и развитие современных феноменов культуры; п. 1.17. Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство), п. 1.22 Культура и национальный характер, п. 1.28 Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира Паспорта специальностей научных работников ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

¹ Алгоритм анализа жанра, представленный в диссертационном исследовании и апробированный в авторском курсе, принес результаты: студенты-музыканты оказались способны проводить в оркестровых одночастных произведениях, не номинированных как баллады, четкую жанровую атрибуцию и вести дискуссию в рамках жанрового поля программных опусов романтиков.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась в отделе нематериального наследия ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва», в Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкального содержания при Волгоградском государственном институте искусств и культуры.

Основные результаты и выводы диссертационного исследования были представлены на международных и всероссийских научных, научно-методических и научно-практических конференциях в Москве (1999, 2011), Санкт-Петербурге (2015, 2017), Астрахани (2000, 2002, 2005, 2009, 2010, 2012), Волгограде (2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019), Майкопе (2003), Краснодаре (2018).

Основные положения работы изложены в 42 публикациях, в том числе 3 авторских монографиях, 3 учебно-методических пособиях, 15 статьях в научных изданиях, которые включены в перечень ВАК Минобрнауки Российской Федерации, 2 из которых, входят в научную базу данных Scopus, Web of Science.

Положения и выводы исследования нашли апробацию в практической деятельности автора в Волгоградском государственном институте искусств и культуры.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка (414 источников на русском и иностранных языках), приложения, включающего таблицу, демонстрирующую смену исторических типов баллады, а также художественные иллюстрации и поэтические тексты (в том числе, переводы) баллад. Общий объем работы 426 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** романтическая баллада выделяется в отдельную, исторически сложившуюся группу внутри огромного жанрово-балладного пласта, подчеркивается весомость музыкальной баллады, являющейся кульминацией в развитии жанра. Обосновывается актуальность ее изучения, степень разработанности проблемы, формулируется понимание современных подходов к осмыслению феномена балладного жанра в романтизме.

Здесь же, во Введении, обозначены принципы теоретического подхода к анализу двух типологических разновидностей музыкальной романтической баллады, выделенных в работе – *табуированной* и *национально-исторической*; формулируются объект, предмет, цель, задачи, методы, обосновывается научная новизна, излагаются положения, выносимые на защиту, констатируется теоретическая и практическая значимость исследования. В области практического применения приводятся примеры из педагогической деятельности диссертанта.

Помимо этого, во Введении подчеркивается, что выбранный в качестве предмета исследования особый, поэтико-типологический ракурс рассмотрения баллады обусловил единообразие структуры Первой и Второй глав диссертации, являющей собою сопоставление двух типов зрелой романтической баллады.

В **Первой главе «Жанровая поэтика табуированной баллады»** и **Второй главе «Жанровая поэтика национально-исторической баллады»** представлен теоретико-методологический подход поэтологического описания романтической баллады как самостоятельной исторической формы жанра.

Каждый из трех параграфов названных глав – это этап последовательного построения теоретической модели исследуемого жанра. В первых параграфах излагаются особенности мировоззренческой парадигмы романтизма, почерпнутые из художественно-эстетических трудов и литературного творчества романтиков (разделы 1: «*Категория иррационального страха*» и «*Категория Geist eines Volkes*» соответственно). Следующим звеном «прописывания формулы» романтической баллады становятся «бродячие сюжеты». Взятые из фольклора, они послужили базовым материалом литературных, а затем и музыкальных баллад (разделы 2: «*Табуированная баллада в зеркале “бродячих сюжетов”*» и «*Национально-историческая баллада в зеркале “бродячих сюжетов”*»). Из этих сюжетов, сгруппированных по принципу частоты употребления, извлекаются сюжетные мотивы – квинтэссенция образно-содержательной парадигмы жанра. Показано, как свободно они перемещаются в художественном пространстве романтизма, покидая границы литературного творчества (разделы 3: «*Сюжетные мотивы*»).

Во вторых параграфах двух глав диссертации продолжается поиск универсальных элементов, составляющих художественный мир романтической баллады. Выявляются агенты балладного повествования. Опираясь на теорию сюжетных архетипов и лексико-интонационную типизацию, вычленяются типовые балладные герои сначала табуированной (разделы 1–3: «*Инфернальный пришелец*», «*Возлюбленная*», «*Повествователь*»), затем национально-исторической баллады (разделы 1–3: «*Бард*», «*Воин*», «*Возлюбленная*»).

Далее, в третьих параграфах осуществлен переход от семантико-логических основ сюжетной повествовательности литературного жанра к структурно-семантической организации невербальных текстов. Соединив теорию В. Проппа, позволяющую «прописать» внутреннюю логику развития балладного сюжета в виде набора базовых функций действующих лиц, и функциональную теорию В. Бобровского в аспекте проявления общих логических и специальных композиционных функций музыкальной формы, удастся найти общие принципы структурно-семантической организации литературной и музыкальной баллад (Разделы 1: «*Особенности структурно-семантической организации табуированной баллады*» и «*Особенности структурно-семантической организации национально-исторической баллады*»). За первыми – теоретическими – разделами третьих параграфов следу-

ют аналитические этюды, посвященные композиции и драматургии отдельных, наиболее ярких произведений музыкального романтизма (разделы 2: «Аспекты балладной композиции в “Лесном царе” И. Гёте – Ф. Шуберта и в “Балладе о мальчике в степи” Ф. Геббеля – Р. Шумана» и «“Стенька Разин” А. Глазунова: некоторые аспекты композиции и драматургии»; разделы 3: «Принципы балладной драматургии в “Ламии” Э. Мак-Доуэлла» и «Принципы балладной драматургии в Симфонии-балладе Н. Мясковского»).

Таким образом, первые две главы носят теоретический характер, подводя к пониманию того, как романтическая баллада функционировала в различных художественных сферах культуры рассматриваемого периода.

В Главе Первой «Жанровая поэтика табуированной баллады» § 1. «Художественный мир табуированной баллады: движение от литературы к музыке» состоит из трех разделов.

В разделе 1. **«Категория иррационального страха»** представлен верхний пласт иерархической системы жанра, репрезентирующий концептуальные идеи табуированной баллады. Отмечено, что в романтизме происходит «сдвиг» взаимоотношений в паре «Человек и Мир». Столкновение собственного «Я» с «Небытием» признается одним из сильных художественных открытий эпохи. Романтизм с его субъективизмом авторского видения включил страх в область своих художественных задач, а самой востребованной в рассматриваемый период оказалась форма иррационального страха. Порожденная ситуацией *встречи двух миров – «здешнего» и «потустороннего»*, она утвердилась в качестве важнейшей составляющей «балладного сценария», став жанрообразующим элементом баллады.

В балладах обозначился особый ракурс восприятия действительности: онтологическое противоречие между человеческим знанием и сверхъестественным миром, ощущение разрыва привычного мироустройства. Выявлено, что специфика балладного мира – это сложный сплав дохристианских верований о природе запредельного мира и художественных традиций XIX в., выросших на почве иррационально-бессознательных фантазий человека. Созерцание непознанной запредельности было эксплицировано средствами балладной стилистики, рождающей генеральную интонацию жанра – *страх и страдание*.

В конце раздела суммируются наблюдения и проводится мысль о том, что художественно-эстетический потенциал балладной поэтики, питаемый иррационально-бессознательными фантазиями человека, неиссякаем и «влечение к страху» по-прежнему актуально и находит свою нишу в культуре XX-начала XXI вв.

В разделе 2. **«Табуированная баллада в зеркале “бродячих сюжетов”»** фокус внимания направлен на тиражируемые сюжеты, востребованные в разных национальных культурах и разных сферах художественного творчества. К ним относятся *«приход мертвого жениха» («свадьба с мертвецом»)*, *«брак с мифическим существом»* и *«возмездие»*. Подчеркивается соответствие названных сюжетов принципам мировоззренческого демократизма, отвечающим интересам широкой аудитории.

Самой известной балладой романтизма, воплотившей сюжет «прихода мертвого жениха», стала «Ленора» Г. Бюргера. Композиторы использовали популярный балладный сюжет в качестве литературной программы, либретто оперы или мелодраматической, текста вокального или хорового опуса. Вот некоторые из них: «Ленора» Т. Куллака, И. Цумштега, Ф. Листа, Г. Дюпарка, Й. Раффа, Дж. Райхарда, Р. Кёгеля, А. Рубинштейна, И. Явурека, А. Клюгхардта, «Свадебные рубашки» А. Дворжака, «Ворон» Д. Баркера, Д. Скеттергуда, Н. Стэнли Хоули, М. Гейнриха, Б. Шапле, Й. Хольбрука, А. Берга, А. Дубенского, Е. Рапопорт, Э.-В. Штернберга, Р. Петерса.

К следующему сюжетному типу – «брак с мифическим существом» – принадлежат литературные баллады в центре которых находится образ водной девы или «жестокой красавицы» (Дж. Китс). Самыми известными музыкальными сочинениями на эту тему стали «Лорелеи» Ф. Листа, Р. Шумана, З. Фибиха, К. Рейнеке, Ф. Мендельсона; «Русалка» А. Дворжака, А. Даргомыжского, Э. фон Михаловича, М. Штейнберга; «Свитезянка» Н. Римского-Корсакова, а также «Тамара» М. Балакирева, «Ламия» Э. Мак-Доуэлла, «Пер Гюнт» Э. Грига (свадьба Пера с дочерью Доврского деда).

С сюжетным типом «возмездие» связаны такие шедевры как «Летучий голландец» Р. Вагнера, «Вильям Ратклиф» Ц. Кюи, «Проклятый охотник» Ц. Франка, «Дикая охота» Ф. Листа. Шумное празднование накануне беды нашло свое выражение в балладах, под общим названием «Валтасаров пир» или «Пир во время чумы». В музыке на этот сюжет написаны «Пир Валтасара» Я. Сибелиуса, У. Уолтера, «Валтасар» Р. Шумана, П. Эртеля.

Не менее ярко идея противостояния судьбе, характерная для сюжета «возмездие», выражена в балладах «Кубок» Ф. Шуберта, Б. Сметаны, А. Аренского; «Эдвард» И. Брамса, Э. Мак-Доуэлла, Р. Шумана. О наказании за совершенный грех повествуют «Вальпургиева ночь» И. Брамса, «Баллада гномов» О. Респиги, «Корабль мертвецов» К. Таузига и одноименная баллада Э. фон Михаловича.

В обозначенных сюжетных типах замечены повторяющиеся закономерности. Названные сюжеты возникли из похоронной обрядности и имели оградительную функцию. Русалками, водяными, демонами-любовниками, иначе говоря, неуспокоенными душами («бродячими покойниками»), становились люди, покончившие жизнь самовольно или похороненные вне обрядовых правил. Выделены три персонажа – *Инфернальный пришелец*, его *Возлюбленная* и *Повествователь*. Выявлена типологическая общность представителей иномирного пространства.

В заключении раздела рассматривается типичный для мифологических текстов феномен двойничества, утверждается, что в этой функции в балладе выступает Инфернальный пришелец.

В разделе 3. «Сюжетные мотивы» названы два устойчивых образно-содержательных мотива табуированной баллады – *любви-в-смерти* и *судьбы*, уточняется их понятийная сторона. В частности, объясняется нетождественность мотива *любовь-в-смерти* идее Liebestod. Указывается, что в балладах он имеет несколько иной смысловой оттенок, нежели в операх Р. Вагнера, а

именно, не осознается в качестве томления духа, неосуществимого стремления и жажды любви, а воплощает динамику неуклонного движения к могиле.

Установлено, что мотив судьбы занимает особое положение в балладе, стягивая в единый узел все сюжетные нити романтической баллады. Начиная и замыкая сюжет, он оказывается одновременно связанным и с Инфернальным пришельцем, и с участью Возлюбленной. Учитывая, что для архаического сознания характерно отождествление судьбы и смерти, в балладе таинство брака с «неземной возлюбленной» всегда превращается в «свадьбу-похороны». Таким образом, мотивы любви-в-смерти и судьбы соединяют полярные миры Эроса и Танатоса.

Названные мотивы свободно перемещаются в полихудожественном пространстве романтизма. На основании этого предложено считать их постоянными величинами. Далее прослеживается экспликация рассматриваемых мотивов в оркестровой балладе «Воевода» П. Чайковского. Отмечено, что отступление композитора от пушкинского перевода баллады Мицкевича абсолютно точно воспроизводит жанровую модель табуированной баллады.

В § 2. «*Жанрово-семантические амплуа героев*» впервые предпринята попытка кодификации балладных персонажей, опирающаяся на семиотические параметры их образной характеристики.

В диссертации предложена следующая типология персонажей табуированной баллады: Инфернальный пришелец, его (ее) Возлюбленная(ый) и Повествователь. Каждый из них соответствует популярному архетипу романтической культуры: *демона, Психеи и Вестника смерти*. Они хорошо узнавались широкой аудиторией, поскольку характерные образно-содержательные константы балладного дискурса были связаны со стойкими интонационными стереотипами, кочующими из баллады в балладу, из-за чего в диссертации получили название *мигрирующих балладно-интонационных комплексов*. Этому вопросу посвящены три раздела Второго параграфа.

В разделе 1. «**Инфернальный пришелец**» представлен главный герой табуированной баллады – «пришелец иноплеменный» (М. Лермонтов). Его роль в балладе самая важная. Этот образ доминирует, стягивая к себе все сюжетные линии, диалоги с ним ведут действие к развязке.

Анализ убеждает, что архетип демона есть некий инвариант, реализующийся в совокупности конкретных вариантов. Он проявляется через *образы-символы Всадника, Дикого Охотника, Скитальца*. Исторический обзор бытования табуированной баллады позволил заметить константность в выборе средств музыкального языка – репрезентантов персонажа. В музыке сложился устойчивый *балладно-интонационный комплекс пришельца*. Для описания его различных ипостасей используются темы «скачки», боевые кличи, охотничьи сигналы, милитаризированные марши, в кульминационных разделах «модулирующие» в *Dance macabre*, тарантеллы и воинственные токкаты. Среди средств музыкальной выразительности лидирующее положение занимают ладогармонические и тембровые средства: использование фонизма уменьшенного септаккорда и хроматического звукоряда, квартета «тяжелой» меди и «педали» струнных.

В разделе 2. «Возлюбленная» рассмотрен второй персонаж романтической баллады, вскрыты его архетипические корни и функции. Путь Инфернального пришельца определяется погоней за своей душой, персонифицированной в образе Возлюбленной. Соединение с ней – таков финал балладного повествования. В романтической поэтике тезис о природе человеческой души, как «божественной и вечной», развитый в идеалистической философии Ф. Шеллинга, стал путеводным ориентиром для эстетических концепций целого поколения романтиков. Возлюбленная воспевалась как «Гений чистой красоты» (В. А. Жуковский) и восходила к архетипу Психеи.

В романтизме его составили *образы-символы бабочки, птицы и Невинного младенца*. В данном разделе параграфа выведены признаки *балладно-интонационного комплекса Психеи*. Это *rapillon*'овская, орнитологическая и народно-песенная стилистика.

Черты «нездешней» природы образа-символа бабочки, которые пришли из скульптурно-мемориальной традиции, где душа умершего изображалась в виде бабочки или крылатой девушки, своим хрупким изяществом и утонченностью обязаны особому виду мелодико-фигуративной фактуры. Для нее характерны репетиции, вращения, гаммообразные спуски и подъемы, рафинированная хроматизация, украшение мелодии форшлагами, детализация исполнительских ремарок, таких как *legiero* и *legierissimo*, преобладание *pp* и *p*, с редким выходом на *f* и небольшие волновые крещендо, штриховая характеристичность. Жанровый выбор пал на колыбельные, баркаролы, ноктюрны, а также воздушные скерцино и «танцевальные па».

Все названные признаки присутствуют в скерцозных темах Первой баллады Ф. Шопена, Первой баллады Ф. Листа, Скерцетто из «Баллады и Скерцетто» Р. Фолькмана, Баллады ор. 31 Й. Ю. Венявского, Баллады для скрипки с оркестром ор. 288 К. Райнеке.

Орнитологическая стилистика заявляла о себе тогда, когда требовалось подчеркнуть принадлежность Возлюбленной-души небесному миру. Ее невербальный портрет дополнили трепетные флейтовые трели и восходящие пассажи. В таких балладах обращает на себя внимание сочетание прихотливого ажюра мелодии, красочности тонального плана и гармонической простоты. Названные средства продемонстрированы на примере «Баллады и танца сильфов» для флейты и фортепиано И. Андерсена и фортепианной Баллады ор. 44 Г. Раввины.

Другая ипостась образа Возлюбленной – «Невинный младенец» – брала свое начало в христианской иконографии, где в сюжете Успения акцентировалось рождение души¹. Музыкальная характеристика этого образа-символа отличалась безыскусной простотой, а ее жанровый арсенал образовали темы, опирающиеся на колыбельную, хорал и бытовую песню. Среди примеров приведены баллада ор. 10, № 2 И. Брамса и цикл фортепианных баллад В. Ребикова, в котором сквозным жанром стала колыбельная.

¹ Имеется в виду почитаемый в Западной и Восточной христианских церквях образ Успения Пресвятой Богородицы, в котором душа Девы Марии изображается в виде новорожденного младенца.

В последнем фрагменте второго параграфа – разделе 3. «Повествователь» – рассмотрен герой, без которого балладный жанр вряд ли бы состоялся. Задача Повествователя – погрузить читателя в роковую тайну, сгущая при этом атмосферу страха. Отмечено, что рассказчик, как правило, эксплицитно заявлен в тексте: слышен его «комментаторский голос» или возбужденная речь. Но гораздо чаще в музыкальной балладе ощущается его имплицитное присутствие. Тогда рассказчика метонимически замещают музыкальные знаки смерти.

Архетип Вестника смерти в табуированной балладе складывается из образов-символов *ирреального пейзажа*, «*тьмы кромешной*» и *рока*. В этом случае ориентиром в музыкальном опусе оказывается группа эмоций, маркирующих страх. Ее составляют жалость, печаль, скорбь, горе, тоска, а также гнев, ярость, возбуждение, наконец, ступор и оцепенение. В соответствии с названными образами-символами табуированной баллады можно выделить три типа Повествователя: «творящего антураж» балладного действия, сочувствующего героям и обличающего героев.

С образом-символом ирреального пейзажа соотносится Повествователь, «творящий антураж» балладного действия. Одним из главных средств, репрезентирующих чувство смутной, беспричинной тревоги, возникающее от столкновения с непознанным миром, служат ладогармонические и тембровые средства: хроматическая тональность, «блуждающий» тональный центр, фони́зм увеличенного трезвучия. В качестве примеров в разделе приведены произведения Ф. Листа: «Печальный монах», «Ленора», две фортепианные баллады, фортепианная транскрипция баллады Сенты из оперы «Летучий голландец» Р. Вагнера.

Экспликация образа-символа «тьмы кромешной» – отличительная черта Повествователя, сочувствующего героям. В характеристике балладного страха доминирующими оказываются личностно-мотивированные эмоции печали (жалости) и горя (скорби). Их воплощение обнаруживаем в фортепианных балладах Э. Грига, Ф. Блюменфельда, А. Мери, Э. Бланше, Й. Венявского, А. Рубинштейна («Ленора»), Т. Безуглого («Конашевич-Сагайдачный»), виолончельных – Я. Фабрициуса, Ф. Неруды.

Музыкально-языковой репрезентацией эмоции печали (жалости) становится господство минорных тональностей, узкие тесситурные границы мелодической линии, преобладание низких регистров и мрачных тембров, неспешный разворот песенных тем с хроматизированными подголосками и настойчивое многократное повторение *lamento*'зного мотивного зерна.

Третий образ-символ – *рока* – согласуется с Повествователем, обличающий героев, выступающим в роли некоей внеличной, объективной силы. В этом случае эмоциональным ядром его музыкальных характеристик является возбуждение (ярость, гнев). Способы показа данного типа Повествователя были хорошо «отработаны» в оперном жанре. В качестве примеров представлены «Баллада и скерцо» Р. Фолькмана, фортепианные баллады К. Шарвенки, Т. Теллефсена, Г. Раввины, С. Тальберга, оркестровая баллада Г. Дюпарка.

В резюмирующей части Второго параграфа говорится о высокой степени художественного обобщения мигрирующих балладно-интонационных комплексов, о получении ими автономии и открывшейся возможности для их дальнейшей репрезентации в музыкальных опусах, в том числе, в произведениях, не имеющих жанрово-балладной номинации.

В § 3. «*Структурообразующие функции*» проведена процедура выведения семантико-структурной модели табуированной баллады, для чего привлечена разработанная В.Я. Проппом теория функций действующих лиц (сюжетных функций). В параграфе три раздела.

Раздел 1. «**Особенности структурно-семантической организации табуированной баллады**» содержит рассмотрение композиционно-драматургических принципов жанра в парадигме мифопоэтики, которая привлекается в работе и как метод исследования, и как система, «основанная на художественно-мотивированном обращении к традиционным мифологическим схемам, моделям, сюжетно-образным системам и поэтике мифа и обряда...»¹. Табуированная баллада реализует единый алгоритм развития мифологического сюжета: выход неприкаянной души из небытия, соединение с «живой душой», сопровождаемое апокалиптической битвой добра и зла, умирание, возврат в небытие перерожденной души. Реконструированный балладный сюжет отражает процесс инициационного перерождения пришельца. Из «бродячего мертвеца» он превращается в «правильного» покойника.

К началу XIX в. литературная баллада уже имела оформившийся сюжетно-фабульный каркас, который прочитывался как сюжет, обратный сказочному. Каноническая модель табуированной баллады в диссертации представлена в виде шести сюжетных функций: *нарушение ритуального табу – вторжение пришельца – встреча двух миров – взаимодействие миров – возвращение пришельца – «свадьба-похороны»*.

Открывается баллада сценой проклятия, которое осмысливается как слом онтологического равновесия. Нередко, чтобы запутать интригу, авторы начинают действие с момента вторжения персонажа из «потустороннего мира» – вторая сюжетная функция. Это сходу забрасывает ядро негативных образов, которые тянут за собой «понятийный шлейф» inferнального мира.

Композиция баллады четко организована осью: «мир здешний» – «мир потусторонний». Бой часов или колокола (двенадцать ударов), иные знаки пограничья «говорят» о пересечении границы балладного топоса и появлении пришельца в мире живых. Встрече влюбленных соответствует третья сюжетная функция. Она маркируется лирической кульминацией. Соединение двух полярных локусов напоминает процесс «втягивания» образов реального мира в разверзшуюся пространственно-временную щель. Это взаимодействие миров приходится на четвертую сюжетную функцию. Под влиянием inferнального хаоса лирический субъект разрушается. После апофеоза любви и

¹ Осипова Н. О. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ. 2000. № 3. С. 51.

жизни «окно» в загробный мир захлопывается и в действии наступает обратный ход – стремительное движение назад (вниз), к могиле и пятая функция – возвращение пришельца. Завершает балладу катастрофическая развязка. Место обитания «демонического» пришельца, увлекающего за собой в могилу возлюбленную, согласуется с устойчивыми фольклорными представлениями о загробном мире как доме «бродячего покойника», а шестая сюжетная функция, получает название «свадьба-похороны».

В некоторых балладах можно встретить другой вариант финала, когда барьер не пройден, и образы-антагонисты не воссоединились. В этом случае встреча миров изменяет оба мира, возникает непреодолимый душевный слом, а «свадьба-похороны» замещается «душевной болезнью». На жанровом уровне это приводит к модуляции балладного финала в «унылую» элегию.

Структурно-семантическая логика баллады была сразу подхвачена музыкальной практикой романтизма и внедрена в нее в качестве драматургического прототипа. Следуя ей, музыкальная баллада получила определенную свободу и независимость от конкретного литературного произведения. Благодаря имманентным свойствам музыкальной драматургии, создающим «иллюзию сюжетности» (К. Зенкин), инструментальная баллада наделялась необходимыми для реципиента качествами событийной насыщенности. В выводах раздела говорится, что в системе балладной мифопоэтики «сюжетная функция» выступает знаком-заместителем семантически нагруженных целостных музыкальных разделов.

Подтверждением теоретических наблюдений является анализ музыкальных опусов, принадлежащих камерно-вокальной, театрально-драматической и симфонической музыке.

В разделе 2. «Аспекты балладной композиции в “Лесном царе” И. Гёте – Ф. Шуберта и в “Балладе о мальчике в степи” Ф. Геббеля – Р. Шумана» движение музыкальных событий происходит в точном соответствии со сменой сюжетных функций. Композиция «Лесного царя» Ф. Шуберта, также как и «Баллады о мальчике в степи» Р. Шумана, отражает линейное перемещение Инфернального пришельца по оси «мир потусторонний» – «мир здешний» и обратно. Течение времени передано в этих сочинениях через экспликацию горизонтального направления, но имплицитно в тексте присутствует круговое движение. Неслучайно в музыкальной композиции «Лесного царя» совмещаются признаки сквозной формы с чертами сонатности и рондальной цикличности, а в «Балладе о мальчике в степи» улавливаются черты одночастной монотематической сквозной формы. Всё пространство мелодекламации заполняет материал темы вступления в самых различных модификациях – интонационных и тональных. Движение вперед в балладах становится нисхождением в глубины беспросветного ужаса, а единственным выходом из замкнутого круга оказывается катастрофическая развязка.

Раздел 3. «Принципы балладной драматургии в “Ламии” Э. Мак-Доуэлла». В реферируемой диссертации «Ламия» Э. Мак-Доуэлла названа эталонным образцом табуированной баллады в инструментальной музыке благодаря лаконичной программе, типовому «персонажному каркасу», бал-

ладной событийности и колориту, наконец, ее хронотоп соответствует принципам балладной драматургии: имеет внешний и внутренний сюжет (связан с ситуацией перехода границы миров и появлением «двойника»). Все это, взятое целиком, определяет драматургию крещендирующей полуволны (термин В. П. Бобровского).

Музыкальное решение «Ламии» Э. Мак-Доуэлла «слилось в унисон» с балладным сюжетом. В нем есть и трепет души в преддверии смерти, и чудная красота ведьмы, и ее любовь к смертному, и реальный мир, наконец, роковой запрет, и «свадьба-похороны». Во внешнем сюжете музыкальные события двигаются последовательно в точном соответствии с программой, что находит отражение в принципах сонатности. Три темы Пролога характеризуют три ипостаси Ламии: змея – девушка – демон. Главная партия «рисует» портрет Люциуса, а побочная – зарождение любви. Заключительная партия, контрапунктически объединяющая темы Люциуса и Ламии, утверждает радость восторженного свидания. Лирическую кульминацию встречи влюбленных (эпизод в разработке) сменяет драматическая линия: нарушение запрета приводит к разрушению чар оборотня и гибели героя – персонажа из реального мира (репризно-кодовый раздел).

С другой стороны, параллельно внешнему разворачивается субъективно-психологическое время (внутренний сюжет), которое протекает в фантазмагорическом сознании героини-оборотня. И это время циклично. Его действие ощутимо в постоянных возвращениях к теме страдания, которая подспудно уже содержится в теме змеи. Она пронизывает все повествование, уподобляясь рефрену и придавая композиции черты рондальности.

В результате наложения двух смысловых планов (времени объективного и субъективного), в произведении возникает подвижное совмещение композиционных и драматургических функций. Оно особенно ярко сказалось в репризно-кодовом разделе, где главная партия втягивается в зону разработки, тема побочной открывает репризу, которая в свою очередь динамизируется, превращаясь в репризу-разработку, а заключительный раздел соединяет в себе признаки репризы и коды.

Результирующим выводом Первой главы является установление *«жанрового кода» табуированной баллады*, который выражен через концептуальную диаду *«Человек и Небытие»*.

Во **Второй главе «Жанровая поэтика национально-исторической баллады»** выделяются релевантные признаки национально-исторической жанровой модели. Избирается ракурс, позволяющий увидеть ее родовые черты и видовую специфику.

§ 1. «Художественный мир национально-исторической баллады: движение от литературы к музыке» состоит из трех разделов.

В разделе **1. «Категория Geist eines Volkes»** рассматривается формирование генеральной интонации второй жанровой модели романтической баллады.

В романтизме параллельно с моделью разрушительного небытия существовало представление о мире гармонии, наполненным позитивным ду-

ховным содержанием, утверждались смысловые доминанты целостности и полноты бытия. Ведущей из них становится выдвинутая И. Гердером категория *Geist eines Volkes* («народного духа»), резонирующая с образом «Я» – этнического субъекта. На протяжении XIX в. в большей степени, чем когда-либо, представители творческого «сословия» неустанно вдохновлялись художественным наследием прошлого. Возрождение старины, поиск идеалов современности в глубине веков происходили в широком контекстном поле, которое формировало множество философско-эстетических, художественно-просветительских и творческих проектов. В диссертации дана их развернутая характеристика.

Категория «народного духа» И. Гердера заключала в себе универсальное понимание народности. Ее «тремя китами» выступили национальная героика, национальная природа и этнографический колорит. Взятые вместе, они кардинальным образом повлияли на изменение картины мира в романтизме. В новой балладе антагонизм двух миров проявил себя иначе, чем в табуированной, а именно, как начертанное в Вечности «божественное пророчество» и трагическое настоящее.

Непоколебимая вера во всепобеждающую силу рода, уходящую корнями в национальную историю, предопределила ее сакрализацию, что неизбежно повлекло за собой изменение картины мира романтической баллады. Обобщенным представлением основного эмоционального тона произведения стала «генеральная интонация» *Nordic sublime*. Исполненная этоса высокой скорби и мужественной героики, она транслировала смыслы, определяемые нордическим духом-Логосом, который указывает как на мифологическое прошлое героев баллад, озаренных пламенем побед, так и на условное легендарно-географическое пространство Севера, локусы которого – суровое море, неприступные горы – не подлежали освоению человеком и считались пространством смерти.

Авторы, принадлежащие разным странам и работающие в разных видах искусства, удивительно единодушно восприняли героико-мистический балладный топос: суровый, элегический и возвышенный одновременно. Отсылка к легендарному прошлому, «вчувствование» в национальный характер сделало «народный дух» содержательной категорией национально-исторической баллады.

В разделе 2. «**Национально-историческая баллада в зеркале “бродячих сюжетов”**» изучается тяготение рассматриваемой жанровой модели к определенным «бродячим сюжетам», доминирующие позиции среди которых занимают «*песнь барда*» и «*король под горой*» («*спящий герой*»).

Отмечено, что источником первого сюжета – «*песнь барда*» – стали Пиндарическая ода «Бард» Т. Грея и «Песни Оссиана» Дж. Макферсона. Оба сюжета соединились в один разветвленный тематический комплекс. Его составили трагические пророчества, воспевание доблести и славы, оплакивания, северная архаика. Голос Севера особым образом звучит в «Поэмах Оссиана». Географическое пространство «Поэм» далеко выходит за границы реальных ландшафтов, поскольку для северных народов природный мир все-

гда содержал дополнительные коннотации, являясь религиозно-мифологическим континуумом.

Образы оссиановской героики, осмысленные в традициях разных национальных культур и художественных контекстах, находим в балладах Ч. Стэнфорда («Битва на Балтике» для смешанного хора и оркестра, 1891), А. Бабаджаняна («Героическая баллада» для фортепиано с оркестром, 1949), Д. Кардоша («Героическая баллада» для струнного оркестра, 1959) и др. Признаки возвышенного «нордического духа» демонстрируют сочинения С. Ляпунова (Баллада для оркестра, 1883), Ф. Пёница («Нордическая баллада» для арфы, 1892), Я. Сибелиуса (Баллада из оркестровой сюиты «Карелия», 1893), М. Регера («Нордическая баллада» из фортепианного цикла «Акварели», 1898), Г. Паркера («Нордическая баллада» для оркестра, 1899), Г. Бунка («Нордическая баллада» для оркестра, 1909), К. Синдинга («Нордическая баллада» для виолончели и фортепиано, 1911), А. Бакса (цикл из трех «Нордических баллад» для оркестра, 1934), С. Слонимского («Северная баллада памяти Грига» для фортепиано, 1980).

Другая линия, также идущая от «оссиановского текста», связана с сочинениями балладно-портретного типа. В сочинениях Ч. Стэнфорда («Бард» ор. 50 для голоса смешанного хора и оркестра, 1895) и Я. Сибелиуса («Бард», 1913) на первом месте стоит образ барда-повествователя. Не меньшее вдохновение вызывали у авторов портреты героинь «Песен». Их можно увидеть в монологах-ламентациях Ф. Шуберта («Жалоба Кольмы», 1815 и «Дева Инистора», 1815), И. Брамса «Надгробный плач Дартулы» ор. 42 № 3, 1859-1860), М. Ипполитова-Иванова («Плач Кольмы» из «Из песен Оссиана», 1925).

Второй сюжет национально-исторической баллады – *«король под горой» («спящий герой»)* – берет свое начало в древних сказаниях и легендах, имеющих место во всех европейских культурах. Он относится к сюжетному типу «мертвое воинство». Легендарный герой, считающийся погибшим (Св. Вацлав, Король Артур, Фридрих Барбаросса, Карл Великий, и др.), вместе со своим бессмертным воинством спит в удаленных пределах. По преданию, он проснется, когда Родина окажется в опасности и ей потребуется помощь в решающей битве.

Как и сюжет о русалках, эта легенда также имеет две версии – сказочную и балладную. Первая развивает героические интенции сюжета «король под горой», вторая – героико-трагедийные, непременно дополняя их мистическим компонентом. Среди композиторов отдельным вниманием пользовались литературные баллады «Гренадеры» Г. Гейне, «Корабль призраков» и «Ночной смотр» И. фон Цедлица. В России эти баллады были известны благодаря переводам М. Лермонтова («Воздушный корабль. Из Цедлица») и В. Жуковского («Ночной смотр»). Мотив пробуждения «спящего» Витязя звучит и в балладных стихах А. Пушкина «Недвижный страж дремал на царственном пороге», А. К. Толстого «Курган», «Князь Ростислав», Г. Гейне «Король Гарольд Гарфагар».

Историческое прошлое выступает в таком сюжете как иномирное, означая круговращение роковых сил необратимой истории. Появление в ми-

ре живых воина-мертвеца было аналогично вторжению Инфернального пришельца табуированной баллады и окрашивало балладу в мистические тона. Семантическое ядро сюжета «спящий герой» составляли два мотива – пробуждение и призыв к борьбе. Образ Предводителя воинского братства, вызывающего к памяти о подвигах, был востребован в музыкальном искусстве. «Гренадеры» Р. Шумана, «Ночной смотр М. Глинки, А. Верстовского, П. Куандро, «Князь Ростислав» С. Рахманинова, «Верность Хельги» Ф. Листа – вот далеко не полный перечень баллад, развивающих эту тему.

В завершении раздела суммируются наблюдения о принципах построения рассматриваемых сюжетов: выводятся типовые персонажи, фабульная схема, сюжетные мотивы.

Раздел 3. «Сюжетные мотивы». Здесь предлагается анализ пяти мотивов национально-исторической баллады: элегического мотива «радости скорби» (Дж. Макферсон), героического мотива *победы-в-смерти*, мистического мотива *встречи двух миров*, лироэпического мотива *нордического пейзажа*, лирико-драматического мотива *оплакивания*.

Первые два мотива осмыслены в качестве ведущих для рассматриваемой жанровой модели. Они перекликаются с характерной для жанра батальной темой освободительной борьбы и, по сути, являются вариацией на нее. Однако в балладе героические сражения подаются не как хроника «свежих» событий истории, а как воспоминания барда о прошлых временах. Проникновенная рефлексия повествователя рождает неповторимый тип балладной интонации – героико, окрашенную в элегические тона.

Анализ Трех музыкальных картин М. Ипполитова-Иванова «Из песен Оссиана» завершает раздел, рассматривая воплощение названных пяти мотивов в музыке.

§ 2. Жанрово-семантические амплуа героев. В этом параграфе предлагается ознакомиться с предложенной автором типологией персонажей национально-исторической баллады. Пантеон ее героев образуют *Бард* (повествователь), *Воин* и его *Возлюбленная*, соответственно чему формируются три раздела параграфа.

1. «Бард». Скальд, волхв, Боян, певец (гуслиар, лирник, кобзарь) – вот далеко неполный перечень «имен», под которыми в национально-исторической балладе появляется Бард-сказитель. В этом образе слились древне-архаические и современные романтизму мифопоэтические представления о силе священного слова. Бард вечен и незыблем как природный пейзаж северной страны, который он воспеваает. Портрет героя складывается из целого ряда смысловых «обертонов»: служителя богов, мага-проводника между профанным и сакральным мирами, художника. Суммируя высказанные наблюдения, обозначается содержательная доминанта образа в виде *архетипа певца-пророка* и *образов-символов священной арфы и судьбы*. Вместе они составили мигрирующий *балладно-интонационный комплекс певца-пророка*.

Музыкальные знаки священной арфы Барда – это песенно-повествовательная, одическая, элегическая стилистика: речитативно-

сказовые интонации, усиление «низа» фактуры, ее тяжеловесность, трихордовые мотивы в кварте или квинте, их колокольная раскачка, а также «тембровые знаки» арфы – *arpeggiato*, *bisbigliando*, *tremolo*. Для музыкальных знаков судьбы использована стилистика, характеризующая иной мир, как то: инструментальная сигнальность, патетическая декламационность, «мотив инобытия» – два большетерцовых созвучия, данные в малосекундовом сопряжении (термин Г. Григорьевой).

2. «Воин». В диссертационном исследовании этот герой соответствует древнему *архетипу героя-воителя*. Особенностью трактовки Воина как балладного персонажа является двуплановость его характеристики, основанная на сочетании героического и трагического начал. Объяснение этому находится в архаических культах, где будущий Воин проходил обряд инициации, непременным событием которого были ритуальная смерть и возрождение в новом статусе. Подобно тому, как в табуированной балладе героиня обречена на гибель, ее встреча с пришельцем – это реализация мотива любви-в-смерти, так в национально-исторической балладе Воин изначально причастен хтоническому миру, и его встреча с соперником в бою – это реализация мотива победы-в-смерти. Баллада, как жанр, не потерявший связи со своим обрядовым прошлым, несла на себе отпечаток воинского ритуала посвящения-инициации.

Судьба личности, данная сквозь призму общенациональной судьбы в балладном жанре, выразилась в двух взаимоотражаемых *образах-символах* – *битвы* и *тризны*, которые предопределили синтез батальной, панегирической и погребальной стилистики, составивших *балладно-интонационный комплекс воина*. В музыке он моментально узнавался по темам боевых кличей (трубные гласы, «золотой ход» валторн), «скачки», «битвы» (звукоизобразительный лязг оружия), а также дружинного пения и похоронных шествий.

3. «Возлюбленная». Любовно-трагедийные истории о Воине и его Возлюбленной становились предметом особых лирических отступлений Барда. Героиня в этих песнях наделялась узнаваемым комплексом качеств, главными из которых стали беззаветная преданность Воину и особая экспрессия переживания утраты. Она являлась воплощением высокого идеала родины, сакрализацией национальной идеи, что резонировало с *архетипом девы*, распадающемся на два *образа-символа*: *Матери-природы* и *скорбящей девы*.

Концептосфера объективной лирики была дополнена тренодической концептосферой скорбящей девы. Взятые вместе, они составили *единый балладно-интонационный комплекс девы*, включающий как пейзажную стилистику (акварельно-прозрачный вокальный мелос народно-песенного склада, кантиленные мелодии широкого дыхания с многочисленными распевами в неспешном темпе с преобладанием неквадратных структур), так и патетически-декламационную (темы плача, отмеченные политональной остротой).

В заключении Второго параграфа все наблюдения, касающиеся жанрово-семантического амплуа героев национально-исторической баллады, сведены в единую таблицу.

В § 3. «*Структурообразующие функции*» проведена процедура выведения семантико-структурной модели национально-исторической баллады. В параграфе три раздела.

Раздел 1. «**Особенности структурно-семантической организации национально-исторической баллады**» продолжает рассмотрение композиционно-драматургических принципов жанра в парадигме мифопоэтики. Национально-историческая баллада, как и табуированная, реализует единый алгоритм развития мифологического сюжета: выход медиатора (Барда) на семантическую границу двух миров, пророчество, воспевание доблести Воина, его ритуальная смерть и возвращение героического статуса. Реконструированный балладный сюжет также отражает процесс инициационного перехода воина-мертвеца в героя-победителя, составляющего единое братство Одина – путь, пролегающий от смерти к вечной славе.

В разделе представлена фабульная схема национально-исторической баллады в виде семи функций: *встреча миров – героические деяния – песнь о родине – смерть героя (забвение) – возрождение воина – тризна – песнь о подвигах*. В зависимости от авторского решения эти сюжетные функции могут редуцироваться и варьироваться. Например, в фабульной схеме сюжета «спящий воин» отсутствуют песнь о родине, тризна и песнь о подвигах, а смерть героя (забвение) выглядит как сон-забвение.

Первая сюжетная функция (встреча миров) связана с появлением Барда – посредника между мирами. Это – завязка конфликта, традиционно происходящая в Прологе. Вторая сюжетная функция (героические деяния) воплощает образ дружинного братства, картины битвы (охоты), молодецкие игры. Третья сюжетная функция – песнь о родине – переводит сюжет в область лирики. Здесь экспонируются пейзажные образы, метонимически замещающие образ героини (родины). Трагической кульминацией баллады является смерть героя – четвертая сюжетная функция. В случае, когда аналогом смерти героя становится забвение, а характерной ситуацией – ритуальная смерть, траурный характер меняется на скорбно-элегический и сопровождается появлением образов inferнального мира. Пятая сюжетная функция – возрождение Воина – трактуется как прохождение инициации и обретение высокого героического статуса воина войска Одина. Тризна в качестве шестой функции включает плач Возлюбленной. Противовесом всему предыдущему действию становится Эпилог и седьмая сюжетная функция – песнь о подвигах. Это возвышенно-торжественный гимн, перекликающийся с панегириками в честь дружинного братства.

В предложенной структурно-семантической схеме ясно просматриваются композиционно-драматургические контуры различных музыкальных форм. Переход от общих к специальным экспрессивно-драматургическим функциям в балладных композициях демонстрирует таблица. Завершением раздела становится анализ песен «Из Оссиана» Ф. Шуберта.

Подтверждением найденных в работе мифопоэтических принципов структурно-семантической организации балладных текстов являются два следующие раздела рассматриваемого параграфа – 2. «**“Стенька Разин” А.**

Глазунова: некоторые аспекты композиции и драматургии» и 3. «Принципы балладной драматургии в Симфонии-балладе Н. Мясковского». Балладный образ мира, соответствующий концепции возвышенной героики, имеет много точек соприкосновения у Глазунова и Мясковского. В «Стеньке Разине» он реализован посредством обращения к теме «Эй, ухнем!», которая трактована в традициях балладного жанра. Звучащая у квартета тяжелой меди, она, с одной стороны, становится воплощением образа трагической безысходности (Пророчество Барда), с другой, благодаря прозрачной оркестровке солирующего кларнета, получает возвышенный характер. У Мясковского вступление к симфонии открывает сумрачная тема вступления, но скорбному песнопению четырех валторн противостоит квартетный императив солирующей тубы, «высвеченный» G-dur'ом.

Дальнейшее развитие в опусах «варьирует» основную идею национально-исторической баллады – героическое повествование. У Глазунова экспонируется целый комплекс воинских тем: молодецкие игры и удаль в главной партии и в начале разработки, боевые фанфары в связующем разделе, битва и героическое сопротивление в кульминации разработки. В симфонии-балладе Мясковского образная характеристика Воина также многопланова. Это темы боевого клича, битвы, героического сопротивления и песни о подвигах.

Композиционные особенности сочинений также соответствуют жанровому канону национально-исторической баллады, для которого типично сопоставление крупных картин-эпизодов, три нарастающих драматургических волны, катастрофический слом (выполненный в виде спада-обрушения перед кодой в «Стеньке Разине»), а также отказ от традиционной для симфонического жанра формы сонатно-симфонического цикла, как это сделано в Симфонии-балладе. У Мясковского все три части симфонии идут без перерыва, образуя контрастно-составную форму, которая, в свою очередь, движется в сторону балладно-поэмой композиции, о чем свидетельствуют лейтмотив (тема вступления), композиционные арки (возвращение главной партии первой части в коде всей симфонии), а также интонационное родство ведущих тем. Еще одним признаком балладной драматургии, лежащим на поверхности, становится срыв героико-эпической кульминации и возвращение негативных образов в коде.

По аналогии с Первой главой установление *«жанрового кода»* является результирующим выводом. Он также выражен через концептуальную диаду, содержание которой в национально-исторической балладе определяется как *«Человек и историческая трагедия народа»*.

В Третьей главе **«Жанровые метаморфозы баллады»** рассматриваются процессы, протекающие внутри музыкальной баллады романтизма, увиденные в синхронно-диахроническом аспекте. Становление, стабилизация, дестабилизация – последовательные стадии развития жанра. За ними стоит движение к канону, кристаллизация жанровых форм и устойчивое продолжительное господство некоей нормы, задающей конвенциональные соглашения между автором и реципиентом. В том же случае, когда произведе-

ние попадает на «территорию» ненормативной поэтики, указанные выше стадии жанровой эволюции приобретают специфические очертания. Границы между канон и его разрушением становятся расплывчаты, жанр предстает как динамично развивающаяся система, существующая одновременно и в становлении, и в изменении. В главе проводится мысль, что за неординарностью жанровых подходов стоит тенденция к обновлению, иначе говоря, последняя является отражением процессов жанровой эволюции.

Данная позиция определила содержание двух параграфов данной главы. В § 1. *«Баллада на перекрестке межжанровых взаимодействий – путь от жанрового канона к жанровому феномену»* эволюция музыкальной баллады романтизма представлена как кроссжанровые пересечения баллады и других жанров. Обоснован динамический подход к теории жанра романтической баллады как феномену, сложившемуся в неканонический период и распространившему сферу своего влияния за пределами романтизма. Как показали реалии художественной практики, на отрезке движения жанра «от канона – к феномену», иначе говоря от баллады к балладности, возникает огромное количество модификаций, своего рода, переходных форм в сочинениях иной жанровой номинации, но построенных по принципам балладной поэтики. Извлечению из глубин жанрового архетипа признаков баллады и реконструкции ее моделей в различных историко-стилевых и жанровых контекстах посвящены следующие пять разделов.

В разделе 1. *«Баллада в мелодраме»* выявляется связь мелодрамы с балладой. Подчеркнуто, что их переплетение было генетически обусловлено свойственной обоим жанрам «сценичностью». В разделе отмечено, что баллада обогатила мелодраму «внутренним сюжетом», персонажной характеристикой, усложнением композиционной структуры, а в балладе кристаллизовались средства картинной изобразительности и портретной характеристики.

В качестве музыкальных образцов в разделе выступили мелодрамы Р. Кёгеля, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа, Р. Штрауса, К. Хаслингера, М. Шиллингса, Д. Фишера, А. Берга.

В разделе 2. *«Баллада в опере»* рассматриваются музыкальные примеры, демонстрирующие внедрение баллады на «территории» более сложных структур, таких как опера. Будучи всегда узнаваемой, баллада взяла на себя функцию «текста на чужом языке».

Были установлены два уровня взаимодействия баллады с крупными жанрами. На первом определяющим критерием стали стилистические показатели. Здесь достаточно было узнаваемости релевантных жанровых признаков: балладной нарративности или балладной танцевальности. В качестве примеров в разделе представлены оперы «Рогнеда» А. Серова, «Оле из Нордланда» М. Ипполитова-Иванова, «Мефистофель» А. Бойто, «Шахсенем» Р. Глиэра, «Риголетто» Дж. Верди, «Руслан и Людмила» М. Глинки.

На втором, более сложном уровне взаимодействия, где внутри крупного жанра баллада играет роль «катализатора действия», помимо стилистики в силу вступают дополнительные механизмы, такие как композиционная авто-

номность и интонационно-символическая обобщенность. Баллада в этом случае наделялась «чертами повышенной условности» (термин Ю. М. Лотмана) и обретала «предсказательный» смысл. Высказанные положения нашли подтверждение в операх «Вильям Ратклиф» Ц. Кюи, «Пертская красавица» Дж. Бизе, «Летучий голландец» Р. Вагнера.

Воздействие баллады на концептуально-содержательное поле оперы отмечено как третий, самый высокий уровень взаимодействия. В этом случае баллада подавалась не просто как номер небольшого объема со своими релевантными признаками, а как смыслообразующий компонент оперного текста, позволяющий говорить о наличии двух планов повествования: основного и подтекстового. Взятая в качестве примера опера Р. Леонкавалло «Паяцы» демонстрирует сложную систему взаимосвязей оперы и баллады.

Интрига «Паяцев» строится на постоянном переплетении концептуальных узлов. Здесь «божественное» и «демоническое» меняются местами. Двоемирие, свойственное жанру баллады, сопрягает внутренние миры Тонио/Канио и Тонио/Сильвио. Инверсия театральных ролей позволяет увидеть скрытые смыслы и в образе Недды. Идеальная женственность и возвышенная природа Недды/души, явленная в Балладе, подвергается травестийному снижению в театре масок. Репрезентативное отчуждение театрально-аллюзивных перевоплощений при раскодировании приобретает вполне определенный смысл: перед нами явлена история убийства души и, как следствие, превращения главного героя (Тонио) в демона.

Любовь и смерть, пронизывающие оперу остротой пронзительного переживания, благодаря системе двойников выступают как родственные стихии. Их противостояние постепенно стирается, уступая место тождественности. В «Паяцах» подмостки Театра масок являются демаркационной линией, обозначающей в оперном тексте границы пространства, находящиеся в оппозиции к основному действию по принципу душа/маска, живое/мертвое. Балладная поэтика, строящаяся на столкновении двух миров, идеально вписывается в семантическое поле такого оперного текста. Жизнь и театр амбивалентны и существуют в опере как два локуса, между которыми распят актер.

Резюмируя свои наблюдения, диссертант отмечает, что обладая плотным семантическим ядром и мощной мифопоэтической «подпиткой», баллада, будучи носителем собственного уникального содержания, легко пересекала границы более крупных жанров, свободно размещая среди них элементы своей жанровой системы, воздействуя на смысловое поле «принимающей стороны». Следующие два раздела – **3. «Симфоническая поэма и баллада»** и **4. «Баллада и симфоническая поэма»** – продолжают рассмотрение этого принципа взаимодействия.

К концу XIX в. в ситуации столкновения «твердой жанровой формы» (М. Бахтин) с авторскими интенциями и встречного активного процесса жанрового взаимодействия фактор жанровой атрибуции стал дискуссионным и опознавание жанра приобрело проблемный характер. Несовпадение слушательского ожидания и жанровой номинации сочинений – вот типовая ситуа-

ция конца XIX в., которая наиболее остро проявилась в одночастных оркестровых сочинениях.

В рассматриваемых разделах освещаются разные формы «диалога» симфонической поэмы и баллады, отмечены три способа реализации «встречного движения» жанров. Первая заключалась в сохранении доминантных признаков поэмы. Примерами стали симфонические поэмы В. Новака «Томас и лесная фея», П. Эртеля «Геро и Леандр» и симфоническая поэма «Ленора» Г. Дюпарка. Вторая форма предполагала равновесие признаков баллады и поэмы. К числу таких произведений отнесены симфонические поэмы Дж. Хольбрука «Викинг» и «Ворон», А. Дворжака «Водяной». Третья отмечена перевесом в сторону балладного жанра. В качестве примера проанализированы симфонические поэмы «Голубок» и «Полудница» А. Дворжака, «Томас и лесная фея» З. Фибиха, «Валтасар» П. Эртеля.

В выводах раздела подчеркнута, что диалектика межжанровых взаимодействий обеспечила условия для эволюции романтической баллады. Используя ведущие принципы поэмности (монотематизм, лейтмотивность, многоэлементную драматургию), а также картинность, к началу XX в. балладный жанр приобрел не свойственное ранее качество – симфонизм и вошел в зрелую фазу своего развития.

В последнем разделе параграфа 5. «**Композиции *Alla Ballade***» осмыслению подвергаются «объекты», наиболее удаленные от жанрового центра, но сохраняющими с ним связь, В этом аспекте к анализу привлекаются Этюд *Alla ballata* Скрябина, Картина-этиюд «Ручей у стен старого замка» А. Муравлева, по касательной затрагиваются «Кельтская lamentация» Дж. Фулдса, «Сага» К. Нильсена, «Уэльская рапсодия» Э. Германа, «Карельская легенда» А. Глазунова, III часть «Богатырской симфонии» А. Бородина. Подчеркнуто, что, находясь в «силовом поле» между каноном и феноменом, баллада опознается по авторским ремаркам «*Alla Ballade*» либо по особым знакам балладности («генеральной интонации», «персонажному каркасу», мигрирующим балладно-интонационным комплексам).

§ 2. «**Метажанровые стратегии романтической баллады**» выводит исследование баллады на новый виток. Узнаваемость жанра, обеспеченная ее архетипической структурой, снимает «кордоны» между разными видами художественного творчества, позволяя балладе проявлять свои репрезентативные функции в культуре. Во втором параграфе последней главы продемонстрирована универсальность найденной «формулы» романтической баллады, которая, опираясь на жанровую память, одинаково работает в разных видах искусства и разных историко-стилевых условиях.

В разделах 1. «**“Ворон” Э. По – А. Берга – Г. Доре: реконструкция жанрового кода табуированной баллады**» и 2. «**“Песнь о Вещем Олеге” А. Пушкина – Н. Римского-Корсакова – В. Васнецова: реконструкция жанрового кода национально-исторической баллады**» показаны особенно интересные случаи «считывания» балладного кода представителями разных творческих профессий: литературы, музыки, живописи. Экспонированные в первых двух главах принципы балладной поэтики, как то: «бродячие» сюже-

ты, балладные мотивы, хронотоп, система образной оппозиции (двойники), композиционно-драматургические «клише» раскрывают особенности реализации балладного дискурса в смежных видах искусства. В выводах отмечено, что художники и композиторы точно «вписались» в жанровые границы литературных баллад в обеих моделях – табуированной и национально-исторической.

Для доказательства вовлеченности небалладных опусов романтизма в круг балладных идей в разделе **3. «Воссоздание жанровой модели романтической баллады в “Прекрасной мельничихе” В. Мюллера – Ф. Шуберта»** произведена процедура выявления когнитивной модели балладного дискурса через анализ сюжетно-композиционной и драматургической организации вокального цикла. Опираясь, в первую очередь, на либретто, а затем на его музыкальное воплощение, были найдены все «артефакты», имеющие место в тексте. В изучаемом явлении они сложились в многоуровневую систему, включающую сюжетный (аллюзия русалочьего, эльфийского и эолийского балладных сюжетов), композиционно-драматургический уровень (архетипическая балладная ситуации «встречи миров»; расстановка персонажей по принципу двойников: Мельничный подмастерье/Охотник – Мельничиха/Русалка; Поэт/Пан – лютня/свирель), наконец, идейно-художественный (корреляция действий: внешнего, эксплицированного как странствие, и внутреннего, имплицированного как постижение духовного мира Поэта). Было установлено соответствие названных уровней (внутренней логики, характера музыкально-выразительных и композиционно-драматургических средств «Прекрасной мельничихи») балладному дискурсу.

В разделе **4. «Реактуализация жанровой модели романтической баллады в фортепианном цикле “Афоризмы” Д. Шостаковича»** анализу подвергается трансляция жанровой модели романтической баллады за пределами XIX столетия. Реактуализация балладной поэтики в музыкальном искусстве первой четверти XX в. воспринимается как реабилитация ценностного наследия романтизма с его жанровой эмблемой – балладой – в чуждой, антиромантической, среде. Для реконструкции баллады потребовалось оттолкнуться от «опорных точек» жанрового архетипа, являющихся репрезентацией когнитивной модели романтической баллады и выполняющих представительствующие функции в художественной культуре. Напомним, что таковыми являются балладный образ мира, эксплицированный посредством генеральной интонации жанра, «персонажный каркас», сюжетные мотивы и структурно-семантическая организация баллады.

Десять пьес цикла Шостаковича образуют сюжетное единство. В их группировке прослеживается притяжение к сюжетным мотивам изучаемого жанра. «Речитатив», открывающий музыкально-драматический триптих Шостаковича, воспринимается как «пророческим слово» Барда. Концептуальное ядро сюжетного мотива любовь-в-смерти составляют «Серенада», «Ноктюрн» и «Элегия». В содержательных обертонах «Похоронного марша», «Этюд», «Пляски смерти» и «Канона» слышимы отзвуки мотива судьбы. «Дыхание» запредельного мира ощущается благодаря деформированному

тематизму этих миниатюр, опредмечивающему «генеральную интонацию» табуированной баллады – страх и страдание. От столкновения с макабрической Вселенной происходит разрушение привычного мироустройства, и заключительные пьесы со знаковыми названиями «Легенда» и «Колыбельная песня» аллюзийно указывают на вторжение иного мира в обжитое пространство (колыбельные смерти обычно размещались в кодовых разделах баллад).

Подходя к разделу **5. «“Пиковая дама” Модеста и Петра Чайковских: “русское прочтение” западной модели романтической баллады»** отмечается, что в художественной культуре XIX–XX вв. баллада воспринималась как сложившийся универсальный жанрово-семантический комплекс, опознаваемый в разных художественно-стилевых системах и национальных контекстах. В каждой стране баллада имела притяжение к той или иной своей модели. Для западноевропейских стран наиболее тиражируемой была табуированная баллада, для стран Восточной и Северной Европы, как и в России – национально-историческая. Картина мира, в котором до основания рушится возвышенный идеал, оказалась чуждой русскому менталитету, тем интереснее рассмотреть особенности преломления табуированной баллады в творчестве П. Чайковского. Избранная для этой цели «Пиковая дама» братьев Чайковских, с одной стороны, подтверждает генеральную мысль Второго параграфа о метажанровых тенденциях баллады, с другой, дает представление о трансформации сложившейся жанровой модели, размечая карту эволюции романтической баллады в преддверии XX в.

Братья Чайковские сфокусировали свое внимание на мотиве тайны, предопределившей налет фантастики и запутанность интриги. В прихотливом узоре фабулы «Пиковой дамы» идеально отлажен механизм отождествления мотивов любви-в-смерти и судьбы. Главные герои оперы – Герман, Лиза, Графиня – постоянно претерпевают вращение вокруг этого смыслового центра. Ни за одним из них композитор не закрепляет устойчивость агенса смерти – Инфернального пришельца. В этой роли периодически пребывает каждый, что оказывается возможным только с помощью сценических контекстов, в том числе указывающих на семантическую границу балладного топоса (трижды маркируемую полночью) и музыкально-вербальных характеристик (взаимозаменяемость Лизы и Графини на интонационном уровне, Германа и Графини на уровне либретто с указанием на демоническую природу обоих).

Сильные позиции балладного дискурса проявляются в точке семантического слома – карточной игре, закольцовывающей сюжет. Путь, пролегающий от Баллады Томского до сцены в игорном доме, становится нисхождением в глубины беспросветного ужаса души, проданной дьяволу. Первый финал, приходящийся на сцену у Зимней канавки – катастрофический слом: именно так бы закончилась западноевропейская табуированная баллада. Однако в опере либреттиста Модеста и композитора Петра Чайковских имеет место второй финал, смещающий смысловой центр оперы на заключительную сцену предсмертного прощания-прощения Германа, освящаемого возрождающейся темой любви. На основе приведенных наблюдений делается

вывод, что баллада трактуется в духе русской православной концепции искупления греха. Истоки такого финала можно найти в балладах В. Жуковского, но утверждение высокого онтологического статуса человека, омытого слезами покаяния и непостижимым образом возрождающегося через прикосновение к сакральному миру любви, было полностью реализовано Модестом и Петром Чайковскими.

В **Заключении** подводятся итоги, формулируются выводы и отмечаются перспективы дальнейшего исследования. Балладный дискурс стал заданным вектором культуры, надолго определившим не только «текст», но и контекст художественной Вселенной романтизма. Жанр, взятый в таком ракурсе, уже не воспринимался в виде суммы неких признаков, собрания отдельных элементов. Он выстроился в целостную поэтологическую систему и выступил как единый текст культуры.

В этом тексте отчетливо обозначились две точки притяжения: табуированная и национально-историческая ветви жанра. Предложенное автором понимание жанрового архетипа, получившего выражение в двух парадигмальных рядах, позволяло опознавать романтическую балладу в разные исторические периоды в разных текстах культуры.

Основные положения и выводы исследования представлены в следующих публикациях автора:

в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки высшего образования Российской Федерации:

1. *Бегичева (Шевченко), О. В.* Литературно-музыкальные перекрестки: к проблеме жанрового канона романтической баллады / О. В. Шевченко // Социально-гуманитарные знания. – 2006. – № 12. – С. 461–467 (0,4 п.л.).

2. *Бегичева (Шевченко), О. В.* «У бездны мрачной на краю» (черты романтической балладной поэтики в «Пиковой даме» П. И. Чайковского / О. В. Шевченко // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 233–238 (0,5 п.л.).

3. *Бегичева (Шевченко), О. В.* «А если тайны нет...?»: музыкально-художественные мистификации в «Пиковой даме» П. И. Чайковского / О. В. Шевченко // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер. Социально-экономические науки и искусство. – 2008. – № 3. – С. 128–131 (0,5 п.л.).

4. *Бегичева (Шевченко), О. В.* Сюжетные аллюзии балладного жанра в «Прекрасной мельничихе» В. Мюллера – Ф. Шуберта / О. В. Шевченко // Культурная жизнь Юга России. – 2009. – № 5. – С. 63–67 (0,5 п.л.).

5. *Бегичева, О. В.* Категория иррационального страха в романтической балладе ужаса / О. В. Бегичева // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 2. – С. 47–50 (0,4 п.л.).

6. *Бегичева, О. В.* Романтическая баллада в русском музыкальном искусстве XIX – XX вв.: жанровый обзор / О. В. Бегичева // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2018. – № 4. – С. 206–211 (0,4 п.л.).

7. *Бегичева, О. В.* Национально-историческая баллада в зеркале «бродячих» сюжетов / О. В. Бегичева // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2019. – № 1. – С. 190–196 (0,4 п.л.).

8. *Бегичева, О. В.* Типология сюжетов и особенности музыкальной репрезентации персонажей в табуированной балладе романтизма / О. В. Бегичева // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2019. – № 2. – С. 168–174 (0,4 п.л.).

9. *Бегичева, О. В.* Забытый балладный сюжет американского романтизма / О. В. Бегичева, Т. С. Андрущак // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 3. – С. 5–10 (0,4 п.л., авторство не разделено).

10. *Бегичева, О. В.* О траектории романтической баллады в Антологии Дж. Паракиласа «The Nineteenth century piano Ballade» / О. В. Бегичева // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 3. – С. 135–138 (0,4 п.л.).

11. *Бегичева, О. В.* Инфернальный пришелец, герой-любовник или доблестный воин: образ Викинга в опусах композиторов-романтиков по балладе Г. У. Лонгфелло «Скелет в доспехах» / О. В. Бегичева, Т. С. Андрущак // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2019. – № 3. – С. 205–212 (0,5 п.л., авторство не разделено).

12. *Бегичева, О. В.* Баллада А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге» в художественном «прочтении» Н. А. Римского-Корсакова и В. М. Васнецова / О. В. Бегичева // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 8–16. – DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.008-016 (0,5 п. л.).

13. *Бегичева, О. В.* Национально-историческая баллада в музыкальной культуре романтизма: к постановке проблемы / О. В. Бегичева, Л. П. Казанцева // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 205–215. – DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.205-215 (0,7 п. л., авторство не разделено).

14. *Бегичева, О. В.* Русская баллада конца XIX – начала XX вв. глазами зарубежных ученых / О. В. Бегичева // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 23–29. – DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10023 (0,5 п.л.).

15. *Бегичева, О. В.* «Обертоны» романтической баллады в творчестве современных композиторов Кубани (на примере произведений Константина Пашкова). – Текст: электронный / О. В. Бегичева // Наследие веков. – 2019. – № 4. – С. 60–65. – DOI: 10.36343/SB.2019.20.4.007 (0,5 п.л.).

в других научных изданиях:

16. *Бегичева (Шевченко), О. В.* «Узор отточенный и мелкий...»: Орнаментальность в творчестве М. К. Чюрлениса / О. В. Шевченко // Музыкальный миллениум: искусство истории – история искусства: сб. науч. ст. – Петрозаводск: Периодика, 2000. – С. 81–92 (0,5 п.л.).

17. *Бегичева (Шевченко), О. В.* Орнаментальность в музыке (к постановке проблемы) / О. В. Шевченко // Наука, искусство, образование на пороге III тысячелетия: матер. II междунар. науч. конгресса. – Волгоград: Волгоградский гос. ун-, 2000. – Т. 1. – С. 348–350 (0,3 п.л.).

18. *Бегичева (Шевченко), О. В.* Художественные диалоги в искусстве русского модерна (на материале жанров камерно-фортепианной музыки) / О. В. Шевченко // Музыка российских композиторов XX в. в контексте культуры. – Астрахань: Астраханская гос. консерватория, 2001. – С. 17–19 (0,3 п.л.).

19. *Бегичева (Шевченко), О. В.* Отсветы «апокалиптических зорь» Серебряного века в «Афоризмах» Д. Шостаковича / О. В. Шевченко // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. всерос. науч.-практич. конф. – Астрахань: Волга, 2002. – С. 254–258 (0,5 п.л.).

20. *Бегичева (Шевченко), О. В.* «Грезовость» художественного сознания Серебряного века и способы ее воплощения в камерно-инструментальной музыке / О. В. Шевченко // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: матер. всерос. науч.-практ. конф. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2003. – С. 232–237 (0,5 п.л.).

21. *Бегичева (Шевченко), О. В.* Между символизмом и футуризмом: стилевые искания Н. Рославца в 10-е гг. XX в. / О. В. Шевченко // Творчество Велимира Хлебникова и русская литература: матер. IX междунар. Хлебниковских чтений. – Астрахань: Астраханский университет, 2005. – С. 287–288 (0,3 п.л.).

22. *Бегичева (Шевченко), О. В.* Романтический балладный сюжет и его воплощение в «Воеводе» П. Чайковского / О. В. Шевченко // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сб. ст.: В 2-х ч. – Астрахань: Изд-во Астраханского и-та повышения квалификации и переподготовки, 2006. – Ч. I. – С. 206–211 (0,5 п.л.).

23. *Бегичева (Шевченко), О. В.* «Повествователь» в романтической балладе «ужаса» / О. В. Шевченко // Музыкальное содержание: пути исследования: сб. матер. науч. чтений. – Краснодар: ХОРС, 2009. – С. 40–52 (0,7 п.л.).

24. *Бегичева (Шевченко), О. В.* О подготовке методического пособия по слуховому анализу для детей старшего дошкольного возраста / О. В. Шевченко // Образование и искусство: история, проблемы, перспективы: сб. науч. ст. по матер. всерос. науч.-практ. конф. – Астрахань: Изд-во Астраханского и-та повышения квалификации и переподготовки, 2009. – С. 297–301 (0,4 п.л.).

25. *Бегичева (Шевченко), О. В.* Категория «балладного страха» в «Лесном царе» И. Гете – Ф. Шуберта / О. В. Шевченко // Музыкальное образование в XXI в.: история, традиции, перспективы, педагогика и исполнительство: матер. российск. науч.-практ. конф. – Астрахань, 2010. – С. 89–92 (0,2 п.л.).

26. *Бегичева (Шевченко), О. В.* Пришелец-всадник в романтической балладе «ужаса» / О. В. Шевченко // Вестник Волгоградского государственного института искусств и культуры. – 2010. – Вып. 3. – С. 67–83 (0,4 п.л.).
27. *Бегичева (Шевченко), О. В.* «Слушаем музыку вместе»: экспериментальная методика диагностики и развития музыкальных задатков у детей дошкольного возраста / О. В. Шевченко // Как учить музыке одаренных детей. – М.: Классика-XXI, 2010. – С. 109–123 (0,5 п.л.).
28. *Бегичева, О. В.* Баллада в опере как проблема «текста в тексте» / О. В. Бегичева // Музыкальное содержание: пути исследования: сб. матер. науч. чтений. – Майкоп: Изд-во «Магарин О.Г.», 2012. Вып. 2. – С. 61–74 (1,1 п.л.).
29. *Бегичева, О. В.* Концепт «душа возлюбленной» в музыкальной балладе романтизма / О. В. Бегичева // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействие: сб. науч. ст. – Астрахань: Изд-во Астраханского и-та повышения квалификации и переподготовки, 2012. – С. 127–133 (0,5 п.л.).
30. *Бегичева, О. В.* «Оссиановский текст» в западноевропейском музыкальном романтизме / О. В. Бегичева // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: матер. VI всерос. науч.-практ. конференции. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2012. – С. 23–28 (0,4 п.л.).
31. *Бегичева, О. В.* «Ворон» Эдгара По в мелодраме Артура Берга: об одном балладном сюжете в истории музыкального романтизма / О. В. Бегичева // Наука о музыке – 2013: сб. науч. ст. – Ханты-Мансийск: Авантаж, 2013. – С. 22–29 (0,5 п.л.).
32. *Бегичева, О. В.* Баллада и симфоническая поэма в музыкальном искусстве романтизма: стратегия и тактика межжанрового взаимодействия. – Текст: электронный / О. В. Бегичева // Концепт. – 2014. – Вып. 2. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/54860.htm> (0,4 п.л.).
33. *Бегичева, О. В.* Военная тема в Двадцать второй симфонии-балладе Н. Я. Мясковского. – Текст: электронный / О. В. Бегичева // Концепт. – 2015. – Вып. 3. – URL: <http://e-koncept.ru/2015/85668.htm> (0,4 п.л.).
34. *Бегичева, О. В.* Жанровые пересечения музыкального романтизма: баллада в мелодраме / О. В. Бегичева // Музыкальное содержание: пути исследования: сб. матер. науч. чтений. – Астрахань: Волга, 2016. – Вып. 3. – С. 9–44 (1,0 п.л.).
35. *Бегичева, О. В.* Эстетические аспекты взаимодействия искусств в романтизме: феномен оссианизма / О. В. Бегичева, А. С. Спендлер // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве отечественной культуры: Краснодар: Краснодарский гос. ин-т культуры, 2018. – С. 307–315 (0,3 п.л., авторство не разделено).
36. *Бегичева, О. В.* Категория «Geist eines Volkes» в национально-исторической балладе романтизма / О. В. Бегичева // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном контексте: матер. междунар. науч.-практ. конф.: В 3-х ч. – Ч. I: Музыкальная культура и музыкально-

художественное образование в XXI в. – Волгоград: МИРИА, 2018. – С. 16–22 (0,5 п.л.).

в монографиях:

37. *Бегичева, О. В.* Романтическая баллада в искусстве XIX–XX вв.: очерки типологии и поэтики: монография / О. В. Бегичева, науч. ред. Л. П. Казанцева. – Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2019. – 280 с., илл. (17,5 п. л.).

38. *Бегичева, О. В.* Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX–XXI вв.: монография / О. В. Бегичева, науч. ред. Л. П. Казанцева. – Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2019. – 192 с., илл. (12 п.л.).

39. *Бегичева, О. В.* Образно-содержательные и жанровые универсалии Серебряного века / О. В. Бегичева // *Художественные универсалии Серебряного века в зеркале камерно-инструментальной музыки: монография.* – Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2018. – С. 15–81 (3,9 п.л.).

в учебно-методических пособиях:

40. *Бегичева (Шевченко), О. В.* Хранители старины / О. В. Шевченко // *Образно-содержательные линии музыкального искусства Серебряного века: Лекция по курсу «Теория музыкального содержания».* – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2007. – С. 32–43. (0,8 п.л.).

41. *Бегичева, О. В.* Раздел III / О. В. Бегичева // *Слушаем музыку вместе: учеб.-метод. пособ. по слушанию музыки для детей старшего дошкольного возраста.* – изд. 2-е, перераб. и допол. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2013. – Ч. 1. – С. 61–87, 2 CD. (3,4 п.л.).

42. *Бегичева, О. В.* «Времена года. Зима». Картинно-живописные и повествовательные жанры / О. В. Бегичева // *Слушаем музыку вместе: учеб.-метод. пособ. по слушанию музыки для детей старшего дошкольного возраста.* – изд. 2-е, перераб. и допол. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2013. – Ч. 1. – С. 38–55. – CD. (2,5 п.л.).