ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

«РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ИМЕНИ Д. С. ЛИХАЧЁВА»

На правах рукописи

БЕГИЧЕВА Ольга Викторовна

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

24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва
2019

СОДЕРЖАНИЕ

Введение……. 4

Глава I. Жанровая поэтика табуированной баллады…….. 27

§ 1. Художественный мир табуированной баллады: движение от литературы к музыке ……. 27

1. Категория иррационального страха…… 27
2. Табуированная баллада в зеркале «бродячих сюжетов»…….. 37
3. Сюжетные мотивы ……..... 48

§ 2. Жанрово-семантические амплуа героев …….. 56

1. Инфернальный пришелец…… 57
2. Возлюбленная……..……..... 71
3. Повествователь……..……... 85

§ 3. Структурообразующие функции …….. 98

1. Особенности структурно-семантической организации табуированной баллады.. 98
2. Аспекты балладной композиции в «Лесном царе» И. Гёте – Ф. Шуберта и в «Балладе о мальчике в степи» Ф. Геббеля – Р. Шумана……..... 107
3. Принципы балладной драматургии в «Ламии» Э. Мак-Доуэлла…… 113

Глава II. Жанровая поэтика национально-исторической баллады. 121

§ 1. Художественный мир национально-исторической баллады: движение от литературы к музыке……... 121

1. Категория *Geist eines Volkes*…… 121
2. Национально-историческая баллада в зеркале «бродячих» сюжетов……. 139
3. Сюжетные мотивы ……..……. 149

§ 2. Жанрово-семантические амплуа героев …… 162

1. Бард……... 162
2. Воин…….. 174
3. Возлюбленная……..... 182

§ 3. Структурообразующие функции …… 193

1. Особенности структурно-семантической организации национально-исторической баллады…… 193
2. «Стенька Разин» А. Глазунова: некоторые аспекты композиции и драматургии……. 201
3. Принципы балладной драматургии в Симфонии-балладе Н. Мясковского..... 206

Глава III. Жанровые метаморфозы баллады……... 220

§ 1. Баллада на перекрестке межжанровых взаимодействий – путь от жанрового канона к жанровому феномену……... 222

1. Баллада в мелодраме……..... 222
2. Баллада в опере ……... 243
3. Симфоническая поэма и баллада ……..... 256
4. Баллада и симфоническая поэма …… 278
5. Композиции *Alla Ballade*…….. 284

§ 2. Метажанровые стратегии романтической баллады 293

1. «Ворон» Э. По – А. Берга – Г. Доре: реконструкция жанрового кода табуированной баллады…….……. …….. 294
2. «Песнь о Вещем Олеге» А. Пушкина – Н. Римского-Корсакова – В. Васнецова: реконструкция жанрового кода национально-исторической баллады... ……. 308
3. Воссоздание жанровой модели романтической баллады в «Прекрасной мельничихе» В. Мюллера – Ф. Шуберта……..... 317
4. Реактуализация жанровой модели романтической баллады в фортепианном цикле «Афоризмы» Д. Шостаковича …….. 327
5. «Пиковая дама» Модеста и Петра Чайковских: «русское прочтение» западной модели романтической баллады…… 333

Заключение……. 352

Библиографический список……..……... 361

Приложения…… 387

ВВЕДЕНИЕ

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 регионов[1], 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 [1], Д. Балашова [25], Т. Габиани [72], Н. Елиной [116], W. Entwistle [381], В. Жирмунского [123], Cz. Zgorzelski [412], W. Ker'a [392], А. Ковылина [158], Н. Кравцова [177], Ю. Левина [186], Р. Менендеса Пидала [216], А. Мерилая [217], L. Pound'a [401], М. Сапонова [288], М. Стеблина-Каменского [304; 305], M. Hodgart'a [387] и др. позволили не потерять «нити родства» между разными историческими типами баллады[2].

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

---

[1]Скандинавский, английский, немецкий, романский, балканский, западнославянский, великорусский. См. об этом: E. Seemann [407].

[2] Смена исторических типов баллады представлена в *Приложении 1*, где приведены краткие данные, содержащиеся в авторитетных литературных и музыкальных (российских и зарубежных) изданиях [326; 244; 386], начиная с момента появления первой информации о балладе в словаре Дж. Гроува [386].

синкретический вид, на что, кстати, указывает этимология слова, восходящая к позднелатинскому корню ballo – «плясать», у других таковой связи изначально не имелось[3]. И лишь в XIX веке баллада, как жанр музыкального искусства, получила «автономию» и оформилась в самостоятельный текстотипологический 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 годов 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 веков. 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 он не утратил своей актуальности. Сегодня баллада, как и прежде, находится в сфере композиторских интересов. Отечественные и зарубежные авторы активно развивают эту

[3] W. Kayser просто призывает освободиться от привязанности к этимологии термина «баллада», который не открывает перспектив для понимания жанра [см.: 389].

жанровую область[4]. Внимание слушательской аудитории к балладе поддерживается репертуарной политикой современных отечественных и зарубежных исполнителей, которые активно включают балладные опусы в свои программы[5]. 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 «многотомного» корпуса научных трудов выделим те, которые определяют движение исследовательской мысли к «ядру» жанровой модели музыкальной романтической баллады и высвечивают проблемное поле изучения жанра.

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. Норткотта «Баллада в музыке» [399]. Ответ на него был получен лишь частично и проливает свет исключительно на специфику средневековой баллады. При этом романтическую разновидность жанра ученый даже не выделил в самостоятельную историческую группу. Как следствие – выявить

---

[4] Свидетельство тому – баллады С. Губайдулиной, С. Слонимского, А. Караманова, Д. Кривицкого, Р. Леденева, А. Муралева, Р. Щедрина, О. Эйгеса, А. Бич, М. Верхейла, Э. Ивейзена, Ф. Малкольма, К. Саариахо Д. Эверетта и др.

[5] 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. подробнее: http://lenore.info/pages/14-sotrudnichestvo.html.

специфику музыкально-балладного дискурса при общем обзорно-историческом развороте проблемы автору не удалось.

Значительно дальше продвинулся в исследовании «Баллады без слов Шопена и традиции инструментальной баллады» Дж. Паракилас [400]. 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. Наркотта, 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, «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. Мазеля [201] и статью В. Холоповой «О прототипах функций музыкальной формы» [335]. 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 [65], 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 годы прошлого столетия в работах В. Цуккермана [344], Ю. Тюлина [321] и Г. Балтер [27], а в XXI веке была продолжена К. Зенкиным [132]. 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

немузыкального 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)…» [132, с. 83]. 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 [219], Е. Назайкинским [233], О. Соколовым [298], Anselm Gerhard [383]. В работах В. Жимолостновой [121] в «копилку» жанровых признаков баллады, 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 [16], В. Егорова [114]) 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» [136, с.14]. Принятое в литературоведении понимание жанра как «субъекта развития», а «не объекта воздействия» [269, с. 71-72], 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» [170, с. 7]. 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 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 перцептивным 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 – numinose, 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 веке, 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 веков.

Постановка ***задач*** отражает этапы исследования и обусловливает 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 лексику 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 [32] и развитую в дальнейшем О. Зыряновым [136] в литературоведении, Е. Назайкинским [233] и А. Коробовой [172] в музыкознании.

В данном диссертационном исследовании вышеназванные труды стали главными научными ориентирами. Это потребовало обращения к специальные 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*[6], а также *мифопоэтики* [4; 102; 166; 180; 214; 222; 251; 268; 290; 293; 317; 327].

Поэтологический аспект данной диссертационной работы актуализировал метод когнитивной поэтики, в последнее время активно постулируемый в музыкознании благодаря исследованиям А. Амраховой [12; 13]. Вполне очевидно, что жанр, взятый в виде когнитивной модели как «фреймовая», а не «родо-видовая структура», по мнению исследовательницы, обращает научную рефлексию «на поиски тех смыслонесущих процессов, которые сопутствуют

[6] Проблематика таких поэтологических категорий, как «идея», «тема», «сюжет», «лирический герой», «знак», «символ» на протяжении многих лет разрабатывается в уфимской «Лаборатории музыкальной семантики» (рук. Л. Шаймухаметова) [см.: 349; 350; 352]. Комплексным изучением музыкального содержания, уплотняющимся в выразительных средствах искусства, занимается группа ученых, составляющих межрегиональное научное сообщество «Лаборатория музыкального содержания» (рук. Л. Казанцева) [см.: 148; 150]. Диссертант в рамках названной группы разрабатывает вопросы музыкально-жанровой семантики. Научная школа В. Холоповой, получившая «прописку» на кафедре междисциплинарных специализаций музыковедов Московской консерватории, активно продвигает категории музыкально-теоретической поэтики: «интонацию», «специальное/неспециальное», «сознательное/бессознательное» музыкальное содержание, пирсовскую триаду «икон-индекс-символ», т.е. эмоциональную, изобразительную и символическую стороны музыкального произведения, что поднимает осмысление его содержательной составляющей на уровень общих законов мышления [см.: 333; 336; 337].

той или иной стратегии *порождения* жанра (у композитора) и *восприятия* жанра (у слушателя)» [13, с. 27].

На стыке гибких двусторонних отношений музыкального и вербального уровней текста, скрепляемых сюжетом[7], неизбежно возникает проблема изучения его семантики. Здесь методологическим ориентиром для нас становятся исследования А. Денисова [102], затрагивающие вопросы конвенциональной семантики. Последняя, по мнению ученого, образуется «при взаимодействии музыкального текста с внетекстовой реальностью» [102, с. 45]. 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» [102, с. 47]. 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 баллада осмысливается, как эволюционно-изменяющаяся художественная целостность, проходящая 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 [101], М. Лобановой [193], Е. Назайкинского [233], О. Соколова [299], А. Сохора [301].

Фокусируя внимание на смысловой стороне музыкального произведении как отдельного феномена авторского высказывания, заключающего в себе духовную вселенную композитора-творца, мы используем *метод целостного анализа* теоретического музыкознания, разработанный в трудах Л. Мазеля

[7] Сюжет явленный или скрытый – неизменная составляющая баллады как жанра повествовательного дискурса.

[200], В. Цуккермана [344], Д. Житомирского [125], а также *анализа музыкального содержания,* основные положения которого содержатся в работах Л. Казанцевой [150], В. Холоповой [333], Л. Шаймухаметовой [351].

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 культуры»*, предложенный и разработанный А.А. Брудным, означающий «связную, компактную, воспроизводимую последовательность знаков или образов, развернутую по стреле времени, выражающую некоторое содержание и обладающую смыслом, в принципе доступным пониманию». В этом плане текст, рассмотренный «как смысловой компонент акта коммуникации», обозначил вхождение музыкальных сочинений в понятийное поле гуманитарных дисциплин [45, с. 20].

«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» [135, с. 13].

Опорным для данного исследования является термин В. Медушевского «генеральная интонация» – выразительно-смысловая интонация, обобщенно представляющая основной эмоциональный тон произведения [212], 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 [92], из смежных отраслей научного знания было привлечено понятие *«невербального портрета»,* взятое в аспекте семиотики и введенное в научный обиход П. В. Невской [236].

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. Я. Проппом [268].

Предложенное диссертантом в данной работе понятие *мигрирующего балладно-интонационного комплекса* для обозначения набора типовых балладных выразительно-смысловых формул близко другим, принятым в музыкознании, 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 фиксирует 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, то ***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 драме), 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 произведения, с точки зрения рассматриваемой проблематики.

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 повествователя); *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 кромешной», смерти (первый тип) и священной арфы, судьбы, битвы, тризны, Матери-природы, скорбящей девы, (второй тип); *на интонационном уровне* – моторно-пластическая, papillon'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 [399] и Дж. Паракиласа [400], вступительной статьи того же автора к музыкальной антологии «Фортепианная баллада XIX столетия», входящей в серию «Музыка XIX и начала XX столетий» [402].

На защиту выносятся следующие положения:

1. Архитектоника балладного мира опирается на смысловые доминаты 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 жанровой 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 веков показало, что, несмотря на современные представления о существовании жанра, лишь в череде хаотичных спорадических вспышек,

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», «персонажному 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 в*и*дения 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 «жанровый 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[8];

[8] 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,

- 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.

Апробация результатов диссертации.

Диссертация обсуждалась в Отделе нематериального наследия ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева», в Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкального содержания при Волгоградском государственном институте искусств и культуры, а также прошла обсуждение на заседании кафедры истории, культурологии и музееведения Краснодарского государственного института 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), Майкопе (2003), Краснодаре (2018).

Основные положения работы изложены в 42 публикациях общим объёмом 57,4 п. л., в том числе трех авторских монографиях, 3 учебно-методических пособиях, 15 статьях в научных изданиях, которые включены в перечень

четкую жанровую атрибуцию и вести дискуссию в рамках жанрового поля программных опусов романтиков.

ВАК Минобрнауки Российской Федерации, 2 из которых, входят в научную базу данных Scopus, Web of Science.

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, трех глав (восьми параграфов), Заключения, Библиографического списка (414 источников на русском и иностранных языках), Приложения. Общий объем работы 426 страниц.

Во Введении музыкальная романтическая баллада выделяется в отдельную, исторически сложившуюся группу внутри огромного жанрово-балладного пласта. Обосновывается актуальность ее изучения, степень проработанности проблемы, формулируется понимание современных подходов к осмыслению феномена музыкальной баллады в романтизме.

Здесь же, во Введении, обозначены принципы теоретического подхода к анализу двух типологических разновидностей музыкальной романтической баллады, выделенных в работе, 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.

Дальнейшее структурирование материала обусловлено типологическим аспектом освещения жанра баллады и ее исторически развертывающейся эволюцией. *Первые две главы* построены по единому принципу, позволяющему сопоставить два типа зрелой романтической баллады. Их начальные параграфы, состоящие из трех разделов, вводят в проблемное поле балладного жанра. В первых разделах с художественно-эстетических позиций рассматривается становление следующих важнейших элементов «балладного сценария»: формирование генеральной интонации жанра, особенностей балладного образа мира, балладного конфликта и балладного характера. Во вторых разделах Первой и Второй глав речь идет о «бродячих сюжетах». Из обширного балладного фонда извлекаются сюжеты, востребованные музыкальным искусством,

дается их сравнительная характеристика, выводятся общие сюжетные мотивы, которые далее, в третьих разделах, подробно анализируются в музыке.

В центре внимания вторых параграфов оказываются персонажи балладного повествования: выводится их жанровый «портрет», архетипические корни, структурно-функциональные и семиотические параметры образной характеристики, соответствующие им устойчивые интонационные стереотипы, кочующие из баллады в балладу, получившие в работе название мигрирующих балладно-интонационных комплексов. Порядок расположения действующих лиц определяется их значимостью для каждой типологической модели. На первых позициях находится доминирующий герой баллады, на второй – его пара, с которой он коррелируется в балладных текстах. Последнее место занимает персонаж, дополняющий или оттеняющий действие.

При установлении мигрирующих балладно-интонационных комплексов привлекается обширный материал зарубежной и русской музыки – вокальные, фортепианные, оркестровые, камерно-инструментальные и хоровые баллады.

В Третьих параграфах Первой и Второй глав рассматривается балладная мифопоэтика, отраженная в композиции и драматургии. Подробно анализируются крупные симфонические баллады, а также вокальные и сценические опусы. Выводы глав фиксируют «жанровый код» каждой типологической разновидности музыкальной романтической баллады.

Третья глава, состоящая из двух параграфов по пять разделов в каждом, посвящена жанровым метаморфозам романтической баллады, особенностям ее функционирования в художественной культуре XIX – XX столетий. Первый параграф нацелен на выявление принципов межжанрового диалога. В каждом случае линия развития баллады, соприкасающейся с мелодрамой, оперой, симфонической поэмой, миниатюрой и др., выстроена по принципу нарастания балладных признаков, вытесняющих исходную жанровую парадигму. Показано, насколько глубоко укореняется баллада в иных жанровых структурах.

Последовательность разделов первого параграфа Третьей главы косвенно отражает процессы эволюционного становления балладного жанра,

берущего начало в perfomans`e (мелодрама) и продолжающего свое движение в музыке с текстом (опера), затем в программной музыке (симфоническая поэма), наконец, уходя в чистую инструментальную сферу, в некоторых случаях покидая балладную номинацию, оставляя за собою шлейф в виде сочинений *alla Ballade* или заголовочного комплекса, в котором угадываются смысловые «обертоны» балладного жанра. Отмечается, что подключение каждой новой линии развития в той или иной жанровой номинации не отменяет предыдущую и проходит в стреттном режиме.

Второй параграф представляет собою пять очерков на тему «балладной поэтики» небалладных жанров. Его задачами являются «апробация» положений, сформулированных в двух первых главах диссертационного исследования. Для этого осуществляется поиск устойчивых признаков балладного жанра в вокальном и фортепианном циклах, кантате, мелодраме и опере зарубежных, русских и современных отечественных композиторов, то есть в разных жанровых и стилевых контекстах.

В первых двух очерках проведена реконструкция жанрового кода романтической баллады (табуированной и национально-исторической) в художественных текстах культуры. Для анализа выбраны произведения из области музыки и книжной графики, написанные на один и тот же поэтической источник. Цель реконструкции – продемонстрировать универсальность жанровой модели романтической баллады, «экспонированной» в первых двух главах диссертационного исследования.

Последние три очерка с помощью какого-либо элемента, будь то «бродячий» сюжет и его мотивы, структурно-семантическая организация и драматургия, показывают способы актуализации и реактуализации модели романтической баллады в других жанровых структурах. Извлекая из глубин жанрового архетипа признаки романтической баллады и рассматривая их в различных жанрах и видах искусства, в различных историко-стилевых контекстах мы приходим к выводу о метажанровых интенциях баллады в художественной культуре XIX – XX вв.

В Заключении подводятся итоги и намечаются перспективы, открытые настоящим исследованием.

В Приложении размещены художественные иллюстрации, Программа «Песен Оссиана» к Трем музыкальным картинам М. Ипполитова-Иванова, перевод на русский язык Ю. Левина девяти вокальных баллад Ф. Шуберта «Из Оссиана» и С. Андреевского – поэмы «Ворон» Э. По.

Глава I. Жанровая поэтика табуированной баллады

§ 1. Художественный мир табуированной баллады: движение от литературы к музыке

1. Категория иррационального страха

Табуированная баллада являлась целостной, хорошо организованной системой. Романтическая эстетика выработала основные черты ее жанровой поэтики, которые предстали в виде многоуровневой конструкции. Ее верхний – художественный – слой вбирает в себя смысловые импульсы, идущие от концептуальной картины мира рассматриваемой эпохи. Основой художественного мира, получившей отражение в зеркале идей балладного жанра, стала «суггестивная атмосфера сладкого ужаса» [362, с. 47]. Страх, ужас, трепет многие исследователи (литературоведы, эстетики, фольклористы, мифологи, поэты, писатели, критики) называют качеством, определяющим основу эмоционального строя баллады [См.: 51; 63; 110; 139; 208; 255; 267; 271; 292; 342; 362; 378]. Рассмотрим, как утверждалась категория балладного страха в романтической поэтике.

Эпоха романтизма, распрощавшись с идеалами Просвещения, на первый план выдвинула особое миросозерцание, специфическое восприятие мира, в котором чувству, как способу бытия человека, отводилась ведущая роль. В искусстве это привело к «сдвигу» взаимоотношений в паре «Человек и Мир». Одним из сильных художественных открытий романтизма стало столкновение собственного «Я» с «Небытием».

Характеризуя сокровенные глубины романтической личности, затронутой страхом небытия, крупный литературовед и мыслитель Ю. М. Прозоров, труды которого посвящены романтической литературе, в том числе проблемам демонического в ней, пишет: «В симметричном соответствии с тем, как меланхолия в лирике принимала характер “сладостной печали”, трагедийная поэтика делала “сладостным” самый “ужас”. В том и в другом объекте

приобретало характерную наглядность внерациональное и сверхлогическое превращение отрицательного состояния в положительное, необыкновенно усложнявшее традиционную картину мира, создававшее и новую глубину во взгляде человека на самого себя» [267].

Никогда ещё «запредельный мир» не воспринимался человеком с такой остротой, тревожа воображение неизменно влекущей непознаваемостью. Восприятие мира в иррациональной парадигме вылилось в многообразные формы выражения, одна из которых «подняла на поверхность» проблему семиозиса страха. Для романтиков, ступивших на территорию *terra incognita*, страх был не просто экзотической эмоцией, размывающей границы реальности, а пристанищем мятущемуся духу.

В романе В. Гюго «Человек, который смеется» – культовом сочинении XIX века – есть такие строки: «В воздухе чувствовалось приближение бури (…) Наступила минута того тревожного предчувствия, когда кажется, будто стихии вот-вот станут живыми существами и на наших глазах произойдет таинственное превращение ветра в ураган. Море разольется в океан, слепые силы природы обретут волю, и то, что мы принимаем за вещь, окажется наделенным душою. Кажется, что все это предстоит увидеть воочию. Вот чем объясняется наш ужас. Душа человека страшится встречи с душою вселенной» [98, с. 55 – 56].

Словно комментируя этот фрагмент художественного текста, П. С. Гуревич пишет, что экзистенциальный страх, охватывающий человека при столкновении с неизвестным ему миром, «нельзя ни вылечить, ни изжить (…) он порожден не физической опасностью, в нем обнаруживается не малодушие человека, не его готовность укрыться от беды. Это метафизический ужас, в основе которого неустрашимо горькое откровение, своего рода прозрение» [97, с. 352]. И, хотя В. Гюго рассуждает о внеличных стихийных силах природы, в его строках определенно прочитывается незримо-новое и безотчетно-тревожное состояние души – особое чувство, которое всецело поглотило сознание его современников и волновало их сердца.

Итак, романтизм с его субъективизмом авторского видения включил страх в область своих художественных задач. В отличие от предыдущих столетий, из всех возможных ипостасей страха – социальной, исторической, религиозной, гендерной, расовой и др. – в рассматриваемый период оказалась востребованной именно форма *иррационального страха*[9]. К примеру, в эпоху Средневековья страх развился на религиозной почве, когда с возникновением христианства необычайную популярность получила тема эсхатологических пророчеств. В книге «Осень средневековья» Й. Хейзинга показал «липкий, леденящий страх» как особый продукт культуры, а И. Босх, создавший художественную энциклопедию разных видов «западного страха», увидел в нем форму коллективной фобии [332].

Итак, романтическая традиция заложила свой особый взгляд на предмет страха. Он исходил из тайных глубин человеческой экзистенции и имел глубоко личностную окраску. Также он был страхом перед непознаваемым миром, а потому затрагивал сферу надличного. Следует прислушаться к авторитетному мнению ряда ученых, которые с непознаваемым миром связывают нечто загадочное и умопомрачающее, характеризуемое как *numinose* – интенсивное переживание таинственного и устрашающего, идущее от божественной силы, управляющей человеческой судьбой.

Как отмечает М. Элиаде, этот термин использовал Рудольф Отто[10], который стремился «показать в своей книге характерные черты этого страшного и иррационального опыта. Он обнаруживает, что священное – *mysterium tremendum*[11], *majstas*[12] – подавляющая своим могущественным превосходством, – вызывает чувство ужаса. Он обнаруживает *религиозный страх* перед

---

[9] Напомним, что под иррациональным страхом традиционно понимается чувство тревоги, боязни, наступающее без видимых причин, волнение в ожидании опасности, неизвестности, особое эмоциональное состояние беспокойства, которое ничем нельзя объяснить.

[10] М. Элиаде имеет в виду книгу: Rudolf Otto «Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen» («Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным»), изданную в 1917 году. См.: [255]

[11] Мистический ужас.

[12] Величие.

mysterium fascinans[13], в котором раскрывается во всем совершенстве и полноте бытие. Отто определяет эти опыты как *numineuses* (от латинского *numin* – бог), т. е. божественные, так как все они вызваны открытием какого-либо аспекта божьей силы. Божественное выделяется как нечто *ganz andere*[14], как абсолютно и полностью отличное: оно не похоже ни на человеческое, ни на космическое. Перед ним человек испытывает чувство собственной ничтожности, ощущает себя лишь какой-то тварью…» [363, с. 3.].

Как точно было подмечено известным писателем, критиком А. Зверевым, пробуждению страха способствует именно мистическое чувство, которое «соприродно трепету, вызываемому прикосновеньем к чему-то грозному, загадочному и величественному, что реально существует в мире. Оно открывается человеку только в миг озарений и потрясений, когда он осознает, до чего самонадеянными были его верования, основанные на иллюзии власти над объясненной и укрощенной природой» [129]. И тот и другой способы переживания страха повлияли на эволюцию категории «чудесного» в искусстве романтизма, изменилась ее трактовка в соотношении с категорией «ужасного».

Анализируя в художественной практике романтизма сферу неизведанного, литературоведы заметили, что понимание «чудесного» как фантастического, сверхъестественного или ирреального не вполне соответствует сегодняшнему его пониманию, отдает некоторой упрощенностью. Опираясь на трактат Т. О. Рогова «О чудесном», Р. В. Иезуитова указывает на смысловую дифференциацию этой особенной сферы бытия эстетиками XIX века, которые выделяли «богословское, философское и эстетическое чудесное». В частности, она пишет: «Связывая “богословское чудесное” с религией, а “эстетическое чудесное” понимая, как подражание природе, Рогов оригинально интерпретирует категорию “философского чудесного”, под которым он понимает:
а) “все явления или происшествия, весьма редко случающиеся, чрезвычайные, неожиданные;

[13] Мистическое восхищение.
[14] Совсем другое.

б) “все, что превосходит наши понятия, наши чаяния”» [139, с. 154].

И если Рогов, как отмечает Р. В. Иезуитова, выводит «философское чудесное» за пределы искусства, то Н. Ф. Остолопов уже включает последнее в названную сферу. В качестве доказательства исследовательница приводит цитату из «Словаря древней и новой поэзии»: «Многие писатели разделяют чудесное в поэзии на естественное и сверхъестественное. Естественное чудесное есть, так сказать, последняя степень возможного. Тут истина может иметь место, и ум видит вероятное. Таковы чрезвычайности во всех видах: не имеющие примера происшествия, характеры, добродетели, неслыханные преступления, потопы, землетрясения, давшие другой вид земному шару; необыкновенные победы, разрушение царств и пр.

Сверхъестественное чудесное происходит от введения таких существ, которые, не подчиняясь законам природы, бывают причиною действий, превышающих ее силы. Такое введение требует, однако, сообразности с системою верования, бывшею в то время там, где происшествие происходило» [253, с. 62 – 63].

Выводы, к которым приходит Р. В. Иезуитова, касаются расширенного понимания содержательной области «чудесного». Она подчеркивает, что с ним «современники связывали представления о сфере необычного, исключительного, рассматривая невероятное, фантастическое как некий особый, «предельный» случай этого исключительного» [139, с. 154 – 155].

Эту полемику, спустя почти столетие, подхватывает известный последователь структурализма Ц. Тодоров в своей монографии «Введение в фантастическую литературу» [313]. Поначалу автор, следуя курсу своих предшественников, устанавливает различие между необычным и чудесным. В первых пяти главах, проводя обзор фантастической прозы от сказок Ш. Перро до новелл Э. Гофмана и Э. По, автор подчеркивает, что чудесное всегда предполагает наличие сверхъестественного. Однако на этом его наблюдения над природой фантастического не заканчиваются. Он идет дальше и приходит к интересным

выводам, касающимся рецепции фантастического[15]. По его мнению, романтизм особым образом преподнес эту категорию читателю, перед которым она развернулась не как характеристика художественного текста, а *как особенность восприятия этого текста*. Благодаря этому эстетическая категория «чудесного» в эпоху романтизма расширила свое семантическое поле, вторгшись на «территорию» категории «ужасного».

Суммируя свои наблюдения относительно вхождения «ужасного» в «партитуру» романтических произведений, Ю. М. Прозоров подчеркивал, что, начиная с Жуковского, «происходила поэтизация средневековых сюжетов о встречах с потусторонним, а, следовательно, и поэтизация “ужасного”, нашедшего теперь образ в гармонических формах языка и стиха, окруженного занимательностью повествования, психологическим разнообразием персонажей, всей сложностью и богатством художественных арсеналов романтизма. Это и сделало “ужасное”, как предуказывала еще классическая трагедия, поэтически активным и даже магнетическим элементом романтического искусства» [267].

Стремление романтиков показать то, что находится «по другую сторону» представимого бытия, актуализировало в художественном творчестве древний фольклорный жанр баллады. Литературная баллада, являясь преемницей народной, унаследовала многие черты её поэтики, и, в первую очередь, природу иррационального страха. В монографии «Миф в слове: продолжение жизни» исследователи С. З. Агранович и Е. Е. Стефанский подчеркивают, что животный страх восходит к неосознанному и не имеющему источника ужасу перед нарушением архаического табу, что всегда несло смерть [см.: 4].

Непознанный мир всегда виделся человеку миром, грозящим злом. Впрочем, – и это надо иметь в виду, – уклон в «потусторонний» мир составлял основу художественного содержания далеко не каждой баллады. Носителем категории «ужасного» стала табуированная баллада, получившая свое

[15] Фантастическое – неклассическая категория эстетики, теоретически осознанная в эпоху романтизма.

название благодаря сюжетной функции нарушения табу. Страх, находящийся в центре повествования, выступил ее жанрообразующим элементом. Неслучайно, применительно к литературной балладе XIX века, известный отечественный литературовед Л. В. Пумпянский выдвинул весьма плодотворный тезис о том, что «балладное» есть коллективное исповедание страшного [см.: 271].

В архаических культурах страх был всегда персонифицирован и представал в виде различной нежити или духов природы. В восточнославянской мифологии «страхами» называлась безличная демоническая сила, связанная с потусторонними сущностями [см.: 187; 188]. Интересно обратить внимание на то, что в польском языке словом «*strachy*» «обозначаются тени и духи умерших, вампиры, упыри, привидения и тому подобные явления “нечистой силы”» [306, с. 177]. Е. Е. Левкиевская по этому поводу пишет, что «способность вызвать страх у человека в силу своей «иномирной» природы присуща всем без исключения существам» [188, с. 60].

В своем диссертационном исследовании А. Слесарев персонифицирует балладных носителей страха. По мнению ученого, ими могут быть «природные силы (“Erlkonig” I.W. Goethe, “Erlkonigs Tochter” J.G. Herder, “Der Knabe im Moor” A. Droste-Hulshoff, “Die Geister am Mummelsee”, “Zwei Liebchen” E.Morike), мертвецы (“Lenore” G. Burger, “Der Mutter Wiederkehr” A. Droste-Hulshoff), бог или боги (“Die Kraniche des Ibykus” F. Schiller, “Belsatzar” H. Heine)» [294, с.12].

Несмотря на то, что «ужасное» является краеугольной категорией романтической эстетики, в балладе оно, тем не менее, не превращается в трансляцию кошмаров (исключение, пожалуй, составляют отдельные баллады Р. Саути). Заметим, что типовые, ходульные образные знаки фантастики – «могилу, крест, привидение, ночь, луну, а иногда домовых и ведьм» – В. Г. Белинский считал сниженным, «обытовлённым» пониманием баллады [приведено по: 139, с. 155]. Главная «изюминка» жанра заключается в формировании особой атмосферы тревоги, психологически воздействующей на слушателя. В

этом вопросе мы солидарны с мнением отечественного литературоведа В. М. Марковича, который подчеркнул, что актуальная для романтической литературы начала XIX века эстетическая проблема восприятия сверхъестественного как серьезного была решена в балладном жанре [208, с. 142].

Для характеристики атмосферы балладного мира очень точным станет понятие «саспенс». В переводе с английского *«suspense»* означает «напряженное невыносимое ожидание». И несмотря на то, что этот термин пришел в искусство значительно позже выхода баллады на музыкальную сцену[16], он, тем не менее, точнее всего оказался способен передать психологическую реакцию людей на развитие балладных событий. По сути, *саспенс* можно назвать центром балладной поэтики, к которому стянуты все средства художественной выразительности.

Кипение страстей застывало перед лицом надвигающейся бездны ужаса. Особенностью образной поэтики табуированных баллад стало трагическое измерение бытия, инспирированное закрытостью и непроницаемостью мира, окружающего человека.

В этой связи хочется вспомнить известную балладу И. Гёте «Лесной царь», получившую конгениальное воплощение в творчестве Ф. Шуберта. Все названные выше черты балладной поэтики – саспенс, противостояние двух миров, образы потустороннего мира, причастность героев к топосу смерти – обнаженно представлены в этом сочинении.

Авторы описывают вполне бытовую картину передвижения отца по лесу с больным ребенком на руках. Описание включает в себя некие натуралистические подробности ночной скачки и диалог двух ездоков. Незримым облаком висит заданное свыше ожидание угрозы, то самое переживание саспенса, который в такт зловещему музыкальному аккомпанементу баллады вносит в эмоциональную атмосферу происходящего трепет и биение сердца.

Почти все «табуированные» баллады содержат в себе репрезентанты

[16] Этот термин ввел в обиход кинорежиссер Альфред Хичкок.

«нездешнего мира». Его «присутствие» в тексте позволяет читателю погрузиться в многомерное символическое пространство. Мир ирреального хронотопа «Лесного царя» – не исключение. Он развернут в сказочном локусе: пугающий лес, полоса тумана, символизирующего «инаковость» потустороннего пространства и маркирующего границу миров.

Особая атмосфера напряжения и ужаса, по которой мы без ошибок опознаем балладность, возникает из слияния обжигающего страха с невозмутимостью бытового описания. Вся обстановка создает некий ореол таинственности вокруг обычного события: сладкозвучное пение Лесного Царя душит и сдавливает. Всплывающее в сознании ребенка видение демона пугающе разрастается и вырывает дитя из действительности – младенец словно блуждает, теряется во временных лабиринтах собственного страха. Возникает особое психологическое ощущение – трепет в предчувствии потустороннего.

Пограничное состояние (изнеможение, бред, сонное забытье), свидетельствующее об окончательной утрате чувства реальности, выходит на первый план. Примечательно, что по народным поверьям способность видеть Лесного Царя открывалась только тем, кому предстояла близкая смерть. Страх стал и главным героем баллады, и двигателем конфликта. Он, как невидимый режиссер, незримо присутствует в действии. Об этом очень точно сказала М. И. Цветаева: «Видение Гёте целиком жизнь или целиком сон, все равно, как это называется, раз *одно страшнее другого*, и дело не в названии, а в захвате дыхания.

Что больше – искусство? Спорно.

Но есть вещи больше, чем искусство.

Страшнее, чем искусство» [342, с. 597].

Опираясь на фольклорное видение и мышление, романтики предпочли персонифицировать «Ничто», поместив его в жанровые рамки баллады. Явление Лесного царя перед взором умирающего выглядит как напоминание об изнанке бытия, его зловещей стороне. Горячий бред ребенка еще не кишит монстрами и чудовищами, ставшими достоянием массовой мифологии

последующего века, но Лесной Царь и его дочери, помрачающие сознание своим сладкозвучным пением уже заняли нишу в художественном пространстве XIX века.

Эзотеричность балладного текста выразила то страшное осознание человеком бытия перед его будущим в мире небытия, которое значительно позже было сформулировано философией экзистенциализма, а категория иррационального страха вошла в художественный мир романтизма как важнейшая составляющая «балладного сценария».

Если сравнить «влечение к страху» в культуре XIX столетия и в культуре второй половины XX-начала XXI вв., то при общем совпадении модусов небытия, напрямую связанных с категориями безобразного и ужасного[17], откроется его разновекторная направленность. Так, исследователь проблемы нигитологии культуры постмодерна, Н. Р. Саенко обоснованно заявляет, что в современном мире процесс эстетизации безобразного и погружение человека в ужас небытия обусловлен «тягой нашего современника видеть бытие, не заслонённое сущим, желанием человека пронзительно почувствовать реальное» [285, с. 192], в то время, как романтики открывали своим современникам мир ирреального, не отграничивая его от мира бытия.

Таким образом, категория иррационального страха, перелицованная в новом столетии, продолжила свое существование. И поскольку, по меткому замечанию Ю.М. Прозорова «…не баллада вызвала к жизни романтическое “ужасное”, но ужасное в исторический определенный момент … приняло формы романтической баллады, облеклось в балладную поэтику…» [267, с. 43], художественно-эстетический потенциал табуированной баллады до сегодняшнего дня оказался неиссякаем.

Итак, в данном разделе был представлен верхний пласт иерархической системы жанра, репрезентирующий концептуальные идеи табуированной баллады. Далее, размечая пространство исследования, сфокусируем свое

[17] См. об этом: [286; 287].

внимание на срединном уровне, где находятся сюжетные мотивы и рассмотрим их динамику в художественном пространстве романтизма, движение от литературы к музыке.

2. Табуированная баллада в зеркале «бродячих сюжетов»

Живым источником, питающим поэтов-романтиков, как известно, был фольклор. Он служил ценнейшим материалом для творчества, определяя выбор идейно-художественных приоритетов. В самом деле, ни одно индивидуальное авторское сознание не строится без опоры на национальную самобытность, которая для творца есть не только корневая система, прочно удерживающая его в мире новаторских идей, но и плодотворная нива художественных мыслеобразов.

Невозможно охватить все многообразие балладных историй. Их классификация – задача этнографов и литературоведов. Научная литература по данному вопросу составляет значительный объем[18]. Исследование этого вопроса не прекращается и сегодня, продолжая лучшие традиции отечественной фольклористики.

Как отмечают литературоведы, источниками балладных сюжетов были книжные предания, христианские легенды, произведения средневековой письменности, рыцарские романы, произведения античных авторов, усвоенные сквозь призму средневековых обработок и пересказов. Типичные балладные сюжеты вращаются вокруг несчастной любви, инцеста, роковой разлуки с непременной трагической развязкой[19]. Несмотря на огромное разнообразие

---

[18] Среди наиболее известных работ, в которых ставится вопрос о классификации балладных сюжетов разных национальных традиций, укажем здесь лишь хрестоматийные исследования [см.: 25; 93; 94; 123; 158; 177; 296; 303; 304].

[19] Эту информацию можно почерпнуть в многочисленных филологических работах, где систематизированы балладные сюжеты, типы, мотивы. В частности, в данной работе мы опирались на исследование Ю. И. Смирнова, словарь M. Bocian, а также на коллективный труд Института филологии СО РАН. [См.: 295; 296; 377].

балладных сюжетов, самыми популярными, на наш взгляд, стали три «бродячих сюжета»:

- *«приход мертвого жениха (брата)»* или *«свадьба с мертвецом»*,
- *«брак с мифическим существом»,*
- *«возмездие»*.

В этом плане леденящие душу истории о «живых мертвецах», «демонах-любовниках», невероятных событиях были вне всякой конкуренции. Они, подчиняясь требованиям мировоззренческого демократизма, отвечали интересам широкой аудитории [см. об этом: 239]. Главной задачей романтиков было вовлечение читателя в круг человеческих страстей, идущих от конфликта субъективного и объективного начал, противостояния судьбе. Неслучайно их героем выступил «маленький человек», такой же, как все, как любой из толпы, с набором обыкновенных, ничем не выдающихся качеств. Благодаря необычности драматического действия названных трех сюжетов, они обладали притягательной силой, которая стала залогом огромного успеха и популярности балладного жанра в век романтизма.

В литературных и музыкальных произведениях рассмотрим вышеназванные сюжеты с точки зрения воплощения в них темы-идеи, основных мотивов, фабульной схемы.

«Приход мертвого жениха (брата)» или ***«свадьба с мертвецом»*** относится к сюжетному типу «бродячий покойник»[20]. В его основе лежит тема любовной вины и загробной верности. Основной мотив преследования имеет следующую фабульную схему.

Девушка тоскует о погибшем возлюбленном, не вернувшемся из военного похода[21]. От отчаянья она проклинает Бога и ночью, после полуночи, к ней является жених-всадник. Он зовет ее в путь (к венцу). Героиня уступает

---

[20] Тема «бродячих покойников» детально рассматривается в исследованиях фольклористов и филологов [См.: 24; 39; 165; 187; 199; 239; 292; 293; 314].

[21] Сама по себе ситуация тоски по мертвым считалась нарушением табу. В архаических представлениях мертвых требовалось поминать и забывать, иначе под их видом нечистый приходил за душами живых.

его просьбам, после чего следует совместное путешествие-скачка. По пути жених приглашает на свадьбу гостей (скелетов, рой мух над висельником, нечисть и т. д.). На рассвете молодые оказываются на кладбище, жених превращается в прах, брачное ложе оказывается могилой, итог любовного пути – «свадьбой-похоронами». Над мертвой невестой кружит рой теней, призывающих к терпению. В некоторых вариантах в финал вводится мотив раскаяния и молитва, после чего душа девушки считается спасенной.

Множество авторов литературных баллад использовали данную фабульную схему в своих произведениях. Самой известной из них стала «Ленора» Г. Бюргера. В притяжении и отталкивании от нее в России появились «Людмила» и «Светлана» В. Жуковского, «Ольга» и «Наташа» А. Катенина, «Сон невесты» И. Козлова, «Романс» Н. Языкова. Сон Татьяны из поэмы А. Пушкина «Евгений Онегин» тоже навеян этой романтической балладой, а Ленору А. С. Пушкин называл своею музой:

«Как часто ласковая муза
Мне услаждала путь немой
Волшебством тайного рассказа!
Как часто по скалам Кавказа
Она Ленорой, при луне,
Со мной скакала на коне!»

А. Пушкин. «Евгений Онегин» [274, с. 131].

В Англии шлейф «Леноры» замечен в сочинениях М. Льюиса «Алонсо отважный и краса Имоген», В. Скотта «Песня» и «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», в Чехии – у К. Эрбена в «Свадебных рубашках» и «Незваном госте». «Бегство» А. Мицкевича в Польше и «Коринфская невеста» И. Гёте в Германии замыкают путешествие «Леноры» по Европе. В гендерной «перелицовке» черты знакомой нам баллады проступают в произведениях американского поэта Э. По «Ворон», «Аннабель Ли», «Улялюм», «Линор».

Балладно-художественный мир «Леноры» нашел яркий отклик в музыкальном романтизме. Композиторы использовали популярный балладный сюжет в качестве литературной программы, либретто оперы или

мелодекламации, 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. В «Летучем голландце» Р. Вагнера по балладе Г. Гейне инфернальным любовником выступает не всадник, а моряк, что, в сущности, не меняет сути сюжета «приход мертвого жениха», так как сохраняется его основа – мотив преследования.

Действующим лицом баллад, известных под названием ***«брак с мифическим существом»***, является «чудесный супруг». Мотив обольщения, как ведущий в данном типе, напрямую соотносится с темой любовного плена, объединяющей две крупные группы балладных сюжетов – *эльфийский* и *русалочий*. Общность их фабульной схемы не вызывает никаких сомнений.

Русалка (водная/лесная дева) стремится к соединению с миром живых в надежде через любовь обрести человеческую душу. Как демон-обольститель, она пытается заключить брак со смертным (охотником, епископом, князем, поэтом). Для этого мифическая дева пускает в ход магические чары неистово-чувственной страсти, троекратное восхождение к которой несет гибель ее возлюбленному. В некоторых версиях сюжета смерть героя наступает после нарушения обета, связанного с запретом на брак с земной женщиной. В гендерной инверсии в роли русалки выступал Водяной, огненный змей или другой мифический любовник, союз с которым являлся гибельным для девушки (женщины), попавшей под воздействие его чар[22].

Относительно русалочьего сюжета необходимо внести некоторые уточнения. До сегодняшнего времени он дошел в двух версиях: сказочной и балладной. Они имеют принципиальное отличие. В сказочной отсутствует тема «любовного плена» – главная для балладного жанра. В сказке русалка никогда

[22] См.: [66; 162; 163; 164].

не мстит обманувшему ее жениху. Здесь многое зависит от контекста, от сплетения других сюжетных линий. Однозначно можно сказать, что для группы «русалочьих» баллад характерен определенный тип героини – демоническая любовница, «Жестокая красавица» (Дж. Китс), которая, кстати, далеко не всегда получала русалочье обличье. Возможны были ее разнообразные варианты: женщина-змея (Ламия), коварная жрица любви (Тамара).

В эльфийском сюжете герой дерзает вступить на запретную территорию эльфов (троллей), чуждую природе человека. Здесь происходит его встреча с мифической королевой эльфов (троллей), которая поражает путника неземной красотой. Пренебрегая запретом прикасаться к ней поцелуем, он навсегда остается в плену эльфийской страны, становясь ее вечным заложником, что, по сути, равнозначно его смерти в мире людей.

Известными фольклорными балладами, послужившими источником для литературного творчества романтиков, стали «Томас и лесная панна», «Томас Рифмач». Среди популярных литературных баллад, использующих данную фабульную схему, назовем «Ночной разговор» Й. фон Эйхендорфа, «Лорелею» К. Брентано, Г. Гейне, «Свитезянку» Мицкевича, «Русалку» А. Пушкина[23], «Майскую ночь» Н. Гоголя, «Рыбака» И. Гёте, «Водяного» К. Эрбена, «Тамару» М. Лермонтова, «Пер Гюнта» Г. Ибсена (сцена встречи Пера с дочерью Доврского деда), «Ламию» и «Жестокую красавицу» Дж. Китса, «Лесного царя» И. Гёте[24].

Водные девы – Лорелеи, Ундины, Русалки, Мелузины – в музыкальном искусстве романтизма стали одним из любимых и тиражируемых образов. «Лорелея»[25] Ф. Листа, Р. Шумана, З. Фибиха, К. Рейнеке, Ф. Мендельсона; «Ундина» Гофмана, А. Лортцинга, А. Львова; «Русалка» А. Дворжака, А.

---

[23] Полный перечень сюжетов о русалках, сиренах в русской литературе см.: [295, с. 94 – 100].

[24] Согласно «Словарю-указателю сюжетов и мотивов русской литературы» вариантом сюжета «Лесной царь» является всадник, везущий на свадьбу свою невесту. Жениха, увлекая за собою, соблазняют дочери Лесного царя [см.: указ. изд. с. 85 – 86].

[25] Антология «водных дев» в музыкальном искусстве представлена в работах Н. Вербы, Л. Кириллиной [см.: 61; 156].

Даргомыжского, Э. фон Михаловича, М. Штейнберга; «Свитезянка» Н. Римского-Корсакова, «Агнете и Водяной» Н. Гаде, «Водяной» А. Дворжака – все эти сочинения разворачиваются по одной фабульной схеме.

В единой плоскости с ними находятся произведения, где героиня также принадлежит иному миру, хотя и не связанному со стихией воды: «Томас и лесная панна» З. Фибиха, В. Новака; «Дочь лесного царя» Н. Гаде; «Пер Гюнт» Э. Грига, В. Эгка, «Тамара» М. Балакирева, «Ламия» Э. Мак-Доуэлла, «Жестокая красавица» А. Маккензи, В. Сильвестрова (цикл «Тихие песни»), Ч. Стэнфорда.

Третий «бродячий сюжет» – ***«возмездие»*** – относится к сюжетному типу «противостояние человека и рока». Тема искупления души с основным мотивом богоотступничества (богоборства), лежащая в его основе, особенно глубоко укоренилась в художественной культуре романтизма[26].

Фабульная схема этого типа баллад имеет свои особенности. Герой проявляет непокорность Божьей воле (испытывает судьбу, нарушает религиозные нормы, совершает убийство, прелюбодействует, богохульствует, вступает в сделку с дьяволом и т. д.). Ему выносят троекратное предупреждение о наказании за богоотступничество, которое он игнорирует, после чего на «поверхность» выходят мистические силы, защищающие попранную справедливость.

В некоторых балладах редуцированы определенные звенья фабульной цепи. Они подразумеваются, но не вплетены в сюжетную схему. Смысловым замещением непокорности силам судьбы также становится непокорность родительской воле, оборачивающаяся трагедией для героев. За совершенный и нераскаянный грех, за противостояние Божьей (родительской) воле наступает наказание: погружение во мрак небытия, вечный сон, вечное странствование. Герой гибнет, то есть навечно остается в потустороннем мире (бездне, бушующим океане, пещере и т. д.). В отдельных балладах к названной схеме добавляются мотивы искушения, позднего раскаянья, борьба светлых и темных сил

[26] См. об этом: [152].

за его душу. Иначе говоря, причастность героев к топосу «смерти» – важное качество балладной поэтики. Являясь ее проводниками, они были взяты в высшей точке эмоции.

«Дикий охотник» Г. Бюргера[27], «Перчатка», «Кубок» («Водолаз») Ф. Шиллера, «Валтасар» Г. Гейне, «Видение Валтасара» Дж. Байрона, «Эдвард», «Проклятие певца» Л. Уланда, «Вильям Ратклиф» Г. Гейне, «Кладоискатель», «Вальпургиева ночь» И. Гёте – вот далеко неполный перечень литературных произведений, использующих эту схему.

Названный массив литературных сочинений необходимо дополнить группой баллад, где в роли «богообидчика» (В. Жуковский) выступает неприкаянный скиталец. К примеру, «Летучий голландец» Г. Гейне, «Странствующий жид», «Манфред» Дж. Байрона являют инфернального странника, жаждущего снять с себя бремя «помраченного величия», влекущее в «бездну сатанинского падения» (В. Жуковский)[28].

С сюжетом «возмездия» в музыке связаны такие шедевры, как «Летучий голландец» Р. Вагнера, «Вильям Ратклиф» Ц. Кюи, «Проклятый охотник» Ц. Франка, «Дикая охота» Ф. Листа. К. Вебер использовал Дикую охоту в опере «Волшебный стрелок» (сцена в Волчьем ущелье), а З. Вагнер – в опере «Проклятый Дитрих» (Антракт перед Вторым действием имеет название «Дикая охота»). 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 и П. Эртеля.

Не менее ярко идея противостояния судьбе выражена в балладах «Кубок» Ф. Шуберта, Б. Сметаны, А. Аренского. В сочинениях «Эдвард» И. Брамса и Э. Мак-Доуэлла, «Проклятие певца» Р. Шумана, Ф. Бузони и Г. фон Бюлова, «Беглецы» и «Баллада о мальчике в степи» Р. Шумана акцент сделан

---

[27] В Бретани Дикую охоту называли «Царской», в Саксонии и Вестфалии – «Черной», а в Северной Германии – «Охотой Вотана».

[28] См. статью В. Жуковского «О поэте в современном его значении. Письмо к Н. В. Гоголю» [126].

на наказании за совершенный грех. А в балладах «Вальпургиева ночь» И. Брамса, «Баллада гномов» О. Респиги, «Корабль мертвецов» К. Таузига, Э. фон Михаловича на первый план выходит ужасающая картина иррациональной агрессивности, сверхъестественный оккультизм, разгул потусторонних сил.

Анализ «бродячих сюжетов» позволяет вывести некоторые общие закономерности, «формулу» табуированной баллады.

Во-первых, при всем разнообразии ее сюжетов можно проследить общую для них ситуацию встречи двух миров – здешнего и потустороннего. Это наиболее важный образно-мотивный и структурно-драматургический элемент баллады. По мнению филологов, он является жанрообразующим признаком баллады [199; 389]. Противопоставление двух миров романтическая баллада получила в наследство от древних прасюжетов[29].

Так, в сюжете приход «мертвого жениха» из преисподней является инфернальный пришелец и забирает возлюбленную с собою в могилу. В сюжете «брак с мифическим существом» «мертвого жениха» замещает «неземная невеста», демоническими чарами увлекающая своего возлюбленного в иной мир или гибнущая от соприкосновения с чуждой ее сущности природой. В третьем сюжете – «возмездие» – главный герой-богохульник, пре– ступает законы «высшего мира», после чего встречается с иномирной силой, что влечет проклятие небес и гибель святотатца.

Встреча двух миров указывает на нарушение существующего в мире структурированного порядка вещей. Анализируя инвариант персонажа-любовника в восточнославянских текстах, Е. Е. Левкиевская подчеркивает, что в мифологической традиции любовные отношения между представителями разных миров («здешнего» и «потустороннего») осмысливаются как нарушение ритуального поведения [187]. Нарушая табу, герои преступают религиозные правила, что «открывает ворота» перед силами Зла. Заметим, что именно такой

[29] Кстати, в культуре Средневековья, по наблюдению А. Я. Гуревича, деления на «здешний» и «потусторонний» мир вообще не существовало [95].

характер преступлений, по мнению литературоведов, в первую очередь становится критерием выделения жанровой разновидности табуированной баллады из группы фантастических баллад[30]. Это приводит героев к гибели или безумию, которое по законам жанра тождественно смерти.

Во-вторых, обозначился стандарт типизации героев. Здесь можно выделить три персонажа: Инфернальный пришелец, его Возлюбленная и Повествователь, среди которых ведущие позиции занял представитель «запредельного мира». Фольклорный пласт нежити легко и естественно вошел в балладный жанр. «Бродячие покойники», «дикие всадники», демоны-любовники в женском и мужском обличье, мистические инструменты и потусторонние голоса стали частью поэтологической системы романтической баллады. При внимательном рассмотрении обнаруживается типологическая общность представителей иномирного пространства. Так, русалка, королева эльфов, дочери Лесного царя (Ольхового короля) – варианты одного мифологического имени, равно как и Всадник, Дикий Охотник, Повелитель мертвого воинства и Скиталец.

В-третьих, обозначенные сюжеты имеют общие корни. По мнению этнографов, они возникли из похоронной обрядности и имели оградительную функцию[31]. Русалками, водяными, демонами-любовниками, одним словом, «пришельцами» из иного мира становились те, кто покончил жизнь самовольно, от отчаянья. К ним относились самоубийцы и утопленники. Также ими могли быть некрещеные младенцы и незамужние девушки, то есть люди, похороненные вне обрядовых правил, без участия церкви.

По народным поверьям эти неупокоенные души «застряли» между мирами. Отсюда происходит их название – «бродячие покойники». Как отмечают специалисты в области традиционного фольклора, «…вера в возможность возвращения покойного из иного мира (или – вставания мертвого тела из могилы)

[30] См. об этом: [51].
[31] См.: [254; 290; 119; 314].

коренится в принципиальной размытости границ между мирами, миром загробным и миром живых. И территориально, и, так сказать, физиологически. Мертвый не столько хоронится, сколько – приговаривается к пребыванию вне мира живых, и поэтому соблюдение ритуала, как христианского, так и языческого, начинает играть здесь первостепенную роль. Сама смерть при этом предстает не столько как непреодолимый барьер, непреступаемая граница, сколько как аморфный континуум, путь, протянутый не только в пространстве, но и во времени» [227, с. 35 – 36].

В этом отношении можно заметить глубокую связь темы «любовной вины» и «загробной верности», доминирующей в первом сюжете, с темой «любовного плена» «русалочьего» сюжета. Разница заключается в их мотивной реализации. В первом случае ведущим началом становится ситуация преследования, во втором – обольщения, которые определяют всю фабульную конструкцию и, особенно, стилистику баллады, где драматический напор предстает в виде суггестивной оргаистической пляски-кружения либо уступает место гипнотическому дурману, вариантно замещая леденящий душу страх сладостным сном-забвением.

В-четвертых, названные сюжеты разворачиваются по сходной канве. Они как бы «нанизываются» на единую фабульную ось. Все начинается с нарушения запрета, следствием чего становится гибель души героя и появление его двойника. Далее идет пересечение границы «балладного топоса» ради соединения с возлюбленной (возлюбленным), т. е. встреча двух миров. Для одного из героев она заканчивающая катастрофой, которую венчает «свадьба-похороны»[32].

Отдельное внимание обращаем на момент пересечения границы. Для балладного жанра это особый знак: время, когда грань между мирами истончается. В балладах он всегда приходится на полночь или полдень. В некоторых

[32] В том случае, когда вариант финала имел внешне благоприятный исход, то есть герой вовремя успел принести мольбу и покаяние, на нем все равно навсегда оставалась печать встречи с иным миром, но чаще всего для представителя мира живых любовь демонического пришельца все-таки оборачивалась смертью.

случаях брешь в теле мироздания дополнительно подчеркивается календарными маркерами, как то: ночь перед Рождеством, ночь на Ивана Купала[33], Вальпургиева ночь. Бой колокола, удары часов, любое указание на пространственно-временную щель «между канунами и началами» обозначают переход из мира реального в фантастический. В этой точке время начинает идти в другом темпе, пространство меняет свои очертания, прошлое сливается с настоящим, наступает момент мистического вневременья и «на сцене» появляются пришельцы – «гости двенадцатого удара» [39, с. 214-219.].

Наполнение романтических мифов христианскими мотивами позволяет понять цель прихода «пришельца» в «здешний мир». Она заключается в обретении потерянной души через ритуальную встречу с возлюбленной, которая является хранителем его души. По определению О. Фрейденберг, «прохождение героем фазы смерти и позднейшее отделение этой временной функции порождает образ двойника» [329, с. 233], «…двойник персонажа – всегда инкарнирует преисподнюю» [327, с. 87]. Следовательно, «пришелец» в балладе – это двойник героя[34].

Двойник способен принимать самые разнообразные формы – от литературного соперника до души возлюбленной, которая получает вторую жизнь в сердце героя. Неслучайно в роли «пришельца» из иного мира чаще всего выступает мертвый жених или мифическая невеста. Оборотничество возлюбленной – типичный романтический прием. Итак, двойник-«пришелец», пересекая условную границу балладного топоса, встречается в «здешнем мире» со своей погубленной душой, персонифицированной в образе возлюбленной, и эта судьбоносная встреча для всех героев имеет роковой исход.

---

[33] См. об этом: [24; 39].

[34] «Под двойником мы понимаем проекцию части сознания или подсознания художественного прототипа, функционирующую в качестве самостоятельного персонажа произведения. Двойник может символизировать смерть, бесконечную жизнь, совесть героя, болезнь (психическое расстройство) и многое другое. Право называться двойниками получают только те персонажи, которые имеют какую-то общность: происхождение, имя, внешность — всё, формально указывающее на их “родство”». Цит. по: [179].

3. Сюжетные мотивы

Сюжетный архетип табуированной баллады складывается из ряда многократно повторяющихся мотивов, кочующих из произведения в произведение. В табуированной балладе можно выделить два устойчивых образно-содержательных мотива: ***любви-в-смерти*** и ***судьбы***. Названные мотивы можно считать некими постоянными величинами. Они моментально узнавались широкой публикой, которая извлекала их из общего семантического пространства и связывала в единое целое. Новый смысловой поворот балладного повествования обеспечивался комбинацией одних сюжетных мотивов с другими, близкими им по контексту. Взаимодействие, всевозможные комбинации сделали жанр гибким и подвижным. Благодаря этому баллада оборачивалась многообразием художественных форм, напоминая постоянно «флуктуирующую» систему живого организма.

В центре табуированной баллады находится мотив ***любви-в-смерти***[35]. В романтической культурной традиции этот мотив, обладающий мощной образно-понятийной силой, выступил в роли метакатегории, которая соединила полярные миры Эроса и Танатоса. Широкую известность в романтизме она получила благодаря творчеству Р. Вагнера, который значение Liebestod сначала обосновал теоретически в своих философско-эстетических работах, а затем раскрыл его художественный потенциал в «Тристане и Изольде»[36].

Однако для характеристики балладного мотива мы не пользуемся понятием Liebestod, поскольку в этом жанре любовь-в-смерти имеет несколько иной смысловой оттенок, который не восходит к значению томления любви/смерти, а скорее воплощает динамику неуклонного движения к могиле. Общим началом, тем не менее, является амбивалентный характер названного мотива, т. к. развитие любовного чувства в балладе изначально имеет роковую

---

[35] Неразделенность двух ведущих концептов романтической эстетики – любви и смерти – в немецкой традиции породило слово-кентавр «Liebestod», который, по сложившемуся мнению, не имеет аналога на других языках.
[36] См.: [50, с. 64].

предопределенность. Напомним, что встреча любовников – наивысшая ступень, кульминация повествования, причем для одного из них, «пришельца», топография вполне ясна – это «загробный мир», а для другого ясность наступает внезапно и заканчивается смертельным исходом. Контакт героя (героини) с пришельцем делает невозможным обратный ход – возвращение первого в мир «живых».

В единый узел все сюжетные нити романтической баллады связывает ***мотив судьбы.*** Его положение в балладе – особое. Он начинает и замыкает балладный сюжет, возвращая действие в начало. Литературоведы отмечают, что для архаического сознания характерно отождествление судьбы и смерти [см.: 317]. Мотив судьбы замыкается на фигуре пришельца и оказывается одновременно связанным и с инфернальным пришельцем, и с участью героини. Так через фигуру пришельца осуществляется связь мотивов смерти-любви и смерти-судьбы героини. Встреча с пришельцем – это встреча героини со своей судьбой, в то время как встреча с возлюбленной – это встреча пришельца со своей душой. Для балладного жанра, отмеченного глубоким трагизмом, таинство брака с «неземной возлюбленной» всегда трактовалось как «свадьба-похороны».

Напомним, что сюжетный разворот в балладе отличают внезапное начало, запутанность интриги и непредсказуемость ситуаций, напряженность действия, драматизм повествования. В начале балладного повествования нередко находится одно знаковое событие – нарушение ритуального поведения. Так в тексте появляется мотив судьбы. Снятие табу запускает действие, открывает «ворота» силам зла. Одним из излюбленных балладных приемов является устранение образа повествователя, из-за чего фантастический мир резко вторгается в балладное пространство. Мотив судьбы охватывает две стадии действия: мотивировку событий (с возможным ее пропуском для закручивания интриги) и разворот повествования.

Рассмотрим преломление названных мотивов в Симфонической балладе Чайковского «Воевода».

П. И. Чайковский. Симфоническая баллада «Воевода»

«...Среди поэм Чайковского «Воевода» выступает каким-то «уродцем», чем-то недосказанным, недовыявленным, несмотря на вдохновенность начала и на трепетность жизненную всей ткани произведения (...) При тщательном вглядывании и при слушании остается впечатление какой-то “сбитости”, нелогичного распределения материала и невыясненности плана. Смелая вещь, но не зрелая: убеждающая порывом, а не симфонически развитой мыслью. Словно композитор стоял на пороге чего-то им желанного, но не осознанного!..» [21, с. 266].

Столь нелестные критические замечания Б. Асафьева по поводу Симфонической баллады Чайковского невольно вызывают вопрос: как мог маститый композитор, за плечами которого находился практически весь оперный и симфонический массив сочинений (известно, что баллада написана сразу после окончания «Пиковой дамы», и что считанные годы отделяют ее от последнего опуса – Шестой симфонии) выпустить в свет балладу-«уродца», при этом оставаясь «очень довольным ею» [приведено по: 108, с. 178]. В то же время авторитетность мнения Б. Асафьева вряд ли стоит ставить под сомнение, тем более что впечатление некоторой незавершенности это произведение оставило и у других музыкантов, в частности, С. Танеева, вынесшего свое отрицательное суждение еще до публичного исполнения «Воеводы».

На наш взгляд, причину отрицательной оценки произведения следует искать в плоскости художественного «перевода» литературного первоисточника на музыкальный язык. Если предположить, что современники Чайковского искали в его балладе детальное воплощение содержания пушкинского текста, то последовательность тем-образов в музыке должна была выстроиться в следующую цепочку: портрет разгневанного Воеводы, сцена любовного свидания и случайный выстрел, дающий неожиданное избавление влюбленным от нависшей над ними опасности.

Между тем, музыкальное решение входит в противоречие с сюжетом пушкинской баллады, что, кстати, было отмечено исследователями. А. Должанский, в частности, пишет: «…Остановившись на картине смерти воеводы, Чайковский как толкователь событий не раскрыл основной мысли поэта. Чайковский не показал п о б е д ы м о л о д о г о п р е к р а с н о г о п о р ы в а к с ч а с т ь ю н а д у г н е т а ю щ и м и е г о с и л а м и (…) Заканчивая «Воеводу», Чайковский изменил своим собственным принципам программной музыки» (разрядка А.Н. Должанского) [108, с. 183].

Однако стоит ли прямо соотносить музыкальную балладу с пушкинским текстом, если тот не получает своего отражения в музыке? Как представляется, Чайковский воспринял литературный источник обобщенно, сквозь призму балладного жанра, не приняв травестию балладного романтического сюжета, имеющую место в вольном переводе баллады Мицкевича Пушкиным.

В «Воеводе» Чайковского резкое начало с картины «скачки», всегда сопровождающей мотив пришельца в музыкальных опусах, воспринимается как вторжение неведомой потусторонней силы. Как не вспомнить здесь «Ленору» Г. Бюргера, «Людмилу» и «Светлану» В. Жуковского, «Ольгу» П. Катенина, «Лесного царя» И. Гете, содержащих такой же элемент традиционной балладной картины?

Выразительным началом «скачки» в музыке традиционно выступает остинатная ритмоформула, имитирующая стук копыт, а также динамическое нагнетание, создающее едва не зрительный эффект приближающегося скакуна. Драматизм ситуации закрепляется музыкальными средствами. На фоне тонического органного пункта у группы «тяжелой» меди формируется первая тема баллады путем секвенцирования мелодического движения по звукам уменьшенного септаккорда, что усиливает чувство надвигающейся катастрофы.

С образом-символом инфернального пришельца в балладах также связан композиционный прием, получивший название нарастающего повторения (incremental repetition). В музыкальном тексте он проявляется в способе

экспонирования первой темы (троекратное утверждение которой происходит на вершине динамического подъема) и просматривается в трехчастной структуре раздела *Allegro vivacissivo*. Трехчастность в балладном жанре подчинена эффекту динамически-развивающегося сюжета. Исходя из этого, репризный раздел Чайковский строит по-особому, используя драматургический прием наложения планов действия. Здесь появляются две новые темы в контрапункте с темой «скачки». Причем, исходная тональность едва угадывается, поскольку имеет место тональная двойственность. Все это делает репризу открытой, драматизирует действие.

Опознавательным музыкальным знаком «загробного мира» в «Воеводе» становится жутковатый тембровый колорит валторны, фагота, английского рожка (в нижней тесситурной границе). Мрачная мистическая образность, всегда сопутствующая ситуации запрета, особенно ярко обнаруживает себя во второй теме рассматриваемого раздела, которая выступает в значении темы рока. Она вторгается в кульминационные моменты действия: предваряет любовный дуэт и финальную развязку. Ее «поведение» в ходе балладного действия напоминает некоторые страницы из оперной музыки Чайковского, например, сцену Графини с приживалками из «Пиковой дамы».

Напомним, что в исследовательской филологической литературе Графиня рассматривается как существо хтоническое, как «вечная старуха», сопричастная подземному царству мертвых [111, с. 337]. Дыхание преисподней заполняет звуковое пространство баллады при появлении темы, экспонируемой бас-кларнетом. Хорошо угадывается ее родство с монологом Графини перед «песенкой». Оно слышится и в «ворчании» бас-кларнета, и в повелительном характере побудительных интонем. Таинственность жутковатой атмосферы дополняется тихим «шуршанием» струнных и «гнетущей» педалью «роковых» тембров (тромбон, туба, бас-кларнет, литавры) в динамике ***ppp***.

Художественная находка Чайковского состоит в том, что «потусторонний» мир показан не столько звукоизобразительно, сколько психологически. Встреча с ним леденит душу, перехватывает дыхание, словно сами Страх и

Ужас становятся героями повествования[37]. Холодом могильного склепа веет и от полутеней-полулюдей в комнате Графини, и от темы ужаса баллады.

Сцена свидания – (*Moderato*) – самый трогательный и захватывающий раздел произведения. В ней пышно расцветают и кульминируют обе темы любви, в полноте своей экспрессии перерастающие в тему любовной страсти (*Tempo precedente*). Сцена свидания пронизана трагической обреченностью. Интонационная общность лирических и «роковых» тем указывает на тождественность любви и смерти, их неразрывную связь между собой и подчинение судьбе. Интонационное родство на основе терцово-секундовой интонемы и квартового мотива из темы «скачки» подтверждает сказанное.

Амбивалентность любви и смерти влияет на композиционное решение рассматриваемого раздела. В репризе любовного дуэта происходит вытеснение второй темы любви, принадлежащей мертвому жениху-пришельцу, новым материалом (*Allegro giusto*), что делает трехчастную форму открытой. Такой «срыв» кульминации приводит к стремительной развязке. Он отмечен метроритмическими и динамическими средствами тринадцатикратное чередование s*f* и > *p* создает зрительно-осязаемую картину учащения пульса и внезапной остановки жизни – роковое тремоло литавр накладывается на застывшую фермату уменьшенного септаккорда.

В «Воеводе» этим событиям соответствует заключительная часть баллады (*Allegro vivacissimo*). Репризой она может быть названа условно, поскольку запускает следующий драматургический виток действия. Здесь происходит соединение тем судьбы героини и темы пришельца. Заметим, что первая тема значительно меняется, на что указывают появившиеся в ней вздохи из темы любовной страсти.

В кодовом разделе эпизод крушения надежд воспринимается как органичное завершение предшествующих событий. Октавное скандирование

---

[37] Напомним, что в древнегреческой мифологии Деймос и Фобос являются персонификацией страха и ужаса.

секундовых мотивов, нисходящий гаммообразный спуск, проводимый группой тромбонов на фоне тремолирующих литавр, придает ему черты и тем-фатумов, и реквиема-плача.

По ряду устойчивых признаков «Воевода» Чайковского имеет полное соответствие с литературной западноевропейской табуированной балладой. Она содержит «эталонный» балладный сюжет, включающий переход границы миров, нарушение запрета, «свадьбу-похороны» и трепет обреченной души. Названный сюжет определяет специфику композиционного строения: прерывистость повествования, контраст отдельных сцен, «срыв» кульминации, открытую репризу.

В связи с этим хочется напомнить слова Б. Асафьева, который, предчувствуя новации Чайковского, заметил, что «композитор стоял на пороге *чего-то им желанного, но не осознанного»* (курсив мой. – О. Б.). Сегодня, реабилитируя этот гениальный опус, мы можем сказать, что таковы были законы жанра табуированной баллады, которым композитор следовал неукоснительно, но которые не были восприняты русским обществом, не встроились в его ментальную парадигму.

Итак, в XIX века романтическая баллада, открытая всем видам искусства, стала сосредоточением ведущих идей, проводником актуальных для общества тем и сюжетов. Для отражения процессов, формирующих массовое сознание, ей потребовались особые средства – универсальный язык мифа. Баллада соединила в себе возможности литературы, музыки, изобразительного искусства и театра, встала на путь усвоения образов фольклора, реализуемых в конкретных текстах посредством узнаваемых мотивов. При нескончаемом разнообразии художественных образцов жанра в данном параграфе мы выделили доминантные мотивы и проследив их трансформацию, определили, что родовые черты балладного жанра (повествовательность, драматизм, конфликт субъективного и объективного начал, мировоззренческий демократизм, простота и выразительность художественных средств) получили специфическое преломление в табуированной балладе.

Стараясь выделить важные, только ей присущие черты, мы преследовали цель определить главные сюжетные мотивы табуированной баллады. Сюжетный архетип табуированной баллады в трех ее разновидностях – «свадьба с мертвецом», «брак с мифическим существом» и «возмездие» – складывается из ряда устойчивых, многократно повторяющихся мотивов ***любви-в-смерти*** и ***судьбы.*** Было отмечено, что, переходя из произведения в произведение, они не меняют свои функции, оставаясь постоянными величинами[38].

Следуя обозначенному курсу, далее нами будет рассмотрена балладная поэтика в художественных текстах романтизма. Сначала в центре внимания окажутся герои табуированной баллады (Инфернальный пришелец, Возлюбленная и Повествователь), затем ее мифопоэтика, отраженная в композиции и драматургии.

[38] За некоторым исключением, пожалуй, лишь в сюжетном типе «возмездие», в котором иногда допускается секвестирование мотива любви.

§ 2. Жанрово-семантические амплуа

Трансляция образно-содержательной парадигмы страха дала то уникальное жанровое образование, которым стала табуированная баллада. Развертывание балладного дискурса характеризовалось относительным постоянством сюжетно-конструктивных, драматургических и лексически-языковых признаков. Носителями условных типизированных смыслов, имеющих вербально-понятийную ясность и устойчивое художественное выражение, стали персонажи романтической баллады.

За каждым из них – *Инфернальным пришельцем*, его *Возлюбленной* и *Повествователем* – закрепились популярные в романтической культуре **архетипы демона**, **Психеи** и **Вестника смерти**. Они хорошо воспринимались широкой аудиторией, поскольку образно-содержательные константы балладного дискурса были привязаны к стойким лексическим формулам, кочующим из баллады в балладу. Стереотипизация последних подкреплялась единством художественного мира жанра. В поэтических текстах они обнаруживали однотипность характеристик и сюжетных ситуаций, в музыкальных – повторяемость средств выразительности и миграционный внутрижанровый характер, что дало повод назвать последние ***мигрирующими балладно-интонационными комплексами***[39]. В табуированной балладе их три: *пришельца, Психеи* и *страха*. Взятые вместе, они выступили как составные элементы семантической системы романтической баллады. Перейдем к рассмотрению балладных персонажей, акцентируя их архетипические корни, влияющие на семиотические параметры образной характеристики и интонационную типизацию.

---

[39] Введенное Л.Н. Шаймухаметовой понятие мигрирующих интонационных формул, «кочующих из текста в текст в музыке разных жанров и сохраняющих исходные значения» [350, с. 19], послужившее основой для нашего термина, совпадает с ним в части общей логике функционирования, но имеет принципиальное отличие, заключающееся в собирательном характере формул (*балладно-интонационный комплекс* – это набор жанровой лексики, сгруппированной вокруг персонажа) и, что наиболее важно, в принципиальной устойчивости значений, не меняющихся при перемещении, но способных к перекомбинированию элементов для приобретения дополнительных значений.

1. Инфернальный пришелец

Главный герой табуированной баллады– «пришлец иноплеменный» (М. Лермонтов). Его роль в балладе самая важная. Этот образ доминирует, стягивает к себе все сюжетные линии, диалоги с ним ведут действие к развязке.

Активное функционирование инфернального пришельца в семантическом балладном поле восходит к ***архетипу демона***. Мифологический универсум романтизма поднял на поверхность целый легион демонических «героев»: нежить в виде «бродячих покойников» и неприкаянных скитальцев, стихийные силы природы, явленные демонами леса, гор, огня, наконец, силы хаоса, представленные воинством мертвецов – таковы были балладные приоритеты.

Напомним, что появление пришельца в мире живых имеет серьезную мотивацию. Поскольку «бродячие покойники» не получили упокоения из-за разорванных связей с миром живых (причинили зло, не успели жениться или выйти замуж, умерли «до срока» и т. д.), то в «здешнем» мире они ищут встречи со своей погубленной (потерянной) душой.

В романтической литературе главную роль «мертвого жениха» играл всадник, явивший из загробного мира за своей возлюбленной. Корни образа всадника уходят в языческие верования. Конь, как непременный спутник всадника, являлся хтоническим существом. Связанный со смертью, он выполнял функцию проводника в загробный мир, а всадник был представителем преисподней.

В табуированной балладе понятие «всадник» имело отрицательную коннотацию, поскольку относилось к высшим силам зла. В некоторых версиях табуированной баллады всадник получал обличье охотника. Несмотря на то, что предводитель кавалькады призрачных всадников восходит к обобщенному образу европейского бога – Владыки Павших, в табуированной балладе он ассоциируется с дьяволом, а Дикая Охота воплощает собой абсолютное зло, вырвавшееся наружу.

Кстати, попутно отметим, что всадник-жених из баллады Бюргера «Ленора» оказывается героем, павшим на войне. Отсюда перекидывается прямой мост к целому корпусу балладных текстов, связанных в романтической балладе с сюжетом о предводителе, собирающем воинство мертвецов. Это баллады Г. Бюргера «Дикий Охотник», Г. Гейне «Гренадеры», И. Цедлица «Ночной смотр» и «Воздушный корабль», Блейка «Король Гвин», Ф. Лорки «Романс об испанской жандармерии».

Инфернальный пришелец, как балладный персонаж, представляет собою некий инвариант, реализующийся в совокупности конкретных вариантов. Он распадается на образы-символы *всадника, Дикого Охотника* (Г. Бюргер) и *скитальца.* Обратимся к примерам образной характеристики главного персонажа табуированной баллады, содержащейся в литературных источниках.

Федерико Гарсия Лорка и Хосе Соррилья-и-Мораль (Испания) в свои баллады с первых строк вводят всадников-«пришельцев»:

Кони черны и подковы,
цокающие жестко,
а на плащах мерцают
пятна чернил и воска.
Едут, свинцеголовы,
едут, одеты мраком.
Плакать они не могут:
души покрыты лаком.

Федерико Гарсия Лорка. «Романс об испанской жандармерии» [364, с. 359]

Долиною скачут рысью
к воротам Гранады прямо
четыре десятка всадников
во главе с капитаном.

Хосе Соррилья-и-Мораль. «Долиною скачут рысью…» [364, с. 354]

В балладе Г. Бюргера «Ленора» (Германия) всадник-«пришелец» появляется в кульминационный момент, и его принадлежность «загробному миру» не скрыта от читателя:

«Седлаем в полночь мы коней…
Я еду издалека.
Не медли, друг; сойди скорей;
Путь долог, мало срока»

(…)

«Но как же конь твой пролетит
Сто миль до утра, милый?
Ты слышишь, колокол гудит:
Одиннадцать пробило». –
«Но месяц встал, он светит нам…
Гладка дорога мертвецам;
Мы скачем, не боимся;
До света мы домчимся».

Г. Бюргер. «Ленора» [364, с. 274]

В русской литературе сюжет бюргеровской баллады стал известен и получил свою трансформацию благодаря переводам В. Жуковского («Людмила», «Светлана») и П. Катенина («Наташа», «Ольга»).

Мчатся всадник и Людмила.
Робко дева обхватила
Друга нежною рукой,
Прислоняясь к нему главой.

В. Жуковский. «Людмила» [364, с. 398]

Сели… кони с места враз;
Пышут дым ноздрями;
От копыт их поднялась
Вьюга над санями
Скачут… пусто все вокруг,
Степь в очах Светланы:
На луне туманный круг;
Чуть блестят поляны.

В. Жуковский. «Светлана» [364, с. 402]

– «Милый! Ты! Так поздно к ночи!
Я все выплакала очи
По тебе от горьких слез.
Как тебя к нам бог принес?

– «Мы лишь ночью скачем в поле.
Я с Украйны за тобой;
Поздно выехал оттоле,
Чтобы взять тебя с собой».

П. Катенин. «Ольга (Из Бюргера)» [364, с. 426]

Фигура «пришельца» в балладе нередко принимает обобщенный образ скитальца. Именно так представлен Инфернальный пришелец в английской народной балладе «Лорд Рональд»:

– Где был ты, мой Рональд? – В лесах, моя мать
– Что долго скитался, единственный мой?
– Гонял я оленя. Стели мне кровать.
Устал я сегодня, мне нужен покой.

Английская народная баллада «Лорд Рональд» [364, с. 62]

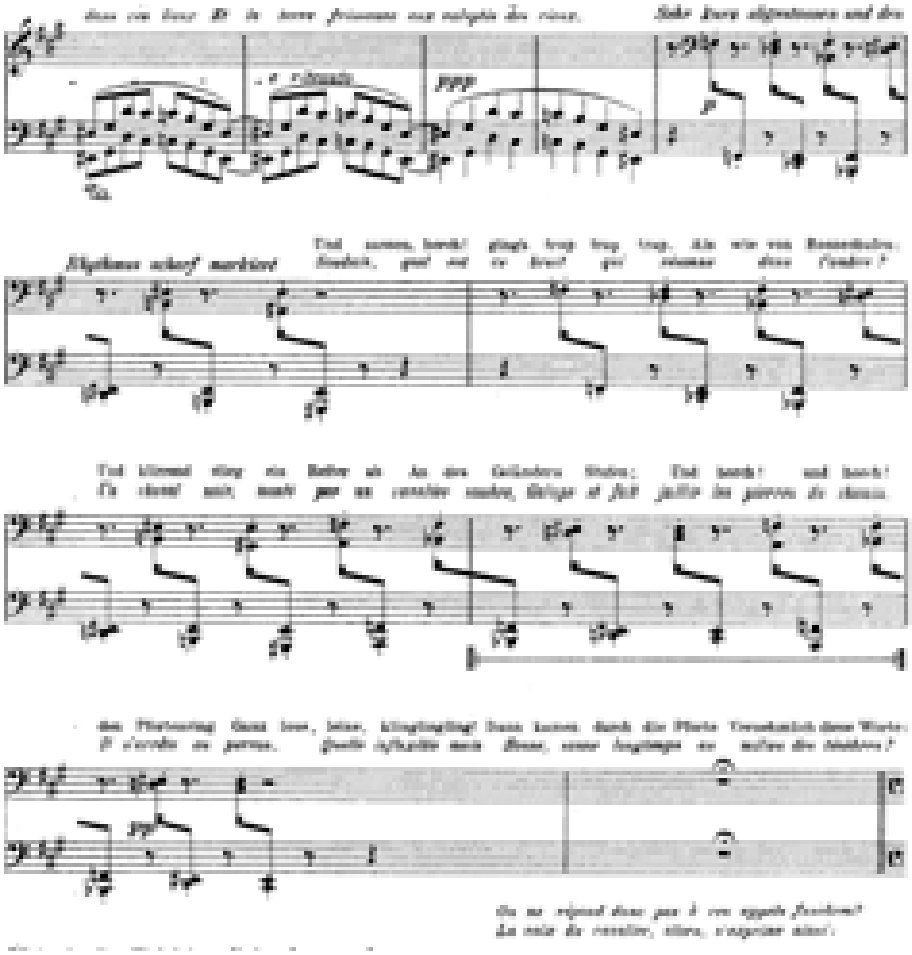
Романтическая музыкальная баллада стала своего рода «лабораторией», где осуществлялась кристаллизация «балладной формулы» пришельца-всадника. Если прочертить линию почти столетней эволюции «страшной» баллады от «Лесного Царя» Ф. Шуберта (1815) до «Баллады гномов» О. Респиги (1920), линию, которая прошла через ряд мелодекламаций Р. Шумана и Ф. Листа, через вокальные баллады К. Лёве, Р. Шумана, И. Брамса, Э. Грига, А. Шёнберга, К. Синдинга, А. Верстовского, М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского; кантатно-ораториальные и хоровые – Р. Шумана, А. Дворжака, Б. Бриттена; симфонические – Ц. Франка, Й. Раффа, А. Дюпарка, П. Чайковского, Й. Хольбрука, Ф. Хегара, П. Эртеля, фортепианные – Ф. Листа, И. Брамса, К. Таузига, А. Гензельта, К. Анзорге, А. Рубинштейна и др., то можно заметить некую константность в выборе средств музыкального языка.

В музыке сложился устойчивый ***балладно-интонационный комплекс пришельца***. Различные его ипостаси представляли темы «скачки», боевые кличи, охотничьи сигналы, «дьявольские вихри», милитаризированные марши, инфернальные тарантеллы и воинственные токкаты, нередко данные в соединении. Композиторы в своих опусах по-разному представляли иномирного пришельца-всадника, акцентируя различные аспекты его образно-метафорической характеристики.

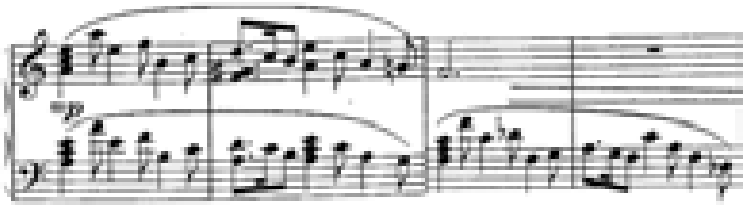
В мелодекламации «Ленора» Ф. Листа на первом месте стоит такое качество образа как призрачность. Лишенные метрической опоры, остинатно повторямые стаккатируемые интервалы с пунктирным ритмом в тишайшей

динамике, в которых лишь угадываются контуры темы, вполне достоверно передают скользящий полет призрака-всадника *(пример 1)*. Похожий ритмический прием использует А. Рубинштейн в фортепианной балладе ор. 104, № 6, с той лишь разницей, что второй элемент темы скачки, разворачиваясь в пятиоктавном диапазоне, подчеркивает способность призрака молниеносно преодолевать пространственное пограничье *(пример 2)*.

1. *Ф. Лист. «Ленора»*



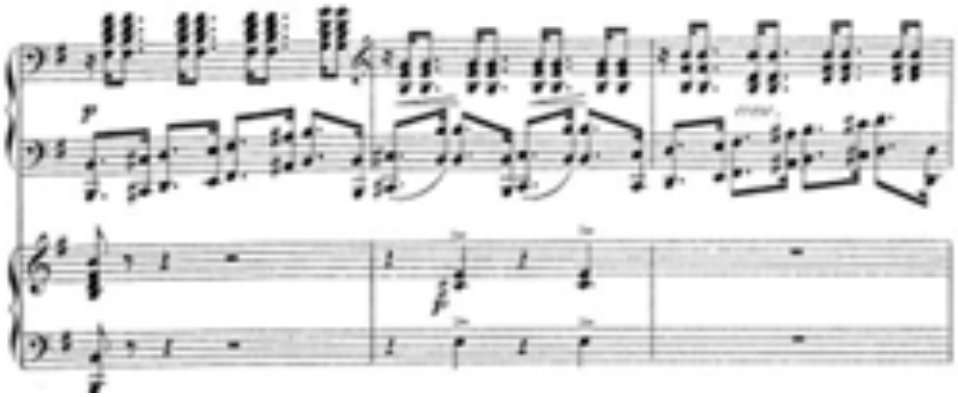
2. *А. Рубинштейн. Баллада для фортепиано ор.104, № 6*



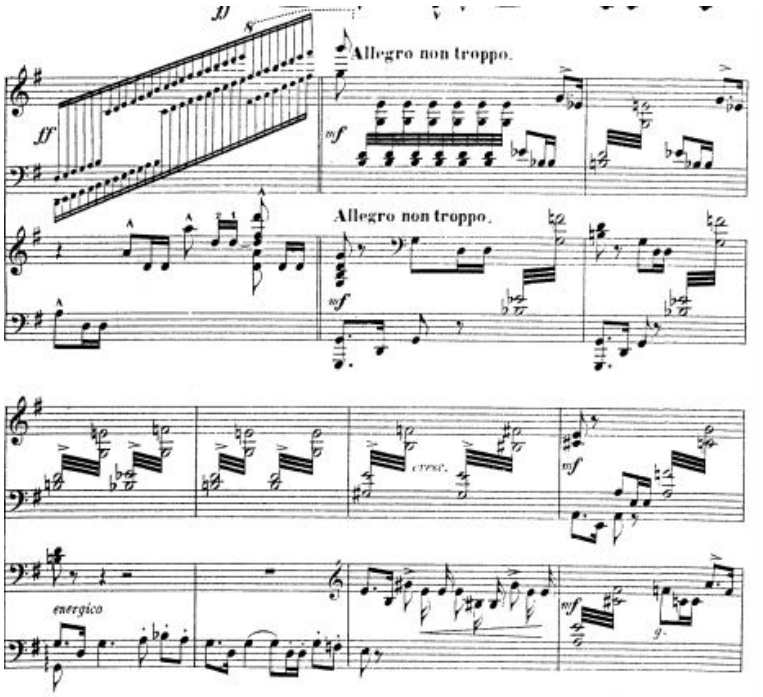
Совершенно иначе выглядит «скачка» в симфонической поэме Г. Дюпарка «Ленора». Ямбический мотив, придающий полетный характер теме в предыдущих опусах, здесь заменяется хореическим. Мелодическая линия подана обнаженно; ее прямолинейный гаммообразный подъем, патетические возгласы восходящих септим создают образ демона-воина, в котором гипертрофированы качества грозной силы всадника-мертвеца *(пример 3)*.

Добавим, что «скачку» предваряет «боевой клич» – энергичная маршевая тема, переходящая от струнного квартета к валторнам и фаготам. Благодаря этому в характеристике всадника угадываются черты Предводителя мертвого воинства *(пример 4)*.

3. *Г. Дюпарк. «Ленора»*

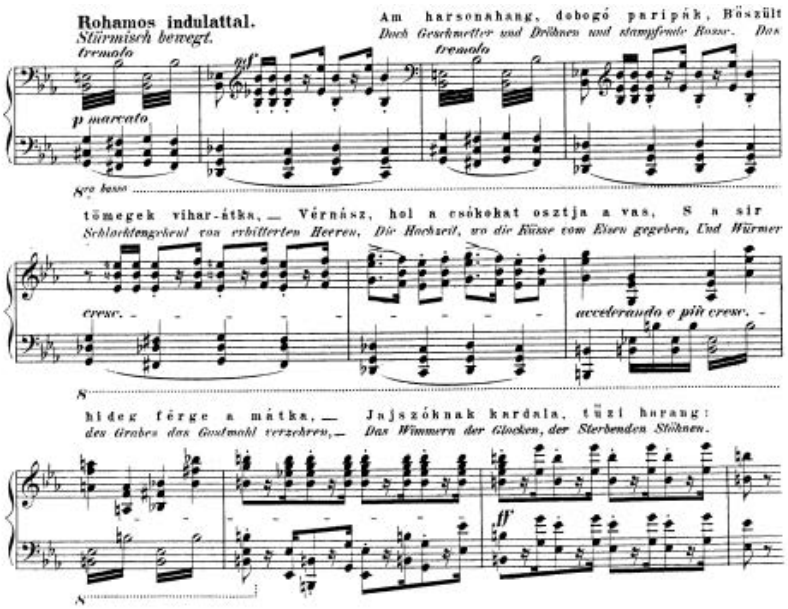


4. *Г. Дюпарк. «Ленора»*



Аналогичным способом экспонирован образ пришельца в мелодеклама-ции Ф. Листа «Любовь мертвого поэта», лишь с той разницей, что призывные сигналы рога накладываются на ритм скачки *(пример 5)*.

5. *Ф. Лист. «Любовь мертвого поэта»*



Эти демоны-воины органично вписываются в характеристику Дикого охотника, данную Л. Тиком:

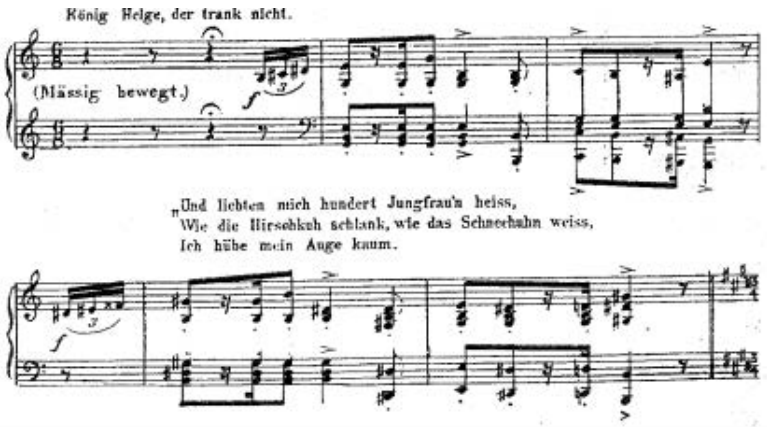
«Он рог подымает и трубит во мрак
И свору скликает свирепых собак;

Взнуздав вороного, командует псам
И гонит их вдаль по дрожащим лесам,

И с храпом и ржаньем под выкрики рога,
Как молния мчится по темным дорогам».
Л. Тик. «Дикий Охотник» (пер. С. Грохотов) [91]

В мелодекламации Ф. Листа «Верность Хельги»[40] в характеристике пришельца-всадника подчеркивается его связь с Князем тьмы. Неслучайно приемом, передающим неукротимую пульсацию «скачки», становится ритмоформула, берущая свое начало в жанре тарантеллы. На связь этого жанра с инфернальным топосом указывает исследователь Е. Новоселова: «Подобно тому, как хромота стала визуальным знаком сатаны, в музыке таким знаком стала тарантелла (прихрамывающая своим ритмом на одну ногу)» [с. 154]. Экстатично повторяемая ритмоформула танца в сочетании с быстрым темпом, жесткой акцентностью сильных и относительно сильных долей, лихими форшлагами-тиратами, предваряющими тему, превращает скачку в танец смерти *(пример 6)*.

6. *Ф. Лист. «Верность Хельги»*

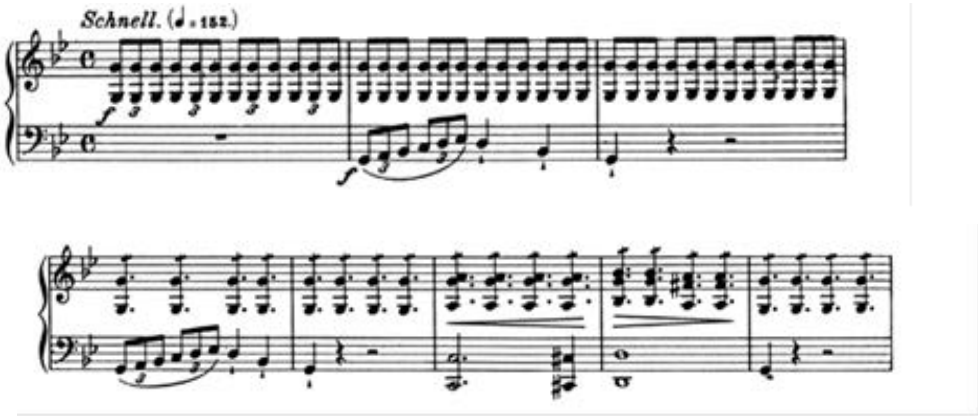


Наконец, еще одним свойством иномирного пришельца является его неукротимая стихийная сила. В этом случае жанровой основой скачки становится токката. Ее стремительный бег как нельзя более соответствовал способности демона замещать собой образ враждебных человеку природных сил. В итоге Инфернальный пришелец становился порождением энергии Хаоса. К

[40] Хельги – герой скандинавской мифологии, который пал в битве, сражаясь за свою невесту Сигрун с ее родственниками. После смерти он периодически является ей. В результате Сигрун умирает от тоски и присоединяется к своему жениху в загробном мире. Таким образом, этот сюжет архетипически связан с сюжетом о «женихе-пришельце».

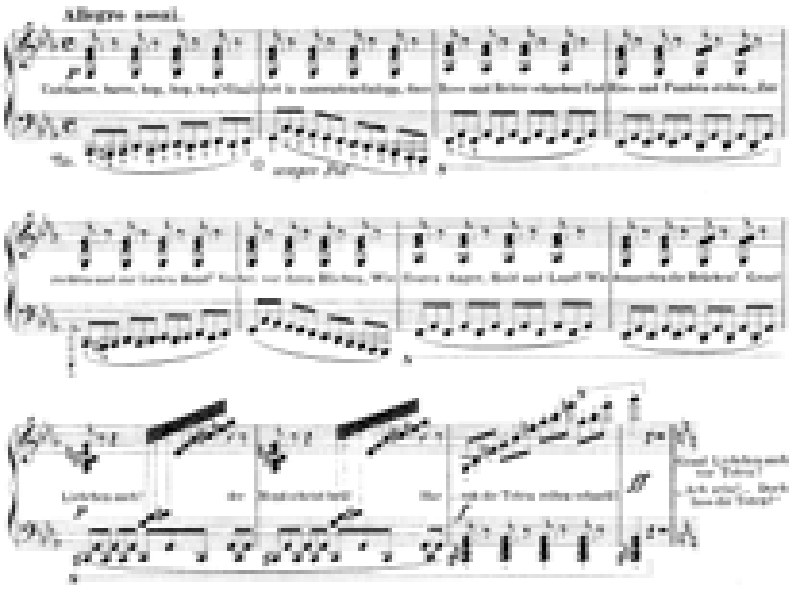
числу ярких примеров, где представлена «обнаженная» токкатность, можно отнести «Лесного царя» Ф. Шуберта *(пример 7)*.

7. *Ф. Шуберт. «Лесной царь»*



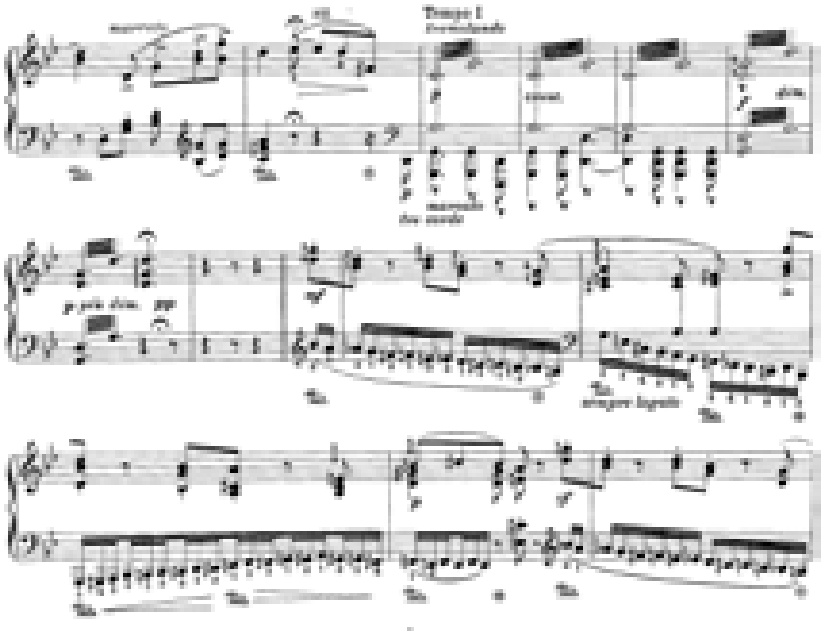
Явное инфернальное начало образа иномирного пришельца ощущается, когда в дополнение к жанровой характеристике присоединяются ладогармонические средства. Использование фонизма уменьшенного септаккорда становится одним из самых излюбленных балладно-лексических приемов *(пример 8)*.

8. *Р. Кёгель. «Ленора»*



Ладовая персонажная характеристика пришельца в «Летучем голландце» Р. Вагнера связана со средствами хроматической тональности *(пример 9)*.

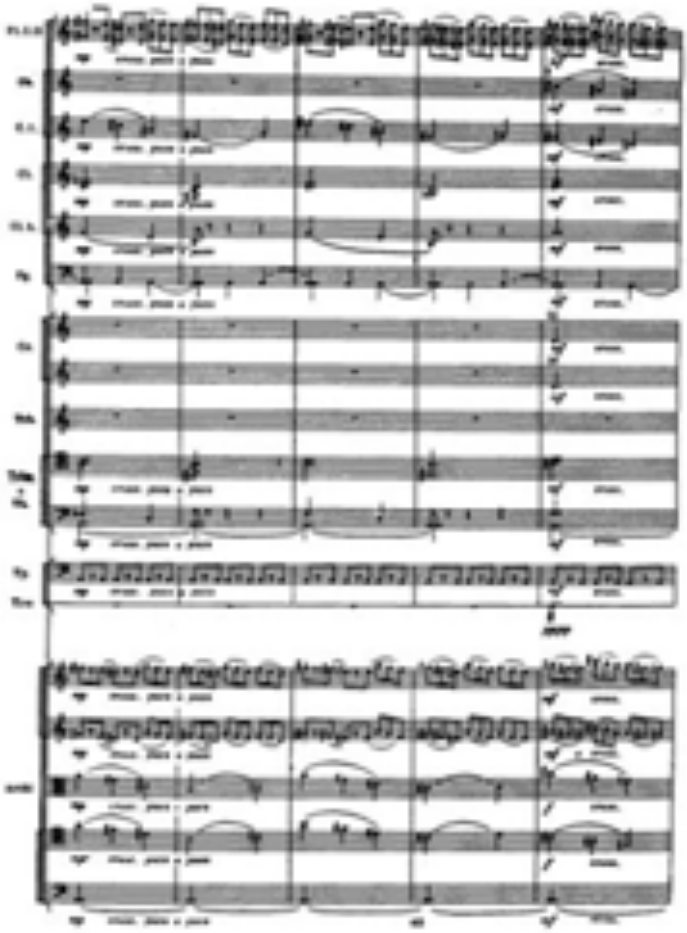
9. *Р. Вагнер – Ф. Лист. «Летучий голландец»*



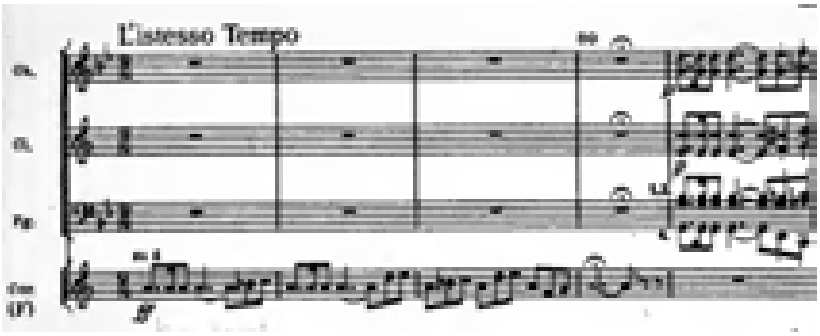
В симфонической балладе П. Чайковского «Воевода» тема Всадника складывается путем секвенцирования мелодического движения по звукам уменьшенного септаккорда. К звукоизобразительному эффекту здесь подключается и эффект психологический: драматизм создается тембровыми средствами. На фоне тонического органного пункта у группы «тяжелой» меди формируется первая тема баллады, что усиливает чувство надвигающейся катастрофы *(пример 10)*.

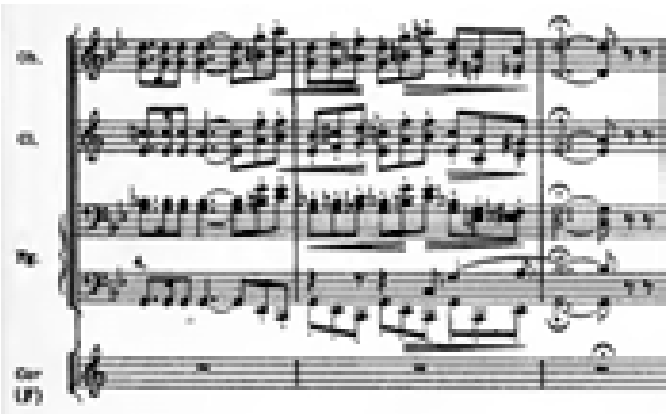
Нередко композиторы совмещают разные приемы изображения всадника, тем самым углубляя характеристику названного образа. К примеру, дьявольские вихри хроматически изломанных пассажей в лейтмотиве Голландца даны в сочетании с темой скачки, а саму тему предваряют трубные гласы, берущие свое начало в охотничьей музыке. Ц. Франк в симфонической поэме «Про́клятый охотник» наряду с трубными сигналами, указывающими на причастность героя к легиону грозных воинов, использует ритмоформулу тарантеллы, подчеркивая связь охотника с Князем тьмы. Приближение такого всадника повергает душу в леденящий ужас *(пример 11)*.

10. *П. Чайковский. Симфоническая баллада «Воевода». Вступление*



11. *Ц. Франк. Симфоническая поэма «Про́клятый охотник»*



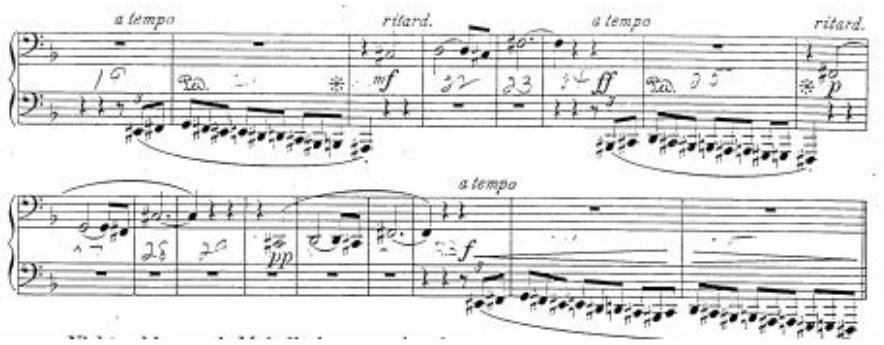


Стоит обратить особое внимание на то, что некоторые герои из рассматриваемых выше баллад по сюжету не являются всадниками – среди них

встречаются моряк-скиталец, лесной демон, монах, поэт. Однако в основе их музыкальной характеристики лежат темы скачки и охоты, вписывающиеся в балладный комплекс пришельца-всадника. Следовательно, понятийная основа образа пришельца, детерминированная в литературной балладе сюжетом, в музыке допускает ассоциативно-образную свободу.

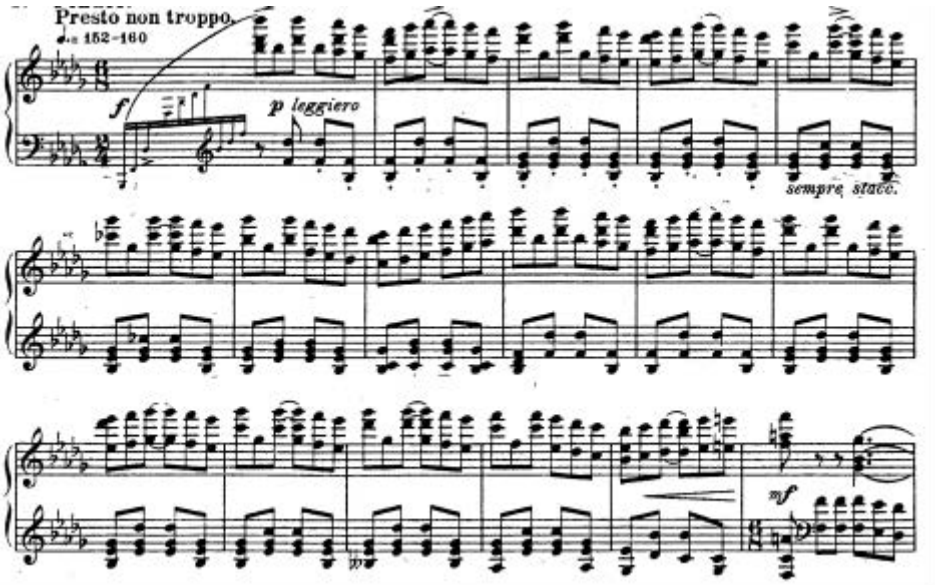
Интонационно-жанровая балладная формула инфернального пришельца, сформировавшись в рамках музыки, связанной со словом (мелодекламаций, опер, вокальных сочинений, программных опусов), начала самостоятельную жизнь и получила развитие в инструментальных балладах, не имеющих отсылки к конкретному сюжету. В фортепианных балладах Э. Грига, Ф. Блюменфельда, К. Анзорге хорошо угадываются различные обличия пришельца-всадника. Трубные гласы и «дьявольские вихри» открывают охоту Дикого всадника в Балладе К. Анзорге *(пример 12)*. Обращает на себя внимание некоторое сходство темы этой баллады с лейтмотивом Голландца из оперы Р. Вагнера (см. пример 9).

12. *К. Анзорге. Баллада*

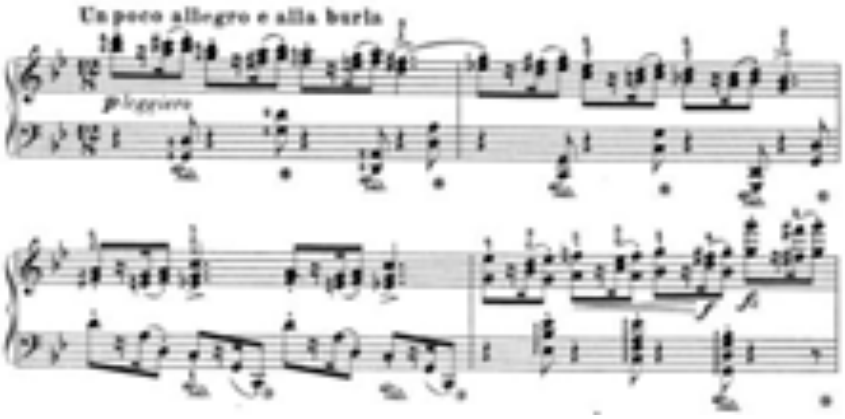


Галопом «проносится» Всадник в Балладе Ф. Блюменфельда *(пример 13)*. В Балладе Э. Грига, начиная с десятой вариации, динамически развивается образ пришельца. Первоначально в нем угадываются черты всадника-призрака, затем образ укрупняется: происходит усиление мрачного демонического начала, крепнет его воинственная наступательная сила. Наконец, скачка трансформируется в пляску смерти и окончательно торжествует мефистофельская сущность этого образа *(примеры 14 – 16)*.

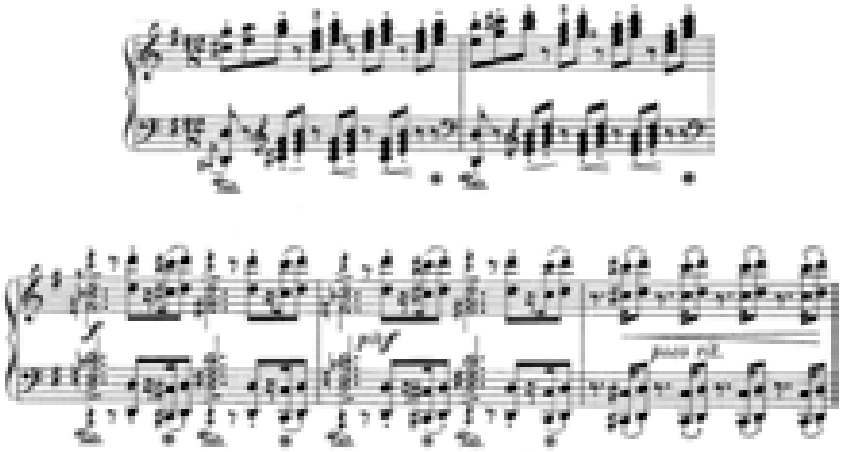
13. *Ф. Блюменфельд. Баллада в форме вариаций*



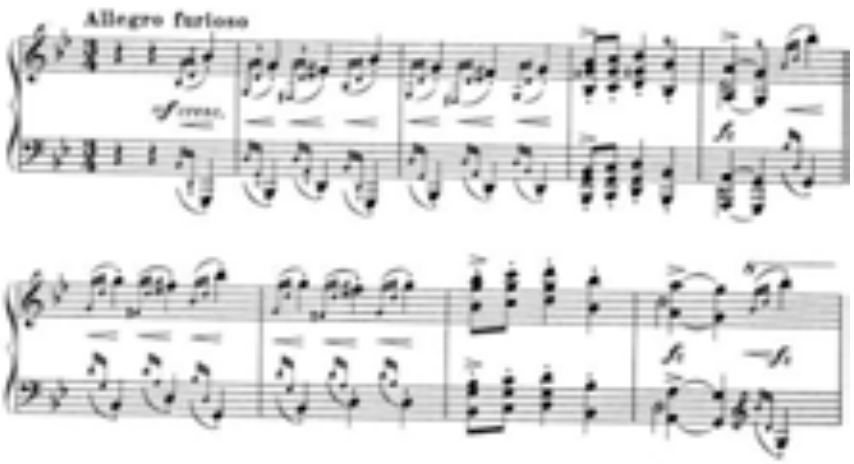
14. *Э. Григ. Баллада в форме вариаций*



15. *Э. Григ. Баллада в форме вариаций*



16. *Э. Григ. Баллада в форме вариаций*



Итак, архетип демона в балладном жанре складывался из различных ипостасей пришельца: призрака-всадника, демона-воина, Князя тьмы, стихийных сил природы. Связь между ними осуществлялась на музыкально-языковом уровне. Мигрирующий ***балладно-интонационный комплекс пришельца*** включил в себя различные лексемы: динамические нагнетания, «дьявольские вихри», воинственные сигналы, боевые кличи, остинатные ритмы «скачки», берущие свое начало в жанрах токкаты, тарантеллы, скерцо, похоронного марша, в кульминационных разделах «модулирующих» в Dance macabre. Все это создавало едва не зримый образ обезличенной грозной силы всадника-мертвеца.

Важно отметить, что выявленный в данном разделе набор лексических единиц, репрезентирующих иной мир, попадает под эстетическую характеристику категории безобразного, которая, как отмечает Н. Р. Саенко, «в своей основе содержит небытийные (уточним: хаосомные, десструктивные, нигитогенные) характеристики…» [285, с. 192]. Именно такими предстают жанрово-стилистические элементы, составляющие балладно-интонационный комплекс пришельца.

2. Возлюбленная

Возлюбленная – это второй «герой» романтической баллады. В литературной балладе она находится в центре ритуализированного нарушения этических и сакральных запретов, поэтому с точки зрения сюжетных перипетий она – жертва роковой страсти и причина трагических коллизий главного героя. В романтической балладной поэтике возлюбленная воплощает его сверхчувственный духовный мир.

Дихотомия «жизнь/душа – смерть/бездушие», отражая двоичность восприятия окружающего мира романтиками, по-своему проявилась в балладной картине мира. Путь балладного героя определяется погоней за своей душой, персонифицированной в образе возлюбленной. Соединение с ней – таков финал балладного повествования. Возлюбленная воспевалась как «Гений чистой красоты» (В. А. Жуковский) и восходила к **архетипу Психеи**.

Ряд представлений в религии и философии прочно закрепили за понятием «душа» некое связующее начало между Божественным и человеческим. XIX век внес в него свою окраску. В шеллинговско-шлегелевской формуле, определяющей романтическое искусство как «стремление конечного к бесконечному», как прорыв к надличному миру, читается стремление романтиков возвысить человеческую душу, показать ее совершенство. Они заговорили о тайне души, ее ангельской природе, предложив способ иррационального ее постижения средствами искусства, и, в первую очередь, музыкального.

В исследовании «Немецкий романтизм и современная мистика» В. М. Жирмунский характеризует картину мира немецких романтиков как мистическую [124]. В самом деле, выход за рамки обычного пространства-времени, переживание запредельности стали ее знаковыми чертами. Подлинный подъем мистических настроений в искусстве совпал с расцветом балладного жанра.

Балладные события в музыкальном творчестве романтиков представали в виде экзотических локусов, ощущений прикосновения к необычному, а

также упоминаний о Невыразимом, Непознаваемом, частью которых являлась ангельски-чистая душа. Ее видимая сакрализация, произошедшая в романтизме, имела религиозные корни. Нам следует оговориться, что у йенских романтиков религиозноцентичный характер определялся, в первую очередь, эстетическими исканиями: «Универсум построен в боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства (…) все вещи, взятые сами по себе или в боге, безусловно, прекрасны, а равно и безусловно истинны» [357, с. 86].

Идеи имманентности художественной красоты прочно стояли на постулате Плотина об абсолютной ценности субъективной индивидуальной ипостаси идеального (души). Его тезис о природе человеческой души, как «божественной и вечной» [250], будучи развитым в идеалистической философии Ф. Шеллинга, стал путеводным ориентиром для эстетических концепций целого поколения романтиков [см.: 257, с. 102]. Таким образом, духовным идеалом в системе ценностей романтизма стала невыразимая ангельская сущность, несущая на себе отсвет Божественного начала. Концептуальные основы этого образа романтики строили, исходя из античных представлений. В те времена душа понималась как носитель жизни и проявлялась через «дыхание», «дуновение», «движение воздуха».

Психея стала одним из самых тиражируемых образов романтизма. Портреты Психеи – скульптурные и живописные – получили особую популярность[41]. Поэты и музыканты не остались в долгу: Дж. Китс в «Оде Психее» объявил себя ее служителем, Ц. Франк посвящает ей свою симфоническую поэму.

В историях о Психее можно заметить некие отличительные черты. Перспектива выстраивания этого образа неизменно разворачивается в сюжетном ключе «повреждения», «опаления» души, прикоснувшейся к земному, к любви и страсти. Психея, эта ангельски-чистая и небесная героиня, пришедшая из античной новеллы, во времена романтизма стала выражением болезненной

[41] Об истории существования этого образа в культурной традиции см.: [68].

недосягаемости желаемого, детерминантой душевной жизни человека, находящегося в конфликте с окружающим миром.

Интересно заметить, как со временем менялось скульптурное изображение Психеи. «Души (психеи) умерших регулярно изображались на надгробьях и саркофагах в виде бабочки, вылетающей из личинки, иногда – витающей над черепом и другими символами смерти. Позднее бабочку сменил образ крылатой девушки, а в средние века – младенца…» [68, с. 19]. Понимание Психеи как «невинного ангела-младенца» прочно стояло на христианских традициях. Здесь уместно вспомнить о почитаемом в христианстве иконографическом образе «Успения Пресвятой Богородицы», на котором Иисус Христос держит на руках Младенца, символизирующего чистую душу своей усопшей Матери.

Не стоит забывать, что образ Психеи-возлюбленной почерпнул множество смысловых «обертонов» в сверхчеловеческой полноте чувственных переживаний. Их диапазон был весьма широк: от сладостного любовного томления и элегической тоски – до страстного призыва, от возвышенно-одухотворенного любования Прекрасной Дамой – до экстатически-патетического признания, от грезового созерцания, находящегося на границе сна и яви, – до кошмарных видений. Заметим, что здесь была важна именно гиперконтрастность, полярность эстетических эмоций: радости и тоски, восторга и боли, упоения и безнадежности, нежности и пылкости, робости и ослепительной эксцентричности.

Таким образом, **архетип Психеи** кодируется в балладе с помощью *образов-символов бабочки*, *птицы* и *Невинного младенца*. В музыке его различные ипостаси сложились в устойчивый ***балладно-интонационный комплекс Психеи***. Кристаллизация названного комплекса в музыкальной балладе шла по двум направлениям: звукоизобразительности и эмоциональной выразительности.

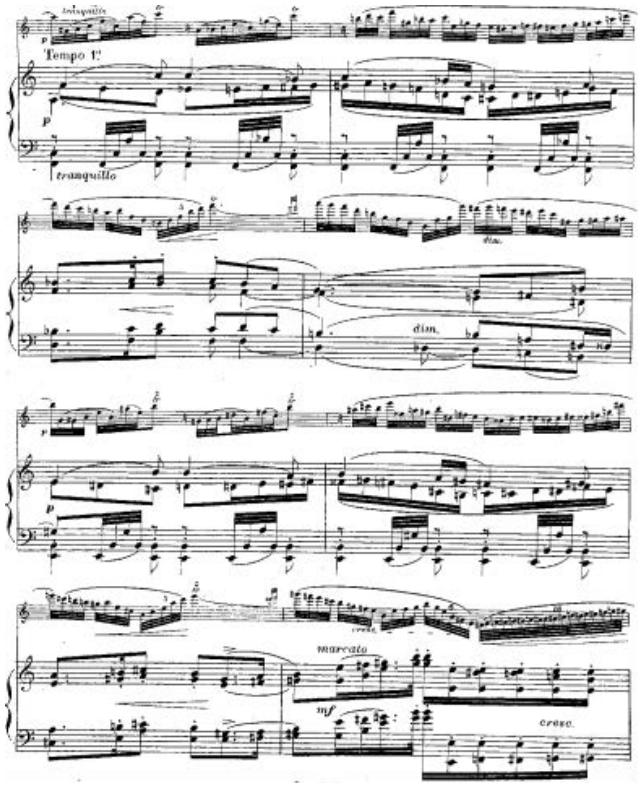
Репрезентацией понятийных и эмоциональных представлений архетипа ангела стали музыкальные темы, акцентирующие изобразительные и выразительные аспекты образа Психеи-возлюбленной. Перейдем далее к

последовательному их рассмотрению, помня о том, что звукоизобразительные и эмоциональные экспликации всегда находятся в тесном взаимодействии. Многоплановость образа возлюбленной, собирание его из различных стихий дали композиторам повод в каждом конкретном случае выстраивать свой «музыкальный балладный сюжет». Комбинация различных смысловых сопряжений в этом образе породила огромное количество музыкальных баллад.

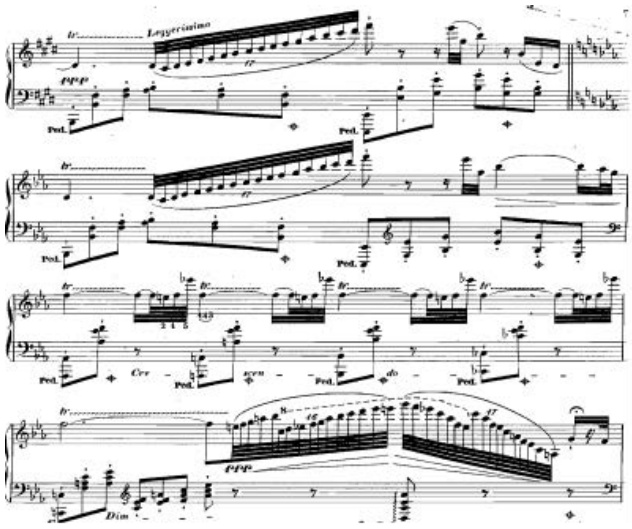
Черты «нездешней» природы образа ярко проступают в воздушных скерцино, своим хрупким изяществом и утонченностью, обязанных *papillon'* овской стилистике. Заметим, что искусство романтизма пережило сильный наплыв поэтизированного и изысканно-эстетизированного искусства, воплощаемого миром бабочек. Р. Шуман, Ч. Денни, Ж. Оффенбах, К. Лавалли, Э. Босси, Ч. Бретон, Ф. Рунг, Г. Форе, М. Розенталь и др. в своих фортепианных, камерно-инструментальных, оркестровых пьесах, этюдах, вальсах, антрактах, балетных номерах воплотили неуловимую мимолетность и капризную утонченность этого образа. Выделим некие признаки *papillon'* овской стилистики, оказавшиеся общими и для изображения бабочек, и для воплощения капризной эфемерности образа возлюбленной.

Во-первых, это особый вид мелодико-фигурационной фактуры, лишенный экспрессии вокального интонирования. Нередко подчеркивается механистичность мелодии. Для нее характерны повторы одной фразы (в том числе секвентные), репетиции, вращения, гаммообразные спуски и подъемы, осложненные рафинированной хроматизацией *(примеры 17 – 18)*.

17. *Й. Андерсен. «Баллада и танец сильфов» для флейты и фортепиано*

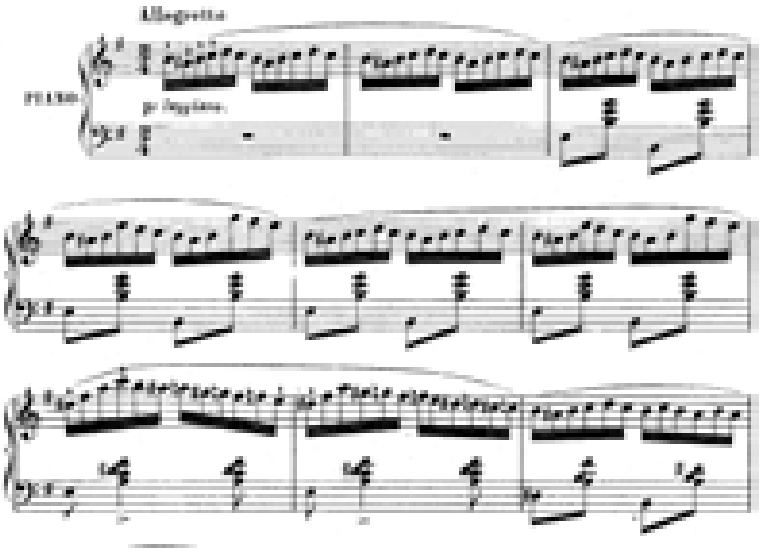


18. *Г. Раввина. Баллада ор. 44*



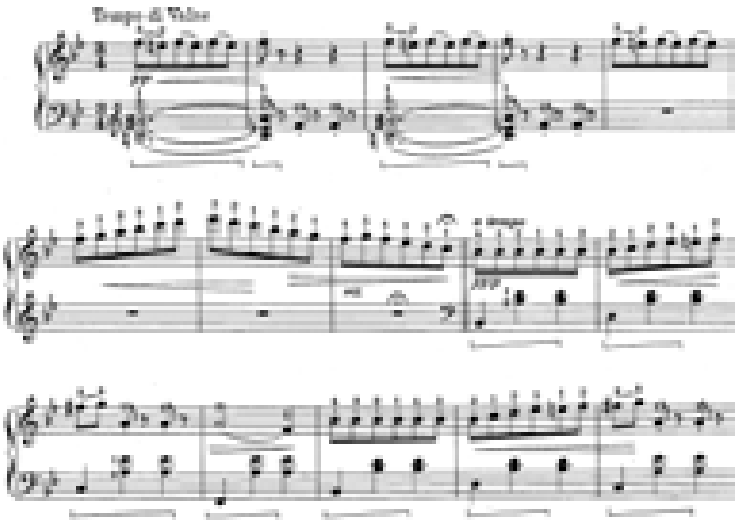
Достаточно часто встречается украшение мелодии форшлагами и ее штриховая характеристичность. Кажущаяся мелодическая безыскусность часто соседствует с детальной фразовой проработкой отдельных мотивов, зависающих, подобно бабочкам, в воздушном пространстве *(пример 19)*.

19. *К. Лавалли. Концертный этюд «Бабочки»*



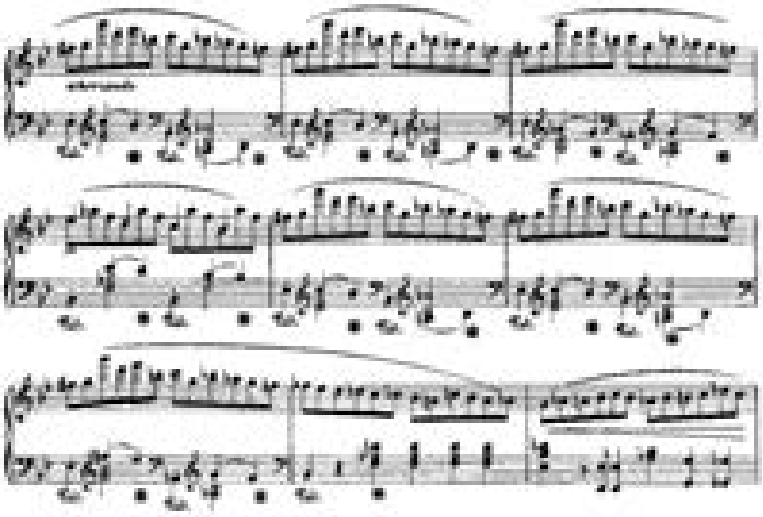
Во-вторых, это опора на различные танцевальные формулы, как правило, приближенные к вальсу. *В-третьих*, наличие детальных исполнительских обозначений, таких как *legiero* и *legierissimo*, преобладание *pp* и *p* с редким выходом на *f* и небольшие волновые *crescendo (пример 20)*.

20. *Р. Батон. «Вальс бабочек»*

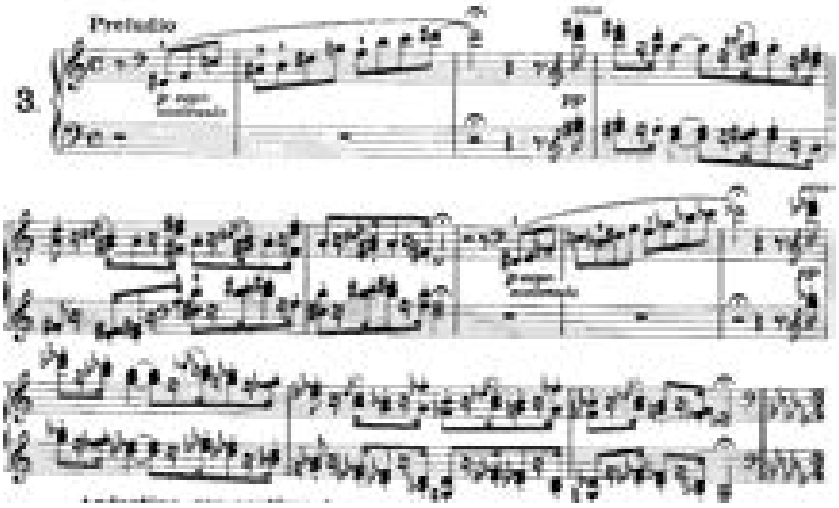


Все названные признаки можно наблюдать не только в опусах с программным обозначением «Бабочки», но также и в скерцозных темах Первой баллады Ф. Шопена (*Es-dur'* ный эпизод в разработке) *(пример 21)*, Первой баллады Ф. Листа (эпизод Vivo во вступлении) *(пример 22)*, основной темы Скерцетто из «Баллады и Скерцетто» Р. Фолькмана *(пример 23)*, Баллады ор. 31 Й. Венявского *(пример 24)*, Баллады для скрипки с оркестром ор. 288 К. Райнеке *(пример 25)*.

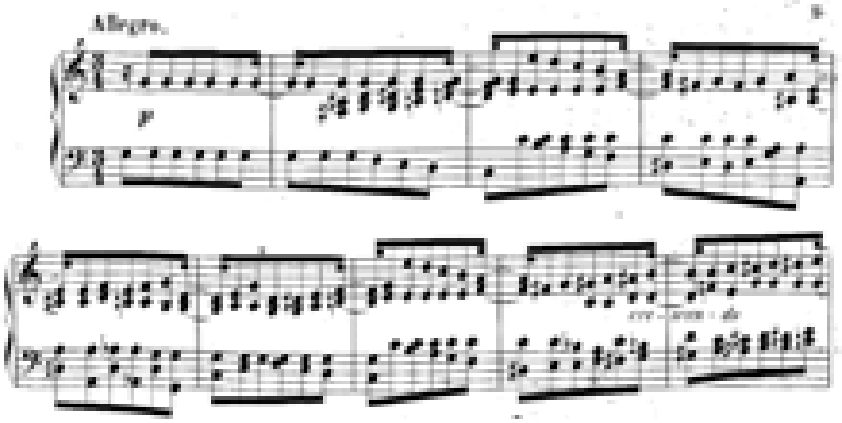
21. *Ф. Шопен. Баллада № 1*



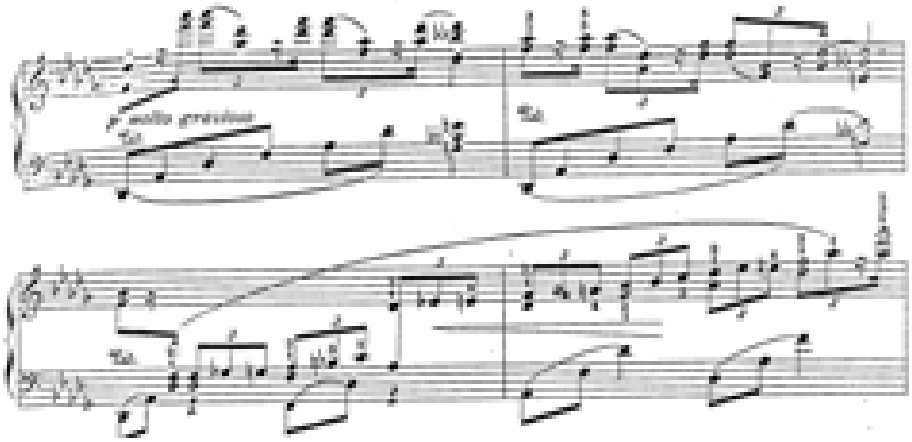
22. *Ф. Лист. Баллада № 1*



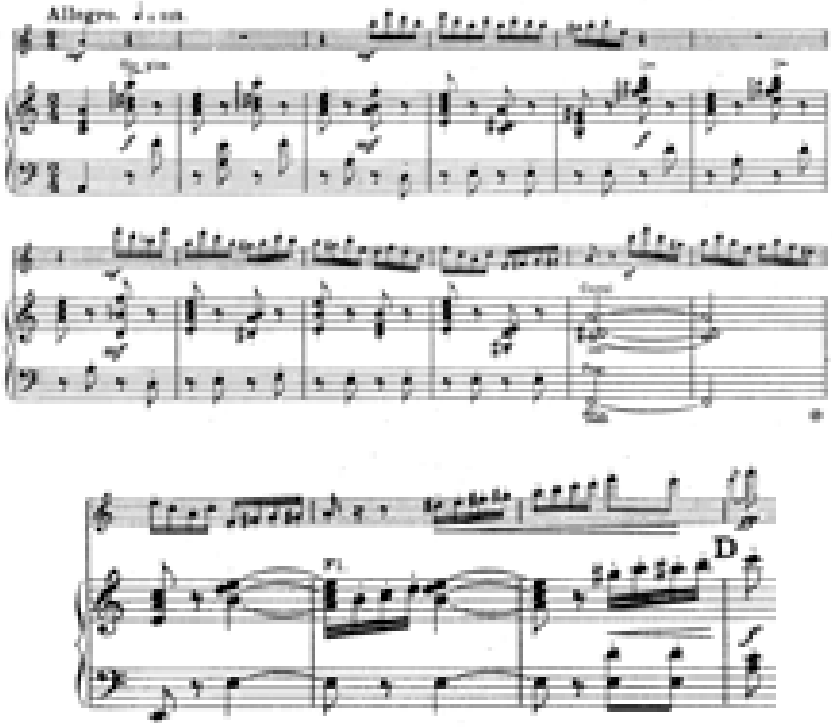
23. *Р. Фолькман. «Баллада и Скерцетто»*



24. *Й. Венявский. Баллада ор. 31*



25. *К. Райнеке. Баллада для скрипки с оркестром ор. 288*



Работа романтиков с образом-символом *бабочки* в балладном жанре свидетельствует о том, что осмысление этого отвлеченного понятия шло не только по изобразительному пути. К примеру, в балладах Й. Венявского и К. Райнеке на глубинном уровне заметна соотносимость «души» с «Горним» миром. Казалось бы, ничего не стоящая деталь – вторжение гармонических сдвигов в грациозные «порхающие» темы, однако воспринимаются они как некое повреждение неземной природы «души», ее причастность миру человеческих страстей. Опять же, прерывисто дышащая, одухотворенная диатоничная тема

Баллады Й. Венявского словно наталкивается на гармонию альтерированной субдоминанты (пример 24, т. 2 – последний аккорд), а незатейливая *a-moll'*ная тема в Балладе К. Райнеке – на неаполитанский секстаккорд *(пример 25, т. 7).*

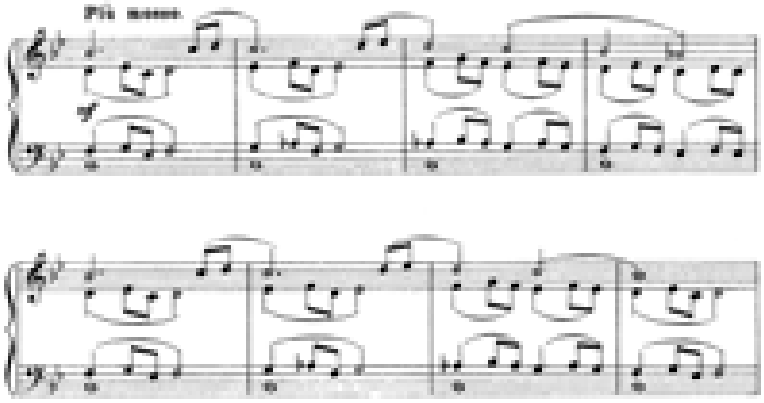
Для некоторых композиторов в характеристике Психеи на первом месте оказалась ее другая – *«птичья»* – природа и орнитологическая стилистика. Последняя особенно ярко проявляла себя в тех случаях, когда лирическая тема была поручена флейте, как это сделано в «Балладе и танце сильфов» для флейты и фортепиано Й. Андерсена *(пример 17)* или имитировала ее тембр, как это можно видеть в цепи сменяющих друг друга трелей фортепианной Баллады ор. 44 Г. Раввины *(пример 18)*.

В балладах с «орнитологической» лексикой обращает на себя внимание гармоническая простота: прихотливый ажур мелодии уравновешен предельной ясностью тонального плана, которому, впрочем, не чужды красочные секундовые сопоставления (*E-dur* и *Es-dur* у Г. Раввины) или модуляции (из *F-dur* в *E-dur* у Й. Андерсена). Во флейтовой балладе переклички мотивов, перебрасываемые от одного инструмента к другому, и всплывающий у фортепиано из общей фактурной массы «золотой ход» валторн дорисовывают «птичью» пейзажно-пасторальную картину. В фортепианных балладах трепетные трели, соседствующие с восходящими звуковыми потоками, подчеркивают принадлежность возлюбленной небесному миру, полному радостного восторга и упоения.

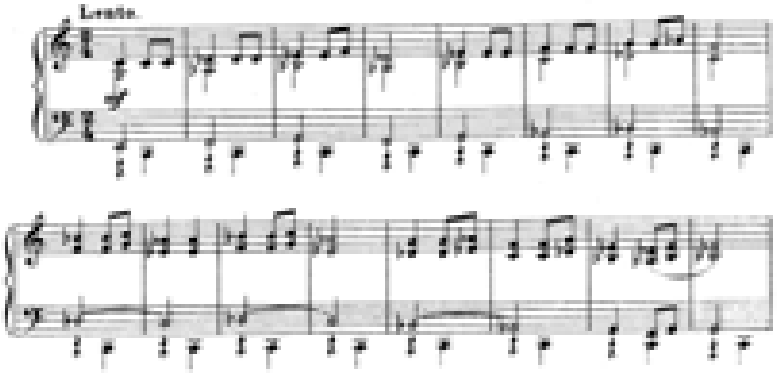
Третья ипостась образа Психеи-возлюбленной – *Невинный младенец* – была связана с христианской трактовкой понятия души, где обретение блаженства на небесах являлось ее спасением. Может быть, поэтому ее музыкальная характеристика отличалась безыскусной божественной простотой, колыбельная нередко «модулировала» в хорал, а профанная любовь несла на себе отпечаток священной. Неслучайно музыкальный арсенал образа-символа *Невинного младенца* составляют темы, опирающиеся на жанры колыбельной и бытовой песни, а в целом наблюдается общее «упрощение» лексики.

Темы простонародного склада, звучащие как-то по-детски, непосредственно вводят слушателя в мир сладких грез, балансирующий между сном и явью. Среди самых ярких примеров назовем цикл из трех фортепианных баллад В. Ребикова, где колыбельная становится сквозным жанром *(примеры 26-28)*, а также Четвертую балладу И. Брамса из цикла ор. 10 *(пример 29)*.

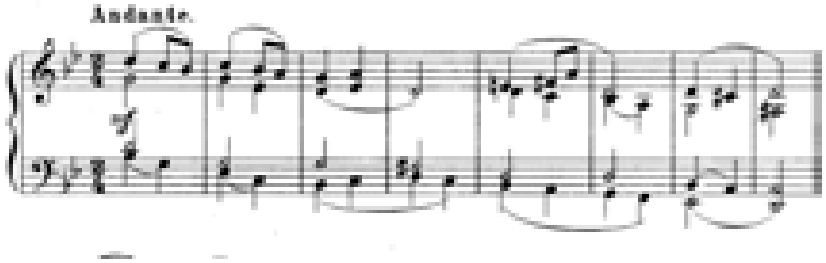
26. *В. Ребиков. Баллада № 1*



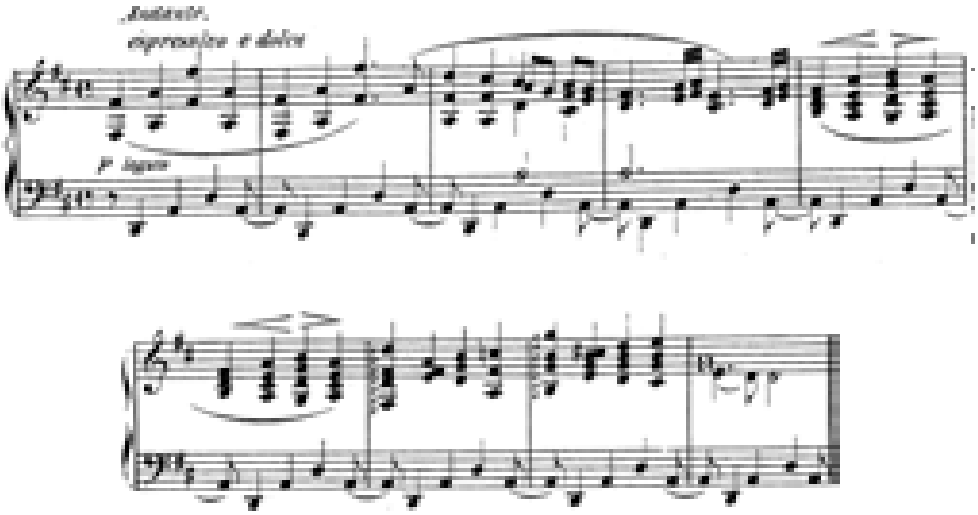
27. *В. Ребиков. Баллада № 2*



28. *В. Ребиков. Баллада № 3*



29. *И. Брамс. Баллада ор. 10, № 4,*

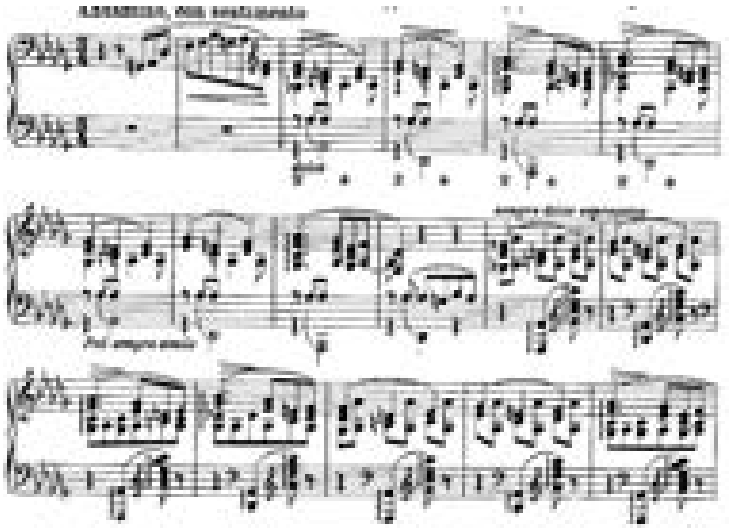


В средних частях «Баллады и полонеза» для скрипки и фортепиано А. Вьётана, фортепианной баллады К. Анзорге колыбельные темы «облагораживаются» салонным лоском, но сохраняют качество детской непосредственности и теплой задушевности.

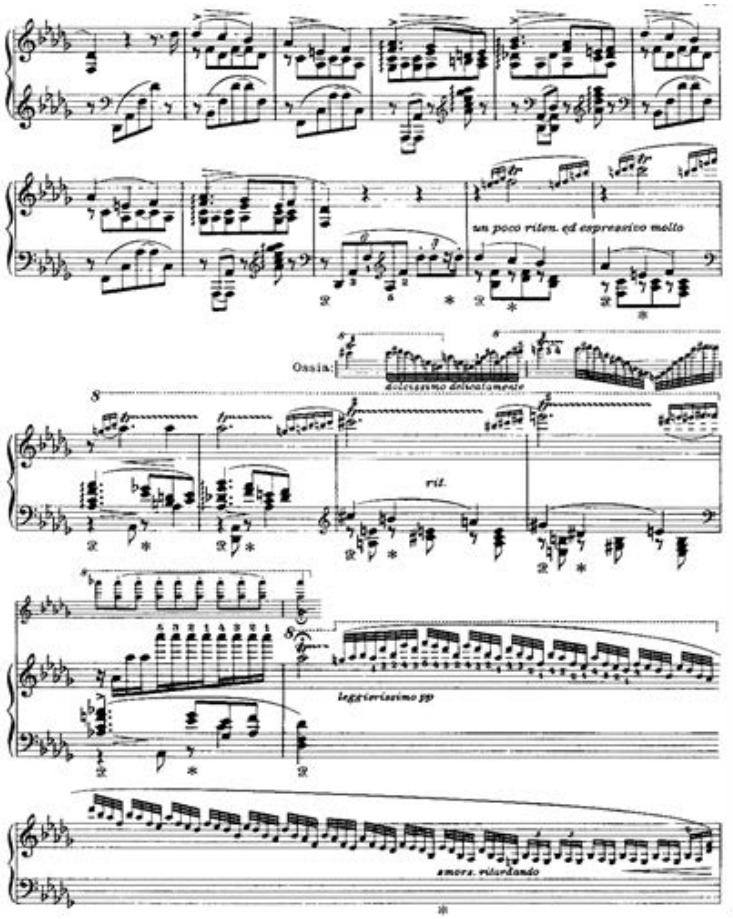
Итак, смысловые обертоны образа возлюбленной в романтической балладе группировались вокруг двух полюсов: «земное» и «небесное», «страсть» и «целомудрие». Обычно в границах одного произведения настоятельно утверждалось то или иное его качество. Семантические «отклонения» присутствовали, но, как правило, не изменяли сущностной природы образа. Уникальной в этом отношении представляется Первая баллада Ф. Листа, где хрупкость душевной чистоты возлюбленной сочетается с пылкой страстностью, «небесное» и «земное» соединяются. Обратимся к ее рассмотрению.

Лаконичная песенная тема отдаленно напоминает колыбельную. Она соткана из изысканных задержаний в сопровождении запаздывающих глубоких басов и арпеджиато. Каждый раз она предстает в новом фактурном и гармоническом одеянии. В первой части сложной трехчастной формы при экспонировании основной темы на первый план выходит картина простирающейся дали, словно в разряженном пространстве всплывает доносящийся издалека колокольный звон *(пример 30)*.

30. *Ф. Лист. Баллада № 1*



31. *Ф. Лист. Баллада № 1*

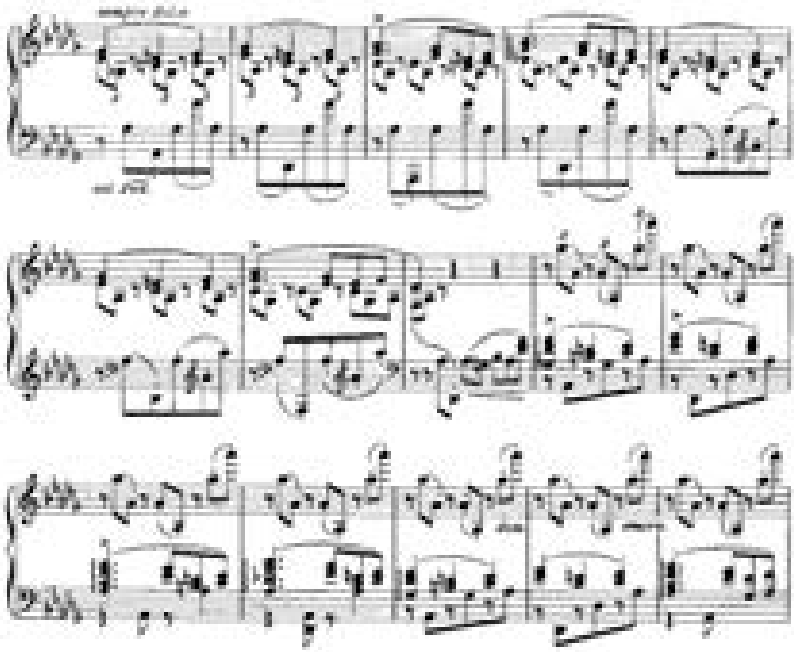


Горизонтальную координату, заданную в первом разделе простой трехчастной формы, Лист дополняет вертикальной в развивающем разделе. Теперь все внимание оттягивают на себя легкие порхающие трели, возносящиеся с каждым новым фразовым проведением темы среднего раздела. В его

завершении звучит летящий в вышине пассаж (с ремаркой *leggierissimo*), постепенно замирающий и истаивающий *(пример 31)*.

Варьированная реприза дает дополнительный образный поворот. Трепетное биение полиритмических фактурных пластов и плавное покачивание основной темы в удобном для пения регистре, а также опора на жанр ноктюрна погружают слушателя в атмосферу тайного свидания. Ноктюрновая природа основной темы более отчетливо проступает при ее повторном проведении, когда октавные переклички верхнего голоса вплетаются в страстную песнь средних и нижних голосов, словно отзвуки любовных обертонов заполняют пространство ночного пейзажа, страстного и нежно-поэтичного одновременно *(пример 32)*.

32. *Ф. Лист. Баллада № 1*

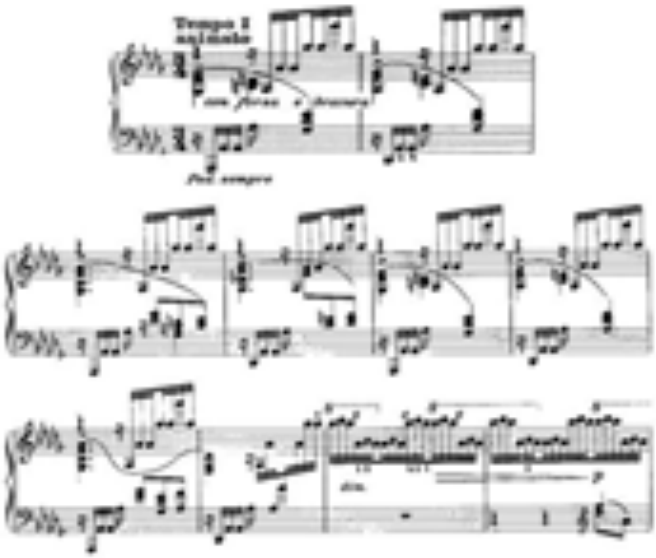


Итак, вначале дается картина воспарения души, явленная посредством работы с горизонтальной и вертикальной координатами музыкального пространства. Затем ее «птичья ипостась», несущая в себе отпечаток Божественного, сменяется вполне «земною» песнью, завершающейся экспрессивно-экстатическим секстовым высказыванием с ферматными «оттяжками» на уменьшенной септиме и «лирической сексте», что подчеркнуто синкопированным сбоем, вносящим дополнительную ноту страсти в любовный дуэт *(пример 33)*.

33. *Ф. Лист. Баллада № 1*

В репризе сложной трехчастной формы продолжился процесс вариационной работы с основной темой Баллады. Холодные рулады восходящих пассажей с налетом бравурности, обрамляющие первую тему, сопоставлены с теплотой ниспадающих звуковых волн, окутывающих трепетную тему середины. Эта гиперконтрастность лишний раз подчеркивает соединение «земного» и «небесного» в одном образе *(пример 34)*. Как следствие, перед слушателем предстает необычайно динамичная и тонкая его проработка.

34. *Ф. Лист. Баллада № 1*



Таким образом, в романтической балладе возлюбленная виделась и как некий идеал, присутствующий в культуре в качестве Прекрасной Дамы. Его сакрализация отталкивалась от античных мифов о Психее в орнаментальной обработке христианской традиции. Она виделась и как существо, гибнущее в своей любви. Такое понимание души как страсти идеально вписывалось в балладную парадигму. С одной стороны, романтики «…освятили чувственность всею святостью, которой обладает в их представлении любовь как чувство бесконечного» [124, с. 84], с другой подвергли святость чувственному испытанию.

3. Повествователь

В последнем разделе, посвященном персонажам табуированной баллады, будет рассмотрен Повествователь, без которого этот жанр вряд ли бы состоялся. В самом деле, нарративное начало балладного жанра ни у кого не вызывает сомнения и, на первый взгляд, может показаться, что именно рассказчик должен стоять в центре такого жанра. Тем не менее, в этой типологической разновидности жанра повествователь чаще всего находится «за кадром», портретируется особым способом. Так допустимо ли вообще в таком случае вводить этот персонаж в круг балладных героев?

Ответ будет однозначно положительным, если учесть, что одним из способов его экспликации в художественных текстах является портрет-эмоция, в том значении, в котором его предлагает рассматривать в своих исследованиях П. В. Невская. В частности, осмысливая портрет как невербальное образование, она пишет: «Главным для портрета-эмоции оказывается необходимость запечатлеть не столько какую-либо эмоцию вообще, сколько эмоцию, характерную именно для портретируемого» [235, с. 199]. Именно в таком качестве Повествователь присутствует в тексте табуированной баллады.

Его «комментаторский голос» или возбужденная речь отчетливо слышны, когда он «выходит на сцену», чтобы открыть действие или произнести трагическое послесловие, иначе говоря, когда этот персонаж представлен через нарративную стилистику. Однако гораздо чаще мы ощущаем его имплицитное присутствие через прорисовку портрета-эмоции, ведь задача Повествователя – погрузить читателя в атмосферу роковой тайны. Его усилиями нагнетается страх, неслучайно архетип Вестника смерти стал точкой пересечения смыслов, стоящих за нарратором. Именно от него слушатель узнает о нарушении запрета, которое ведет героев к смерти. По сути, эмоциональные знаки страха в балладе метонимически замещают собою этот персонаж, что качественно отличает его от аналогичного образа в других повествовательных жанрах и других типологических разновидностях баллады.

Архетип Вестника смерти в табуированной балладе складывается из образов-символов *ирреального пейзажа, «тьмы кромешной»*[42] и *смерти.* Поскольку генеральной интонацией табуированной баллады является иррациональный страх, Повествователь, как ее персонаж, рассматриваются с позиций музыкальных эмоций [334].

Известно, что иррациональный страх сопровождают такие эмоции, как жалость, печаль, скорбь, горе, тоска (последняя, по мнению С. И. Ожегова, соединяет в себе тревогу и грусть) [247, с. 656], а также гнев, ярость, возбуждение, наконец, ступор и оцепенение. В музыкальной балладе в портретной характеристике Повествователя названные эмоции – «маркеры страха» – получают свое законченное выражение. Эмоциональный «градус» способен стать одним из главных критериев при определении типа «повествователя» в том или ином балладном сочинении.

В соответствии с образами-символами ирреального пейзажа, «тьмы кромешной» и смерти в табуированной балладе можно выделить три «типа повествователя»: «творящего антураж» балладного действия, сочувствующего героям и – назидательного, обличающего героев. Первому типу соответствует эмоция тревоги, доходящая до ступора и оцепенения; второму – жалости, печали и тоски; третьему – гнева, ярости, возбуждения. Обратимся к последовательному рассмотрению названных типов повествователя, помня о том, что данное деление условно и в каждом конкретном случае возможны комбинации нескольких типов.

Повествователь, «творящий антураж» балладного действия, в большей степени ориентирован на слушателя. К такому пониманию нас побуждает близость рассказчика к изображаемому действию. В балладе с образом-символом ирреального пейзажа напрямую связано чувство безотчетной тревоги. В балладном жанре это чувство возникает при столкновении героев с жутким пейзажем загробного мира – царством смерти.

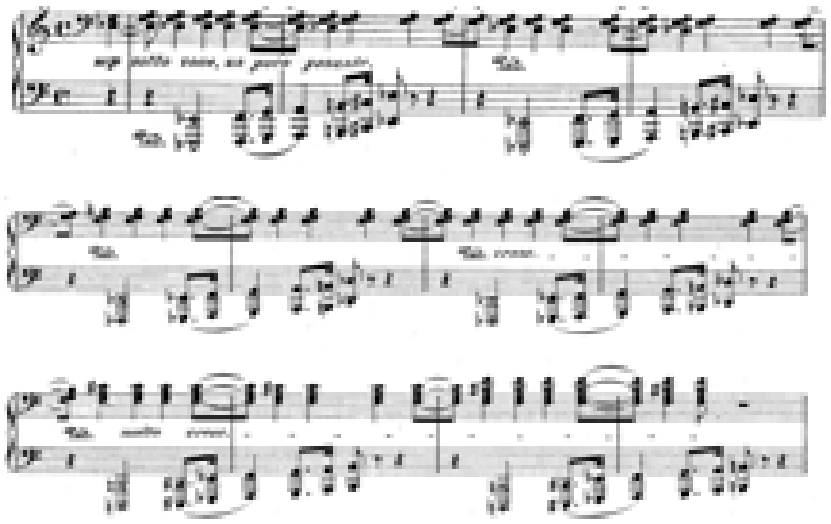
---

[42] Под этим выражением в Евангелии от Матфея (Мф. 22:13) подразумевается ад, преисподняя.

В музыке, чтобы ввести слушателя во «владения» смерти, находящейся за пределами повседневного мира, композиторам необходимо было найти средства, описывающие «исключительность» иномирного пейзажа. Одним из главных средств, способствующих нарушению привычной логики реальности в музыке, стало «блуждание» тонального центра.

Пребывание «в нигде» особенно мастерски запечатлевает Ф. Лист. В мелодекламации «Печальный монах» по балладе Н. Ленау весь вступительный раздел отдан «во власть» целотоновому ладу в разных его проявлениях – звукорядном и аккордовом. При этом подъем и «углубление» целотоновой гаммы происходят в одновременности: каждое новое (на одной педали!) ее проведение от звуков *es, des* и *h* в предельно низком регистре «вполголоса» (ремарка *sotto voce*) медленно погружает действие «во мрак», формируя чувство нарастающей тревоги (*пример 35*).

35. *Ф. Лист. «Печальный монах»*



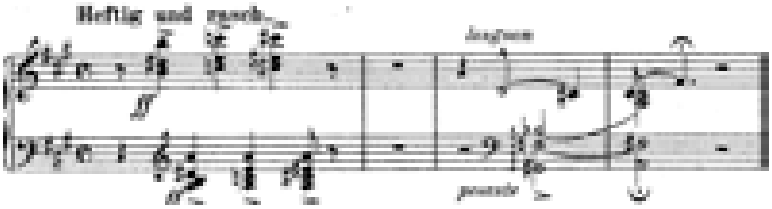
Поскольку в данной балладе повествователь занимает практически все пространство художественного дискурса, тональные фрагменты здесь – большая редкость.

36. *Ф. Лист. «Печальный монах»*

Единственный раздел, где можно говорить о целостном показе тональности, – это e-moll'ный эпизод появления всадника. Основное же действие построено на различных комбинациях Ув.53, практически нигде не получающего своего «правильного» разрешения *(пример 36).*

Привлекает к себе внимание и то, как экспонируется основная тональность *fis-moll* в другой мелодекламации Ф. Листа по балладе Г. Бюргера «Ленора» (*пример 37*). Функциональная связь первых трех аккордов весьма необычна. Для *fis-moll*, который вполне отчетливо заявляет о себе в конце построения ($VII^{6}_{5}{}^{-5}$ – t_6), второй аккорд (t^{5}_{3} *a-moll*) является чуждым, тем более, что он притягивает к себе первый (малый мажорный секундаккорд с пропущенным квинтовым тоном), вступая с ним в плагальные отношения, и не согласуется с третьим (Ув.$^{5}_{3}$ в *fis-moll*).

37. *Ф. Лист. «Ленора»*



Думается, здесь имеет место названный выше прием «нарушения привычной логики реальности», потребовавший использования гармонических средств. Во многих вступительных разделах баллад Ф. Листа (например, фортепианных баллад № 1 и № 2, фортепианной транскрипции баллады Сенты из оперы «Летучий голландец» Р. Вагнера, в «Леноре» сохраняется один и тот же принцип – «тональная мистификация».

В мелодекламации Ф. Листа «Любовь мертвого поэта» по балладе М. Йокаи Ув.$^{5}_{3}$ становится лейтгармонией произведения, выступая в роли «центрального элемента» системы (термин Ю.Н. Холопова), организующего логику тонально-гармонического мышления всего произведения. На наш взгляд, этот крайний случай «избегания тональности», найденный Ф. Листом, стал отправной точкой для изображения «запредельного» музыкально-балладного мира.

Таким образом, для Повествователя, «творящего антураж», характерно погружение в область мира смерти, его внутреннее переживание. Это обстоятельство переносит акцент с нарратива (хотя не отменяет последний) – традиционного «маркера» повествования – на психологическое изображение чувства смутной, беспричинной тревоги.

Отличительная черта ***Повествователя, сочувствующего героям*** – это субъективное переживание воспроизводимых событий. В характеристике «балладного страха» доминирующими оказываются личностно-мотивированные эмоции печали (жалости) и горя (скорби). Последовательность данного синонимического ряда выстроена по степени нарастания, интенсивности. Однако, принимая во внимание то, что в одном сочинении нередко наблюдается динамическое сопряжение названных эмоций, мы не будем их рассматривать изолированно.

Знаменательно, что беспредметный страх в романских и германских языках, по наблюдению Е. Е. Стефанского, обозначается словами с индоевропейским корнем *anghy*, имеющим значение «узкий»: «нем. *Angst*, дат. *angest*, франц. *angoisse*, итал. *ansia*». В славянских языках «этим словам наиболее точно по форме, семантике и происхождению соответствует чешск. *uzkost*», которое определяется как чувство страха, имеющее невротический характер [306, с. 173].

Осмыслить этот факт нам опять-таки помогает филология. И. Г. Заяц делает любопытные наблюдения относительно того, что в немецком языке для обозначения как мрака, темноты, так и горя, печали используется одно и то же слово: *«Trüebsal» («Trüebnisse»)*. Исследователь связывает это обстоятельство с ассоциациями древнего человека при восприятии физического свойства мира (темноты) и возникающими у него при этом ощущениями горя, страха [см.: 128]. Следовательно, образ-символ «тьмы кромешной» проступает через эмоции печали и скорби.

Кружение музыкальных тем в замкнутом пространстве ассоциируется в балладах, как с ситуацией трагической безысходности, так и с

невозможностью ее преодоления, указывая на близкое «дыхание» смерти. В этом ключе выдержаны многие вступительные разделы романтических баллад.

Музыкальная ткань балладного зачина фортепианной Баллады Э. Грига пронизана скорбным трагизмом. Как горестное оплакивание воспринимается ямбическое ниспадание малой терции (в том числе с ее заполнением), которое на протяжении восьми тактов повторится шесть раз, принимая характер навязчивой идеи, разъедающей сознание[43]. Чувство невыразимой печали, навеваемое этой темой, усиливается остинатным вращением ее основного мотива, заключенного в узкие рамки уменьшенной кварты. Горестное эмоциональное состояние еще более усиливают «сползающие» по хроматизмам бас и тенор.

Много общего с рассмотренным выше образцом в воплощении эмоций печали и скорби обнаруживают фортепианные баллады Ф. Блюменфельда, А. Меро, Э. Бланше (№ 1, ор. 29), Й. Венявского (ор. 31), А. Рубинштейна («Ленора»), Т. Безуглого («Конашевич-Сагайдачный»), виолончельные – Я. Фабрициуса, Ф. Неруды. Музыкально-языковой репрезентацией эмоции печали (жалости) в них также становятся господство минорных тональностей (от просветленно-элегических до беспросветно-сумрачных), 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 – это, пожалуй, те существенные детали, которые в совокупности с вышеназванными средствами передают эмоции скорби (горя).

Повествователь назидательный, обличающий героев выступает как некая объективная сила и замещает собой внеличное – судьбу, грозящую героям смертью. В этом случае эмоциональным ядром его музыкальных характеристик является возбуждение (ярость, гнев). В балладном жанре эмоция

[43] Известно, что Баллада написана Григом сразу после смерти родителей. «Горячо любя это произведение, композитор не стремился выносить его на эстраду – быть может, отчасти потому, что с ним были связаны самые глубокие, затаенные личные переживания». Цит. по: [183, с. 335].

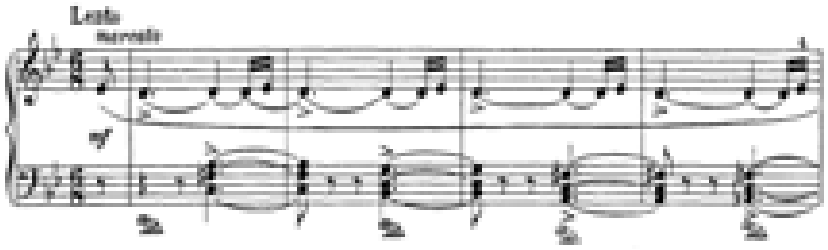
гнева была тесно связана с идеями наказания (возмездия) и восстановления попранной справедливости. Можно смело заявить, что эмоция гнева, как чувство, характеризующееся сильным напряжением, была достаточно глубоко отрефлексирована в музыкальном языке. Способы репрезентации данного типа повествователя ко времени формирования инструментальной баллады были хорошо «отработаны» в оперном жанре.

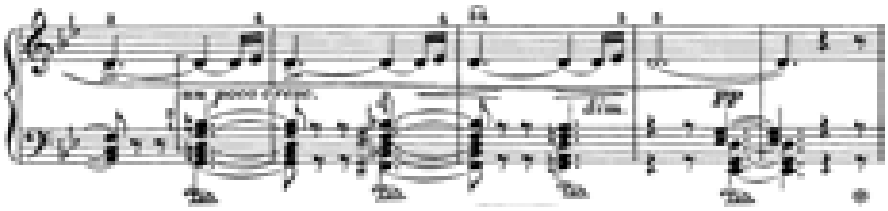
Низвергающийся трехоктавный «каскад» гневных речитативов-возгласов в I части «Баллады и скерцо» Р. Фолькмана, выдержан в традициях романтической демонологии, активно эксплуатирующей фонизм УмVII$_7$ (*пример 38*).

38. *Р. Фолькман. Баллада и скерцо для фортепиано*

Еще одним часто используемым приемом воплощения неминуемой угрозы становится введение в музыкальную ткань вступительного раздела атрибутов темы рока. Главное ее свойство – повышенная экспрессия, которая возникает благодаря лапидарности тем, притяжению мелодии к одному акцентируемому звуку или кварто-квинтовым императивам-возгласам, как правило, в динамике ***ff*** (*примеры 39* и 40*)*.

39. *Ф. Лист. Транскрипция баллады Сенты из «Летучего голландца» Р. Вагнера*

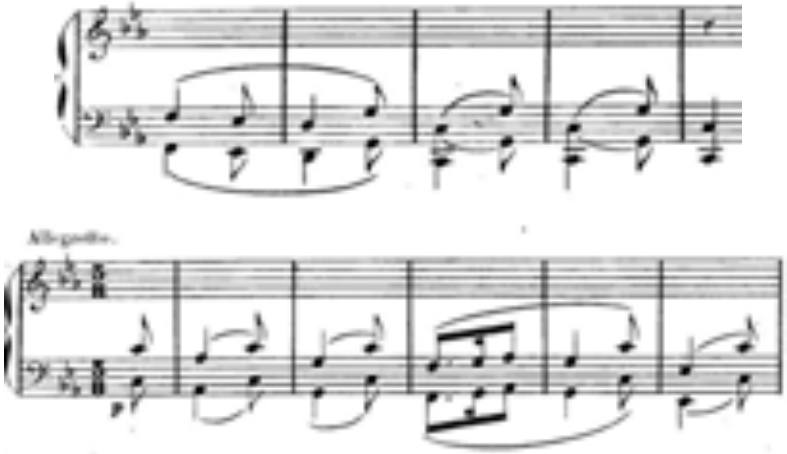




40. *К. Анзорге. Баллада*

Иногда гневный императив заявляет о себе с самого начала, но нередко появляется в развитии. Во вступительном же разделе приходится говорить о повышенном уровне тревожности. Как правило, в этом случае выразительным началом выступают октавные унисоны, не покидающие границы тихой звучности. Яркие тому примеры – Вторая баллада ор. 85 яркого немецкого композитора, пианиста и дирижера К. Шарвенки[44] и Баллада Т. Теллефсена – норвежского композитора и пианиста, ученика Ф. Шопена (*пример 41*).

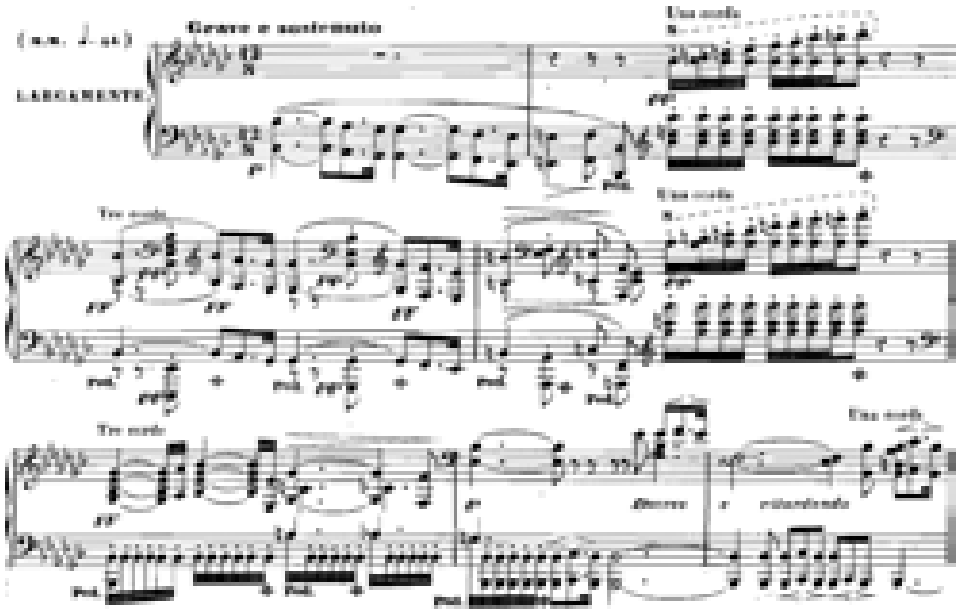
41. *Т. Теллефсен. Баллада*



[44] К. Шарвенка известен мировой музыкальной общественности также как основатель консерватори и в Берлине, которая в процессе слияния с Музыкальной школой К. Клиндворта до середины XX века была известна как Консерватория Клиндворта-Шарвенки. Ее филиал был открыт в Нью-Йорке.

Излюбленным композиторским приемом передачи возбужденной речи повествователя становится включение в нее драматического диалога. Как лаконичные ремарки режиссера воспринимаются элементы одной темы. Довольно часто ее облик складывается из двух противоположных по смыслу элементов. В Балладе французского фортепианного композитора Г. Раввины, известного своими этюдами, принцип контрастности доведен до абсолюта. Медленному двухоктавному сползанию мелодии противостоит ее стремительный двухоктавный взлет, гулкой звучности плавно сползающих в низкий регистр басов (*tre corde*) – хрустальная россыпь стаккатируемых аккордов (*una corde*), мелодично звенящая в верхнем регистре (*пример 42*).

42. *Г. Равина. Баллада*



В балладах Ф. Листа № 1, К. Шарвенки ор. 8, Г. Дюпарка, С. Тальберга двигателем драматического повествования становится принцип гиперконтрастности. Повествование растворяет в себе диалог, а повествователь не только сводит его до уровня комментируемого материала, но и «разъясняет» его смысл.

Характеризуя образ повествователя, нельзя обойти вниманием проблему двойственности его положения. В нем нередко совмещаются две точки зрения: наблюдателя и спутника героев. Для образа наблюдателя –

неспешного, уравновешенного нарратора – выбираются замкнутые формы (период, простые двух- и трехчастные), где песенная тема излагается в спокойном темпе и ритме шага. Открывая, а нередко и завершая балладу, подобная тема воспринимается как пролог и эпилог, что решительно отделяет повествователя от участников «игры», помещая его за пределы действия.

Для образа повествователя-спутника героев важна его связь с ними. Он не только выражает свое личное отношение к героям посредством названных выше эмоций, но и оценивает происходящее сквозь призму их сознания, в то же время, никогда не сливаясь с ними. Для того, чтобы образ повествователя был погружен в психологическую атмосферу изображаемой действительности, необходимо было его присутствие в субъективной плоскости героев. Применительно к музыкальному опусу это означает, с одной стороны, совмещение звукокомплекса повествователя и героя (героев), с другой – их дистанцированность.

Наиболее удобной для этого оказалась вариационная форма. Неслучайно она была востребована композиторами, работающими в жанре баллады. Именно так выполнены баллады Э. Грига, Ф. Блюменфельда, А. Меро (известного французского пианиста, выступающего в дуэте с Ф. Шопеном), Т. Безуглого. В самом деле, тема, соответствующая балладному «зачину», экспонировала образ повествователя, в то же самое время, помещая его вне среды своих героев. Следующие за темой вариации становились ареной выяснения взаимоотношений действующих лиц, не выключая повествователя из действия, делая его спутником героев[45]. Таким образом, возникающие в сфере авторского повествования, они так и оставались в ее границах как объекты художественной действительности и как субъектные формы его возможных осмыслений.

Нисхождение Повествователя в сферу сознания персонажей через лирическое сочувствие им не всегда реализуется в жанре вариаций. В этом

[45] Напомним, что речь идет о вариациях романтической эпохи, допускающих серьезную трансформацию темы.

случае сопряжение повествователя и героя проявляется через полиэлементность темы Вступления, традиционно связанной с образом повествователя. Так, во вступлении к «Леноре» Ф. Листа обращает на себя внимание яркая контрастность первого и второго элементов темы, обособленных друг от друга регистровыми, временными и тональными средствами.

Порывистая оглушительность и молниеносность первого вызывает ассоциации со вспышкой *гневных* эмоций, срывающимся криком отчаяния, в то время как заторможенность, суровая и болезненная мрачность второй – с невыразимой *грустью* (*пример 37*). Таким образом, Ф. Лист передает видение Леноры, сохраняя то настроение, с которым переживаются события самой героиней, и – реакцию повествователя, сочувствующего ей.

Суммируя признаки мигрирующего музыкально-интонационного комплекса страха, отметим, что его составляли эмоционально-экспрессивная стилистика, выраженная в использовании искусственных ладов и минорных тональностей; с точки зрения мелодики преобладали темы в узких тесситурных границах с многократными повторениями *lamento'*зного мотивного зерна, изложенные в низких регистрах. Лапидарность тем, притяжение мелодии к одному акцентируемому звуку или кварто-квинтовым императивам-возгласам, как правило, в динамике *ff* и в мрачном тембровом одеянии – наиболее типичные и узнаваемые лексические знаки эмоций страха.

Итак, Повествователь в балладном жанре является формой сложных и противоречивых соотношений между авторской интенцией и ликами персонажей. В осмыслении всех эмоциональных оттенков многозначной структуры повествователя находится ключ к пониманию всего жанра. Категория «балладного страха», рассмотренная нами на примере образа повествователя сквозь призму различных эмоций, оказалась способной выступить важным критерием в установлении жанрового содержания музыкальной баллады.

Свои наблюдения о жанрово-семантическом амплуа героев табуированной баллады сведем в одну таблицу *(Таблица № 1)*.

Таблица 1. **Жанрово-семантические амплуа героев табуированной баллады**

Персонажи	Архетипы	Образы-символы	Мигрирующие балладно-интонационные комплексы
Инфернальный пришелец	**Демон**	Всадник, Дикий охотник, скиталец	**Пришелец** *Моторно-пластическая стилистика*: темы «скачки», боевые кличи, охотничьи сигналы, «дьявольские вихри», милитаризированные марши, инфернальные тарантеллы и воинственные токкаты.
Возлюбленная	**Психея**	Бабочка, птица Невинный младенец	**Психея** *Papillon'овская и орнитологическая стилистика*: особый вид мелодико-фигурационной фактуры, лишенный экспрессии вокального интонирования, цепь сменяющих друг друга трелей, восходящие звуковые потоки; подчеркнутая механистичность мелодии (репетиции, вращения, гаммообразные спуски и подъемы), рафинированная хроматизация, штриховая характеристичность; танцевальность, приближенная к вальсу, детальные исполнительские обозначения (*legiero* и *legierissimo*), преобладание *p,* с редким выходом на *f* и небольшие крешендо. *Народно-песенная стилистика*: безыскусная гармоническая простота, жанры баркаролы, колыбельной, нередко «модулирующие» в хорал.
Повествователь	**Вестник смерти**	Ирреальный пейзаж «тьма кромешная» смерть	**Страх** *Экспрессивно-эмоциональная стилистика страха*: господство минорных тональностей, узкие тесситурные границы мелодической линии, низкие регистры и мрачные тембры, многократное повторение *lamento'*зного мотивного зерна, лапидарность тем, притяжение мелодии к одному акцентируемому звуку или квартоквинтовым императивам-возгласам, как правило, в динамике *f*.

Ядро константных признаков балладного жанра составили три главных персонажа: *Инфернальный пришелец*, его *Возлюбленная* и *Повествователь.*

Жанрово-семантическое амплуа каждого их них отталкивалось от неисчерпаемой многозначности, заключенной в архетипах – **демона, Психеи** и **Вестника смерти**. Смысловая парадигма последних в музыкальной балладе складывалась из многозначности символических структур, явленых как синкретическое вербальное и музыкальное, чаще музыкально-иконическое бытие.

Образы-символы, отражающие обозначенные архетипы, подразумевали возможность различных музыкально-языковых прочтений, рождая ***мигрирующие балладно-интонационные комплексы пришельца***, ***Психеи*** и ***страха***. Поскольку каждый комплекс имел многослойную музыкально-лексическую структуру, то вариантное комбинирование элементов внутри отдельно взятого сочинения каждый раз создавало неповторимую игру смыслов, открывая перед композиторами широкое поле возможностей при работе в жанровом поле табуированной баллады.

После того, как в процессе анализа нами была выделена жанрово-поэтологическая категория персонажа табуированной баллады и описаны способы его функционирования, перейдем к рассмотрению особенностей взаимодействия героев повествования, обратившись к вопросам структурно-семантической организации заявленного жанра.

§ 3. Структурообразующие функции

1. Особенности структурно-семантической организации табуированной баллады

Формирование содержательного поля романтической баллады стоит на прочной платформе мифопоэтики. Помимо представленных ранее образов-символов, как способов функционирования архетипов в художественном тексте баллады, не менее значимая роль в мифопоэтической системе данного жанра отводится его композиционной структуре. Композиционно-драматургическая организация баллады, рассмотренная в русле мифопоэтики, в музыкознании предпринимается впервые. На наш взгляд, избранный ракурс позволит выявить и объяснить содержательное своеобразие художественного мира балладного произведения.

Мифопоэтика понимается и используется нами 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…» [251, с. 51]. Проникновение в семантическую структуру балладного жанра, рассмотрение его композиционно-драматургического рельефа, требует погружения в контекст ритуально-мифологического протосюжета. Это поможет извлечь архетипические смыслы балладных текстов.

Уже в народной балладе было обнаружено присутствие растительного мифа и инициационной схемы. Как отмечают литературоведы, «баллада восходит к весенним хоровым и плясовым песням, имевшим ритуальный смысл: они должны были помочь возродиться тому, что умерло на зиму, – земле, росткам, покойникам. Позже одним из архетипических сюжетов станет приход мертвеца в мир живых…» [311, с. 330]. Баллада романтизма реализует единый алгоритм развития мифологического сюжета: выход неприкаянной души из небытия, соединение с «живой душой», сопровождаемое апокалипсической битвой добра и зла, умирание, возврат в небытие перерожденной души.

Реконструированный балладный сюжет отражает процесс инициационного перерождения мертвеца. Герой, вступающий на путь испытаний, и до, и после повествования является инфернальной сущностью. Основное действие баллады происходит в «нездешнем мире», однако статус героя в конце повествования меняется. Из «бродячего мертвеца» он перерождается в «правильного» покойника.

Как уже неоднократно говорилось, прототипом музыкальной баллады была вышедшая из недр фольклора литературная романтическая баллада. Ее структура легла в основу семантики музыкально-балладной композиции. К началу XIX века литературная баллада уже имела оформившийся сюжетно-фабульный каркас. Несмотря на многообразие его художественных воплощений, он прочно стоял на платформе мифопоэтики и прочитывался как сюжет, родственный сказочному [см. об этом: 310, с. 439-440]. Для репрезентации сюжетной модели баллады мы воспользуемся теорией «сюжетных функций» В. Я. Проппа, разработанной ученым при морфологическом анализе волшебной сказки [см.: 268].

Веским аргументом в пользу применения данной теории является то, что балладный сюжет, по мнению литературоведов, представляет собою инверсию сказочного [см.: 310, с. 512]. Функции действующих лиц («сюжетные функции») – это «повторные, постоянные величины» [268, с. 21]. Ученый дает им следующее определение: «Под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия. (…) Они образуют основные составные части сказки. (…) Число функций (…) ограничено» [268, с. 22].

Каноническую модель табуированной баллады можно представить в виде шести основных «сюжетных функций»:

1) *нарушение ритуального табу*;
2) *вторжение пришельца*;
3) *встреча двух миров*;
4) *взаимодействие миров;*

5) *возвращение пришельца*;

6) *«свадьба-похороны»*.

Соотнесем эти функции с ходом балладного действия, представленного в виде схемы. Открывается баллада сценой проклятия, связанного с *нарушением ритуального табу*, которое осмысливается как пренебрежение запретом, попадание под действие потусторонних сил, нарушение онтологического равновесия. Нередко, чтобы запутать интригу, авторы баллад опускают эту значимую смысловую завязку – первую сюжетную функцию – и начинают действие сразу со второй сюжетной функции, с момента *вторжения пришельца*.

Это серьезный драматургический момент баллады, он всегда отмечен резким семантическим взрывом. Вторжение персонажа из «потустороннего мира», открывающее табуированную балладу, сходу забрасывает ядро негативных образов, которые тянут за собой «понятийный шлейф» инфернального мира. Именно здесь находится фаза репрезентации и утверждения эмоциональной доминанты страха.

Композиция баллады четко организована осью: «мир здешний» – «мир потусторонний». Символическая функция границы в балладах означает разделение «своего» и «чужого», «живого» и «мертвого», «внутреннего, сакрального» и «внешнего, профанного». «Водораздел» миров всегда семиотически маркирован. Знаками границы являются двенадцать ударов колокола или бой часов. Звуковые сигналы символически указывают на открытость и проницаемость границ, на ситуацию вторжения персонажа инфернального мира, которым в балладе является Инфернальный пришелец. Его двойником выступает герой (Возлюбленная/ый) из мира живых.

В центре балладного повествования находится третья функция – *встреча двух миров (встреча влюбленных)* – ей соответствует лирическая кульминация. Соединение двух локусов напоминает процесс «втягивания» образов реального мира в разверзшуюся пространственно-временную щель. Начинается трансформация образов жизни, любви, счастья, попавших на территорию смерти. Под влиянием враждебного мира лирический субъект меняет

свою природу, разрушается. Это *взаимодействие миров* есть четвертая сюжетная функция.

Согласно принципам мифопоэтики, после апофеоза любви и жизни «окно» в загробный мир захлопывается, вновь отдаляя миры друг от друга. Меняется структура пространства, появляются атрибутивные образы-разграничители, а в действии наступает обратный ход – стремительное движение назад (вниз), к могиле. Ему соответствует пятая функция – *возвращение пришельца.*

Уход из «здешнего мира» – шестая сюжетная функция – получает название *«свадьба-похороны».* Ее венчает трагическая кульминация. Здесь находится точка семантического слома: катастрофическая развязка. Свершившееся божественное возмездие эксплицирует восстановление нарушенного миропорядка. Смерть персонажа из «здешнего мира» завершает балладу. Место обитания Инфернального пришельца, увлекающего за собой в могилу Возлюбленную/ого, согласуется с устойчивыми фольклорными представлениями о загробном мире, как доме «бродячего покойника».

В некоторых литературных балладах можно встретить ситуацию, когда барьер не пройден, и образы-антагонисты не воссоединились. Тогда возникает другой вариант финала. Встреча миров изменяет оба мира, обнажает внутренний конфликт, вызывающий реакцию непреодолимого душевного слома. «Свадьбу-похороны» замещает функция «душевной болезни», что на содержательном уровне расширяет смысловые границы балладного жанра, обогащая его дополнительными семантическими компонентами «унылой» элегии скорби[46].

Подчеркнем, что смена сюжетных функций в структуре баллады приходится на узловые моменты сюжета. Назовем их. Это детективная саспенсная завязка, две кульминации – лирическая и драматическая – и скорбно-трагедийная развязка. Как пишет специалист по мифопоэтике Г.П. Козубовская,

[46] О жанровых признаках «унылой» элегии см.: [160].

«Логика баллады ведет к тому, что герой должен погибнуть: это запрограммировано жанровой моделью» [166, с. 54]. Согласно фольклорно-мифологической традиции, гость – это тот, кто находится не в своей среде «обитания» (либо мертвый в мире живых, либо живой в мире мертвых), а потому перемещение внутри балладного топоса для балладного героя из здешнего мира всегда носит роковой исход. Инфернальный пришелец претерпевает линейное перемещение по оси «мир потусторонний» – «мир здешний» и обратно. В итоге получается закольцованный маршрут, что на семиотическом уровне означает безвыходность положения.

Течение времени передано в таких сочинениях через экспликацию горизонтального направления, но имплицитно в тексте присутствует круговое движение, в результате повествование получается вывернутым наизнанку, мотивировка действий героев не поддается объяснению, баллада становится детективом-загадкой, заставляя реципиента реконструировать потерянные смыслы. Таким образом, благодаря своему мифопоэтическому началу структурно-семантическая организация баллады, (схематически выраженная нами посредством «сюжетных функций») позволяет выстроить ряд понятийно-ассоциативных мыслеобразов. Как отмечает В.Н. Холопова, «…логика, восходящая к “архетипу“, не абстрактна, она выразительно-семантична, хотя имеет огромную градацию конкретности-обобщенности, непосредственности-опосредованности [335, с. 22].

Композиционная логика балладной поэтики сразу была осознана композиторами, подхвачена музыкальной практикой романтизма и была внедрена в нее в качестве прототипа. В приводимой выше статье В.Н. Холоповой, подчеркивается, что на имманентные законы музыки воздействуют «внемузыкальные прототипы», которые «…питают и совершенствуют у п о р я д о -ч и в а ю щ у ю с и с т е м у и с к у с с т в а, ее эстетический аппарат, воздействуют на и м м а н е н т н ы е з а к о н ы м у з ы к и» [332, с. 22 – разрядка автора].

На точное соответствие сюжетов и композиционных приемов некоторых литературных баллад новому типу музыкальной формы («Граф Габсбургский»

Ф. Шиллера и «Свитезянка» А. Мицкевича) несколькими годами ранее В. Холоповой обратил внимание Л. А. Мазель. Выдвинутый им тезис о «непрограммной сюжетности» Ф. Шопена соответствовал принципу «сквозной и необратимой линии образов, по схеме a, b, c, d… без возвращения к начальному “a”», описанному В. Н. Холоповой [338, с. 349].

В том же русле экстрамузыкального осмысления логики балладной композиции и драматургии находятся наблюдения К. В. Зенкина, заострившего внимание на векторно-направленном временном процессе в балладах Ф. Шопена. «Польский романтик (…) углубляя смысл собственно музыкальной интонации, – пишет ученый, – без помощи слова, программы и т. п., он создает композиционные структуры, адекватные временно́й многозначности литературно-поэтических произведений, разводя время реального звучания с “сюжетным” временем и создавая разнонаправленные, разнотемповые временны́е потоки», – пишет ученый [132, с. 76].

Намеченные в музыкознании подходы, нельзя считать окончательно исчерпанными, поскольку внимание ученых сконцентрировано на балладах одного автора, но утвердившееся в музыкальной науке понятие внемузыкальных прототипов («семантико-логических» прообразов) и их способность «обслуживать многообразные художественные композиции, сходные с ними по общей логике» [335, с. 22] дает возможность продолжить работу в этом направлении и, соединив функциональную теорию В. П. Бобровского [см.: 38] (систему композиционно-драматургических функций) с теорией «сюжетных функций» В. Я. Проппа, получить композиционную модель музыкальной баллады. Для наглядности обратимся к схеме-таблице.

Дадим к ней пояснения. Композиционная модель табуированной баллады представлена как движение от литературы к музыке. Каждая «сюжетная функция» (В. Пропп) литературно-балладного прототипа приводится в соответствие с общими композиционными функциями (В. Бобровский) и с «семантико-логическим» прообразом балладной музыкальной композицией, увиденной глазами В. Холоповой, Л. Мазеля и К. Зенкина, которые, дополняют друг

друга, что читается в характеристике разделов. Пропуски в ячейках таблицы говорят об отсутствии комментариев со стороны ученых.

Таблица 2. Композиционная модель табуированной баллады в обобщенно-опосредованном виде

	«Сюжетные функции» *В. Пропп*	Общие композиционные функции *В. Бобровский*	Экспрессивно-драматургические функции балладного жанра		
			В. Холопова	*Л. Мазель*	*К. Зенкин*
1.	**Нарушение ритуального табу**	**Вступление**	Возможное вступление типа Пролога		Движение от лирического, созерцательного, неторопливого повествования
2.	**Вторжение пришельца**	**Изложение 1-й темы**		Укрупненный, развернутый начальный раздел, состоящий из двух контрастных тем-образов, причем он нередко вдвое превышает их последующие репризу и коду вместе взятые	Сопоставление контрастных разделов
3.	**Встреча миров**	**Изложение 2-й темы**			
4.	**Взаимодействие миров**	**Середина, разработка, связка, предыкт**	Сквозное образное развитие, разомкнутая драматургия, введение контрастных эпизодов в центре	Последующая драматизация развития	Нарастание непрерывности развития
5.	**Возвращение пришельца**	**Реприза**	Трансформация репризы, метод тематической трансформации вообще	Последующая драматизация развития, связанная с его ускорением и большей непрерывностью	Нарастание непрерывности развития с перевоплощением образов
6.	**«Свадьба-похороны»**	**Дополнение, кода**	Главная кульминация в конце	Сжатая драматическая трансформации в конце	бурный, активный конец

В *Таблице № 3* можно наблюдать переход «сюжетных функций» В. Проппа к специальным композиционным функциям В. Бобровского.

Таблица 3. Композиционная модель табуированной баллады

в непосредственно-конкретизированном виде

	«сюжетные функции» *В. Пропп*	общие композиционные функции *В. Бобровский*	Специальные композиционные функции			
			3-х частная	Рондо	Сонатная форма	Новая одночастная форма (балладно-поэмная)[47]
1.	**нарушение ритуального табу**	**Вступление**	Вступление		Вступление	Вступление
2.	**вторжение пришельца**	**Изложение 1-й темы**	Тема 1	рефрен	главная	Тема 1
3.	**встреча миров**	**Изложение 2-й темы**	Тема 2	эпизод 1	побочная	Тема 2
4.	**взаимодействие миров**	**Середина, разработка, связка, предыкт**	связка	Варьированный рефрен трансформированный эпизод 1	Разработка на материале обеих тем	тематическая трансформация 2-й темы
5.	**возвращение пришельца**	**реприза**	реприза	рефрен	главная	Трансформированная реприза
6.	**«свадьба-похороны»**	**дополнение, кода**	кода	Кода на материале рефрена и эпизода	Реминисценция побочной, тема вступления	Реминисценция 2-й темы, вступления

Следуя общекомпозиционной логике, музыкальная баллада, получает определенную свободу и независимость от конкретного литературного произведения, лежащего в ее основе, и, следовательно, способна идентифицироваться как жанр. Такая высокая степень обобщения могла возникнуть только

[47] Говоря о балладно-поэмной форме, Л. А. Мазель представляет ее, как «новую одночастную форму» романтизма, отмечая, что, с одной стороны, в подобной форме пишутся не только поэмы и баллады, а, с другой, – не все поэмы и баллады пишутся именно в такой форме. Неслучайно фигурирующий в его работе термин «новая балладная форма» не разводится с поэмной формой, а дан как ее синоним. См.: [202].

благодаря многоуровневости балладной модели (структурной и семантической), синтезирующей в себе «интра- и экстрамузыкальную семантику». Благодаря имманентно музыкальным свойствам жанровой стилистики и драматургии, создающим «иллюзию сюжетности», инструментальная баллада обладала свойством событийной насыщенности, предполагающей главенство драматических начал, гибко сочетающихся с эпическими и лирическими элементами.

Мысль Е. В. Назайкинского, высказанная применительно к логике музыкальной композиции сонатной формы, вполне приложима к балладе, также находящейся в полном соответствии с законами драмы: «Эта семантика отражается уже в простом перечислении различных в сюжетно-событийном отношении разделов и фаз, сопрягаемых в единое целое. Их цель выглядит как семантически мотивированная последовательность движения событий, усложненная элементами повествования и эпизодами созерцания, переживания, размышления» [231, с. 105].

Таким образом, в системе балладной мифопоэтики «сюжетная функция» способна выступить знаком-заместителем семантически нагруженных целостных музыкальных разделов. Для подтверждения сказанного обратимся к анализу двух музыкальных произведений, одно из которых – мелодекламация – напрямую связано с поэтическим текстом, а другое – симфоническая поэма – использует балладу в качестве программы.

2. Аспекты балладной композиции в «Лесном царе» Й. Гёте – Ф. Шуберта и в «Балладе о мальчике в степи» Ф. Геббеля – Р. Шумана

Й. Гёте – Ф. Шуберт. «Лесной царь»

Рассматривая, как разворачивается действие «Лесного Царя» в соответствии с обозначенным шестью «сюжетными функциями», сразу можно обратить внимание на то, что в балладе «Лесной Царь» отсутствует первая сюжетная функция (нарушение ритуального табу), определяющая мотивировку всего действия. Выпадение начального звена часто встречается в фольклорных балладах. Как отмечалось выше, этот прием используется, с одной стороны, как средство драматизации действия, запутывания интриги, с другой, – как способ его «запуска» с кульминации.

Музыкальная баллада открывается темой скачки, которая обычно ассоциируется с вторжением пришельца – вторая сюжетная функция. Стремительный токкатный бег первой темы складывается в образ стихийных природных сил, враждебных человеку, что соответствует портретной характеристике пришельца. Взаимодействуя с энергиями Хаоса, демон-пришелец сам становился чем-то вроде порождений этого Хаоса.

У Гёте Лесной Царь явлен через два ключевых слова – «в короне и с хвостом». О его причастности к природной стихии также свидетельствует то, что в немецком языке слово «Krone» означает не только корону, но и крону деревьев. В свою очередь инфернальная природа образа Лесного Царя подчеркивается выбором слова «Schweif» (хвост дьявола), вместо «Schwanz» (хвост собаки).

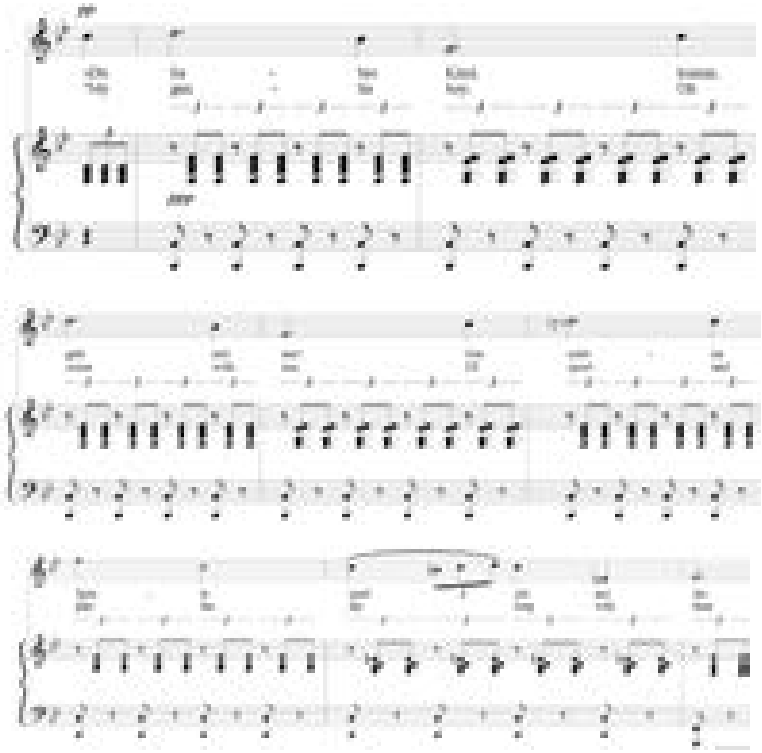
Безотчетный, необъяснимый страх, который испытывают люди, персонифицируется в этом мифическом существе. Появление «жгучего демона» (М. Цветаева)[48] в мире живых согласовано с мифологическим представлениями: «пришелец» в «здешнем» мире ищет встречи со своею погубленной душой, что соответствует третьей сюжетной функции – встрече двух миров. В балладе

[48] Здесь и далее мы опираемся на дословный перевод М. Цветаевой и комментарии к нему. См.: [342].

это прочитывается в репликах напуганного ребенка. Традиционно персонификацией души «пришельца» в рассматриваемом жанре становится его возлюбленная, но возможны и варианты, главное, чтобы персонаж, символизирующий душу героя, был связан с миром «живых» и характеризовался как ангельски-чистый, небесный образ.

В «Лесном царе» в этой роли выступает ребенок. Впрочем, обращение к нему Лесного Царя в седьмой строфе как к своей возлюбленной – «Я люблю тебя! Меня уязвила твоя красота!» – указывает на архетипический сюжет, лежащий в основе фольклорной баллады, послужившей источником гётевского произведения. На наш взгляд, это объясняет, почему лирический характер тем Лесного Царя, данный Шубертом в третьей и пятой строфах, выходит за рамки инфернальной фантастики *(пример 49)*. Названные строфы содержат темы широкого дыхания, завораживающие своей необыкновенной грацией и красотой, что соответствует четвертой сюжетной функции (взаимодействие миров). Темы обольщения, гипнотизирующие своими «баюкающими» интонациями, тем не менее, не меняют сути конфликта, ведь цель демона – обладание живой целомудренной душой, неважно кем явленной.

49. *Ф. Шуберт. «Лесной царь»*



Не оставляет сомнений, что возобновление темы скачки и срыв кульминации в конце произведения свидетельствуют о возвращении пришельца и пятой сюжетной функции. Смерть персонажа из «мира живых» – шестая сюжетная функция – показана очень лаконично, через паузирование во всех голосах (риторическая фигура *tmesis*) и финальный аккорд.

Лесной Царь имеет несколько лиц, баллада – несколько темпоральностей, события – несколько толкований. Связано это с особенностями балладного хронотопа. Он совмещает в себе реальное время и место действия (пространство отца и ребенка) и время-пространство ирреальности (фантастический лес, населенный существами хтонического мира).

Неслучайно в музыкальной композиции совмещаются признаки сквозной формы с чертами сонатности и рондальной цикличности [см. об этом: 307]. Сквозной характер формы отражает линейно-направленное движение всадника, рондальность же указывает на иллюзорность этого движения, поскольку оно разворачивается по принципу «кольцевого маршрута». Первый, внешний, реальный путь очерчивается действительным миром, хронологически распадающимся на «до-случившееся» и «после-случившееся», между которыми находится время, а точнее вневременье экзистенциального страха.

Однако не только время в балладе складывается в политемпоральную парадигму, но и пространство наделено чертами амбивалентности. Владения демона затягивают открытостью внутренних глубин. Это пространство, из которого нет выхода, пространство, открытое вглубь и закрытое, табуированное извне. Все действие разворачивается как бы в обратном порядке, как воспроизведение событий от точки развязки. Интересно заметить, что Ф. Лист, сделавший транскрипцию этой баллады Шуберта, в последнем разделе, предваряющем трагический исход, трансформировал триольную тему «скачки» в двухдольный галоп, в данном контексте прочно ассоциируемый с «пляской смерти».

Ф. Геббель – Р. Шуман. «Баллада о мальчике в степи»

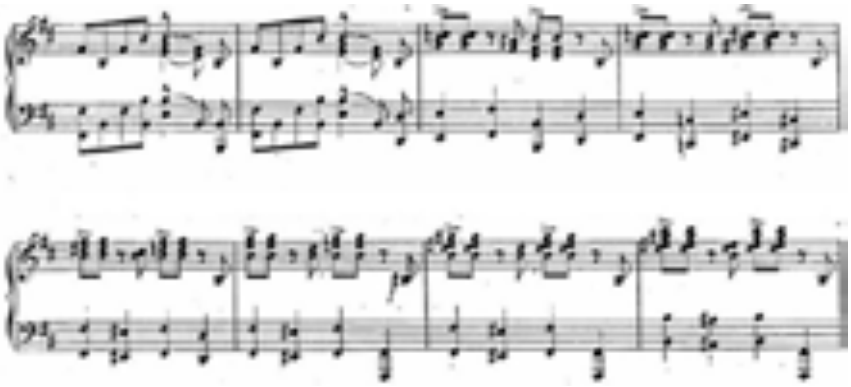
Дестабилизирующий и разрушающий характер страха в табуированной балладе обусловлен её пространственно-временной организацией. В мелодекламации *Ф. Геббеля – Р. Шумана «Баллада о мальчике в степи»* ярко представлено также пограничное состояние сознания, свидетельствующее об окончательной утрате чувства реальности.

Первая сюжетная функция в мелодекламации Р. Шумана реализована через описание жутковатого пейзажа. Художественное пространство баллады страшит пустотою своей «бездны». Такие приметы топоса, как «призрачность тумана», окутывающего тусклую вересковую пустошь, верба, стоящая «за пределами этого мира», создают изолированный локус безнадежности. Это пространство, из которого нет выхода. Мир парализующего безволия характеризует тема вступления, согласуясь с балладными эмоциями безотчетного страха. Сползающая по хроматизмам тема, изложенная в виде канонической имитации, словно ускользает, теряя точку опоры *(пример 50)*.

50. *Р. Шуман. «Баллада о мальчике в степи»*

Расширяющаяся до бесконечности пустота этого пространства наиболее ярко передана в сцене погони – вторая сюжетная функция – когда, оттолкнувшись от октавных унисонов, тема «скачки» тесситурно разрастается, материализуя ужас Мальчика в преддверии кровавой развязки *(пример 51)*.

51. *Р. Шуман. «Баллада о мальчике в степи»*



В то же время боязнь иномирного пространства в этой балладе является не только психологической характеристикой Мальчика, но и хронотопическим кодом «балладной действительности». Течение времени передано через экспликацию горизонтального направления, но имплицитно в тексте баллады присутствует круговое движение. Свидетельством тому является повествование, «вывернутое наизнанку»: оно начинается со своего конца – вещего сна, из которого уже понятен финал[49].

Балладный хронотоп, как хронотоп мифологический, четко организован осью «мир здешний» – «мир потусторонний» и вращается вокруг сакрального центра, маркируемого хижиной пастуха (третья сюжетная функция). Герой баллады претерпевает различные формы перемещения по названной оси. Первоначально он пересекает её в бредовом сознании (четвертая сюжетная функция), затем – «наяву» (пятая сюжетная функция), в итоге «агонируя» в конце баллады (шестая сюжетная функция).

Система бинарных оппозиций, встроенная в семантическое поле «балладного текста» Ф. Геббеля, позволяет нам реконструировать глубинные смыслы произведения. «Видимый» сюжет баллады, как обычно, представлен в линейном развитии. Его составляют «кошмарный сон и пробуждение Мальчика», «выполнение требований Мастера и пересечение границы безопасного топоса», «встреча с Пастухом и преследование Слуги», «диалог со Слугой и убийство Мальчика», «Эпилог».

Согласно линейной парадигме сюжета в балладе три главных героя: Мальчик, Мастер и Слуга, согласно мифопоэтической – один (Мастер). Присутствие в тексте одного героя подтверждает музыкальный текст: всё пространство баллады заполняет материал темы вступления в самых различных модификациях – интонационных и тональных. Более того, её третий элемент,

[49] Интересно отметить, что П. Чайковский назвал своё переложение этой баллады Р. Шумана для голоса с оркестром «Вещим сном», тем самым подчеркивая значимость сюжетной инверсии в этой балладе.

содержащий квартовый возглас, подчеркнутый синкопой, становится интонационным источником и темы скачки.

Если герой один, то Мальчик является персонификацией души Мастера (неслучайно в литературном тексте он обращается к Мальчику, как к лицу женского пола), а Слуга – двойник Мастера в мире «теней». «Отражаемость» имени главного персонажа относительно оси балладного топоса также вполне очевидна: «*Meister*» в немецком языке также имеет значение «Хозяин». Возникает четкая оппозиция «Хозяин – Слуга». Появление двойника в мифологических текстах, как неоднократно отмечалось, всегда соответствует прохождению героем фазы смерти.

Если связать воедино сюжетный эпизод о тридцати талерах и рассказ Слуги о проклятии его Богом с библейским мотивом продажи души за тридцать сребреников, аллюзийно всплывающим в этой балладе, то проступает подтекстовый план произведения, подчиняя события иному толкованию. После проклятия Мастера (Хозяина), объясняемого фактом заключением сделки с дьяволом, присутствие Мальчика (души) в этом мире становится невозможным. Он (она) отправляется в мир теней – «вересковую пустошь». Путешествие в загробном мире и сцена убийства раскрывают весь ужас, который способна испытать душа человека, вырванная из рук Творца.

Итак, оппозиция «мир здешний» – «мир потусторонний» в рассматриваемом жанре сама по себе многомерна и состоит из ряда вложенных друг в друга уровней, поэтому баллада имеет несколько темпоральностей, а события – несколько толкований. Движение вперёд становится нисхождением в глубины беспросветного ужаса, а единственным выходом из замкнутого круга оказывается катастрофическая развязка.

3. Принципы балладной драматургии в «Ламии» Э. Мак-Доуэлла

«Ламию» Э. Мак-Доуэлла можно назвать эталонным образцом табуированной баллады в инструментальной музыке[50]. Во-первых, ей соответствует лаконичная программа. Во-вторых, в сочинении наличествует типовой «персонажный каркас», дополняющими качествами которого выступают балладная событийность и картинность с установкой на балладный колорит, в-третьих, ее балладный хронотоп подчинен сюжетной ситуации перехода границы миров (здешнего и потустороннего) с появлением «двойника» главного героя. Все это, взятое целиком, влияет на драматургию крешендирующей полуволны (термин В. П. Бобровского) и свободу композиционного решения музыкального опуса.

Уже само название поэмы отвечает инфернальной парадигме балладного жанра. Ламия – один из самых чудовищных персонажей древней мифологии. Женщина-змея, вампир, ведьма в своем прошлом – прекраснейшее создание природы, обезображенное ревнивой женой Зевса. Это – существо, пожирающее детей, пьющее кровь соблазненных ею мужчин, одновременно глубоко страдающее и безумное в своем злобном отчаянии.

Конечно, романтизм, с его тягой к непостижимому, не мог обойти такой заманчивый сюжет, где змее – существу хтонического мира – магией Гермеса возвращается облик прекрасной нимфы. Это позволяет ей вернуться в мир людей к своему возлюбленному Люциусу и привести его к брачному пиру. Однако появившийся на свадьбе учитель героя, Аполлоний, разрушает магию, после чего зачарованный дворец Ламии исчезает, она вновь становится змеей, а на брачном ложе остается бездыханное тело Люциуса.

«Обработка» литературного первоисточника Дж. Китса в «Ламии» представляет выжимку из развернутого повествования. Из-за предпринятого

[50] Тем не менее, стоит признать, что далеко не всегда явный балладный сюжет становился поводом для создания баллады. Например, у английского композитора Дороти Гертруды Хауэлл «Ламия» (1918) представляет собою симфоническую поэму, а о признаках в ней балладности можно говорить с большой натяжкой.

композитором редуцирования стихотворного опуса Дж. Китса, в литературном первоисточнике убраны все факультативные линии, отвлекающие внимание от центрального события. Афористичная программа предельно лаконична и укладывается в шесть сюжетных функций, благодаря чему возникает «эталонный» балладный сюжет, а композиционно-драматургическое решение сочинения подчиняется принципам структурно-семантической организации табуированной баллады.

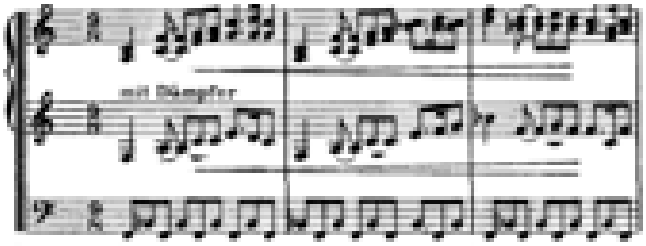
Смена сюжетных функций происходит в точном соответствии с динамикой движения музыкальных событий. Музыкальное решение «сливается в унисон» с таким балладным, по своей сути, сюжетом. В сочинении есть все: и страх души, заключенной в темницу загробного мира (пролог), и чудная красота ведьмы (тема побочной партии), и ее любовь к смертному (эпизод в разработке), и жалоба-предостережение Ламии (промежуточная тема), и реальный мир (тема главной партии), наконец, роковой запрет (маркирует границы крупных разделов формы) и «свадьба-похороны» (кода). Но самое главное – это подчинение названных сюжетно-образных единиц строго определенным закономерностям драматургии.

Пространство в балладе, как известно, делится на «свое» и «чужое». Их граница по традициям балладного жанра резко очерчивается музыкальными средствами. Данная поэма не является исключением. Здесь в контрастном сопоставлении находятся темы Ламии из Пролога и темы Люциуса, открывающие экспозицию сонатной формы. Темный подземный мир змеи, характеризуемый дважды гармоническим ладом, усиленной хроматизацией, фонизмом увеличенных и уменьшенных трезвучий, а также «шубертовой» гармонией и «загробными» тембрами двух фаготов в унисоне низкими струнными *(пример 52)*, противостоит миру света и солнца.

52. *Э. Мак-Доуэлл. «Ламия», тема Ламии-змеи*

Кстати, имя возлюбленного Ламии – *Lucius* – происходит от лат. *«lux»* – «свет». Он входит в поэму через диатонику сверкающего *B-dur'a*, призывные сигналы охотничьего рога (квартет валторн), восходящий тип мелодического движения в союзе с энергичным ритмом скачки *(пример 53)*.

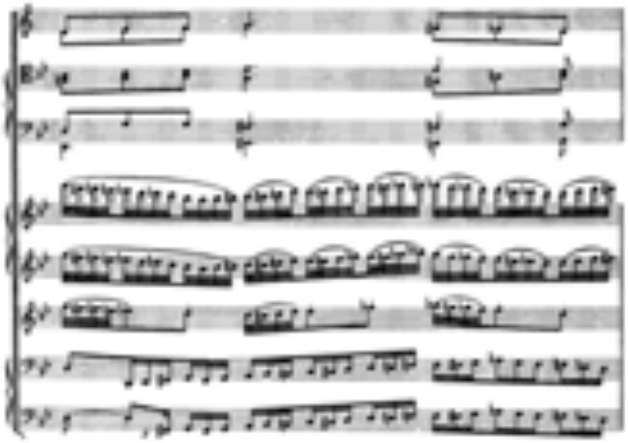
53. *Э. Мак-Доуэлл. «Ламия», тема Люциуса*



Таким образом, в зону означивания попадают реальные и ирреальные топосы, маркируемые как легко узнаваемые (лес, охота) или «никогда никем невиданные» (подземный мир змеи-демона). Встреча двух миров приводит к появлению «двойника», то музыкально-интонационная сфера всегда чутко реагирует на это событие. В сочинении отражение относительно оси балладного топоса получает первая тема. Первоначально в Прологе она экспонируется как портретно-пластическая тема Ламии-змеи *(пример 52)* и параллельно как тема Ламии-демона, вскрывая оборотническую сущность героини.

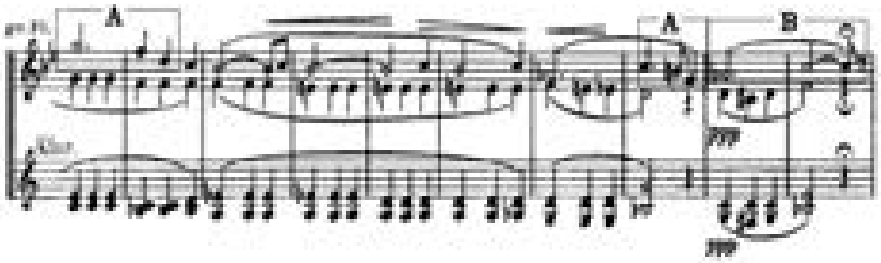
Демоническая окраска возникает благодаря «тембровой рокировке» в этой теме: унисон виолончели и двух фаготов сменит оркестровка «тяжелой меди» (*пример 54)*.

54. *Э. Мак-Доуэлл. «Ламия», тема Ламии-демона*



Преодоление условной границы балладного топоса приведет к образной пересемантизации: двойником змеи выступит прекрасная нимфа, а тема змеи станет интонационной основой темы любви (Ламии-нимфы). Первый мотив (А) и в теме змеи, и в теме любви (Ламии-нимфы) опирается на нисходящую секундово-терцовую последовательность звуков, а второй, завершающий тему мотив (В) есть отражение первого в восходящем движении *(пример 55)*.

55. *Э. Мак-Доуэлл. «Ламия», тема любви (Ламии-нимфы)*



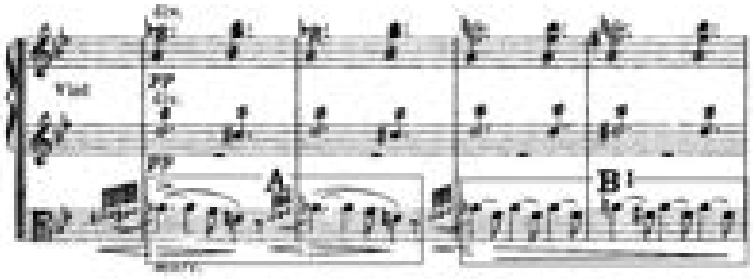
Музыкальные события в произведении двигаются последовательно в точном соответствии с литературным сюжетом, что находит отражение в принципах сонатности. Три темы Пролога характеризуют три ипостаси Ламии: змея – девушка – демон. Главная партия «рисует» портрет Люциуса, а побочная – зарождение любви. Заключительная партия, контрапунктически объединяющая темы Люциуса и Ламии, утверждает радость восторженного свидания. Лирическую кульминацию встречи влюбленных (эпизод в разработке) сменяет драматическая линия: нарушение ритуального табу приводит к разрушению чар оборотня и гибели героя – персонажа из реального мира

(репризно-кодовый раздел). Ее смысловое поле наполнено предельным напряжением, так как встреча миров всегда имеет фатальный исход.

С другой стороны, параллельно линейному разворачивается субъективно-психологическое время, которое протекает в фантасмагорическом сознании героини-оборотня. И это время циклично. Его действие ощутимо в постоянных возвращениях к теме страдания, которая подспудно уже содержится в теме змеи – это восходящая вопросительная терцовая интонация (мотив В). Эмоция страдания наиболее ощутима в последнем «вздохе» темы любви (Ламии-нимфы). Она пронизывает все повествование, уподобляясь рефрену и придавая композиции черты рондальности.

Так, зародившись в Прологе в виде вопросительной терцовой интонации *(пример 56 – мотив В)*, она внедрится в связующую партию, уже оформившись в самостоятельную (промежуточную) тему, два контрастных элемента которой – восходящая двойная тирата *(пример 56 – мотив А),* основной элемент темы Ламии-демона, и следующее за ней шестикратное терцовое ниспадание *(пример 56 – мотив В^1)*, основной элемент темы Ламии-нимфы, – станут одновременно и протестом, и горестным монологом Ламии.

56. *Э. Мак-Доуэлл. «Ламия», жалоба Ламии (промежуточная тема)*



Затем, словно повернув время вспять, эта тема, точнее ее первый элемент, вновь возникнет в разработке, напомнив о ключевой идее оборотня – «вкусить восторги бытия земного» (Д. Китс) *(пример 57)*.

57. *Э. Мак-Доуэлл. «Ламия», жалоба Ламии (разработка)*

Наконец, итогом ее лирического развития станут два звена секвенции, завершающие тему любви, построенные на мягком ниспадающем терцовом спуске в ремарке *dolce (пример 58)* в разработке и в коде, где «терцовый» вопрос сменит восходящая септима, знаменующая любовную экспрессию *(пример 59)*.

58. *Э. Мак-Доуэлл. «Ламия», тема любви-жалобы Ламии (разработка)*

59. *Э. Мак-Доуэлл. «Ламия», тема любви-жалобы Ламии*

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. Таким образом, композиция «Ламии» целиком подчиняется балладному хронотопу, выстроившему двойной сюжет: видимый и подтекстовый. Основу последнего составили ужас и страдание.

В балладе постоянно ощутима борьба между внешним драматическим действием и внутренней трагедией «маленького человека», обреченного на любовь-в-смерти. Необходимо подчеркнуть, что ведущими качествами балладной драматургии стали: генеральная интонация страха и страдания, сюжетно-семантическая доминанта опуса с участием трех персонажей – демонической любовницы, возлюбленного и повествователя, а также композиционно-семантическая организация с участием принципов монотематизма, многоэлементной драматургии. Благодаря им оказались возможны смысловые

трансформации героини, ее преображение относительно оси балладного топоса, пересемантизация образа Ламии.

Подведем итоги Первой главы. Опираясь на огромный массив романтической табуированной баллады, мы выявили релевантные признаки ее поэтики. Специфика балладного мира предстала как сложный сплав дохристианских верований о природе запредельного мира и художественных традиций XIX века, выросших на почве иррационально-бессознательных фантазий человека. Жанрообразующим элементом табуированной баллады стала ситуация встречи двух миров – «здешнего» и «потустороннего». Она получила выражение через *категорию иррационального страха*, который раскрывается через саспенс, топос смерти и образы иного мира, персонифицирующие страх.

В результате этого в балладах обозначился особый ракурс восприятия действительности. В нем содержится онтологическое противоречие между человеческим знанием и сверхъестественным миром, отсюда проистекает ощущение разрыва привычного мироустройства. Позиция субъекта высказывания (повествователя) в балладе выражена через оценочное отношение автора к повествованию. В его основе находится создание балладной атмосферы. Это атмосфера иррационального ужаса, передача ощущения захвата дыхания от созерцания величия сверхчеловеческого природного начала (непознанной запредельности) посредством экспликации балладной стилистики, рождающей генеральную интонацию жанра – *страх и страдание*[51].

Анализ «бродячих сюжетов» дополнил наши представления. В них были выделены устойчивые образно-содержательные *мотивы любви-в-смерти* и *судьбы*; определен стандарт типизации героев, составивших «персонажный каркас» баллады, в который вошли *Инфернальный пришелец, Возлюбленная(ый)* и *Повествователь*.

[51] В зависимости от авторской позиции баллада может иметь нравственно-этическую, религиозно-эстетическую, психологическую или социально-культурную доминанту.

Установлены маркеры мифопоэтической природы жанра. Противостояние двух миров, отмеченное демаркационной границей балладного топоса, объяснило появление «двойника» героя (героини) и прочертило фабульную ось: *нарушение ритуального табу – вторжение пришельца – встреча двух миров – взаимодействие миров – возвращение пришельца – «свадьба-похороны»*.

Итак, питательной почвой для генеральной интонации страха и страдания табуированной баллады послужила обращенность жанра в сторону иномирных сущностей, а специфику балладного образа мира составили размытость границы миров и вторжение потусторонних сил на территорию обжитого пространства. Это поставило Человека перед лицом Небытия, запустив пружину балладного конфликта. Его разрешение всегда несло смерть, функционально распределяя балладные персонажи по принципу полярного контраста: агрессивно-безличное онтологическое зло и беззащитный духовно-возвышенный идеал. Все сказанное позволяет вывести формулу «жанрового кода» табуированной баллады. По нашему мнению, ее можно обозначить как ***«Человек и Небытие»***.

Глава II. Жанровая поэтика национально-исторической баллады

§ 1. Организация художественного мира национально-исторической баллады: движение от литературы к музыке

1. Категория *Geist eines Volkes*

Картина мира романтической баллады вне зависимости от ее видовых различий организована по общим «правилам». Напомним, что верхний слой ее жанровой структуры составляет художественно-концептуальный уровень идей, определяющий эмоциональную доминанту баллады. Типологическое различие внутри такого разнородного образования, которым является романтическая баллада, определяется особенностями идейно-художественного содержания. Оно, как было показано в Первой главе, влияет на специфику балладного образа мира, балладного конфликта и характера.

В романтизме параллельно с движением, направленным в глубины «возможной экзистенции» (термин К. Ясперса), находящейся за пределами наличного бытия[52], развивается тенденция выхода во вне, в мир гармонии, наполненный позитивным духовным содержанием. В романтической картине мира появляются и утверждаются новые смысловые доминанты. Ведущей из них становится выдвинутая И. Гердером категория *Geist eines Volkes* («народного духа»), резонирующая с образом «Я» – этнического субъекта. Рассмотрим подходы и становление категории *Geist eines Volkes* в культуре романтизма.

На протяжении XIX века в большей степени, чем когда-либо, представители творческого «сословия» неустанно вдохновлялись художественным наследием прошлого. Обращение к истокам традиционной культуры своих стран стало камертоном, по которому настраивались новые «эстетические обертоны». Мысль об историчности природного бытия и человеческого общества стала для романтиков неистощимым источником познания.

[52] По мнению К. Т. Ясперса, на границу экзистенции человека ставит страх перед лицом неотвратимости смерти. См. об этом: [370, с. 206].

Отвергая концепцию культурно-исторической универсальности, господствующую в Просвещении, романтизм противопоставил ей идею индивидуальности каждого этноса, его неповторимого своеобразия. Высказанное наблюдение, уже ставшее аксиомой, содержится во многих исследованиях, обращенных к данной проблеме. Н. Бердяев пишет: «Эпоха “просвещения” отрицает тайну “исторического”. Она отрицает “историческое” как специфическую реальность. Она его разлагает, производит над ним такие операции, что оно перестает быть той первоначальной целостной реальностью, которая и делает его “историческим”. Она разобщает человеческий дух и человеческий разум с “историческим”. Поэтому эпоха “просвещения” XVIII века была глубоко антиисторичной. (…) Сделалось истиной общепризнанной в философии истории, что лишь романтическое движение, романтическая реакция, направленная против просвещения XVIII века в начале XIX, впервые приобщили нас к тайне исторического и сделали возможным настоящим образом познание исторического движения. Только эта реакция духовно вернула нас к тому, что просветительная эпоха преследовала и уничтожала, как мифы и предания исторической старины» [35, с. 7 – 8].

Вслед за гением философской мысли приведем одно из интересных замечаний литературного критика А. Г. Шкляева, который уловил в этих процессах социокультурные интенции. В частности, автор пишет: «На смену космополитическому мировоззрению “просвещённого века“, объединявшему дворянство и придворную аристократию всех стран Европы одними модами, вкусами, стилем, являются теперь национальные интересы, характерные для усиливающейся буржуазии, отличающейся в данной стадии своего развития националистическими наклонностями» [359].

Укоренение национального самосознания стало смыслообразующей доминантой романического мирочувствования. Именно в этот период наиболее отчетливо обозначились грани образа «Я» – этнического субъекта. «Генетический дух, характер народа – это вообще вещь поразительная и странная. Его не объяснить, нельзя и стереть его с лица Земли: он стар, как нация, стар, как

почва, на которой жил народ», – пишет И. Гердер [81, с. 314], осознавая первые импульсы надвигающейся духовной революции, вызванной зарождением нового чувства глубинной сопричастности своим «корням», «истокам рода». Чувства, особенно бурно охватившего полиэтнический регион, каким была Европа в начале XIX века.

Возрождение старины, поиск идеалов современности в далеком прошлом происходили в широком контекстном поле, которое формировало множество философско-эстетических, художественно-просветительских и творческих проектов[53]. Дадим их краткий обзор.

Философско-эстетический проект. Его мощным направляющим маяком были идеи И. Гердера, который заложил основы новой научно-исторической концепции, стоявшей на принципах причинно-обусловленной связи исторических эпох и исторических проблем [см. об этом: 122, с. 91 – 101]. В своих многочисленных трудах он изложил проблемы романтического века, проакцентировав роль народного творчества в построении национально-исторического своеобразия художественной культуры [80].

Во многом благодаря усилиям И. Гердера история предстала как самостоятельная научная дисциплина, а понятия «философ», «литератор», «фольклорист», «просветитель» стали синонимами слова «историк». В частности, у Л.П. Репиной читаем: «… Если в XVIII в. авторами исторических сочинений были по большей части философы, антиквары-коллекционеры, публицисты и литераторы, то уже в первой половине XIX в. изучение прошлого стало приобретать характер специализированной профессиональной деятельности. Широкую известность в Европе и мире получили труды таких историков, как О. Тьерри, Ф. Гизо, Ж. Мишле, А. Токвиль, Л. Ранке, Б.-Г. Нибур, Т.-Б. Маколей, Т. Карлейль, Н. М. Карамзин» [279, с. 153].

---

[53] В данном разделе под словом «проект» подразумеваются различные формы просветительства (популяризация образцов национальной культуры), философско-эстетического и художественного творчества (литература, живопись, музыка).

Художественно-просветительский проект. Его инициаторами выступили первопроходцы фольклора – поэты, филологи, лингвисты. В разных странах возникали литературные кружки, школы, союзы, общества, состоящие из энтузиастов возрождения национального духа[54]. Не останавливаясь на внутренних противоречиях и художественных спорах творческих сообществ, отметим, что во многом благодаря их усилиям в Европе началось движение по сбору фольклорных реликтов.

Под видом песен древнего барда Оссиана, сына Фингала (Финна), Дж. Макферсон издает в Шотландии «Песни Оссиана» (1761). Путь для собирателей фольклора открыла антология «Народных песен» И. Гердера, более известная под названием «Голоса народов в песнях» (1778 – 1779). Воскрешением английской средневековой поэзии становятся «Песни шотландской границы» В. Скотта (1803), «Памятники старинной английской поэзии» Т. Перси. В Германии выходят «Волшебный рог мальчика» (1806) А. фон Арнима и К. Брентано, «Детские и домашние сказки» братьев Гримм (1812), а несколько позже – «Германская мифология» названных авторов (1835).

Множество сборников народной поэзии появилось в странах Северной Европы. Это «Ирландские мелодии» Т. Мура (1807 – 1834), «Шведские народные песни с древнейших времен» (1814-1816) А. Афцелиуса и «Норвежские народные сказки» П. Асбьёрнсена и Й. Мо (1842 – 1871), карело-финский эпос «Калевала», возникший на основе народных песен, собранных Э. Лённротом (1835). «Отцом сербского языка» и страстным пропагандистом народной поэзии считается В. Караджич – составитель «Сербского словаря» (1818) и «Сербских народных песен» (1822 – 1823). Аналогичным явлением стала «История богемского языка» «патриарха славистики» Й. Добровского (1818). Страны Восточной Европы, включая Россию и Польшу, не остались в стороне от процессов, происходящих в Западной и Северной Европе. Выходит в свет сборник

[54] В Германии философы и филологи образовали Йенский и Гейдельбергский кружки, в Англии – «озерную школу», во Франции – «кружок Дешана» и объединение «Сенакль» и т. д.

древних российских стихотворений К. Данилова (1804). Сбору народных песен (польских, литовских, белорусских, украинских) посвящают себя польские поэты-романтики А. Мицкевич и Ю. Словацкий.

Творческий проект. Он был своего рода откликом на пробуждение широкого публичного интереса к этнографическим и историческим изысканиям. В литературе, живописи, музыке историческое прошлое предстало в различных национальных формах – от летописных сказаний Древней Руси и скальдической поэзии скандинавов до песен менестрелей Западной Европы и пр. В роли такого прошлого в романтизме выступило неопределенное легендарное время и эпоха Средневековья. Романтики вдохнули в этот отрезок времени человеческой цивилизации поэтическую струю. (Напомним, что Средние века для европейского Просвещения имели негативную коннотацию и понимались как время, полное суеверий, невежества и всякого зла).

В литературе утверждаются такие типы романов, поэм, повестей, баллад, которые построены на исторических сюжетах, наполнены декоративностью исторического «колорита», богатством нравов ушедших эпох. Времена рыцарской средневековой культуры расцветают во многих произведениях западноевропейской литературы, самыми известными из которых являются сочинения В. Скотта, в том числе его удостоившийся наибольшей популярности роман «Айвенго». Он настолько поразил воображение читателей Западной Европы, что мода на «вальтерскоттовское средневековье» распространилась на многие сферы общественной жизни, выходя за рамки литературы. Так, исследователь французского исторического романа Б. Г. Реизов в своей монографии констатирует: «Историки пытались угадать тайну исторической интуиции Скотта (…). Драматурги инсценировали его романы. На его сюжеты художники писали картины, поэты – стихи, а прозаики – повести. Коллекционеры скупали шотландское оружие, женщины носили шотландские пледы. Путешественники отправлялись в Шотландию на поиски вальтерскоттовских пейзажей, и в замок Скотта Эбботсфорт совершались паломничества» [278, с. 80].

В живописи возникает тенденция иллюстрирования сюжетов, взятых из литературы или древних преданий и сказаний. В Англии заостренное внимание опять же падает на Средневековье, которое стало толчком к рождению целого художественного течения – прерафаэлитов. История в их произведениях предстала в виде сцен литературных и поэтических произведений Данте и Шекспира. Широкий разворот исторической тематики наблюдается и в других странах Европы. В Германии К. Д. Фридрих, обратившись к драме Г. фон Клейста («Могила Арминия»), создает свой известный пейзаж с могилами древних героев; в России ученики и последователи А. П. Лосенко обращаются к летописным сказаниям («Владимир и Рогнеда» А. П. Лосенко, «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев» И. А. Акимова и др.), привнося в живописные полотна сценичность и приемы театрализации.

В академическую музыку образы «седой старины» проникают через фольклорные жанры, как цитируемые, так и воспроизводимые по «народным моделям». Песни, думки, баллады, рапсодии, саги, легенды, сказки, фантазии на народные темы складывают отдельную ветвь музыкального романтизма.

Благодаря названным «проектам» возникает принципиально новый тип историографии – национально-художественная. Она ориентирована на конкретные социально-просветительские цели, формирующие единый «образ нации». Носители разных национальных традиций начинают осмысливать себя как единое социокультурное сообщество, связанное общими нравами, обычаями, языком.

Через категорию *Geist eines Volkes* художественное сознание современников выразило то, что являлось эстетическим маяком новой поэзии романтизма. В теории И. Гердера она выражает национальное своеобразие культуры, выступая социокультурным ориентиром, скрепляющим единство определенной этнической группы. В рассматриваемый период ни одно сочинение не строилось без опоры на национальную самобытность, которая для творца

была «корневой системой», прочно удерживающей его в мире новаторских идей, плодотворной нивой художественных мыслеобразов.

В качестве отступления заметим, что существует интересная точка зрения В. Г. Белинского. Обращение к фольклору и старине как способу «открытия народной культуры» он считал пройденным этапом русской литературы, а движение немецкого романтизма в этом направлении объяснял борьбой последнего с влиянием французской литературы. «В своей настоящей, современной действительности, – пишет критик, – Германия не видела, по известным причинам, никаких национальных элементов и обратилась к своему прошедшему, к своим средним векам, к рыцарским замкам с их башнями и подъемными мостами, с их поэтическим варварством и романтическою дикостью их нравов» [34, с. 153].

Не вступая в противоречие с мнением столь авторитетного критика, лишь изменим вектор полемики и отметим, что категория «народного духа» И. Гердера заключает в себе универсальное понимание народности. Ее «тремя китами» стали *национальная героика, национальная природа* и *этнографический колорит.* Взятые вместе, они кардинальным образом повлияли на изменение картины мира в эпоху романтизма, а фольклор, тонко и умело «вживленный» в «тело» авторских произведений (метод работы, предложенный И. Гердером), стал ценнейшим материалом для творчества западноевропейских поэтов-романтиков, определяя выбор их идейно-художественных приоритетов.

Взаимодействие с фольклором особенно ярко запечатлелось в жанрах, которые в период становления романтизма в Европе были генетически предрасположены к народному творчеству. Первое место среди них, по мнению многих исследователей, заняла баллада[55]. Именно она составила основной массив фольклорных произведений, хлынувших в профессиональное

[55] См. упоминавшиеся выше работы М. П. Алексеева, Т. И. Воронцовой, Л. Я. Гинзбурга, А. А. Гугнина, Д. М. Балашова, Р. В. Иезуитовой, В. М. Жирмунского, М. И. Стеблина-Каменского.

литературное творчество. Баллады буквально наводнили художественное пространство европейских стран. Их можно было узнать под именами «песня», «думка» или «дума», «романс», «старая песня»[56].

Лидирующие позиции баллады в жанровой системе романтизма российский балладовед А. А. Гугнин объяснил так: «Из всех литературных жанров именно баллада оказалась наиболее оперативным и подготовленным к тому, чтобы «перемолоть» различные веяния и создать новый художественный синтез» [93, с. 80]. Ученый подчеркнул, что для утверждения ведущей роли баллады в романтизме недостаточно рассматривать ее в широком контексте фольклоризма, ведь литература не ограничивается лишь собиранием и «реставрацией» фольклора. Чтобы придать жанру новую актуальность и осовременить его, требуется преобразить фольклорный источник в соответствии с духом и стилем времени. Таким образом, уникальное место в ряду романтических жанров баллада заняла благодаря свойствам своего художественного универсализма.

Из огромного корпуса романтических баллад, прочно стоявших на народной почве, выделилась отдельная, *национально-историческая ветвь*. Ее окружала плодотворная жанровая среда, развивающая принципы романтического историзма.

Утверждению новой «исторической» парадигмы, являющейся проводником «народного духа» в художественном творчестве романтизма, сопутствовала бурная литературно-критическая полемика. По наблюдению Б. Г. Реизова, в нее были вовлечены лучшие писательские умы Европы. Не вдаваясь в детали литературных споров, приведем выводы ученого относительно формирования названной парадигмы. Рассуждения Б. Г. Реизова касаются творческого метода Ф. Шатобриана, но имеют характер широких теоретических

[56] Не лишним будет напомнить, что и «Голоса народов в песнях» И. Гердера, и «Волшебный рог мальчика» К. Брентано и А фон Арнима, и «Песни Оссиана» Дж. Макферсона, и «Памятники старинной английской поэзии» Т. Перси, и «Песни шотландской границы» В. Скотта, как и «Лирические баллады» У. Вордсворта и С. Кольриджа в большинстве своем состоят из баллад.

обобщений. Как справедливо отмечает исследователь, «дух эпохи» в сочинениях романтиков – это «не рассуждение о невежестве древних веков и о нелепости их предрассудков, а живописное воссоздание эпохи, та “относительная”, то есть историческая, истина, которая заставляет историка отказаться от его личных взглядов и взглядов его времени, иными словами – от истины “абсолютной”» [278, с. 66]. Такая трактовка «исторической истины» в творчестве романтиков, по сути, являлась новой «поэтической доктриной».

Национально-историческая баллада, как и другие жанры на историческую тему, вслед за романом восприняла это новшество. Отметим особенности трактовки ключевых понятий – *национальная героика, национальная природа* и *этнографический колорит* – в парадигме эстетических ценностей романтизма с учетом их разомкнутости в область балладного жанра. В этом контексте эстетика предстает в свете аксиологии, а героика, природа, национальный колорит «превращаются» в разговор о ценностях и перемещаются из будничной сферы в область сакрального.

В боевых кличах, фанфарных призывах балладно-воинственных тем звучит драматизм возвышенной героики, приобщая историческую судьбу отдельных народов к героике всемирной судьбы. Сосредоточенная напряженность балладных пейзажей не позволяет им отклониться в сферу личностного пространства, как традиционно это случается с пейзажем. Наделяя последний мистериальными коннотациями, возвышенная героика пронизывает сознательное бытие подлинностью «запредельного» мира. Таким образом, поэтика возвышенного легендарного прошлого, воспринятая через трагизм национальной истории, определила «лицо» этой ветви романтической баллады.

Национально-историческая баллада чутко отреагировала на требования новой эстетики, «наложив» свои родовые признаки (повествовательность, драматизм, конфликт субъективного и объективного начал, мировоззренческий демократизм, роль «частного героя») на «матрицу» национального образа мира, взятого в фокусе истории. Содержательные изменения (в сравнении с

табуированной балладой) затронули балладный образ мира, балладный конфликт и балладный характер. Остановимся подробно на каждом вопросе.

Балладный образ мира. Все средства жанровой выразительности национально-исторической баллады были направлены на реализацию концепции возвышенной героики. Огромную роль в формировании балладной картины мира сыграло сочинение Дж. Макферсона. Благодаря «Поэмам Оссиана» в национально-исторической балладе сложился свой неповторимый мир образов. Это крупное эпическое полотно, ставшее уникальной литературной мистификацией, поданной автором как кельтские сказания III века н. э., стало «кузницей» балладных образов. Сочинение Дж. Макферсона предстало через множество мотивов: победы-в-смерти, «радости скорби» (Дж. Макферсон), встречи двух миров, нордического пейзажа, оплакивания. В каждой конкретной балладе они предстали в различных сюжетно-смысловых комбинациях.

Вышедшие из литературных кругов Великобритании и Шотландии, оссианические идеи стали художественной эмблемой северно-европейского романтизма. Будучи мощной идейно-художественной ветвью романтизма, оссианизм распространил свое влияние на многие сферы художественной жизни. Сюжет о воине-барде перешагнул границы не только разных стран, но и разных видов искусства. Влияние «Поэм Оссиана» можно найти в музыке, живописи, театре.

Уникальным образом эстетико-литературная концепция макферсоновского эпоса начала проявлять себя в ландшафтной архитектуре[57]. В многочисленных павильонах, замках и «руинах» пейзажных парков Европы содержится отсылка к героям кельтского эпоса, да и само расположение на «горно-ледниковом» типе природного подиума весьма симптоматично. Ученые, изучающие эту проблему, указывают на два типа переработки литературной версии оссианизма в ландшафтной концепции. Первая, по их мнению, связана с эмблематикой, когда дано прямое указание на героев эпоса. Второе отступает от

[57] См. об этом: [192; 140; 174; 361; 248; 410; 53].

«копирования» и выходит, по наблюдению Е. В. Василевич, на более высокий уровень – «символизм выразительного типа»[58]. Так создается неповторимый и сразу узнаваемый образ скального пейзажа, от которого веет духом старины и дикой простоты.

Из паркового искусства этот пейзаж перекочевал в живопись, став «говорящим балладным фоном» в картинах Каспара Давида Фридриха («Тэтчерский алтарь: крест в горах»», «Туман», «Утренний туман в горах»), где мотив заброшенной могилы героя или руин в матово-бурой, серо-зеленой цветовой гамме, без признаков освещенности, «рифмуются» с настроением оссиановских поэм. В этой связи интересно привести слова графини А.Д. Блудовой, отражающие непосредственность восприятия образов Фридриха: «…Нас очень занимали картины, странные, своеобразные, с каким-то оттенком приведений и почти невещественности, *как баллады*: между прочим, небо, одно небо, без земли и без моря, неопределенное, пустынное, и на нем только видно, как филин летит» (курсив мой. – О. Б.)[59].

Картины А.-Л. Жироде («Оссиан встречает тени павших воинов») и Ж. О. Энгра («Сон Оссиана»), напротив, выделяются яркостью цветовой гаммы, сигнализируя о неземном происхождении света, царящего на Валгалле (Приложение № 2). Нераздельное единство двух миров, которым одновременно принадлежит седовласый Бард, является главным посылом картины. Воины, «вписанные в смерть», сами несущие «на крыльях бури» войну, девы-воительницы, вознаграждающие сильных, – все сливается в едином пиршестве героев, принадлежащих Вечности.

О том, насколько оссианическая тема была востребована музыкальным романтизмом Англии, Австрии, Германии, Франции, России, Дании, свидетельствуют сочинения самых разных жанров[60]. Это увертюры, симфонии,

---

[58] См. об этом: [53].

[59] Слова графини А.Д. Блудовой цит. по: [242. с. 94].

[60] Заметим, что столь популярная искусствоведческая тема до сих пор не получила должного освещения в отечественном музыкознании, за исключением, пожалуй, отдельных материалов: [43;157]. Этого не скажешь о зарубежных исследованиях, самым полным из

музыкальные картины, песни, баллады, вокально-симфонические и музыкально-сценические композиции И. Цумштега (лирическая сцена «Кольма. Песня Оссиана» – 1793), К. Зельтера («Кольма» – 1813), Ф. Шуберта («Песня бардов» – 1815, «Кроннан» – 1816, «Лорма» – 1816, и др.), Ф. Мендельсона (оркестровая увертюра «Гебриды или Фингалова пещера» – 1829), Н. Гадэ (оркестровая увертюра «Эхо Оссиана» – 1842 и драматическая поэма Оссиана для соло, хора и оркестра «Комала» – 1885), Л. Готтшалька («Оссиан» – две баллады для фортепиано – 1851), И. Брамса («Песня из Фингала» ор.17 № 4), Ч. Стэнфорда (Ирландская рапсодия № 2, ор. 84 «Траурная песнь сына Оссиана»), Й. Маллинга (драматическая поэма Оссиана «Комала» – 1903), Э. Чисхолма (симфония № 2 «Оссиан» –1939). В русской музыке дань великому творению Д. Макферсона отдали В. Озеров (трагедия «Фингал» – 1807), М. Ипполитов-Иванов (Три музыкальные картины для симфонического оркестра «Из песен Оссиана» –1925), В. Кикта (Сюита для арфы «Из Оссиана» – 1968).

Несмотря на пестроту жанровой палитры, охватывающей оссианическую тему в музыкальном искусстве, только для баллад она выступила в роли жанрообразующего содержательного компонента.

«Правдоподобность» балладных событий определяли два момента: отсылка к конкретному трагическому периоду героического прошлого и топографические приметы местности, то есть пейзаж[61]. О первом читатель узнавал его по особым приметам, как то: исторические имена (Робин Гуд, Карл IV, Вещий Олег), военно-политические факты (Битва Нельсона за Балтику, пленение казачьего атамана Степана Разина, освободительная борьба Яна Гуса, пограничные конфликты между Англией и Шотландией и др.). Второй, топографически-пейзажный фактор, имел свои отличительные особенности, главной из

которых можно считать диссертацию немецкого музыковеда М. Весселя «"Поэмы Оссиана" в музыкальной композиции». Однако, несмотря на широкий разворот проблемы музыкального оссианизма в названной диссертации, в ней не затрагивается вопрос влияния оссианической темы на становление отдельной ветви музыкальных баллад. См.: [411].

[61] Возрастающий рост политического и национального самосознания в XIX веке побуждал поэтов активно использовать топонимы в своем творчестве, привязывая сюжеты к той ли иной местности. В частности, см об этом: [77].

которых была равная удаленность и от фантастики потустороннего мира, и от реалий современности. Картины прошлого заняли всю его пространственную среду.

Пейзаж стал средством образного выражения ушедших веков. Такое его свойство, как пронизанность дыханием старины, было необычайно востребовано национально-историческими балладами. Это «дыхание» «излучали» развалины замков, надписи на гробницах, поросшие мхом огромные валуны, дикие холмы вересковой пустоши, угрюмые горы, замшелые прибрежные скалы, тусклые мерцания лунного света, пробивающегося сквозь волны тумана и смутные края облаков. Пейзаж рождал ту чувственную атмосферу первозданной мощи природы, за которой стоит величественная сила народного духа.

Характеристику образа мира национально-исторической баллады, прочерченную в пейзаже, пожалуй, наиболее точно отражает эстетическая категория *Ossianic Sublime*, введенная в научный обиход западным эстетиком М. Эндрюсом [375]. В его трактовке «оссианическое возвышенное» вбирает в себя ряд философско-эстетических и литературных составляющих. В числе наиболее значимых назовем «сакральный мир природы» и «идеальное инобытие», которые, кстати, согласуются с термином Д. С. Лихачева «оссианический пейзаж». Ученый понимал его как условно-аллегорическую форму бытия, символизирующую Вечность [192], где природа слита с образом «Я» – этнического субъекта.

Таким образом, воспевание первозданной красоты природного ландшафта создавало неповторимую суровую атмосферу действия, которая приобрела в балладах едва ли не ведущее значение, нисколько не меньшее, чем изображение боевых деяний старины и сложных драматических коллизий. Дикий балладный пейзаж стал излюбленным топосом романтизма.

«Глубокая привязанность к дремучим хвойным лесам и скрытым в них озерам, шхерам, гранитным скалам, пустынному морскому побережью определяется особым культом естественного первозданного ландшафта, чья грандиозная мощь символизировала “первобытную свежесть” (выражение А.

Бенуа), неисчерпаемость духовных сил», – пишет исследователь финской музыки И. Н. Горная [89, с. 14]. Адресуя эти строки образам северной природы, она, по сути, на их примере демонстрирует и глубину вхождения *Ossianic Sublime* в «тело» северного романтизма и неповторимое качество «оссианического пейзажа», выходящего за рамки литературного произведения.

Итак, отсылка к конкретному периоду легендарного прошлого, точная топография, «вчувствование» в национальный характер и традиции, словом, все, что составляло содержание понятия «народный дух» периода гердеровского романтизма, нашло свое претворение в балладном образе мира национально-исторической баллады. Авторы, принадлежащие разным странам и работающие в разных видах искусства, удивительно единодушно восприняли героический балладный топос: суровый и возвышенно-элегический одновременно.

Балладный конфликт. Известно, что в древнем архаическом эпосе всегда присутствовало разделение пространства на «своих» и «чужих», как противопоставление племени людей «нелюдям». Баллада предложила иное «прочтение» оппозиции двух миров. В ней антагонистами становились члены разных этнических сообществ. Однако в национально-исторической балладе данная оппозиция не стала центральным ядром поэтики[62]. Вне всякого сомнения, в сюжетной основе баллады лежал факт какого-либо противоборства: кланов, социальных групп, народов[63], но точка зрения автора баллады находилась за пределами нравственно-художественной оппозиции «свой» – «чужой». Целью балладного повествования становился не сам эпизод-столкновение во всем

[62] В отличие от табуированной баллады, где антагонизм миров – «здешнего» и «потустороннего» – обозначал ценностную границу балладного топоса, и в отличие от жанра баталии, где столкновение противоборствующих народов лежало в основе ее художественного мира. См.: [154].

[63] В Англии, например, типовой сюжет строился вокруг пограничных территорий (общее название таких баллад *«border ballads»* – баллады пограничья) или вокруг темы социального неравенства, породившей группу «разбойничьих баллад» о Робин Гуде. Они были известны далеко за пределами этой страны (достаточно вспомнить знаменитого «Стеньку Разина» в России). В Германии историческим фоном являлись рыцарские походы на Святую землю и битвы с сарацинами.

масштабе и величии битвы, а взгляд на нее сквозь призму личного сознания главного героя.

Типичный драматический конфликт в балладной версии был сопряжен не с гибелью героя-воина в грандиозном сражении, а с неразрешимостью родового, семейного спора, социального или межнационального противоречия: брат убил жениха, принадлежавшего стану этнического врага, отец – сына, перешедшего по личным мотивам на сторону противника, а возлюбленная героя помешала единству мужского братства.

Иначе говоря, мотивы противостояния народов, кланов, социальных групп присутствовали, но не определяли развитие действия. В центре повествовательного мира баллады находился глубокий внутренний конфликт, развернутый на фоне конфликта внешнего. Таким образом, трагедийный аспект бытия, как релевантный признак балладного жанра, был сохранен. Для повествования избирались самые тяжелые и роковые события национальной истории и освещались они в драматическом ракурсе.

Касаясь сущности этого вопроса, также невозможно пройти мимо требований И. Гердера к балладному сюжету. Последний, по его мнению, должен был определять содержание баллады лишь в той мере, которая отражала движение страсти или чувства. Иначе говоря, исторический сюжет становился балладным только при условии освещения образа главного героя с личностно-трагедийной стороны, что отсутствовало в других исторических жанрах романтической литературы[64].

Балладный конфликт наложил отпечаток на характер главного героя, иначе говоря, в национально-исторической балладе был «выкован» *балладный характер*. Легендарные витязи, дикие викинги, благородные рыцари и разбойники, стоящие на защите вечных и незыблемых ценностей и воспетые в бесчисленных произведениях романтизма, в рассматриваемом жанре имели весьма непростые и противоречивые характеристики. Это были воины,

[64] См. об этом: [82, с. 23 – 59].

наделенные качествами сильной личности, но подавались они как частное лицо, а не герои эпоса.

Отличительные черты балладного характера очень точно уловил Л. В. Пумпянский. С одной стороны, ученый отмечал, что романтический миф об исторической личности строился в парадигме народно-героических идеалов, и нередко завершающей точкой его священного пути была жертвенная смерть. Так, анализируя образ Тараса Бульбы из одноименной повести Н. В. Гоголя с позиции национально-исторического героя, ученый заметил: «Каждая эпоха имеет свой путь характеризации, проторенный самыми сильными ее людьми (…) с общей стороны, это исторический характер; с внутренней же, личной стороны, это балладный характер» [271, с. 298]. И далее следует очень важное наблюдение: «…разрыв с частно-семейным преданием счастья и предпочтение исторического несчастья делает характер балладным» [271, с. 298].

С другой стороны, Л. В. Пумпянский указывал на то, что балладный характер определялся рамками этической системы, допускающей принцип «эксцентричности» поступка главного героя. К примеру, только авантюрностью и приключенчеством, присущими балладному характеру, можно охарактеризовать расставание Стеньки Разина со своей возлюбленной, Персидской княжной, которую он с залихватской непринужденностью выбросил за борт (известный балладный сюжет, активно растиражированный в русской литературе).

В категорию исключительности балладного поступка укладываются также и рискованный выпад Гражины из одноименной баллады А. Мицкевича. Переодетая в доспехи мужа, она повела за собой целую армию, что заведомо обрекало героиню на смерть и ставило под удар исход сражения. В этой же «алогичной» парадигме выстроены деяния Тараса Бульбы. Втянутый в узел неразрешимых исторических противоречий, он мужественно принял свою смерть и смерть своих детей.

Не менее эксцентрично выглядит поведение героя маленького независимого племени в балладе Р. Стивенсона «Вересковый мед». Положив на

мученический «алтарь» жизнь сына, он гордо принимает собственную смерть, не выдав завоевателям тайну предков, которая в контексте повествования восходит к целостности национального характера, утверждая величие народного духа. В каждом случае за образом главного героя закреплялся тип «сакральной жертвы», а балладный характер наполнялся пасхальными аллюзиями.

Подведем итоги. Поэтологическая система национально-исторической баллады прочно стояла на эстетических принципах И. Гердера, где образ «Я» – этнического субъекта был выражен посредством категории «народного духа». «Кардинальные преобразования в поэтической системе 1750-1760-х годов произошли в то время, когда утратила свое первостепенное значение абсолютная ценность доктрины Просвещения с ее культом Разума. Наступило переосмысление далекого прошлого, связанного с историей формирования и развития национального характера и духа. В оценке исторического прошлого более приемлемым стал считаться альтернативный – более эмоциональный романтический подход и к такому феномену, как друидизм, напрямую связанному с мистической интерпретацией многий явлений и событий, в том числе и того, что касается тайн творческого вдохновения и поэтических озарений как результата непостижимых разумом явлений. Эмоциональный аспект, связанный, в первую очередь, с творческим вдохновением, стал краеугольным камнем стремительно формирующейся новой художественной эстетики» [7, с. 12].

Авторы литературных баллад заложили основы для национально-исторической баллады. Мифологизируя прошлое, баллада «задним числом» переводила события, людей, предметы из профанного пространства в священное, чем подчеркивала их сакральный смысл. Поэт-демиург, актуализируя чувство культурной памяти, переводил «преданья старины глубокой» из пространства бытового в бытийное. Он поднимал на новую высоту незначительный – с точки зрения официальной историографии – факт, придавая ему статус Великой истории[65].

---

[65] Трудно не согласиться с мнением политологов, что «исторический путь, пройденный народом, откладывается в его социальной памяти и формирует традиционные установки

События, взятые из национальной истории, топографическая реалистичность «седой старины», пронизанность атмосферы героико-величавым «тоном» повествования составили ядро *балладного образа мира*. С этим была связана гиперболизация образа народа, за которой стояли общенациональные представления о любви к Отечеству, чувство этнической самоидентичности. Они вместил в себя выдвинутую Гердером категорию «народного духа», попав в орбиту историографических тенденций эпохи.

Сюжетная расположенность в одном семантическом ряду героического и трагического, роковая неотвратимость исторической коллизии и частная судьба сильной личности составили ядро *балладного конфликта*. Причисляя главного героя к высокой воинской касте, и, наделяя всеми лучшими качествами, поэты-романтики, тем не менее, ставили его в ситуацию фатальной неизбежности. В связи с этим на первый план выходило трагедийное качество *балладного характера*. Категория «народного духа», обозначив видовые границы внутри жанра романтической баллады, выделила национально-историческую балладу в отдельную самостоятельную ветвь.

его культуры. История любой культуры есть история памяти, противоборствующей силе всепоглощающего времени». Цит. по: [309, с. 331].

2. Национально-историческая баллада в зеркале «бродячих» сюжетов

За многовековую историю развития балладного жанра сложился его обширный сюжетный фонд, который стал «питательной средой» для множества баллад[66]. Начиная с конца XVIII века тенденция хождения похожих сюжетных мотивов в разных странах поддерживалась благодаря активной переводческой деятельности поэтов. Напомним, что баллада всегда содержала повествование, а, следовательно, могла свободно мигрировать внутри литературного пространства разных национальных культур, более того, благодаря сюжетной фабуле легко переводилась с языка литературы на язык другого вида художественного творчества.

Подтверждая сказанное, филологи пишут, что балладный жанр сложился со способностью к «синтезу национальных и чужеземных традиций, к свободной миграции и контаминации сюжетов, тем, мотивов, форм, как фольклорных, так и литературных…» [264, с. 15]. Нетрудно представить, как легко этот жанр преодолевал границы времени, пространства, а также межвидовые барьеры.

Судьба народа, взятая в ракурсе трагедии личности, определила тяготение национально-исторической баллады к определенным «бродячим сюжетам»[67]. Из обширного балладного фонда музыкальная баллада выбрала два сюжета: ***«песнь барда»*** и ***«король под горой» («спящий герой»)***. Рассмотрим их.

Источником первого сюжета стали Пиндарическая ода «Бард» Т. Грея и «Песни Оссиана» Дж. Макферсона. Оба сюжета соединились в один разветвленный тематический комплекс. Его составили трагические пророчества (а в

---

[66] Напомним, что любая баллада содержала повествование и могла свободно переносить свою основную фабулу с одного языка на другой. Нетрудно себе представить, как легко этот жанр преодолевал границы времени и пространства.

[67] Говоря о реалистичности балладного мира, следует оговориться, что его «правдоподобность» в национально-исторической балладе имеет условный характер, так как питается «преданьями старины глубокой». Тем не менее, мы считаем возможным употребление данного понятия в качестве антипода ирреальному фантастическому миру табуированной баллады.

отдельных случаях проклятия), воспевания доблести и славы, оплакивания, северная архаика. Всё – и героика, и ламентация, и любовные коллизии – было «инкрустировано» в ход национальной истории. На фоне поэтических картин первозданной природы всплывают воспоминания Барда о деяниях героев или видения небесного воинства Одина.

Композиторы чутко отреагировали на множество смысловых обертонов, заложенных в основе литературного первоисточника. «Оссиановский текст» в музыкальной балладе обычно разворачивался как *пейзаж* и *баталия,* как *портрет* и *ламентация*. При доминирующей роли пейзажно-батальных мотивов другие выступали как важные дополняющие элементы.

Образы оссиановской героики, осмысленные в традициях разных национальных культур и художественных контекстах находим в балладах-баталиях К. Курпиньского («Битва под Можайском» для оркестра – 1812), Ч. Стэнфорда («Битва на Балтике» для смешанного хора и оркестра – 1891), Дж. Мак-Ивена («Пограничные баллады» для оркестра – 1906-08), Р. Дзандонаи («Героическая баллада» для оркестра – 1932), А. Бабаджаняна («Героическая баллада» для фортепиано с оркестром – 1949), Д. Кардоша («Героическая баллада» для струнного оркестра – 1959).

Не только героические сражения, но и поэтические картины неброских северных пейзажей стали визитной карточкой национально-исторической баллады. Голос Севера особым образом звучит в «Поэмах Оссиана». Перед глазами читателя предстают угрюмые горы, разрезающие своими вершинами свинцовые тучи, прибрежные скалы отражают удары пенистых волн, вересковые пустоши, покрытые валунами, далеко разносят гулкое эхо битв. Ревущие потоки устремляются вниз с холмов, а яростный ветер гонит клубы тумана на замшелые прибрежные скалы.

Географическое пространство «Поэм» выходит далеко за границы реальных ландшафтов. Для северных народов природный мир всегда содержал дополнительные коннотации, считаясь религиозно-мифологическим пространством. Суровое море, неприступные горы, как локусы, не подлежащие

освоению человеком, считались пространством смерти. Как точно отмечено Н. М. Теребихиным, передвижение в этом локусе было «равносильно реальному переживанию смерти, точнее, испытанию морем-смертью» [312, с. 8].

В формировании художественно-эстетической парадигмы баллад-пейзажей важно отметить роль так называемого *nordiske tone*. Упоминание о нем, как об особом содержательном элементе скандинавской культуры мы встречаем в статье Л. Згары. По мнению исследователя, *nordiske tone* «довольно часто встречается в датской литературе о музыке, скорее всего подразумевает песенную простоту тематизма, строгость и даже аскетичность мелодического рисунка, некую балладную сумеречность колорита» [130, с. 14]. Для жителей северных горных стран хорошо известно выражение «горный дух», обозначающее низкий печальный звук, предваряющий бурю[68].

Поэзия суровой природы северного края[69], естественным образом вписанная в драматический характер архаической героики, создала соответствующий балладно-музыкальный универсум, который удачно вписался в парадигму национального романтизма. Сумеречность колорита в соединении с акустическим кодом Севера в музыкальной балладе образовала особый когнитивно-эмоциональный регистр, послуживший основой ее «генеральной интонации». Ее название – *Nordic sublime* – исходит из нордического духа-Логоса, ассимилировавшего в себе и суровый характер скандинавского Севера, и сдержанную гамму трагической эмоциональной палитры, и торжественно-патетическую тональность «военного слова» боевых побед, и скульптурную мощь образов природы, которая выступала как действующее лицо национально-исторической баллады.

Все названные признаки возвышенного «нордического духа» демонстрируют сочинения С. Ляпунова (Баллада для оркестра – 1883), Ф. Пёница («Нордическая баллада» для арфы – 1892), Я. Сибелиуса (Баллада из

---

[68] См. об этом: [185].

[69] В искусствоведении с подачи Д. С. Лихачева утвердился специальный термин – «оссиановский пейзаж».

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. Не трудно догадаться, что композиторов очень привлекал образ барда-повествователя. Такие сочинения можно встретить у Ч. Стэнфорда («Бард» ор. 50 для голоса смешанного хора и оркестра – 1895), Р. Штрауса («Песня барда» – 1906), Я. Сибелиуса («Бард» – 1913). Не меньшее вдохновение вызывали у авторов портреты героинь «Песен». Чаще всего они появляются в монологах-ламентациях. В этой связи назовем опусы Ф. Шуберта («Жалоба Кольмы» – 1815 и «Дева Инистора» – 1815), И. Брамса «Надгробный плач Дартулы» ор. 42 № 3 – 1859-1860), Р. Штрауса («Песня барда» для 3-х мужских голосов и оркестра ор. 55 – 1906), М. Ипполитова-Иванова («Плач Кольмы» из «Из песен Оссиана» –1925). Такие баллады пронизывает глубокая субъективная рефлексия, из-за чего пронзительно остро звучит элегическая нота, смещая акцент с величественного героического тона и сдержанно-сурового колорита в сторону лирики скорби.

В сюжетном типе «песнь барда», навеянном историческими легендами, композиторы используют популярное народное предание в виде программы к балладному опусу, как, например, это сделано в сочинении А. Глазунова «Стенька Разин» (1885), в «Гражине» П. Рытеля (1908) и Б. Лятошинского (1955) по одноименной балладе А. Мицкевича, в «Тарасе Бульбе» Л. Яначека (1918). К названным выше сочинениям следует добавить Симфонию-балладу Н. Мясковского (1941) и «Шотландскую балладу» для 2-х фортепиано с оркестром Б. Бриттена (1941).

Вторую группу «бродячих сюжетов» национально-исторической баллады представляет ***«король под горой» («спящий герой»)***. Он относится к

сюжетному типу «мертвое воинство»[70], семантическое ядро которого представляет мотив освободительной борьбы.

Легендарный герой, считающийся погибшим (Св. Вацлав, Король Артур, Фридрих Барбаросса, Карл Великий, Финн Мак Кумал, Вильгельм Телль, Наполеон и другие герои, имеющиеся в истории каждого народа) вместе со своим бессмертным воинством[71] спит в удаленных пределах: под горой, в лесах, на труднодоступных островах. Местоположение героя, как и срок его пробуждения, считаются тайной. По преданию, он проснется, когда Родина окажется в опасности и ей потребуется помощь в решающей битве. Звуки рога, барабана или удары щитов возвестят спящему защитнику время заветного часа. В легендах присутствует мотив встречи двух миров: «спящего героя» и случайного путника, который, увидев покрытые мхом доспехи, трубит в рог или ударяет в щит, но этот звук столь слаб, что воин-исполин, едва пробудившись, вновь засыпает.

Так же, как и сюжет о русалках, эта легенда имеет две версии – сказочную и балладную. Первая развивает героические интенции сюжета «король под горой»[72], вторая – героико-трагедийные или элегически-трагедийные, непременно дополняя их мистическим компонентом. Среди литературных баллад в музыке отдельным вниманием пользовались «Гренадеры» Г. Гейне, «Корабль

---

[70] См. об этом сюжете: [376; 385; 382].

[71] Согласно мифологическим представлениям, воин, отдавший жизнь на поле брани, считался бессмертным, живущим в чертогах бога войны Одина (В «Поэмах Макферсона его воплощением является Дух Лоды»).

[72] Пробуждение Отечества от векового «сна рабства» особенно часто встречается в чешском культурном пространстве. По его мотивам появляется несколько похожих по названию произведений: опера «Бланик» у З. Фибиха симфоническая поэма с таким же названием у Б. Сметаны. В XX веке, приняв эстафету патриотического движения от своих предшественников, композиторы также создают симфонические поэмы. Л. Яначек пишет «Бланицкую балладу» (на одноименные стихи Я. Врхлицкого), Й. Сук – «Под Блаником». В названных опусах тема освободительной борьбы звучит во всю мощь, но, за некоторым исключением (сочинение Л. Яначека), не создает необходимых условий для разворота произведения в жанровом аспекте баллады.

призраков», «Ночной смотр» И. фон Цедлица. Они повествовали о пробуждении опального императора Наполеона, сзывающего на смотр свои полки.

В русской литературе эти баллады были известны благодаря переводам М. Лермонтова («Воздушный корабль. Из Цедлица») и В. Жуковского («Ночной смотр»). Также тема пробуждения «спящего» Витязя звучит в балладных стихах А. Пушкина («Недвижный страж дремал на царственном пороге»), В. Бенедиктова («По синим волнам океана»), А. К. Толстого («Курган», «Князь Ростислав»), В. Тан-Богораза («Цусима»).

Историческое прошлое выступает в таком сюжете как иномирное, находящееся по ту сторону жизни. В нем на первое место выходит мотив пробуждения «спящего воина», который появляется в мире живых и взывает к памяти о подвигах. Ключевой мотив пробуждения «спящего воина» в некоторых балладах обобщен в образе Наполеона – вестника мира мертвых. Он оживает как властитель Европы, как имперский культ минувшего века. Пересекая балладный топос, герой вторгается во временные пределы настоящего, чем «запускает» механизм исторической катастрофы. Смертоносное вмешательство в мир живых происходит всякий раз, когда восставшая от сна фигура опального императора ступает на борт воздушного корабля, впуская гибельное дыхание потустороннего мира в пределы настоящего.

Сюжет, связанный с пробуждением героя, означал круговращение роковых сил необратимой истории. Он был очень востребован в музыкальном искусстве. Ему отдали дань многие авторы. Среди сочинений, посвященных наполеоновскому мифу, освещаемому в героико-трагедийном аспекте, назовем вокальные баллады Р. Шумана («Гренадеры»), М. Глинки, А. Верстовского («Ночной смотр»), а также оркестровые баллады А. Никольского и П. Куандро («Ночной смотр»)[73].

Тот же мотивный комплекс пробуждения «спящего воина» можно найти

[73] Для композиторов «второго ряда» одним из любимых сюжетов стал «Воздушный корабль». Мы обнаруживаем его в вокальных балладах Г. Базилевского, В. Богданова-Березовского, Н. Брянского, Ф. Заикина, В. Иванова-Корсунского М., Э. Клиндер, Н. Мясоедова, Д. Толстого.

в балладах А.К. Толстого «Князь Ростислав» и «Курган», Г. Гейне «Король Гарольд Гарфагар»[74]. Однако в них акцент смещен в сторону элегически-трагедийного мотива невоспетого подвига. В одних сочинениях он представляет собою рассказ о забытом всеми герое, в других – о современниках, безразличных к памяти героических предков:

Князь Ростислав в земле чужой
Лежит на дне речном,
Лежит в кольчуге боевой,
С изломанным мечом.
(…)
Когда же на берег Посвист
Седые волны мчит,
В лесу кружится жёлтый лист,
Ярясь, Перун гремит,

Тогда, от сна на дне речном
Внезапно пробудясь,
Очами мутными кругом
Взирает бедный князь.

Жену младую он зовёт —
Увы! его жена,
Прождав напрасно целый год,
С другим обручена.

Зовёт к себе и брата он,
Его обнять бы рад —
Но, сонмом гридней окружён,
Пирует дома брат.

А. К. Толстой [315, с. 115 – 116]

Король Гаральд на дне морском
Сидит под синим сводом
С прекрасной феею своей…
А год идёт за годом.
(…)
Порой тревожит страстный сон
Какой-то грохот дальный;
То буря на́ море шумит, –
Дрожит дворец хрустальный.

Порою слышит Гарфагар
Норманский клик родимый;
Поднимет руки – и опять
Поникнет, недвижимый.

[74] Гаральд Гарфагар – историческая личность, король, начавший объединение Норвегии.

Порой до слуха долетит
И песнь пловца над морем,
Что про Гаральда сложена, –
Стеснится сердце горем.

Король застонет, и глаза
Наполнятся слезами…
А фея льнёт к его устам
Веселыми устами.

Г. Гейне (пер. М. Л. Михайлова) [79, с. 92]

Музыкальную реализацию мотива невоспетого подвига в элегически-трагедийном аспекте находим в симфоническом опусе С. Рахманинова «Князь Ростислав», в мелодекламации Ф. Листа «Верность Хельги», в вокальных балладах «Король Гарольд Гарфагар» В. Макарова, Г. Я. ван Айджкена ор. 9 (Две баллады по Гейне № 3), Р. Эммериха ор. 44 (Две баллады № 2), в мужском хоре а капелла «Гарольд» Ф. Ланца из Второй тетради песен.

Если сравнить баллады, опирающиеся на сюжеты ***«песнь барда»*** и ***«король под горой» («спящий герой»)***, то станут заметны их общие принципы.

Во-первых, все они посвящены воспоминаниям о героических сражениях. При видимой точности хронологических координат эта история не следует принципам достоверности. Прошлое время в балладе предстает как неопределенное и далекое, как некая «седая старина». В отличие от жанра музыкальной баталии или других жанров на историческую тему, баллада всегда повествует о событиях уже свершившихся, ставших легендой, а героическое время в балладах представляет собою некий замкнутый сакральный мир.

Во-вторых, все сюжеты сходятся в принципе типизации героев. Ключевыми персонажами национально-исторической баллады являются *Бард-повествователь*, *Воин*, а также его *Возлюбленная* – светлая и скорбящая дева. Хронотопическая условность накладывает отпечаток на трактовку действующего лица истории. Герои военных сражений – правители и полководцы, атаманы и разбойники – освещаются с необычной стороны. Сильная личность, творец истории выступает в роли ее жертвы. Важную роль в повествовании играет описание горестных чувств героини, тонко инкрустированных в

сюжетную канву произведений, наполняя скорбью и плачем многие страницы баллад. Неслучайно основной героический компонент находится в тесной взаимосвязи с трагедийным, а картины битв соседствуют с оплакиванием жертв сражений.

В-третьих, «бродячие сюжеты» национально-исторической баллады имеют похожую фабульную схему. В рассмотренных сюжетных типах менялись имена героев, топонимы, но сохранялся главный стрежень, заключенный в устойчивой фабульной схеме. Для нее характерна следующая последовательность:

1) *встреча миров*;

2) *героические деяния*;

3) *песнь о родине;*

4) *смерть героя* (забвение);

5) *возрождение воина*;

6) *тризна* [75];

7) *песнь о подвигах.*

В зависимости от авторского решения эти сюжетные функции могут меняться местами, например, фабульная схема сюжета «спящий воин» выглядит так:

1. *сон героя;*
2. *пробуждение (возрождение воина);*
3. *обход полей боевой славы (героические деяния);*
4. *возвращение;*
5. *сон-забвение (тризна).*

В-четвертых, сюжеты национально-исторической баллады составляют общие мотивы: ***«радости скорби»*** (Дж. Макферсон), ***победы-в-смерти***, ***встречи двух миров***, ***нордического пейзажа*** и ***мотив оплакивания***.

---

[75] Напомним, что тризна, как погребальный обряд, состояла не только из поминального пиршества, сопровождаемого песнями и плясками, но и включала в себя воинские состязания, игры, жертвоприношения.

В-пятых, единству рассматриваемого типа балладного жанра способствовал балладный образ мира. Благодаря наложению двух временных планов повествования – воспоминаний и текущих событий – слушатель попадал в ситуацию пересекающихся времен: героического прошлого и трагического настоящего. Погруженный в тайны повествовательного мира сочинения, он осмысливал Прошлое как Вечное. Для характеристики балладного образа мира обычно использовался специфический тип интонации – *Nordic sublime.*

Итак, в данном разделе на уровне «бродячих сюжетов» были выявлены отличительные особенности сюжетного типа национально-исторической баллады. В русле общеромантического увлечения кельтским эпосом, точнее, его макферсоновской мистификацией, сформировался круг балладных сочинений, в которых ясно проступили черты новой поэтики. В зависимости от направленности сюжетного вектора внутри баллады можно увидеть разные подходы в трактовке событий национальной истории: сурово-архаический пейзажно-этнографический (Я. Сибелиус, С. Ляпунов), героико-драматический (Ф. Шуберт, П. Куандро, А. Бабаджанян,), психологически-философский (Р. Шуман, Н. Мясковский, Б. Лятошинский).

Мы соотнесли друг с другом разновидности сюжетов, используемые различными авторами, стараясь учесть отдельные мотивы, являющиеся релевантными для разных баллад, и на основании этого выделить произведения, отмеченных как общностью ведущей темы, так и смысловыми разветвлениями внутри нее. Рассмотренные «бродячие сюжеты» послужили источником становления и кристаллизации пяти мотивов национально-исторической баллады. Перейдем к их рассмотрению в следующем разделе.

3. Сюжетные мотивы

Национально-историческая баллада имела свой мотивный тезаурус. Повествование в ней организовано с помощью специфического мотивного комплекса. Релевантными для всего корпуса национально-исторических баллад стали пять мотивов: элегический мотив ***«радости скорби»*** (Дж. Макферсон)[76], героический мотив ***победы-в-смерти***, мистический мотив ***встречи двух миров***, лироэпический мотив ***нордического пейзажа***, лирико-драматический мотив ***оплакивания***.

Мотивы ***радости скорби*** и ***победы-в-смерти*** в балладах всегда находятся вместе, что обусловлено их сопряжением с образами барда и воина, которые в сказаниях нередко представлены как одно лицо[77]. Названные мотивы перекликаются с характерной для жанра баталии темой освободительной борьбы и, по сути, являются вариацией на нее. Однако в балладе героические сражения подаются не как музыкальная хроника «свежих» событий истории, но как воспоминания барда о прошлых временах. Ретроспектива рождает неповторимый тип балладной интонации: проникновенная рефлексия повествователя на хрупкость земного существования окрашивает героику в элегические тона.

Еще одна особенность эмоционального наполнения мотивов радости скорби и победы-в-смерти – это сочетание мужественного, сурового тона высказывания с фатально-мистическим колоритом, характерным, скорее, для мистического мотива ***встречи двух миров***. Этому есть объяснение. Считалось, что голосом барда говорят боги. Звуки его арфы уподоблялись голосу небесных сфер, а песни воспринимались как творения иного мира. «Священное слово» барда, подкрепленное переливами арфы, становилось проводником мистического начала, а сам персонаж – медиатором между царствами живых и мертвых.

---

[76] Далее названный мотив в работе будет использоваться без ссылок на автора и без кавычек.

[77] Напомним, что Барды были не только прорицателями, но и дружинниками.

Мотив ***нордического пейзажа*** связан в балладе с образами суровой природы. В этих картинах слышен и «унылый голос севера», и грозный гул океана, запечатлено скорбное величие неприступных скал. Природа в национально-исторической балладе – это не только фон, на котором совершают свои подвиги властители мира. Она служит косвенной характеристикой героев, метонимически замещая их в тексте. Такие картины, к примеру, гармонируют со скорбными думами барда, воспевающего ушедшие дни былой славы, мощь, доблесть и благородство героев.

На границе жизни и смерти в исторической балладе находится эмоциональная сфера глубоких личностных переживаний, связанных с печально-возвышенными воспоминаниями об ушедших героях. Смерть воинов вызывает целую палитру чувств, в которой сливаются воедино и невосполнимость потерь, и необратимость событий. Так возникает мотив ***оплакивания***, сопряженный, как правило, с галереей женских образов и с песнью барда.

Увидеть, как обозначенные выше мотивы находят свое специфическое выражение в музыке, поможет анализ Трех музыкальных картин М. Ипполитова-Иванова «Из песен Оссиана».

Три музыкальные картины «Из песен Оссиана» для симфонического оркестра М. Ипполитова-Иванова

В воспоминаниях композитора есть такие строки: «Среди кавказской южной природы меня увлекли картины шотландской природы с ее грустным меланхолическим оттенком» [143, с. 150]. Трудно понять, что может быть общего между буйной, яркой и цветущей природой Грузии, где создавалось это сочинение и северным ландшафтом Шотландии. Объяснение дает сам автор, вспоминавший о своих нереализованных творческих планах: «Эти сюжеты также очень давно, еще с юношеских лет, привлекали меня своей суровой поэзией, и я был рад осуществить свою давнишнюю мечту» [143, с. 150].

Следует отметить, что мотивы и образы оссиановской поэзии в период обращения к ним М. Ипполитова-Иванова в русской культуре давно уже были

«отработанной» темой. В самом деле, начиная с конца XVIII века они были отрефлексированы в творческой практике поэтов-романтиков. «Поэмы Оссиана», опубликованные в «Московском журнале» в 1790-е годы, моментально нашли отклик у российского читателя, которого очаровала притягательная поэзия далекой северной земли, столь близкой их собственной Родине.

Таинственность в описаниях мрачных скал и моря были сродни Русскому Северу. Сам образ Шотландии оказался более поэтичным, чем географическое положение далекой страны. Меланхолический тонус и элегические настроения были понятны русскому человеку, прошедшему «мощную закалку» предромантического сентиментализма, а героические настроения всегда жили в общественном сознании, укрепленные на генном уровне людей, постоянно переживавших различные военные потрясения. Как пишет профессор Т. М. Марченко, «Фигура народного песнопевца, будь то Орфей, Боян, бард, скальд или бандурист, пропагандирующего высокие идеи и одержимого святыми чувствами, была особенно притягательна для поэтов декабристского круга» [209, с. 43 – 45]. Более того, мотивы высокой гражданственности наиболее сильно были развиты именно в русском оссианизме.

Рассмотрим подробнее сюжетные мотивы, определившие содержательное наполнение музыкальных картин М. Ипполитова-Иванова. В Предисловии «От автора» [144, с. 3] и развернутой программе *(см. Приложение № 2)*, предпосланной этому опусу, композитор обозначает идею цикла – это непримиримость вражды и борьба между кланами, величие подвига героев. Названная идея разрабатывается в мотиве ***победы-в-смерти***, отсылающем к воспоминаниям о героических сражениях и возрождающем в памяти патетический монолог героя; в мотиве ***оплакивания***, являющем себя в горьких ламентациях невесты, взывающей в глубокой тоске к павшему на поле брани возлюбленному и ожидающей встречи с ним на границе миров (мотив ***встречи миров***); в мотиве ***нордического пейзажа***, погружающего слушателя в атмосферу суровых времен и эпоху великих воинов; наконец, в мотиве ***радости скорби***, связующем Три музыкальные картины в единое целое.

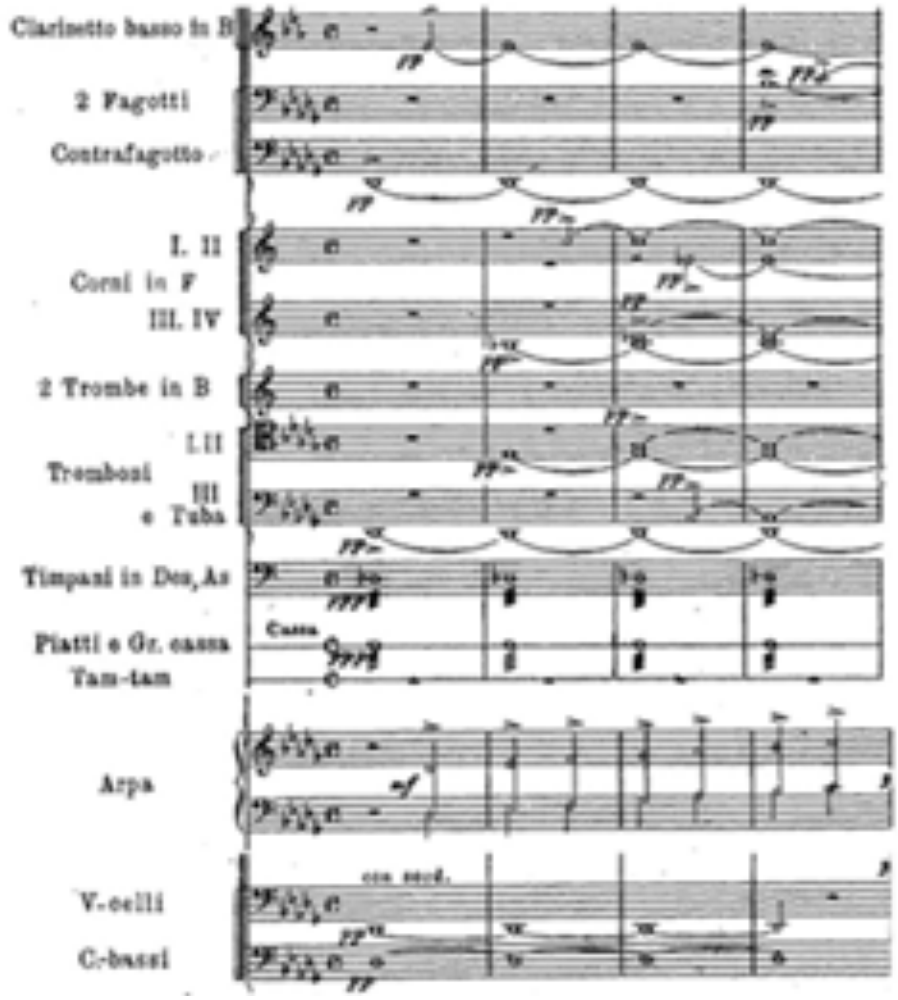
Анализ фразеологии программы свидетельствует о том, что весь комплекс лексических средств вращается вокруг концепта «горе». В Первой картине – «Озеро Лано» – преобладают цветовые маркеры тьмы: «серый туман», «темный щит», царствует «мрак»[78]. Текст буквально пронизан метафорами смерти: «царствует мрак», «мрак ночи», «щит – мрачный знак войны», «безмолвие», «могила», «темно и покойно». Второй образно-смысловой точкой «Озера Лано» является спящее войско и его грезы о былых победах: «блеск победы торжества», «битвы прежних лет», атрибуты войны (копья, щиты), «сон смежил их веки». Наконец, третий образ формирует инфернально-мистическая сфера, явленная через присутствие воинов-призраков: «духи разлетелись», «арфы бардов сами собой печально зазвучали».

Определить особенности преломления содержательных мотивов «оссианического текста» в Первой песне «Из песен Оссиана» Иполитова-Иванова возможно через выявление специфики музыкально-балладной лексики и принципов воплощения оссианической концепции в композиции и драматургии сочинения.

Ведущим музыкальным образом Первой картины становится психологический пейзаж потустороннего мира – «Озеро Лано». Композитор создает здесь сумрачно-таинственную атмосферу инфернального мира *(пример 60)*.

60. *М. Ипполитов-Иванов. «Из песен Оссиана», «Озеро Лано»*

[78] Упоминаемое в музыкальных опусах озеро Лано считалось в Скандинавии губительным, т.к. его мрачно-бурные воды осенью выделяли смертоносные испарения: «А ты, о бесстрашный Духомар, ты был, как туман над болотистым Лано, когда плывет он по осен-ним равнинам и приносит смерть людям» (Фингал, кн. I).



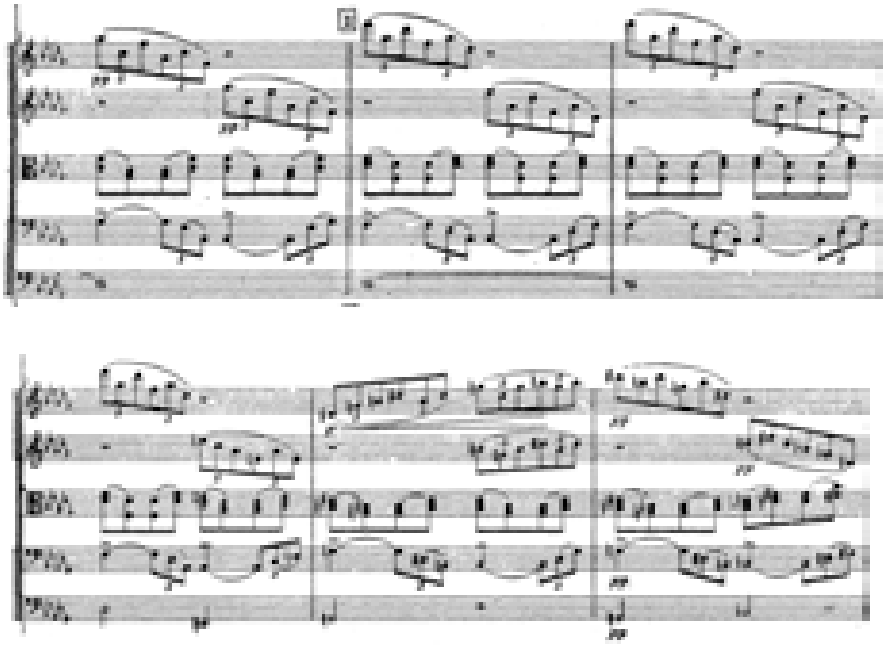
Словно из глубины преисподней поднимается грозный призрак души неотомщенного воина. Воплощению этой мрачной картины служат все средства балладной лексики. Решающую роль здесь играют выразительные возможности большого симфонического оркестра: доминируют тембры контрабасов, контфаготов, бас-кларнетов, квартет тяжелой меди сопровождается раскатами литавр и большого барабана. Именно так строится небольшое четырехтактовое вступление, открывающее цикл. Заметим, что контрфаготу и бас-кларнету здесь поручены предельно низкие ноты их диапазона – педаль *Des*, поддерживаемая тубой, засурдиненными контрабасами и виолончелями, на которую «накладывается» унисонное октавное проведение гаммы *Des-dur* у арфы, ассоциирующиеся с шагами призрака воина.

Акцентирование каждого звука мажорной гаммы, сопровождаемое «инфернальной педалью» самых низких по тесситуре инструментов оркестра, входит в противоречие с «радостной» семантикой мажорного лада. Интересно

отметить, что в Скандинавии существует выражение «горный дух». Им обозначается хорошо известный жителям горных стран низкий печальный звук неизвестного происхождения, предваряющий бурю. Сочетание оркестровых и ладогармонических средств создает уникальный для музыкальной стилистики образ инфернальной жути, хотя и не несущей угрозы живым, но создающей тревожное напряжение.

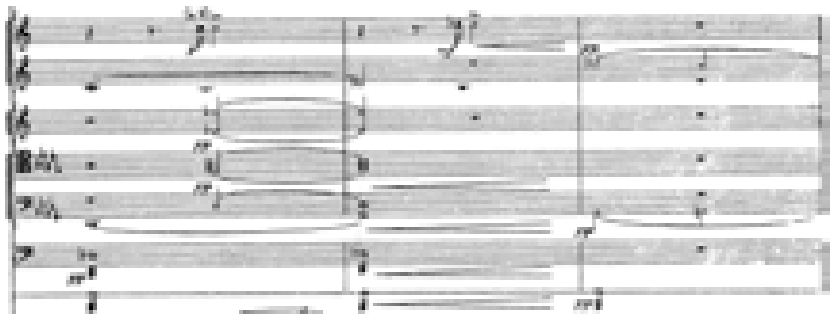
Эффект балансирования между мирами – запредельным и здешним – композитор выразил посредством вертикального сочетания средств диатоники и хромматики: гармония тонического мажорного трезвучия постоянно соседствует с увеличенными трезвучиями (в функции доминанты с повышенной квинтой), находящимися между собой в эллиптической связи *(пример 61)*.

61. *М. Ипполитов-Иванов. «Из песен Оссиана», «Озеро Лано»*



Гармонический прием дополнен звукоизобразительным эффектом колышущихся волн, шум которых «разрезают» звуки сторожевых труб (призывные мотивы у валторн в пунктирном ритме) *(пример 62)*.

62. *М. Ипполитов-Иванов. «Из песен Оссиана», «Озеро Лано»*



Постепенно из этих двух тематических образований (гармонической фигурации увеличенного трезвучия и фанфарных сигналов) складывается первая тема, в которой призывный элемент принадлежит миру живых воинов, а гармония увеличенного трезвучия – миру воинов-призраков. Это сочетание подтверждает мысль о неконфликтном соседстве двух миров, образующих единое воинство, когда мертвые приходят в мир живых, чтобы помочь им одержать победу в сражениях *(пример 63)*.

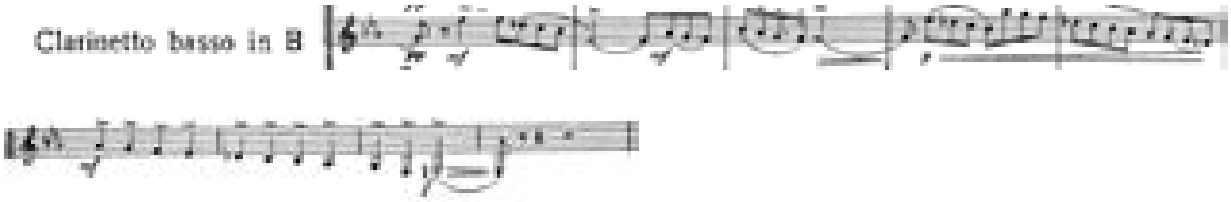
63. *М. Ипполитов-Иванов. «Из песен Оссиана», «Озеро Лано»*

«Озеро Лано» имеет репризную форму зеркально-симметричного строения: АВСВА. Как отмечает В. Холопова, логика такой композиции используется композиторами с целью подчеркивания возвращения событий «на круги своя», кроме того, «ее красивая симметричная многоарочность облюбована композиторами как наилучший эстетический противовес поступательно-необратимому движению сюжета» [338, с. 375].

Выбор такой формы «прочерчен» программой сочинения, однако имеет и драматургическую обусловленность. В крайних разделах тематизм «мира живых» и «мира мертвых» постоянно находится в чередовании. При переходе к разделу В концентрической формы возникает декламационно-патетический монолог бас-кларнета (9 тактов перед цифрой 5), который может быть проассоциирован со звучащем в тексте программы голосом погибшего воина: «Голос Филлана из могилы достиг ушей короля: “Спишь ли муж Кладо?

Спишь ли отец погибшего? Я забыт во мраке ночи и душа моя взывает ко мщенью!”» *(пример 64).*

64. *М. Ипполитов-Иванов. «Из песен Оссиана», «Озеро Лано»*



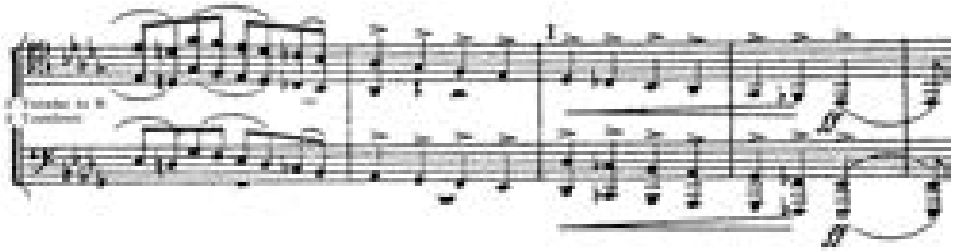
В центре, «на оси симметрии» (раздел С) располагается важное с точки зрения драматургии событие – картина «битвы прежних лет». Эту драматургическую особенность О. Ф. Ендуткина в своем диссертационном исследовании прописала в виде схемы композиции [117, с. 37]:

Ипполитов-Иванов М. «Озеро Лано» (I часть цикла «Из песен Оссиана»)

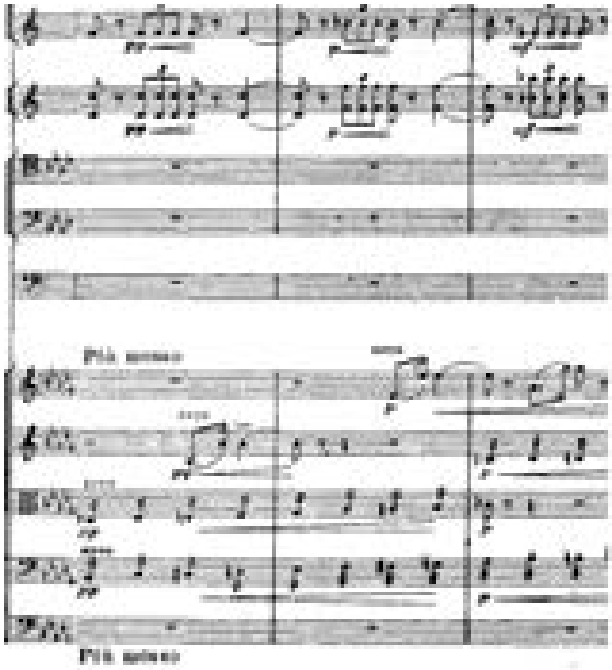
ночной пейзаж, туман над озером	*сон умерших воинов*	***битвы прежних лет, блеск победы***	*сон воинов*	*туман над могилой*

В центральном разделе боевое братство соединяется в едином порыве, выступает во всем «блеске победы». Сделано это картинно-музыкальными средствами. Так, гаммообразная тема Призрака, звучащая в es фригийском у группы фаготов и «тяжелой меди» и тремолирующая изломанно-хроматизированная «зыбь» темы воинов-духов у струнного квартета проходят в контрапункте с темой фанфарных призывов, принадлежащей миру живых воинов *(примеры 65-66).*

65. *М. Ипполитов-Иванов. «Из песен Оссиана», «Озеро Лано»*



66. *М. Ипполитов-Иванов. «Из песен Оссиана», «Озеро Лано»*



Тембровая персонификация – удачно найденное композиторское решение, позволяющее слушателю без труда идентифицировать героев разных миров, следить за ходом «музыкального сюжета». Автор дает намек на способ художественного изображения этой борьбы: «Начиная с III века вплоть до наших дней, в устах народа как в Ирландии, так и в Шотландии, живет множество баллад и сказок цикла Оссиана, из которых и взяты отдельные эпизоды, как сюжеты для музыкальных картин» [144, с. 3].

Следуя композиторской логике, в картинах выбран «повествовательный род образности» (термин В.А. Цукккермана). «Для повествовательной речи, – читаем у Е.В. Назайкинского, – характерна особая напевность, размеренность, монологичность и изображение в монологе диалогической речи, а также описания событий» [233, с. 161]. Все обозначенные характеристики показательны для центра композиции.

По тонкому наблюдению Н.М. Теребихина, «по мере продвижения на Север весь тварный, видимый и осязаемый мир начинает терять свои обычные твердые формы и установленные очертания. Структурированный космос расплывается, становится текучим, зыбким призрачным. Мир покидает свою пространственно-временную ограниченность, предельность, конечность. Пространство истончается, просветляется и исчезает, растворяясь в стихии целокупного света полярного дня. Подобная же трансформация происходит и со временем, которое начинает замедлять свой ход и, достигнув последнего предела, навсегда останавливается и становится вечностью» [312, с. 140].

С высказыванием ученого как нельзя более согласуется пейзаж, созданный композитором в «Озере Лано». Этот пейзаж носит двойственный характер, сочетая признаки временного и вечного. С одной стороны, мы словно ощущаем дыхание северной дикой природы, величие которой вызвано грандиозностью мощи скандируемых кульминаций, с другой стороны, здесь веет дыханием иного, запредельного мира. Его «запредельная ирреальность» проступает через фригийский лад, медленный темп и словно из тумана «всплывающие» темы.

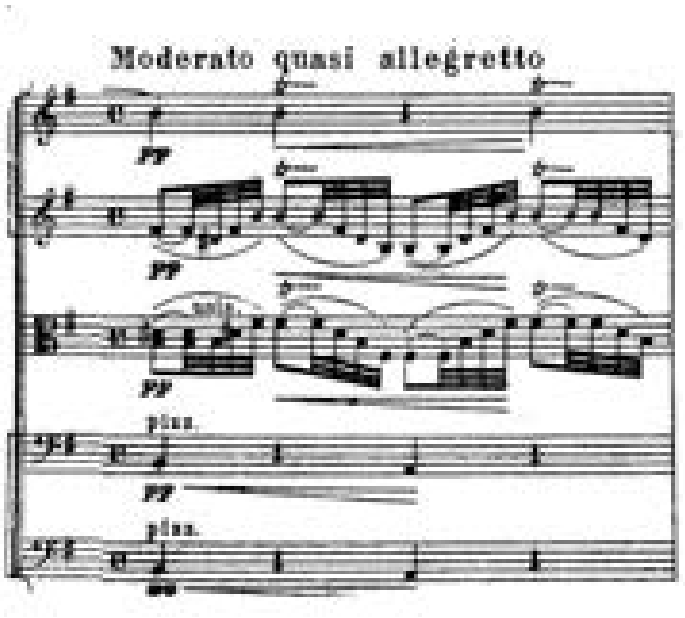
Особую роль в воссоздании замедленного течения Времени играет лейтобраз всего цикла – движение воды, которая предстает в виде реально-осязаемой водной ряби в Первой песне цикла. Прилив и отлив волны имитируют пассажи арфы и арпеджированные переливы vibrato струнных, к которым присоединяется «терцовое скольжение» флейт *(пример 67)*.

67. *М. Ипполитов-Иванов. «Из песен Оссиана», «Озеро Лано»*

«Плач Кольмы» звучит на фоне «взлетающих» и «опадающих» аккордов струнной группы (ц.4). Звуковой «всплеск» украшен трелью, как бы имитирующей барашки на гребне волны. Трепетно-тревожное *tremolo* созвучно

образному содержанию всей части. Точку эмоционального подъема предваряет проведение нисходящей хроматической гаммы *(пример 68)*.

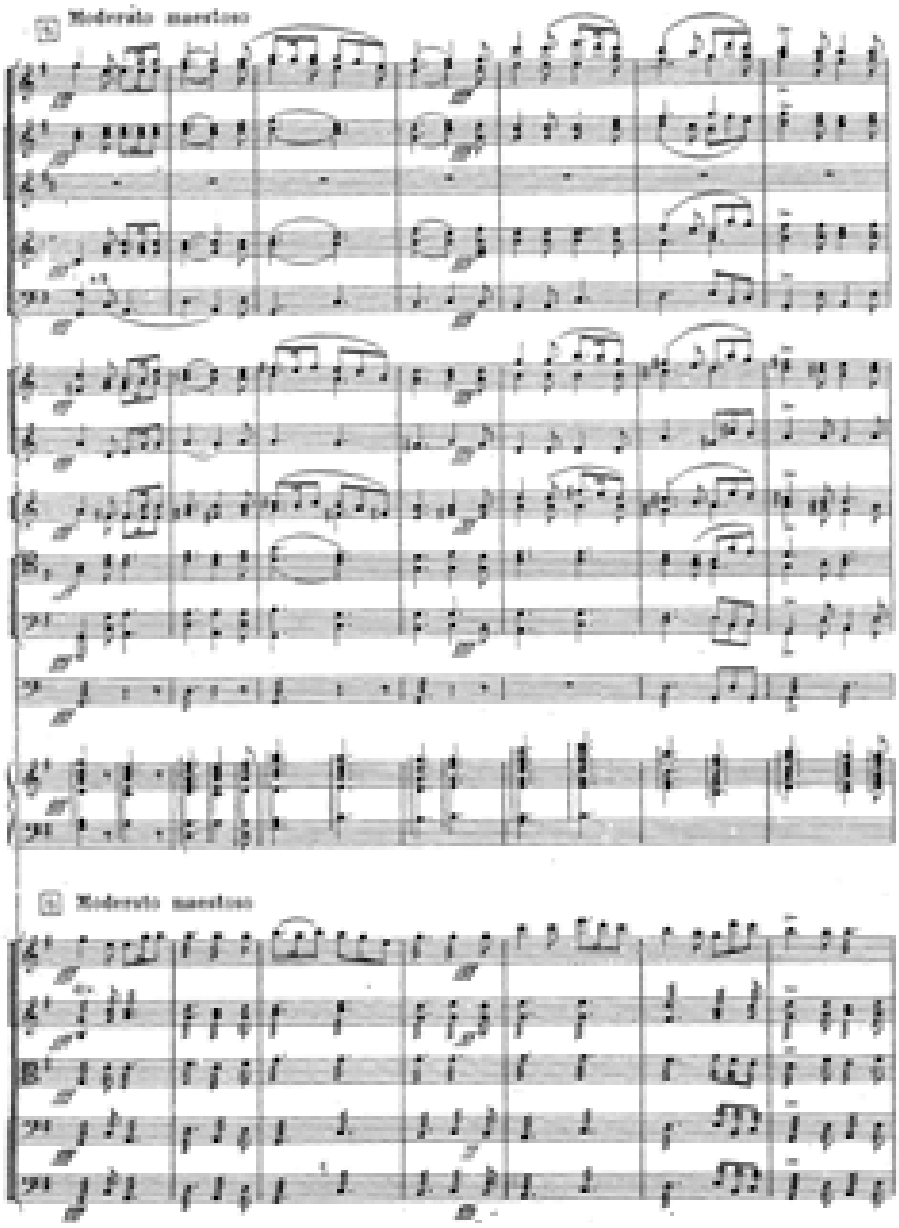
68. *М. Ипполитов-Иванов. «Из песен Оссиана», «Плач Кольмы»*



Интересными наблюдениями о преобразовании фонового материала в основной делится в О. Ендуткина. Сначала она указывает на ритмическое увеличение фонового материала в репризе «Плача Кольмы», затем прослеживает преобразование фона, который имитирует волны, в тематический материал в «Монологе Оссиана»: «В кульминации (ц. 8 – ***ff***) волны представлены непроницаемой «стеной», плотной вертикалью, аккордами *tutti*. Восходящие созвучия (ц. 9), достигающие «соль» второй октавы, знаменуют апогей развития образа. К концу картинного цикла фоновое движение волн, звучащее в увеличении, приобретает интонационную четкость» [117, с. 102] *(пример 69)*.

Композитор отошел от принципа детализации и воспользовался принципом панорамного описания, когда взгляд скользит сверху, не теряясь во множестве предметов, а наблюдатель во всеобщем обзоре отмечает целостность и сокровенный порядок мироздания.

69. *М. Ипполитов-Иванов. «Из песен Оссиана», «Монолог Оссиана»*



Итак, в произведении М. Ипполитова-Иванова «Из Песен Оссиана» были рассмотрена специфика преломления в музыке балладных сюжетных мотивов ***победы-в-смерти***, ***оплакивания***, ***встречи миров***, ***нордического пейзажа*** и ***радости скорби***. Ею стало соединение балладности с картинностью. Благодаря балладной поэтике Три картины получили скорее психологическое, нежели звукоизобразительное воплощение, наметив выход в область глубоких философских размышлений.

Отступление от иллюстративности создало особый эффект игры со Временем. Его присутствие обнаруживается и в мерной пульсации скандируемых

унисонов, подобно громогласному маятнику, отсчитывающему часы-минуты до наступления битвы, и в батальных эпизодах центрального раздела композиции. Картины сражения в этом контексте воспринимаются как своеобразные тоннели во времени. Возникающие в сочинении «временн*ы*е пустоты» – мертвая тишина пауз – ощущаются как своего рода провалы в действии, указывая на то, что картины прошлого возникают лишь в памяти скальда, а пространство нордического пейзажа становится достоянием бесконечности бытия, заставляя забыть о Времени, бессильном перед величием Вечной природы.

В завершении параграфа подведем некоторые итоги. Мы соотнесли друг с другом разновидности сюжетов, используемые различными авторами, стараясь учесть отдельные мотивы, являющиеся релевантными для разных баллад, на основании чего внутри этой жанровой разновидности романтической баллады выделить три группы произведений, отмеченных как общностью ведущей исторической темы, так и смысловыми разветвлениями внутри нее.

Нами было замечено выдвижение на первое место роли «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона. Они дали толчок к формированию нордического содержательного комплекса, который лег в основу национально-исторической баллады. В свою очередь, последняя образовала свое собственное смысловое поле «варяжской героики», что в дальнейшем послужило почвой, на которой выросла отдельная ветвь музыкальных баллад, именуемых композиторами «нордическая» («северная») или «героическая».

Следуя обозначенному курсу, перейдем к рассмотрению персонажей национально-исторической баллады, которыми являются *Бард*, *Воин* и *Возлюбленная*.

§ 2. Жанрово-семантические амплуа героев

Как показали результаты проведенного анализа в Первой главе, вопрос о типе и статусе героев в теории баллады относится к разряду релевантных. Сравнивая «персонажный каркас» «табуированной» и «национально-исторической» разновидностей баллады, можно увидеть в нем наличие константных и переменных величин. С одной стороны, сохраняются количество действующих лиц и их типологические функции, заданные алгоритмом жанра: герой, возлюбленная, повествователь. С другой, заметна «перелицовка» семантического амплуа героев. Три архетипических персонажа национально-исторической баллады наделяются теми аллегорическими смыслами, которые соответствуют ее художественному миру и ее «генеральной интонации».

1. Бард

Скальд, волхв, Боян, певец (гусляр, 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, исходящего из уст певца-пророка. Он соединил в себе множество смысловых обертонов: служителя богов, мага-проводника между профанным и сакральным мирами, художника[79].

Элегическое, возвышенно-героическое и мистическое начала этого образа питали литературные и фольклорные источники. Исторические песни, былины, баллады, новеллистический эпос обогатили персонаж дополнительными гранями.

В литературной сфере наибольшую ценность для понимания сути персонажа имеют «Песни Оссиана» Дж. Макферсона и пиндарическая ода Т. Грея

[79] О функции нищего певца в славянской культуре как медиатора «между своим и чужим, близкими далеким, знакомым и незнакомым, известным и неизвестным» см. в исследовании К. Михайловой: [226].

«Бард». Оссиан – легендарный воин-бард, поэт и пророк, сын Фингала (короля Морвена), решивший в старости воспеть подвиги героев былых времен – ключевая фигура макферсоновского произведения. Он вдохновенно повествует о героях былых сражений, несущихся в бой «на крыльях бури», об их величественных подвигах:

«Как темные бури осенние свергаются с двух гулкозвучных холмов, так ринулись друг на друга герои. Как два темных потока, спадая с высоких скал, встречаются, мешают воды и с ревом несутся по равнине, так громогласно, сурово и мрачно встретились в битве Инисфайл и Лохлин. Вождь схватился с вождем и воин с воином; лязгает звонко сталь о сталь; в куски разлетаются шлемы. Повсюду льется кровь и дымится. Звенит тетива на луках лощеных. Носятся стрелы по поднебесью. Копья летают, как метеоры, золотящие бурный лик ночи».

Дж. Макферсон. «Песни Оссиана». Книга Первая[80]

Повествует Бард и о героической смерти, и последующих встречах героев в загробном мире с отважными предками, взирающими с высоты мрачных туч на боевые сражения:

«Да почиют в мире, – сказал Кухулин, – души героев; велики были деяния их в грозный час. Так пусть же на тучах летают они вкруг меня и являют мне воинственные лики свои, чтобы тверда была душа моя в час опасности, а десница подобна грому небесному».

Дж. Макферсон. «Песни Оссиана». Книга Первая

Как поэт-философ, Бард размышляет о земной юдоли, о бренности настоящего века, оплакивает ушедшие времена, листая в памяти скорбные страницы воспоминаний:

«Карил, возвысь свой голос и поведай о подвигах былых времен. Отгони ночь своим пением и подари нам радость скорби».

Дж. Макферсон. «Песни Оссиана». Книга Первая

От взора всевидящего Барда не ускользают и нити межличностных отношений героев. В батальные сцены и медитативные эпизоды его повествований вторгаются вставные новеллы о любовных коллизиях, дополняя два основных мотива – воинской доблести и радости скорби – мотивом роковой (сопряженной со смертью) разлуки.

«Откуда, – спросила белорукая дева, – откуда пришел ты, Духомар, самый угрюмый из смертных? – Сумрачно и ужасно твое чело. (...)

«С холма я вернулся, о Морна, с холма темно-бурых ланей. (...) Любезная дочь Кормака-карбара, люблю я тебя, как душу свою. Оленя царственного я сразил для тебя. (...)».

---

[80] Здесь и далее «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона цит. в переводе Ю. Д. Левина по: [185].

«Духомар, – спокойно ответила дева, – я не люблю тебя, угрюмый муж. (...) Не встретил ли ты любезного сына Тормана на холме его ланей? Дочь Кормака ждет здесь прихода Катбата».

«И долго придется ждать Морне, – сказал Духомар, – ибо кровь его на моем мече. (...)».

«Значит сражен сын Тормана? – молвила дева, обливаясь слезами. (...) Но дай мне тот меч враг мой, любезна мне Катбата кровь».

Он отдал меч, уступая ее слезам, но она пронзила его отважную грудь. Пал он, как камень, отторгнутый горным потоком. Руку простер и молвил.

«Дочь Кормака-карбара, ты сразила Духомара. (...) Но вынь же меч из груди моей, Морна сталь холодна».

Она подошла, обливаясь слезами, она подошла и вынула меч из груди его. Он вонзил сталь в ее белое тело, и рассыпались по земле ее золотые кудри. (...)».

Дж. Макферсон. «Песни Оссиана». Книга Первая

Оссиан, согласно «историческим изысканиям» Дж. Макферсона, принадлежит высокой воинской касте. Наделенный «высшей силой», он пророчествует, накануне жестоких сражений беседует с тенями павших героев, являющихся ему в струях колеблющегося эфира, читает и трактует знаки, начертанные богами. С помощью волшебных звуков своего «небесного» инструмента арфы легендарный Бард переносится в иные времена.

Не менее колоритный образ певца-странника представлен в иной – фольклорной сфере. Известный еще со времен Средневековья, в народной культуре различных стран Бард стал одной из самых распространенных фигур. В «портрете» странствующего певца, запечатленного в творчестве различных народов, есть много общего. Этот герой всегда наделен такими приметами, как слепота, с одной стороны, и непричастность к материальным благам здешнего мира, то есть нищета – с другой. Оба эти качества имеют глубокую символическую основу.

Слепота указывала на «духовное в*и*дение», идущее от мудрости богов. По мифологическим представлениям дар пророчества был доступен только лицам, отстраненным от внешнего мира и открытым миру праотцов, откуда, по мнению древних, слепцы и черпали знания. Следовательно, слепота трактовалась как знак неземной природы ее носителя, наделяя его функцией проводника между мирами. «Надо заметить, пишет И. Мамиева, – слепота является существенным штрихом в семиотической характеристике бродячего

певца. Это – своеобразная печать избранничества (сакральности), указание на признак вдохновлённости и провидческие черты» [205, с. 143].

(…)
И струн переливы в лесу потекли,
И песня в глуши зазвучала…
Все мира явленья вблизи и вдали:
И синее море, и роскошь земли,
И цветных камений начала,

Что в недрах подземия блеск свой таят,
И чудища в море глубоком,
И в тёмном бору заколдованный клад,
И витязей бой, и сверкание лат —
Всё видит духовным он оком.

И подвиги славит минувших он дней,
И всё, что достойно, венчает:
И доблесть народов, и правду князей —
И милость могучих он в песне своей
На малых людей призывает.

Привет полонённому шлёт он рабу,
Укор градоимцам суровым,
Насилье ж над слабым, с гордыней на лбу,
К позорному он пригвождает столбу
Грозящим пророческим словом.

А.К. Толстой. «Слепой» [315, с. 161]

Нищета указывала на «божественный» статус ее носителя, поскольку отказ от всего земного в христианской традиции был присущ святым, юродивым, не имеющим места, «где главу приклонить»[81]. Однако одной слепоты и нищеты было недостаточно для сакрального статуса певца. Странник выступал как медиатор только тогда, когда говорил посредством «звучащего слова» с помощью своего божественного инструмента – арфы, лиры, гуслей[82].

[81] Обозначая нищету как внешнюю характеристику странствующего певца, стоит заметить, что на фоне других малоимущих людей своего времени его одежда заметно выделялась. Непременными атрибутами нищего-певца были черный плащ и широкополая шляпа. Их дополняли сума и привязанные к поясу четки.

[82] Напомним, что гусли были инструментом псалмопевца Давида, откуда и получили статус священного инструмента.

Достаточно вспомнить иконографию Оссиана, всегда изображаемого с арфой в руках, чтобы связать два смысловых полюса певца и пророка[83].

Интересные наблюдения по этому поводу высказывает фольклорист К. Михайлова, отмечая символическое родство между слепотой и музыкой. В этом случае слепоте приписывалось божественное происхождение: «В некоторых фольклорных текстах слепота, как и любой другой физический недостаток, может получать отрицательную оценку, но если она связана с музыкой, то всегда оценивается положительно» [226, с. 145].

Как известно, путь поэта-пророка имеет строгую направленность, лежащую за границами здешнего мира. Движение из мира людей в трансцендентный мир проходит в акте художественного творчества, равного пророческому в*и*дению. Странствование героя, по сути, лежит в той же плоскости романтических исканий, что и в табуированной балладе – это путь к себе, к своей душе, с той лишь разницей, что перемещение проходит в виртуальном пространстве своих воспоминаний, а не в мире инфернальных сущностей.

Интересное наблюдение о сакральном значении эпического исполнительства находим в исследовании И. В. Мамиевой. По мнению ученого, через посредство «жертвоприношения словом» сказительство является формой участия в акте космогенеза, актом творения «виртуальной действительности», восстанавливающим гармонию мироздания [см.: 204]. Так выстраивается онтологическая вертикаль: бард – мир предков – мир потомков. В этом «жертвоприношении» и заключается функция Барда как певца-пророка, хранителя памяти о прошлом. Вещ*а*я о смерти, он повествует о жизни, выводя из небытия канувшие в лету события прошлого.

Связующей нитью между национальной историей и ее героями становится мир природы. Более того, национальный, преимущественно северный, оссианический пейзаж является «визитной карточкой» музыкальной баллады. Бард всегда был связан с эмблематической выразительностью оссианического

---

[83] Об оссиановской иконографии редких гравюр из собрания П. Е. Рейнбота (рисунок N. Abilgaard, гравюра F. Clemens. London, 1787) см.: [26, с. 105].

пейзажа, частью природного бытия его делает «встроенность» в этнографический ландшафт. Образ седовласого старца-сказителя прекрасно «рифмуется» с неприступностью диких скал, с архаической строгостью молчаливых пустошей, с суровостью неприветливых волн могучего океана. В этом контексте названный образ приобретает особый смысл. Певец-пророк вечен и незыблем как природный пейзаж северной страны, который он воспевает.

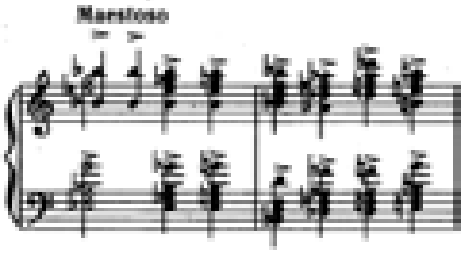
Суммируя высказанные наблюдения, можно увидеть, что смыслообразующим компонентом **архетипа певца-пророка** выступают образы-символы *священной арфы* и *судьбы*.

Каждый из них в музыкальной балладе «считывался» благодаря специфической лексике. С арфой была связана звукоизобразительная стилистика, которая косвенно указывала на певца-пророка, а также связанная с этим образом одическая стилистика. Она угадывалась по общей приподнятости декламационного тона. С судьбой ассоциировались гневные тираты, идущие от пророчества певца и стилистка «потустороннего мира»: темы «инобытия», маркированные минорностью, хроматизацией, приглушенной динамикой, создающие эффект таинственности.

Вместе они составили мигрирующий ***балладно-интонационный комплекс певца-пророка***. Рассмотрим на конкретных примерах формирование названного комплекса.

Репрезентацией необычного инструмента певца-пророка стали темы, подчеркивающие божественное начало волшебных струн. Поскольку извлекаемые звуки являли собою «голос небес», сложился особый принцип работы с материалом, где на первом плане оказалась красочность гармонического языка, призванная подчеркнуть «нездешнюю красоту» невидимого мира, открытую лишь тонкому взору певца-пророка. На игре одноименных мажора и минора *Es-dur – es-moll – Es-dur,* переходящих в *B-dur – des-moll – Des-dur – e-moll* строит кульминацию своего сюитного цикла «Из Оссиана» В. Кикта *(пример 70)*.

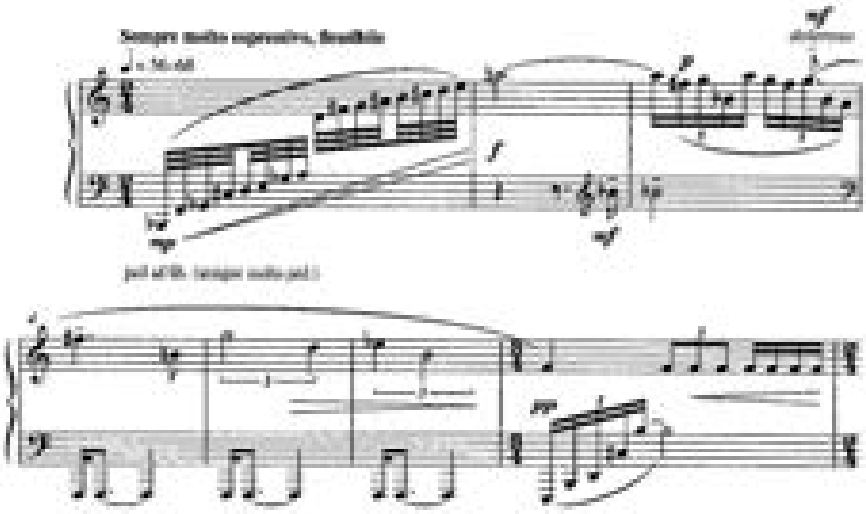
70. *В. Кикта. «Из Оссиана» № 4. «Таинственная песня». Кода*



Чертами инструментальной сигнальности, сплавленной с патетической декламационностью, наделено слово Барда в Балладе Ф. Пёница *(пример 71)*. Возвышенно-приподнятый пафос высказывания в окружении мистического ореола обнаруживаем в Балладе современного финского композитора Кайи Саариахо *(пример 72)*.

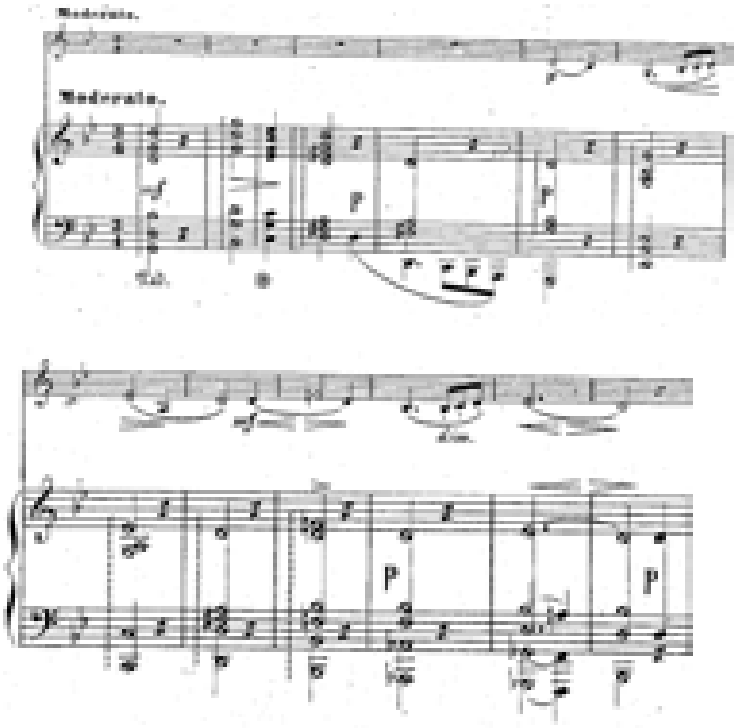
71. *Ф. Пёниц. Баллада*

72. *К. Саариахо. Баллада*

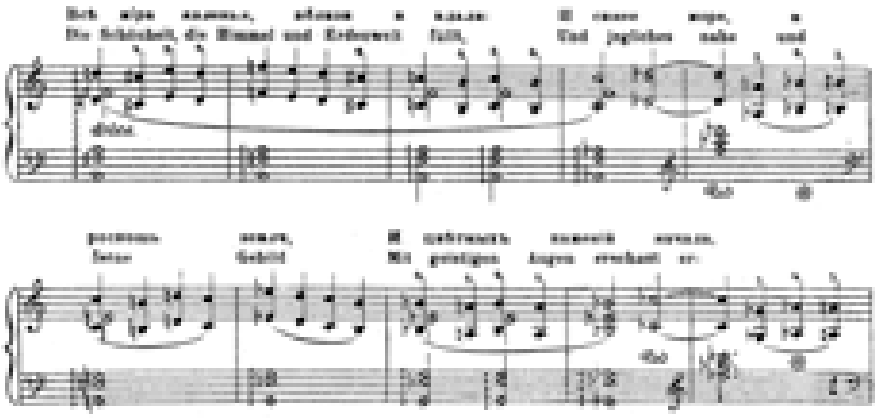


В Балладе Н. Гаде из цикла 4 пьесы для кларнета и фортепиано ор. 43 № 3 *(пример 73)* и мелодраме «Слепой» Ф. Листа по балладе А. К. Толстого *(пример 74)* звуки священной арфы, данные в соединении с монологом Барда, придают сакральный смысл каждому слову.

73. *Н. Гаде. Баллада из цикла 4 для пьесы кларнета и фортепиано ор. 43 № 3*

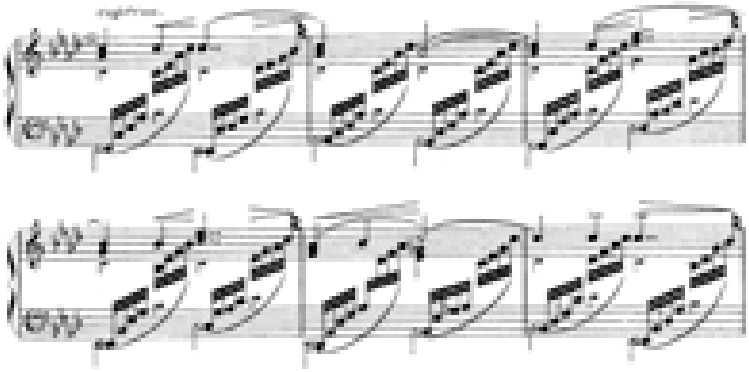


74. *Ф. Лист. «Слепой»*



Музыкальное решение пиндарической оды «Бард» Ч. Стэнфорда для баса, хора и оркестра лежит в смысловой плоскости гневного пророчества, поэтому восходящие волны лютневых переливов сливаются с экспрессивно-возбужденной речью героя *(пример 75)*.

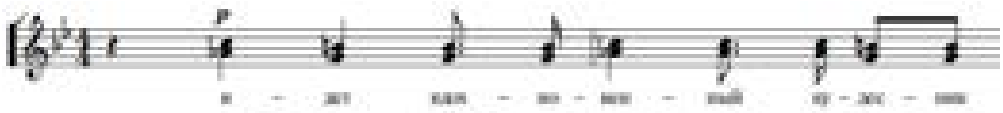
75. *Ч. Стэнфорд. «Бард»*



Бард, как медиатор между мирами, как фигура мистическая, представлен в балладах через музыкальные «знаки» иного мира, обозначающие его причастность иррациональному. Тем не менее, это не накладывает на его облик черт инфернальности, чему есть объяснение. В народной традиции бард всегда был связан с миром предков, а значит, участвовал в поминальных обрядах, то есть в языческих культах почитания мертвых, и, по сути, был «олицетворением предка» [413, с. 149].

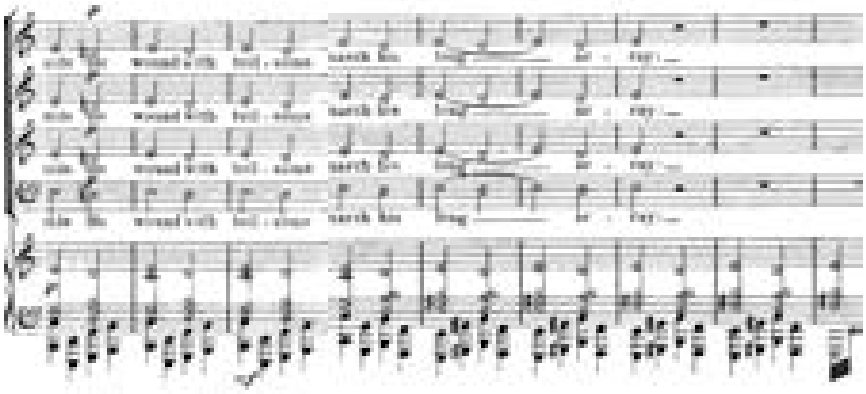
Медиумическая принадлежность миру предков, и, в первую очередь, героических праотцов всегда подчеркивалась в музыкальных текстах. Например, в «Песне о вещем Олеге» Н. Римского-Корсакова при упоминании о появлении Кудесника звучит «мотив инобытия» (термин Г. В. Григорьевой) [см.: 88], прочно утвердившийся в романтической музыке как тема, сопровождающая появление духов *(пример 76)*.

76. *Н. Римский-Корсаков. «Песнь о вещем Олеге»*



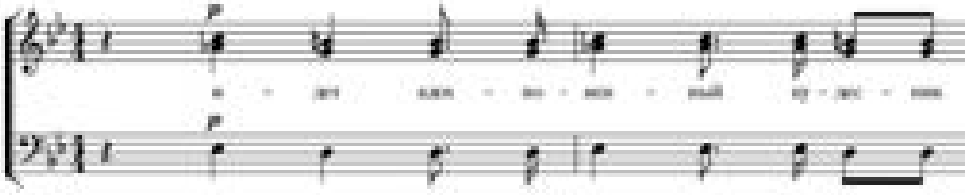
Еще одним устоявшимся приемом, создающим ощущение реалий иного мира, стало переключение скорости течения времени. Традиционно в музыке этому служит темповый контраст или «торможение» развития фактурно-гармонических средств (частота функционально-гармонических смен замедляется). Например, в пиндарической оде Ч. Стэнфорда «Бард» многократная перегармонизация двух звуков совместно с введением более долгих длительностей способствует эффекту «переключения» времени *(пример 77)*.

77. *Ч. Стэнфорд. «Бард»*



Похожую работу с материалом можно наблюдать и в рассматриваемой выше «Песне о вещем Олеге». Хоральная тема Кудесника, появляясь сразу после темы скачки, воспринимается как остановка действия *(пример 78)*.

78. *Н. Римский-Корсаков «Песня о вещем Олеге». Тема Кудесника*

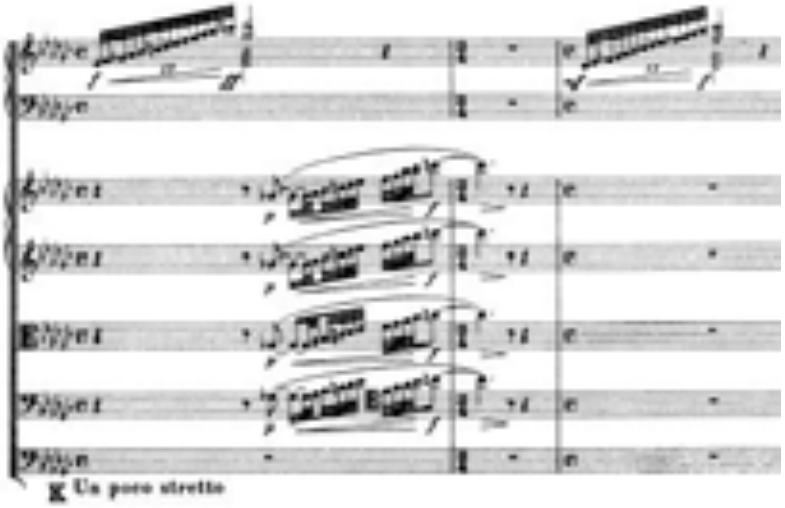


Другая сторона музыкальной характеристики Барда связана со сферой его элегических воспоминаний – суггестивно-эмоциональные переживания, воспринимающиеся как субъективная реакция на уходящую в века историю, на неизбежность смены поколений. Уникальным в этом отношении является сочинение Я. Сибелиуса «Бард». В нем господствует одна «генеральная» элегически-мистическая интонация. Она пронизывает все сочинение, построенное как воспоминание-медитация, что проявляется на уровне лексики, образности, драматургии. Скандинавский северный колорит, трихордовые попевки, как основа мелодической линии и полная заторможенность действия – таковы общие характеристики этого опуса.

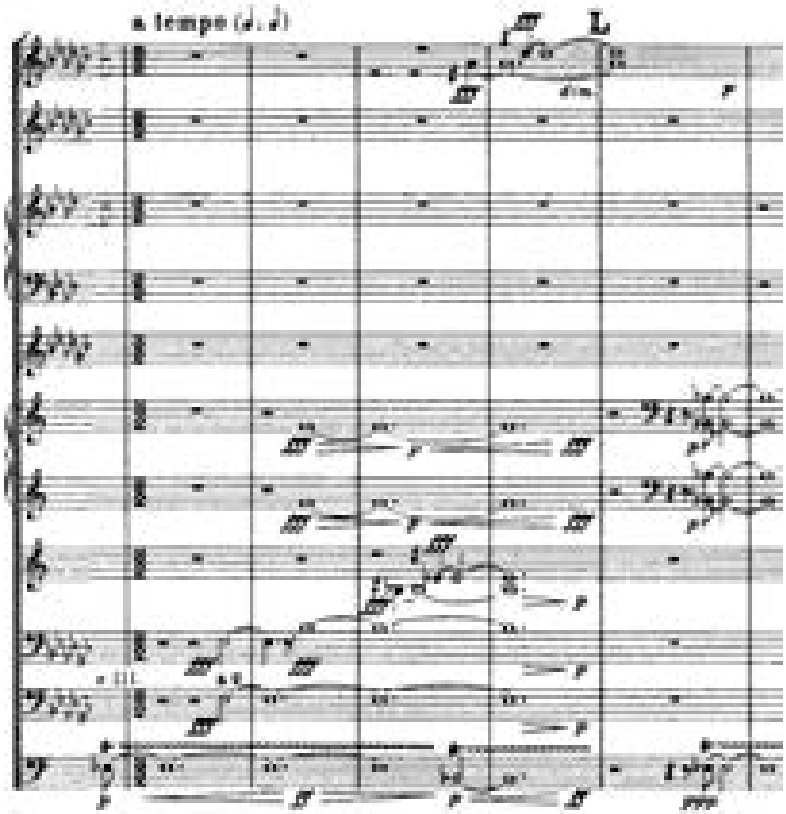
Отсутствие картины героической борьбы – важной части жанровой системы баллады – лишает сочинение действенности. В музыке этот смысловой поворот сюжета раскрывается через восходящие гаммообразные потоки арф и струнных *(пример 79)*, а также ступенчатый кварто-квинтовый подъем «меди».

В кульминации (раздел Un poco stretto – a tempo) становится понятным, что битва происходит наверху, в чертогах Одина *(пример 80)*.

79. *Я. Сибелиус. «Бард»*



80. *Я. Сибелиус. «Бард»*

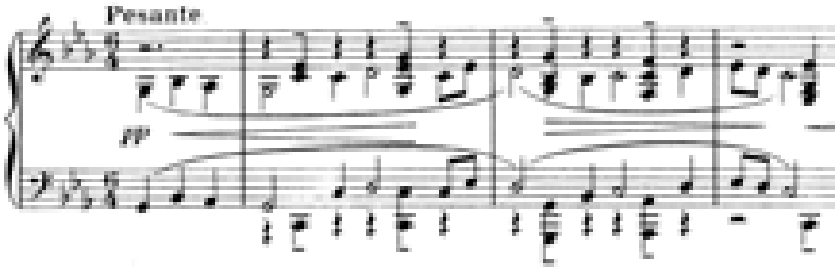


Наконец, еще одной знаковой характеристикой Барда является повествовательная стилистика. Душа народа, слово народа – это голос песни, включающий в себя самые разные традиции эпического сказывания и высокого

риторства. Величественность и простота – ее отличительные качества. Музыкальные баллады дали необозримое множество таких песенных тем в разных национальных культурах. Их общее начало заключено в движении к устою, его подчеркиванию, усилению «низа» фактуры, некая тяжеловесность, обилие кварто-квинтовых или трихордовых мотивов.

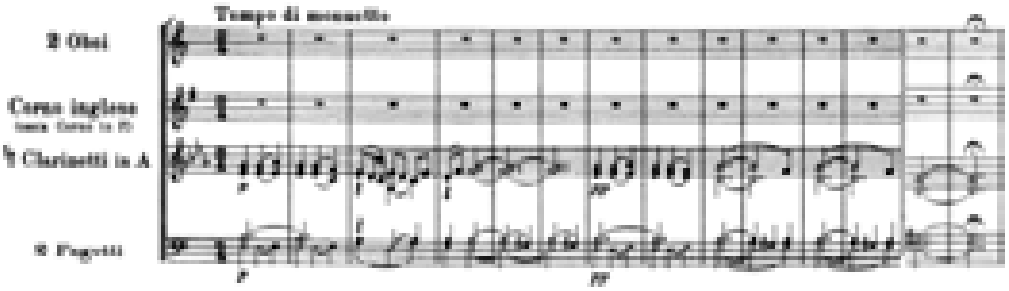
В Балладе из фортепианного цикла «Акварели» М. Регера перечисленные приметы балладно-песенных тем дополняет колокольная раскачка, усиливающая медленное продвижение к устою, его постоянное выделение регистровыми и штриховыми средствами *(пример 81)*.

81. *М. Регер. Баллада из фортепианного цикла «Акварели»*



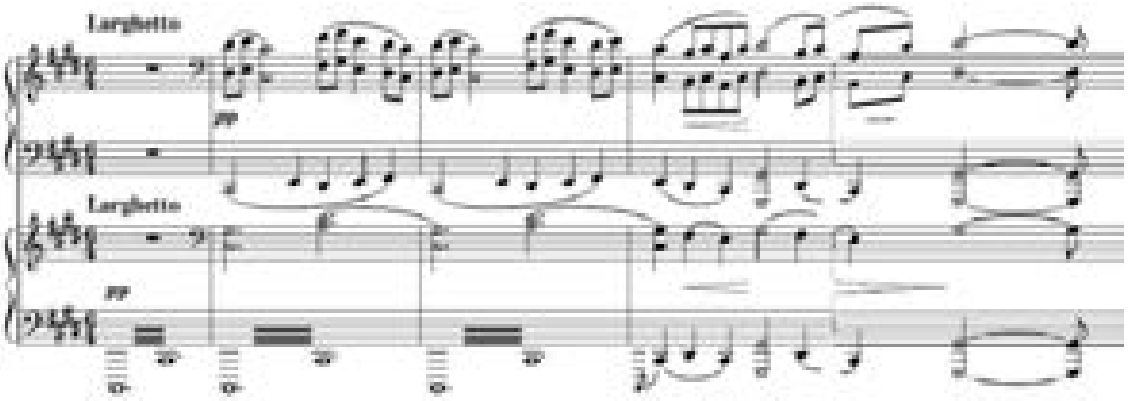
В Балладе из сюиты «Карелия» Я. Сибелиуса при видимом облегчении фактуры по-прежнему актуальными остаются речитативно-сказовые интонации в сочетании с песенными распевами, отмеченными секундовым скольжением внутри мотивов *(пример 82)*.

82. *Я. Сибелиус. Баллада из сюиты «Карелия»*



Тема оркестровой Баллады ор. 2 С. Ляпунова – пожалуй, самый наглядный пример балладной повествовательной песенности. Помимо вышеназванных признаков в ней усиленно подчеркивается трихордовость, тотальная распевность, самостоятельность тематических линий других голосов, принцип цепного развертывания *(пример 83)*.

83. *С. Ляпунов. Баллада ор. 2*



Таким образом, ***балладно-интонационный комплекс певца-пророка*** складывается в единый текст, в котором различные конфигурации образов и сюжетов составляются из «общего банка» мигрирующих балладно-интонационных формул, а в общем смысловом отношении составляет нерасчленимое целое. В этом видится мощная культурно-историческая традиция музыкальной баллады.

2. Воин

Героическая тема всегда была привлекательным материалом для фольклора и литературы разных народов. Свое отражение она нашла в исторических преданиях, легендах, песнях о великих сражениях и военных походах. Баллада не стала исключением. Из национального прошлого она выбрала для себя сюжеты, где история была показана с драматической стороны, а герои оказывались в ситуации неразрешимых противоречий перед лицом трагического выбора исторической судьбы. В числе таких персонажей – Воин. Этого героя правомерно называют эмблемой национально-исторической баллады, которая соответствует древнему **архетипу героя-воителя**. Его художественное воплощение станет объектом рассмотрения в настоящем разделе.

Особенностью трактовки Воина как балладного персонажа является двуплановость его характеристики, основанная на сочетании героического и трагического начал. С одной стороны, он наделен чертами рыцарской отваги, бесстрашия, силой духа. С другой, Воин становится носителем комплекса

трагической судьбы. Баллада всегда заканчивалась смертью героя, которая преподносится как священное действо.

Объяснение этому находится в архаических культах, где будущий Воин всегда проходил обряд инициации-посвящения. Такие обряды традиционно сопровождались ситуацией перехода границы. Ее цель заключалась в ритуальной смерти посвящаемого и возрождении его в новом статусе. Пройдя обряд, мужчина приобретал новую роль в социуме. Теперь истиной целью жизни Воина становилась героическая смерть в бою.

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***. Иначе говоря, чтобы обрести бессмертие и стать членом братства Одина, Воин должен принять смерть в бою.

Исходя из сказанного, определяется статус Воина в художественных текстах: это «бытие-к-смерти», что a priory задает смысловою глубину его образной характеристике. По этому поводу А. Я. Гуревич пишет: «Эпический герой не свободен в своих решениях, в выборе линии поведения. Собственно, его внутренняя сущность и та сила, которую героический эпос именует Судьбою, совпадают, идентичны» [96, с. 7].

Подтверждением сказанного могут служить наблюдения В. Михайлина: «Человек, сидящий (…) на лошади, есть человек нагляднейшим образом «вписанный» в смерть, посвященный хтонической воинской судьбе. Отныне понятия «конь», «судьба», «удача», «скорость» и «смерть» образуют единое семантическое поле…» [223, с. 96]. Такой расклад событий вводит ситуацию принятия боя с врагом в особое экзистенциальное измерение. Гибель Воина уже не воспринимается в парадигме безысходности. Положить жизнь в бою – значит пройти испытание за право быть частью дружины Одина. Сказанное объясняет, почему героическая смерть получала высокий священный смысл.

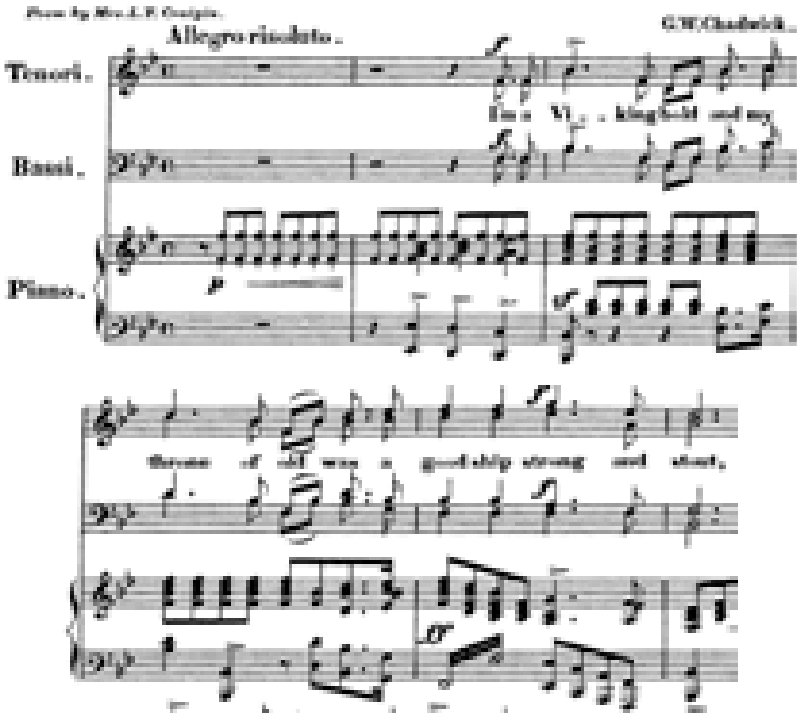
Баллада, как жанр, не потерявший связи со своим обрядовым прошлым, несла на себе отпечаток этого воинского перехода-посвящения. Судьба личности, данная сквозь призму общенациональной судьбы, предопределяла трагическое измерение истории и предписывала нормы специфического героического поведения, которое в балладном жанре выразилось в двух взаимоотражаемых образах-символах – *битвы* и *тризны*. Первый принадлежит «здешнему миру» и связан с земной дружиной Воина, второй – «потустороннему миру», и связан с небесной дружиной павших героев. Отсюда понятно их возможное слияние в один образ битвы/тризны.

Смысловые обертоны названных образов-символов определили особенности воинской стилистики, составивших ***балладно-интонационный комплекс воина***. В него вошли повторяющиеся музыкально-интонационные обороты, характеризующие батальную, панегирическую и погребальную образные сферы.

Основная сема коннотативного значения образа-символа битвы – «маскулинность», «молодость». Ее приметами стала героическая лексика, «рифмующаяся» со звоном мечей, битвами, молодецкими пирами, типичными при характеристике воинской дружины в литературе. Ему соответствуют музыкальные темы боевых кличей (трубные гласы, «золотой ход» валторн), скачки (активная ритмика пунктирно-синкопированных единиц), героического сопротивления (тираты, ритмика богатырской пляски), дружинного пения (хоральное изложение темы). В целом отмечается подчеркнуто восходящее направление мелодической линии, ритмогармоническое акцентирование каждой доли, тяготение к мажорным тональностям.

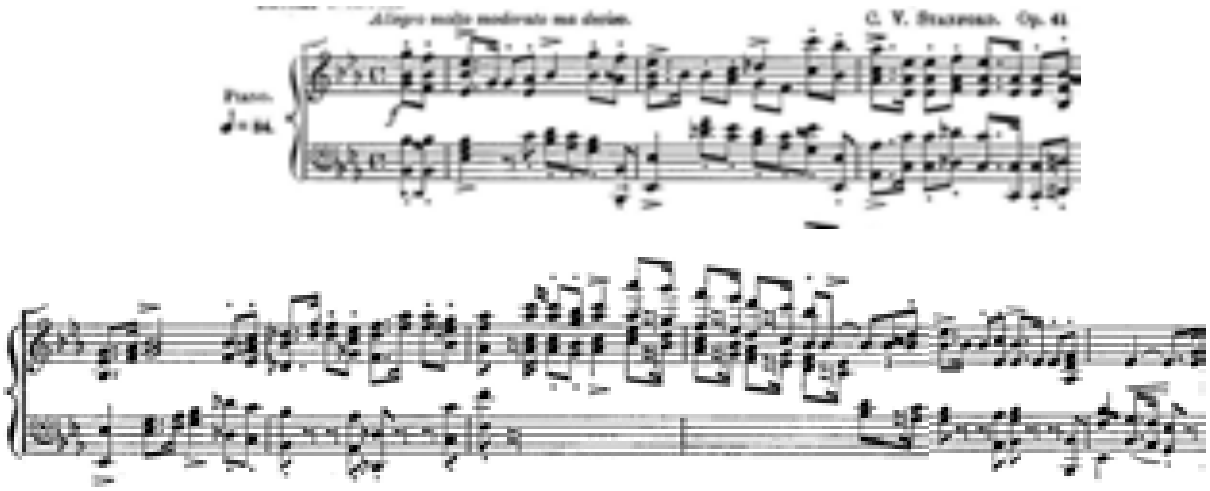
В «Песне Викинга» Дж. Чедвика ясные консонантные аккордовые структуры, «золотой ход» валторн, устремленность мелодии вверх по звукам тонического секстаккорда, яркая звонность выдержанного квинтового тона создают обобщенный героико-воинственный панегирический настрой *(пример 84)*.

84. *Дж. Чедвик. «Песня Викинга»*



Похожие средства воплощения можно обнаружить в Балладе для хора и оркестра «Битва на Балтике» Ч. Стэнфорда, в которой к тому же усилено качество звукоизобразительности. Имитацией лязга мечей становится подчеркнутое акцентирование долей, поддержанное в оркестре группой ударных инструментов *(примеры 85)*.

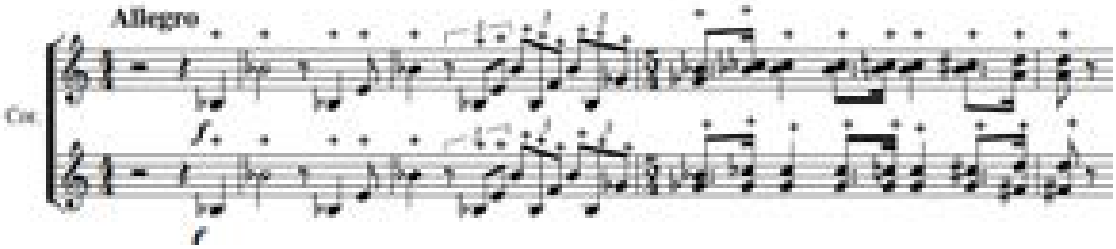
85. *Ч. Стэнфорд. Баллада для хора и оркестра «Битва на Балтике»*



В оркестровой Балладе «Гражина» Б. Лятошинского батальные образы строятся с опорой на программу. Октавные кварто-квинтовые призывные интонации валторн оповещают о начале сражения литовского и тевтонского

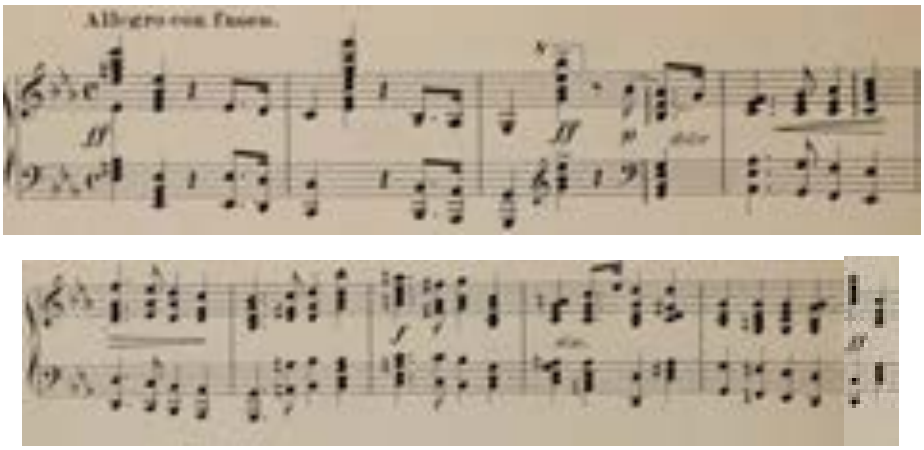
войска: «…Сигнал – и в сотнях рук / Запели струны луков и лавину / Свистящих стрел отправили в полет» *(пример 86).*

86. *Б. Лятошинский. Симфоническая баллада «Гражина»*



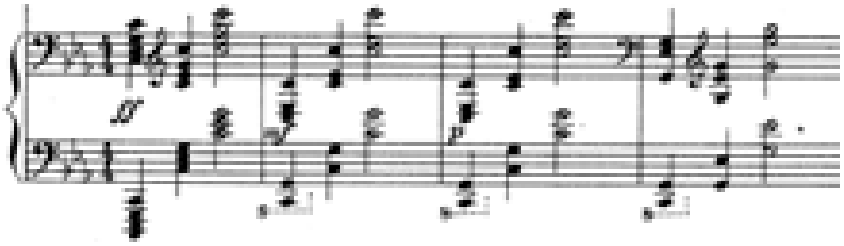
В характере дружинной песни выдержана тема из Баллады для арфы ор. 20 А. Забеля. Несмотря на минорный лад, декламационные императивы мелодии, контраст двухэлементной темы, образ военного братства отчетливо здесь присутствует, он создается средствами аккордовой фактуры, имитирующей хоровой запев *(пример 87).*

87. *А. Забель Баллада для арфы ор. 20*

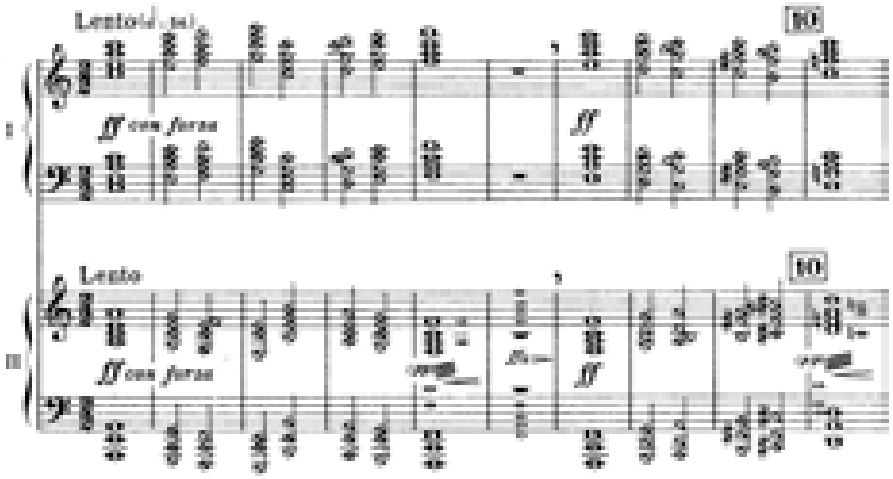


Через колокольность в балладные опусы входит мотив славления, возвеличивания подвига. Портрет богатыря, окруженного ореолом былых побед, как правило, рисуется в зачине баллад. Примеров огромное множество. Назовем лишь самые яркие. Это «Нордические баллады» для оркестра Г. Паркера, Г. Бунка, А. Бакса. Именно так открывают Балладу для виолончели и фортепиано С. Прокофьев *(пример 88)* и фортепианные концерты-баллады Б. А. Бабаджанян и Б. Бриттен *(пример 89).*

88. *С. Прокофьев. Баллада для виолончели и фортепиано*

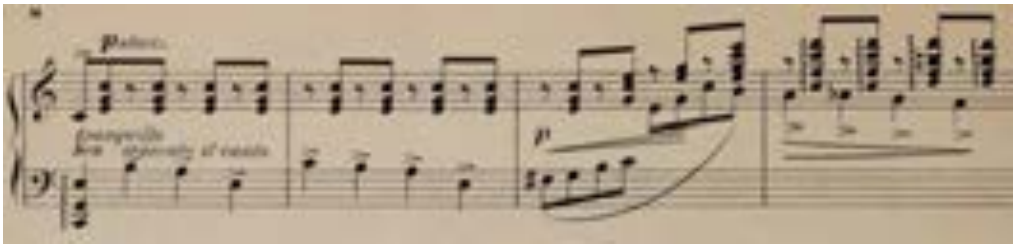


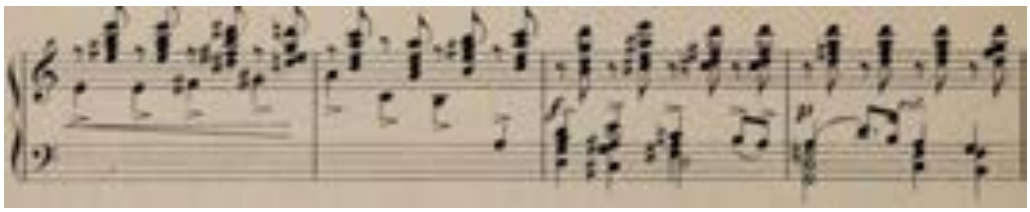
89. *Б. Бриттен. «Шотландская баллада» для двух фортепиано с оркестром*



Музыкальная ткань национально-исторических баллад буквально пронизана воинственной лексикой. Рисуя картины молодецких игр, пиров, сражений, для передачи активного, действенно-героического начала композиторы используют ритмическую энергию моторно-пластических жанров токкаты или баталии. Местоположение таких эпизодов, как правило – средние и заключительные разделы композиций. Картину былых битв в Кантате Н. Римского-Корсакова «Песнь о вещем Олеге» создают активные имитационные переклички хора баса и тенора в заключительном проведении рефрена, построенном на теме дружины Олега, а в Балладе для арфы ор. 20 А. Забеля – токкатная тема среднего раздела *(пример 90)*.

90. *А. Забель Баллада для арфы ор. 20*

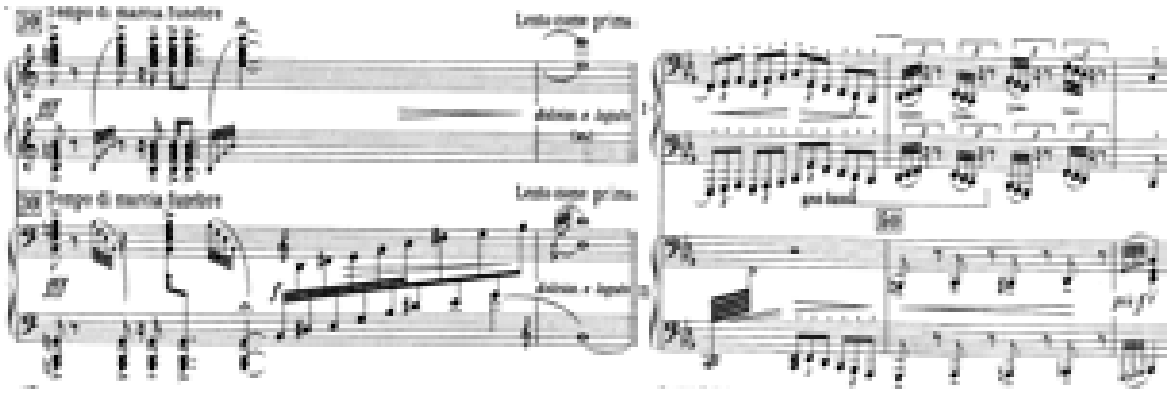




С образом-символом тризны в балладах связаны скорбные страницы. Образно-сюжетные «обертоны» необратимых событий военной истории, невозвратность боевых друзей определили лексику музыкальных тем. Их самые яркие приметы – это опора на жанры траурного марша, шествия, сверхаффектность ораторского пафоса, декламационность, оркестровые тембры тяжелой меди и ударных, сдержанные темпы, уход в бемольную минорную сферу и обязательное присутствие мистического колорита. Излюбленным приемом становится использование «мотива инобытия», выросшего из попеременного чередования больших терций III-V ступеней и большой терции – II-IV# ступеней минора.

В «Шотландской балладе» для двух фортепиано с оркестром Б. Бриттена воинственно-траурная героика актуализировала жанр похоронного марша *(пример 91)*.

91. *Б. Бриттен. «Шотландская баллада» для двух фортепиано с оркестром*

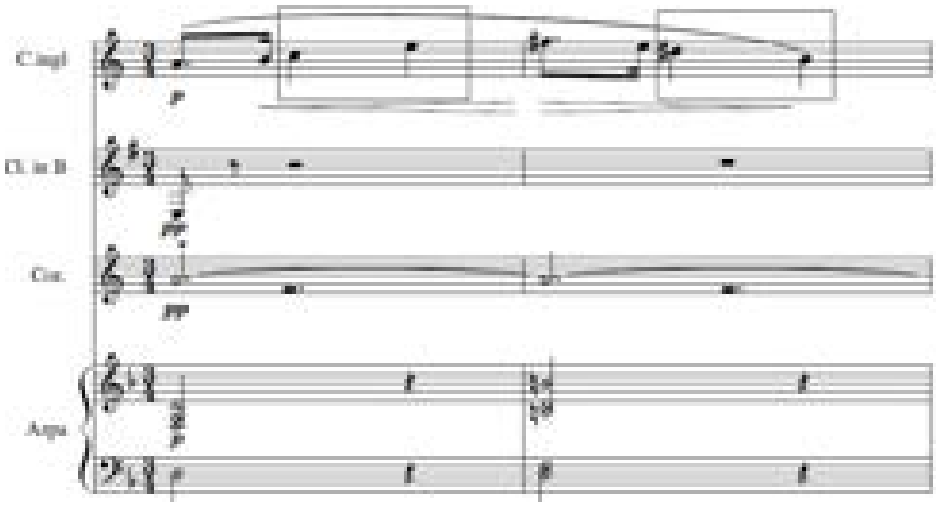


Концерту Б. Бриттена концепционно близка «Героическая баллада» для фортепиано с оркестром А. Бабаджаняна. В ней видна та же патетическая декламационность, сгущенная плотность ритмо-гармонической фигурации, напористые восходящие построения мелодии *(пример 92)*.

92. *А. Бабаджанян. «Героическая баллада» для фортепиано с оркестром*

При характеристике Воина в теме главной партии «Гражины» Б. Лятошинского также используется инфернальная стилистика, окрашивающая образ в мистические тона. Обращает на себя внимание, что «мотив инобытия» здесь дается «в разбивку» *(пример 93)*.

93. Б. Лятошинский. «Гражина»



Образ военного лидера, отдающего себя на служение нации, требовал от композиторов акцентировать в его характеристике самые лучшие черты героического и делать это с помощью быстрой ассоциативности, то есть легко узнаваемой лексики. Возможно, это предопределило формульно-эмблематический характер ***балладно-интонационного комплекса воина***, данного в огромном корпусе национально-исторических баллад «крупным штрихом».

3. Возлюбленная

В романтическом мифологизированном универсуме существовали разные архетипические воплощения женщины. В табуированной балладе ее полярные ипостаси – демоническая и ангельская – были представлены Жестокой красавицей и Психеей. В национально-исторической балладе смысловое наполнение женского образа определяется местоположением, которое занимает героиня по отношению к Барду и Воину.

Любовно-трагедийные истории о воине и его Возлюбленной становились предметом особых лирических отступлений Барда, который инкрустировал их в свои песни. Героиня в этих песнях наделялась узнаваемым комплексом качеств, главными из которых стали беззаветная преданность Воину и особая экспрессия переживания утраты. Как постоянная спутница героя, она всегда разделяла его судьбу: погибала вместе с ним, умирала от горя, или принимала героическую смерть, не желая доставаться врагу.

Параллельно внешнему, любовному аспекту отношений героев проявлялись и иные, внутренние, смыслы. Беззаветная преданность подруги Воина и горечь ее потерь в контексте бардовского «священного слова» обогащались дополнительными коннотациями, расширяющими смысловые границы женского образа. Она становится воплощением высокого идеала родины, что резонировало с надличным эпическим началом национально-исторических баллад, сообщая образам макферсоновских героинь высокие этические качества. В итоге спутница Воина стала носителем двух символических образов: *Матери-природы* и *скорбящей девы*.

По отношению к Воину дева выполняет оградительную функцию. В отличие от своего спутника, «вписанного в смерть», она постоянно пребывает в топосе жизни и олицетворяет собою образы природы. Так появляется семантическая связка, соединяющая образы родной земли с героиней национально-исторических баллад. Пейзажные ландшафты служат отражению идеальных черт этноса. К примеру, в «Поэмах Оссиана» красота дев уподобляется

свежести утра, блеск глаз – сияниям звезд, дыхание имеет сходство с ароматом весенних цветов. Также в характеристике героини появляется метафора снега: белизна рук «снежногрудых дев» Лохлина соотносится с локусом чистоты. Взаимообусловленность и взаимосвязь всех элементов балладного текста позволяет связать в одно целое гармонию окружающего мира и совершенство образа героини. Национальный ландшафт в балладах становится авторской позицией в воплощении концептосферы специфически-балладного образа мира.

Другая грань образа Возлюбленной связана с трагедийной фабулой. Она также была дополнена новыми смысловыми обертонами: плач макферсоновских героинь не ограничивался рамками личного горя, но поднимался на высоту возвышенной скорби, а баллада превращалась в трагедию национального масштаба. В таком качестве этот персонаж согласуется с **архетипом девы**, понятийную основу которого в балладных текстах составляли образы-символы *Матери-природы* и *скорбящей девы.*

Ключ к пониманию музыкальных пейзажей баллады находится в области семантического поля названного образа-символа. Сакрализация природы, связанная с понятиями первозданности, нетронутости, чистоты передавалась с помощью идиллического топоса. Образы природы, ассоциируемые с главной героиней баллад, вместили в себя и универсально-аллегорическое состояние безмятежного созерцания-умиротворения, и мир нездешней красоты онейрического пейзажа, и картину драматического пафоса открытых чувств, сливающуюся со шквальными порывами бушующей стихии. Все они составили единый ***балладно-интонационный комплекс девы.***

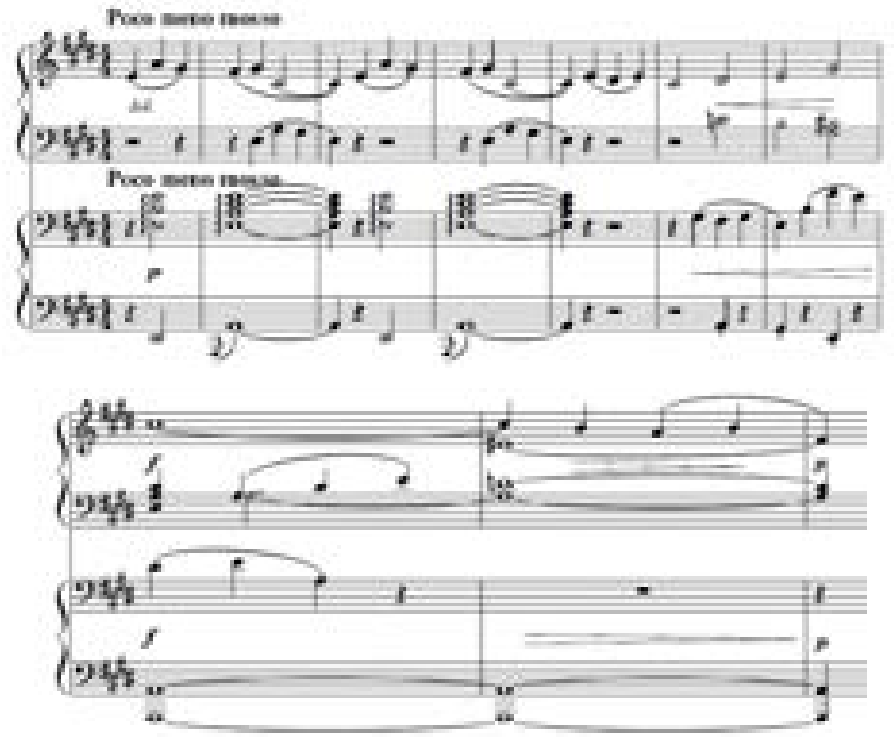
В сознании романтиков просторы родного края – это священные ландшафты, выражающие идею неизменности основных принципов народного духа. Причастность к родным корням, к которой апеллировали романтики, открывала в неустойчивом мире образы незыблемых ценностей, трансцендентного начала бытия, имеющих вневременной характер.

Неслучайно композиторы обратились к вокальному мелосу народно-песенного склада, с ярко выраженным рельефным интонационным ядром

(трихордовым или квинтовым) с вуалированием опорных звуков гармонии. Не избегались кантиленные мелодии широкого дыхания с многочисленными распевами и протянутыми звуками. Темы, построенные на таком мелосе, излагались в неспешном темпе и сопровождались акварельно-прозрачными красками аккомпанемента. Неквадратные структуры встречались в них чаще, чем квадратные, а тематическое развитие выглядело как нанизывание мелодических ячеек и их перекомбинирование.

Именно так строится тема побочной партии из Баллады для оркестра ор. 2 С. Ляпунова. Ее «трихордовое ядро», обволакиваясь флером многочисленных имитационных подголосков, раскручивается в широкую мелодическую линию, степенно поднимающуюся вверх. Чистота оркестровых красок, предельная тоникальность *A-dur'*а и глубина четырехоктавного диапазона темы воссоздают пространственный образ безграничного простора *(пример 94)*.

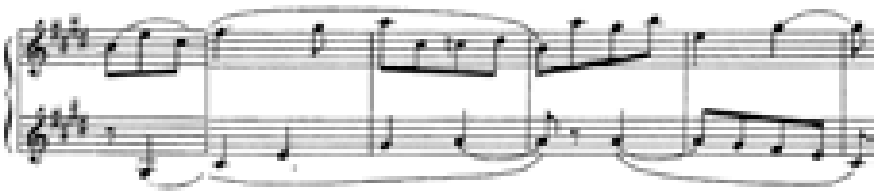
94. *С. Ляпунов. Баллада для оркестра, тема побочной партии*



Почти через полтора столетия той же прозрачности колорита, что и у С. Ляпунова, добился в побочной теме Сонаты-баллады для баяна В. Бонаков. Композитор использовал аналогичные принципы подачи материала: кантиленность мелодии широкого дыхания, самостоятельность мелодических

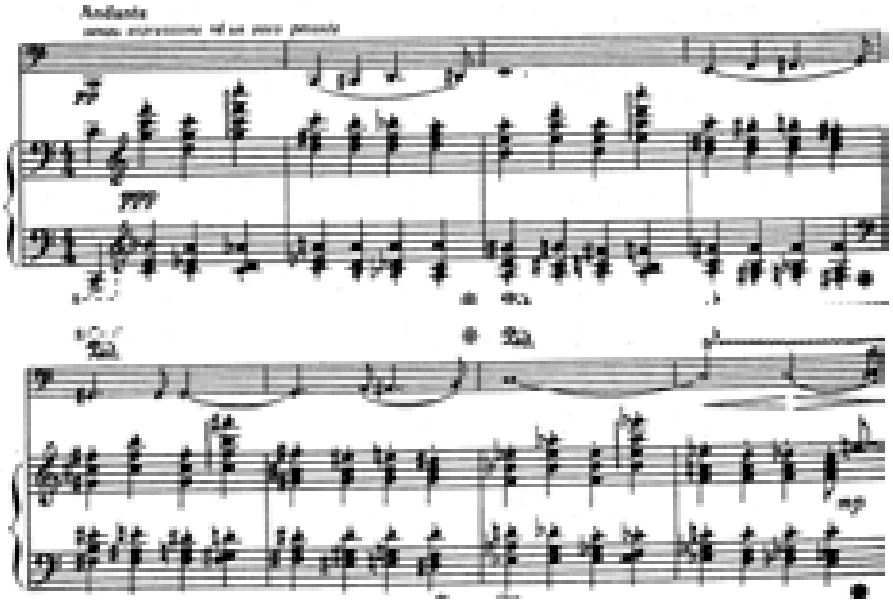
линий двух голосов фактуры без поддержки гармонического сопровождения *(пример 95)*.

95. *В. Бонаков. Соната-баллада, тема побочной партии*



Универсальное значение в национально-исторической балладе приобрел особый, онейрический тип пейзажа. Этот не детерминированный сюжетом пейзаж стал выражением идиллически-прекрасного мира, в котором подчеркивались отстраненность, необычная красочность, хрупкость. В Балладе для виолончели и фортепиано С. Прокофьева названная образная сфера сконцентрирована в разделе *Andante*[84]. Тихие колокольцы вступления, прихотливая вязь изысканно-хроматизированной мелодической линии, передающаяся другим голосам, пианиссимо – все средства моделируют иллюзорный мир, отрешенный от действительности *(пример 96)*.

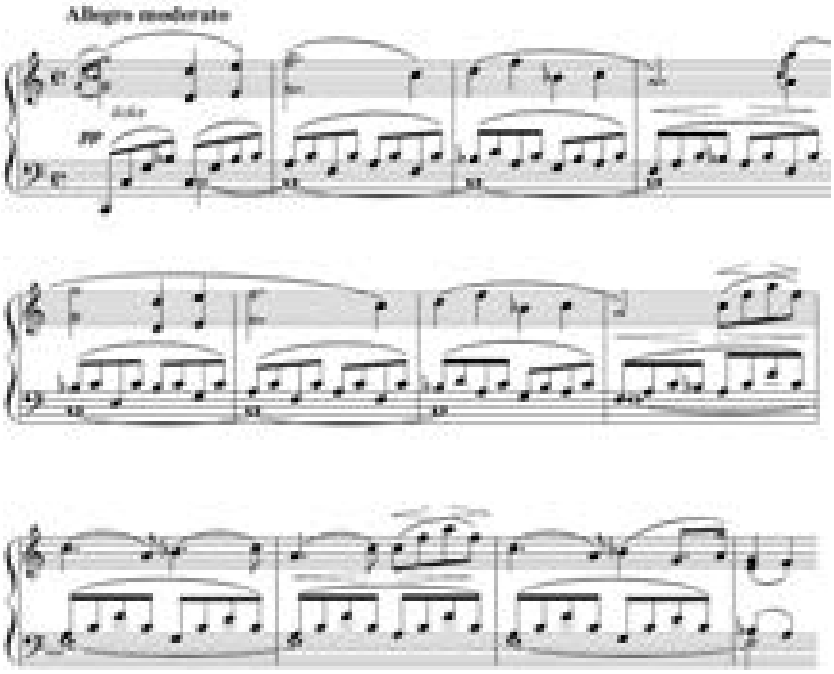
96. *С. Прокофьев. Баллада для виолончели и фортепиано. Andante*



[84] Подробный анализ этого сочинения см. в: [356, с. 28-33].

Гобойную тему побочной партии Увертюры Н. Гаде «Из Оссиана» ор. 1 отличает воздушная легкость, которая проистекает от изящества гармонической фигурации виолончелей в сочетании с тянущейся педалью контрабасов. Эхообразные отыгрыши в дополнительной каденции темы имитируют простоту сельского пейзажа *(пример 97)*.

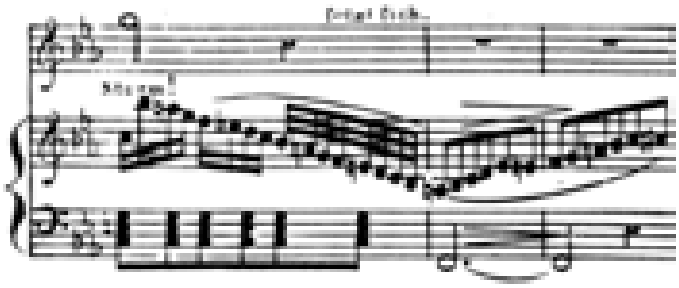
97. *Н. Гаде. Увертюра «Из Оссиана» ор. 1, тема побочной партии*



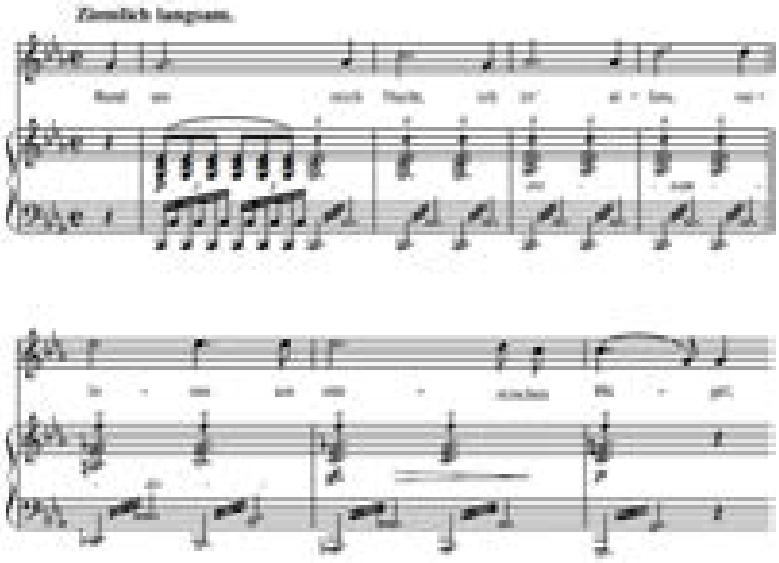
Прямо противоположен лирическим высказываниям горестный монолог героини, потерявшей своего спутника. Ее безутешные чувства получают воплощение в образах драматического пейзажа. Этот пейзаж, отмеченный знаками бушующих стихий, заметно выделяется в череде разделов, связанных с ситуацией ожидания, поиска героя, наконец, встречи с тенью убитого Воина. На одном дыхании с неуклонным восхождением к кульминации строятся монологи героини в песнях К. Цельтера «Кольма» *(пример 98)* и Ф. Шуберта «Плач Кольмы» *(пример 99)*, «Лорма» *(пример 100)*. Монологам свойственен открытый психологизм, ощущаемый благодаря патетической декламации. Сверхаффектность высказывания усугубляется звукоизобразительностью фортепианной партии: шторм, рев горного потока, шквал ветра рисуются средствами сгущения плотности ритмо-гармонической фигурации в нижнем

регистре, тонического органного пункта, напористых восходящих секвентных построений мелодии с квартовой основой.

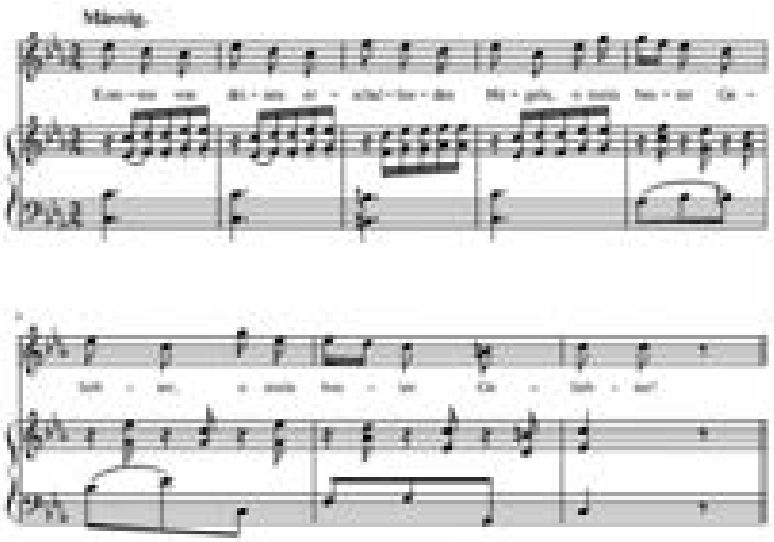
98. *К. Цельтер. «Кольма»*



99. *Ф. Шуберт. «Плач Кольмы»*

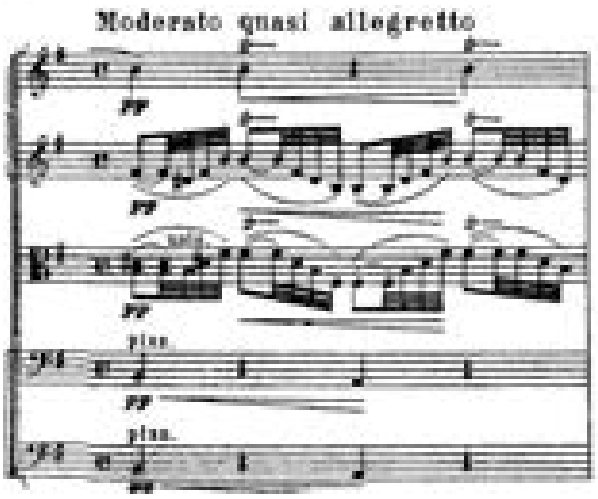


100. *Ф. Шуберт. «Лорма»*



«Плач Кольмы» из «Песен Оссиана» М. Ипполитова-Иванова звучит на фоне «взлетающих» и «опадающих» аккордовых фигураций струнной группы, заканчивающихся трелями, имитирующими всплески волн. Точку эмоционального подъема предваряет проведение нисходящей хроматической гаммы *(пример 101).*

101. *М. Ипполитов-Иванов. «Песни Оссиана». «Плач Кольмы»*

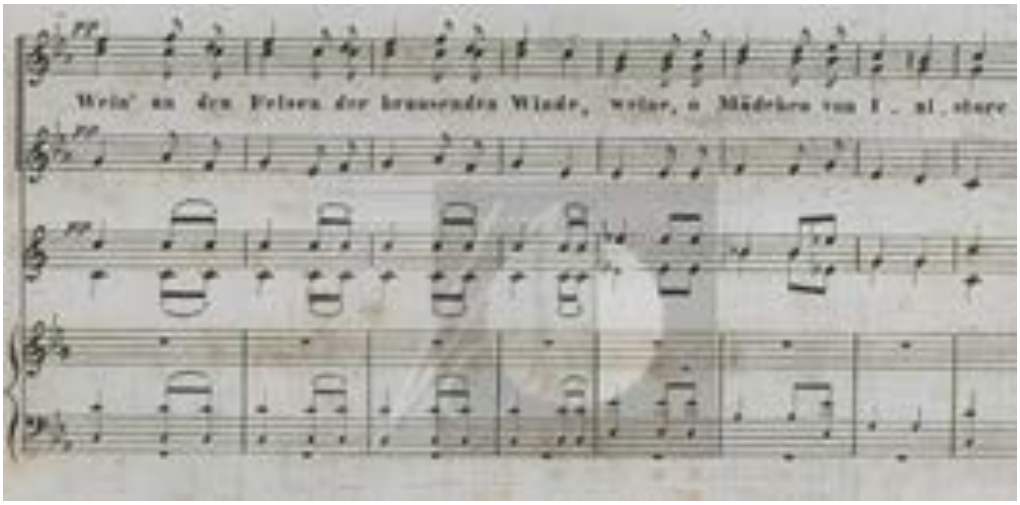


В скорби героини рядом с откровенным драматизмом проявляется еще одна эмоция – чувство безысходности. В сочинениях Ф. Шуберта «Дева Инистора» *(пример 102)* и И. Брамса на тот же текст (Песня из «Фингала» Оссиана из цикла Четыре песни для женского хора, двух валторн и арфы ор.17) *(пример 103)* преобладают интонации плача. Сгруппированность вокруг III ступени минора, равномерная ритмическая пульсация в динамике пиано и

максимальная тоникальность (тонический органный пункт у И. Брамса) объединяет названные сочинения, рисующие портрет девы скорби.

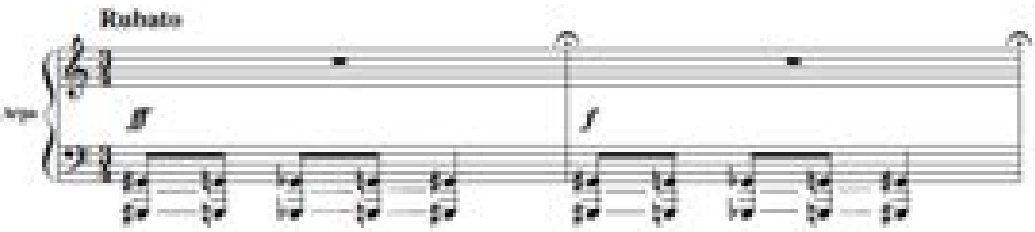
102. *Ф. Шуберт. «Дева Инистора»*

103. *И. Брамс. Песня из «Фингала»*



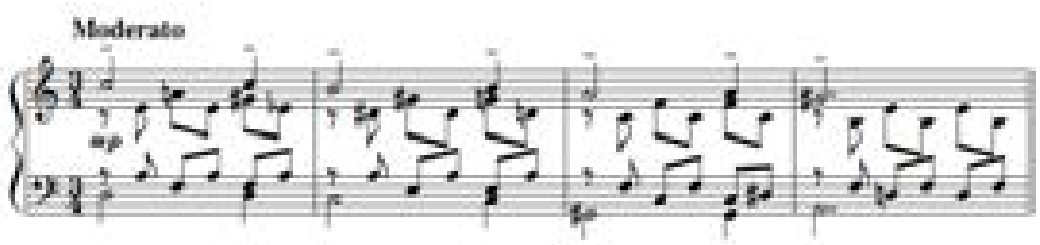
Весь арсенал напряженной интонационности – хроматизация мелодии, секундовые вращения вокруг аккордового тона или его «расщепление» – задействован для передачи чувства невозвратности потери. Появляясь у Ф. Шуберта в «Смерти Оскара» на слова «Мои глаза ослепли от слез», эти приемы становятся ведущими во вступительном разделе «Песни горя» В. Кикты из Сюиты для арфы «Из Оссиана» *(пример 104)*.

104. *В. Кикта. Сюита для арфы «Из Оссиана». Вступление*



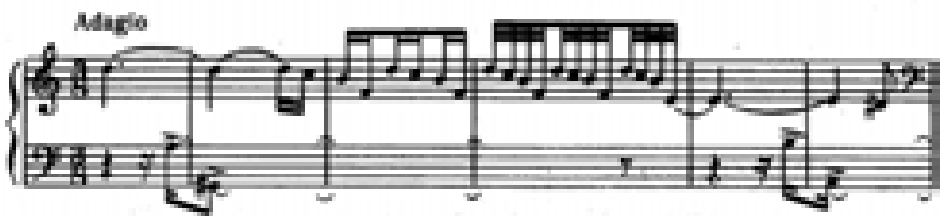
В музыке современного композитора секундовость из линеарного принципа переходит в гармонический: мелодия «Песни…» на протяжении всего опуса идет в «секундовом дуэте» с подчеркнутой политональной остротой наслаивающихся созвучий *(пример 105)*.

105. *В. Кикта. Сюита для арфы «Из Оссиана». «Песня горя»*



В «Печальной Ойтоне» лейтинтервалом опуса станет интервал ноны *(пример 106)*.

106. *В. Кикта. Сюита для арфы «Из Оссиана». «Печальная Ойтона»*



Обратившись к архетипу девы, композиторы предложили две формы «сакрализации» национальной идеи. Пейзажная домината Матери-природы в балладном ландшафте оказалась востребована как форма духовно-мистического переживания истории не столько в модусе времени, сколько пространства. Это открывало выход во вневременной мир вечности природного бытия. Поэтическая одухотворенность наполнила романтически-балладный мир архитектонической стройностью, идущей от гармонии природного универсума. Концептосфера скорбящей девы и связанная с ней сосредоточенность внимания на трене по жертвам сражений дополнили сферу объективной лирики пейзажного характера исключительно «балладным переживанием истории» (Л. Пумпянский). Таким образом, в имманентно-музыкальной концепции сочинений стало читаться содержание, типичное для балладного жанра. Жанрово-

семантические амплуа героев табуированной баллады сведем в одну таблицу *(см. Таблицу 4)*.

Таблица 4. Жанрово-семантические амплуа героев национально-исторической баллады

Персо-нажи	Архетипы	Образы-сим-волы	Мигрирующие балладно-интонационные комплексы
Бард	**Певец-пророк**	Священная арфа судьба	**Певец-пророк** *Песенно-повествовательная, одическая, элегическая стилистика:* речитативно-сказовые интонации в сочетании с песенными распевами, принцип цепного развертывания мотивов, отмеченного движением к устою; усиление «низа» фактуры, тяжеловесность, обилие кварто-квинтовых или трихордовых мотивов, их колокольная раскачка; «тембровые знаки» священной арфы. *Музыкальные знаки иного мира*: инструментальная сигнальность, сплавленная с патетической декламационностью, «мотив инобытия».
Воин	**Герой-воитель**	Битва и тризна	**Воин** *Батальная, панегирическая и героико-драматическая стилистика*: темы боевых кличей (трубные гласы, «золотой ход» валторн), «скачки», «битвы» (звукоизобразительный лязг оружия), героики, дружинного пения; похоронные шествия.
Возлюбленная	**Дева**	Мать-природа скорбящая дева	**Дева** *Пейзажная стилистика*: вокальный мелос народно-песенного склада, кантиленные мелодии широкого дыхания с многочисленными распевами и протянутыми звуками. неспешный темп, акварельно-прозрачная фактура, преобладание неквадратных структур. *Патетически-декламационная стилистика:* сверхаффектность, плотность ритмо-гармонической фигурации в нижнем регистре, темы плача, секундовость, подчеркнутая политональная острота.

В заключении параграфа обобщим наблюдения. В национально-исторической балладе были выявлены типичные амплуа героев. В первую очередь,

свою функцию меняет Повествователь. Из стороннего наблюдателя, рассказчика, свидетеля событий он превращается в Барда. Его **архетип певца-пророка** и образы-символы *священной арфы* и *судьбы* занимают ведущие позиции в балладе, подчиняя себе другие образы. Вслед за ним трансформацию претерпевают герой и его Возлюбленная.

Оба персонажа получают положительную коннотацию. На месте Инфернального пришельца появляется Воин, непременный участник героической истории, являющийся обобщенным выражением воинского братства – собирательного образа-символа *битвы/тризны*. В балладе универсализм его понятийной характеристики выражен через **архетип героя-воителя**. Возлюбленная также наделяется новыми качествами. В сравнении с пассивными героинями табуированных баллад она выступает как действенный персонаж. **Архетип девы**, открытый для широких художественно-философских обобщений, репрезентируется в балладе через образы-символы *Матери-природы* и *скорбящей девы*. Возлюбленная раскрывается в всей глубине трагической экспрессии и онтологической возвышенности национального, как правило, нордического, пейзажа.

Все разнообразие жанрово-семантических характеристик героев национально-исторической баллады специфизировано в ее ***мигрирующих балладно-интонационных комплексах певца-пророка, воина*** и ***девы***. Полнота выражения смыслов музыкального повествования оказывается возможной благодаря их и свободному комбинированию элементов в зависимости от литературного посыла балладного опуса.

§ 3. Структурообразующие функции

1. Особенности структурно-семантической организации национально-исторической баллады

Композиционная логика национально-исторической баллады также, как и логика баллады табуированной, определялась литературными прототипами и обладала ясным выразительным смыслом. Две ее типологические разновидности опиралась на разные источники. В качестве первого типа, как уже отмечалось, была избрана бюргеровская «Ленора». Этот сюжет оказался способным к «обслуживанию» огромного корпуса музыкальных баллад, в том числе к нему не привязанных. Для балладной разновидности второго типа источником послужили «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона.

Фабульная схема национально-исторической баллады имела устойчивую инвариантную структуру. Для нее характерна следующая последовательность сюжетных функций:

1) *встреча миров*;
2) *героические деяния*;
3) *песнь о родине;*
4) *смерть героя* (забвение);
5) *возрождение воина*;
6) *тризна*;
7) *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*.

Далее представим отдельно каждую сюжетную функцию, помня о том, что сюжетный алгоритм повествовательных текстов (сказки, баллады)

разворачивается как экспликация семантических признаков персонажей, задействованных в произведении[85].

Первая сюжетная функция (*встреча миров*) связана с появлением барда – посредника между мирами, из уст которого звучит пророчество/проклятие. Это – завязка конфликта, традиционно происходящая в Прологе. В музыкальных балладах именно во вступительном разделе сосредоточены темы, имеющие важное значение для последующего драматургического развития. Кроме того, поскольку действие баллады нередко представляет сюжетную инверсию и «прочитывается» с конца, в Прологе достаточно часто размещается авторское резюме.

Вторая сюжетная функция (*героические деяния*) связана с воплощением образа дружинного братства, картинами битвы (охоты), молодецких игр.

Третья сюжетная функция – *песнь о родине* – переводит сюжет в область лироэпики. Здесь экспонируются пейзажные образы, метонимически замещающие образ героини. Картинная образность выступает как компонент коннотации, соединяя противоположные миры героики/лирики, ирреальности/реальности в полисмысловое целое.

Трагической кульминацией баллады является *смерть героя* – четвертая сюжетная функция. Здесь подключается весь арсенал траурной стилистики. В случае, когда аналогом *смерти героя* становится *забвение*, а характерной ситуацией – ритуальная смерть, траурный характер меняется на скорбно-элегический и сопровождается появлением образов инфернального мира. Нередким музыкальным приемом становится паузирование во всех голосах, соответствующее риторической фигуре *tmesis*.

Пятая (*возрождение воина*) – трактуется как прохождение инициации и обретение высокого героического статуса воина войска Одина. Обеим функциям соответствует самый динамичный музыкальный материал. И в том, и в

[85] В частности, Е. С. Новик считает, что в волшебной сказке «персонаж – воплощение тех семантических признаков, которые создают конфликтные ситуации и обыгрываются в пределах эпизода или всего сюжета». См.: [с. 126].

другом случае актуализируется весь комплекс батальной, охотничьей и панегирической стилистики.

Тризна в качестве шестой функции включает описание горестных чувств одного из героев (плач возлюбленной/возлюбленного). В композиции музыкальной баллады тризне отводится крупный раздел. Это сфера глубоких личностных переживаний, связанная с излиянием неукротимого потока человеческой скорби и страданий. Смерть воинов вызывает целую палитру чувств, в которой сливаются воедино и крушение надежд, и невосполнимость потерь, и необратимость событий.

Противовесом всему предыдущему действию становится Эпилог и связанная с ним седьмая сюжетная функция – *песнь о подвигах*. Элегические размышления и трагическая предопределенность, накал драматической борьбы и светлая лирика находят воплощение в этой величественной песне о герое. Ее венчает гимн возвышенно-торжественного характера, перекликающийся с панегириками в честь дружинного братства.

Итак, с одной стороны, оссиановский образный мир послужил почвой для формирования балладной топики (явления составного, включающего в себя лирико-драматический, героико-драматический, скорбно-элегический музыкальные топосы, соединенные с мистическим колоритом), с другой – стал основой для композиционно-драматургической модели музыкальной баллады. В ее фабульной схеме ясно просматриваются структурно-семантические контуры различных музыкальных форм. В частности, в троекратном обращении к сфере героики (деяния, возрождение воина, песнь о подвигах), в ее чередовании с эпизодами оплакивания (смерть героя и тризна) проступают черты рондальности. Наличие развернутого Пролога и контрастного сопоставления героики и скорбной лирики дает повод говорить о сонатности и поэмности. Наконец, вхождение в образный спектр каждой сферы мистических обертонов позволяет развернуть повествование как вариации на тему взаимодействия миров.

Ниже мы приводим *Таблицу № 5*, в которой показано, как сюжетные функции литературно-балладного прототипа соотносятся с логически-композиционными функциями музыкальной формы и как образы балладного жанра отражаются в экспрессивно-драматургических функциях[86] (серым цветом маркированы схожие функции).

Таблица 5. Композиционная модель национально-исторической баллады в обобщенно-опосредованном виде

	Сюжетные функции литературно-балладного прототипа В. Пропп	Логические композиционные функции музыкальной формы В. Бобровский	Экспрессивно-драматургические функции балладного жанра В. Бобровский
4.	Встреча миров	Вступление. Пролог.	Образ барда: экспонирование темы пророчества
5.	героические деяния	изложение 1-й темы	образ дружинного братства: экспонирование картин битвы, охоты
6.	песнь о родине	изложение 2-й темы	образы родины: экспонирование пейзажных картин
7.	смерть героя	связка, предыкт	Образы траурной героики: возвращение драматического музыкального материала
5.	возрождение героя	середина, разработка,	Образ дружинного братства: картин битвы, охоты Развитие
6.	тризна	реприза	Образы траурной героики: оплакивание жертв трагическая кульминация
7.	песнь о подвигах	дополнение, кода Эпилог	Образ дружинного братства: гимническое послесловие

Таблица № 6 демонстрирует переход от общих к специальным экспрессивно-драматургическим функциям в балладных композициях.

[86] Так же, как и в аналогичном разделе Первой главы, посвященном структурно-семантической организации балладного жанра, мы пользуемся терминологией В. Проппа и В. Бобровского.

Таблица 6. Композиционная модель национально-исторической баллады в непосредственно-конкретизированном виде

	Сюжетные функции	Экспрессивно-драматургические функции	Специальные композиционные функции			
			3-х частная	Рондо	Сонатная форма	Новая одночастная форма (балладно-поэмная)
1.	Встреча миров	Образ барда: экспонирование темы пророчества	Вступление типа Пролога	Вступление типа Пролога	Вступление типа Пролога	Вступление типа Пролога –источник 1-ой/2-ой тем
2.	героические деяния	экспонирование картин битвы, охоты. Образ дружинного братства.	Тема 1	Рефрен	Главная партия	Тема 1
3.	песнь о родине	Экспонирование лирического музыкального материала. Пейзажные образы.	Тема 2	Эпизод 1	Побочная партия	Тема 2
4.	смерть героя	образы траурной героики	Эпизод	Эпизод 2	Разработка	Разработка
5.	возрождение героя	Развитие: картин битвы, охоты. Образ дружинного братства	Связка-переход	Варьированный рефрен	Разработка	Тематическая трансформация 1-й темы
6.	тризна	Трагическая кульминация. Оплакивание жертв	Динамическая реприза	Трансформированный эпизод 1 и/или эпизод 2	Переход к репризе и реприза: трансформация темы побочной партии	Трансформированная реприза на материале второй темы
7.	песнь о подвигах	Эпилог. Образ дружинного братства	Кода	Кода на материале рефрена	Реминисценция темы главной партии и темы вступления	Реминисценция 1-й темы, 2-й темы и вступления

Соотношение двух видов функций – логически-композиционных и экспрессивно-драматургических – представленных в таблице, позволяет увидеть, говоря словами В. П. Бобровского, «взаимодействие синтаксического и семантического уровней» [38, с. 57].

Первым шагом композиторов на пути освоения сюжетных топосов национально-исторической баллады стал отбор балладных эпизодов из «Поэм Оссиана». Напомним, что поэмы представляли собой грандиозное эпическое полотно, в сюжетную канву которого были «инкрустированы» баллады. Песня К. Цельтера «Кольма», решенная в традициях классицистской оперной арии, считается первым обращением к образам названного первоисточника. Далее, в течение всего XIX столетия многие композиторы будут работать по принципу единичного отбора той или иной песни «из Оссиана». Репрезентация отдельно взятого балладного образа никак не способствовала проявлению в таких сочинениях целостной балладно-драматургической концепции. Исключением стало творчество Ф. Шуберта.

Композитор не единожды обращался к песням «Поэм». Хронологический путь «продвижения» оссиановской поэзии в его вокальном творчестве включает несколько лет[87]. В феврале 1815 появляется первая из песней Оссиана «Дух Лоды» (поэма «Карик-тура»). За ним в июне того же года последовал «Плач Кольмы» (поэма «Песни в Сельме»), в сентябре – «Кроннан» (поэма «Карик-тура») и «Песнь Оссиана после падения Натоса» (поэма «Дар-Тула»), «Дева Инистора» (поэма «Фингал»), терцет «Песня бардов» (из «Комалы»). В феврале 1816 года написаны «Смерть Оскара» и «Лорма» (из поэмы «Сражение под Лорой»). Февраль 1817 года отмечен Песней Оссиана «Ночь» (из поэмы «Крома). В течение двух лет им создано 8 песен и один хор. Их последовательность такова, что нельзя не увидеть связи между отдельными песнями, их драматургической согласованности. Обычно такое характерно для цикла.

Из баллад, принадлежащих разным поэмам литературного первоисточника, у Шуберта выстроилась последовательная сюжетно-драматургическая линия, обладающая единством образно-смысловой целостности, скрепленная общностью художественной идеи и подчиненная развитию балладного

[87] Информация хронологического порядка взята из источника: [99].

конфликта[88]. Кроме тематической близости[89] музыкально-художественному единству служат тональные связи, и что, наиболее важно, подчиненность всех девяти песен принципам драматургии национально-исторической баллады, что мы попытались отразить в *Таблице № 7* [90].

Из нее видно, что в песнях «Из Оссиана» в контрастном сопоставлении даны два сюжетных мотива: ***победы-в-смерти*** и ***оплакивания***, с которыми соединяется ***мотив встречи двух миров***. Сквозной идеей является мысль о нерасторжимом единстве живых и мертвых воинов. Песни боевой славы наполняются горестными обертонами воспоминаний о невозвратности боевых друзей, ставших войском Одина. Военная героика окрашивается в мистические тона, а в героико-драматический комплекс проникает инфернальная тематика, наконец, встреча невесты и жениха оборачивается неожиданным известием о гибели одного из них и любовное свидание окрашивается страданиями, рождая неожиданную эмоцию загробного томления.

Сюжетные мотивы семантически «рифмуются» с экспрессивно-драматургическими функциями. Они, в свою очередь, непосредственно связаны с музыкальной формой, в которой обозначаются черты рондальности (с рефреном на четных местах). Все песни связаны между собой логикой тональной драматургии. Сфера героики очерчена *B-dur* и *F-dur*, сфера лирико-драматических образов – *c-moll* и *f-moll*. Пролог и Эпилог объединяет тональность *g-moll*.

---

[88] Приведем последовательность поэм первого тома, выборку отдельных текстов из которого произвел Ф. Шуберт: «Кат-лода», «Комала», «Карик-тура», «Картон», «Ойна-морул», «Кольнадона», «Ойтона», «Крома», «Кальтон и Кольмала», «Сражение с Каросом», «Катлин с Клуты», «Суль-мала с Лумона», «Война Инис-тоны», «Песни в Сельме», «Фингал», «Лаемой», «Дар-тула». «Смерть Кухулина», «Битва при Лоре». См. об этом: [184].

[89] Чтобы проследить содержательное единство песен, мы приводим их полнотекстовый русский перевод в *Приложении № 4*.

[90] Песни взяты в той последовательности, в которой появлялись из-под пера композитора, что отражено в их нумерации.

Таблица 7. Структурно-семантическая организация песен «из Оссиана» Ф. Шуберта

	Сюжетные функции	Сюжетные мотивы Песен Ф. Шуберта «Из Оссиана»	Экспрессивно-драматургические функции	Песни Ф. Шуберта «Из Оссиана»	Специальные композиционные функции Рондо
1.	Встреча двух миров /пророчество барда	Мистический мотив встречи миров	Пролог. Образ барда. Экспонирование темы пророчества	№ 1 «Дух Лоды» (1 часть) ***g-moll***	Вступление
2.	Героические деяния	Героический мотив «победы-в-смерти»	Экспонирование картин битвы, охоты. Образ дружинного братства.	№ 1 «Дух Лоды» (2 часть) ***B-dur***	рефрен
3.	Смерть героя/	Лирико-драматический мотив оплакивания и мистический мотив встречи миров	Экспонирование драматического/лирического музыкального материала. Образы траурной героики/ образы родины (пейзажа).	№ 2 «Плач Кольмы» ***c-moll – f-moll*** № 3 «Кроннан» ***c-moll*** № 4 «Песня Оссиана после падения Натоса» ***E-dur*** № 5 «Дева Инистора» ***c-moll***	эпизод 1
4.	Возрождение (пробуждение) героя	Героический мотив «победы-в-смерти»	Развитие: картин битвы, охоты. Образ дружинного братства	№ 6 «Песня бардов» ***B-dur***	Варьированный рефрен
5.	тризна	Лирико-драматический мотив оплакивания и мистический мотив встречи миров	Трагическая кульминация. Оплакивание жертв	№ 7 «Смерть Оскара» ***c-moll – Es-dur*** № 8 «Лорма» ***a-moll***	эпизод 2
6.	Песнь о подвигах (Эпилог)	Мистический мотив встречи миров, героический мотив «победы-в-смерти»	Эпилог. Образ дружинного братства	№ 9 «Ночь» «Могучая рать мертвецов…» ***g-moll*** «…Пустите по кругу чаши радости» ***F-dur***	Кода на материале вступления и рефрена

Композиционно-драматургические особенности, очерченные нами в песнях «из Оссиана» Ф. Шуберта, точно соответствовали принципам структурно-семантической организации национально-исторической баллады. Рассмотренный пример принадлежит периоду раннего романтизма, однако, чтобы

показать устойчивость установленных нами принципов в данной типологической разновидности баллады, обратимся далее к сочинениям, написанным в конце XIX и в середине XX столетий.

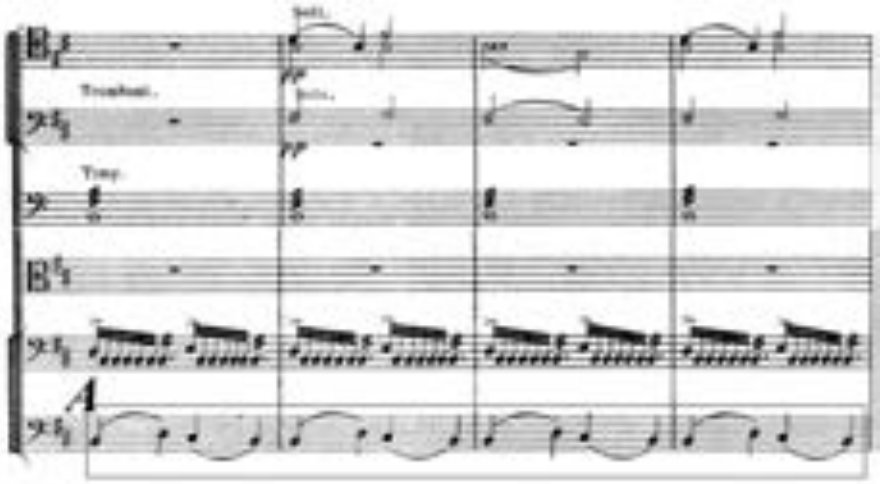
2. «Стенька Разин» А. Глазунова: некоторые аспекты композиции и драматургии

В своем симфоническом произведении «Стенька Разин», написанном на сюжет народной баллады, в конце XIX века А. Глазунов заявил о новом, для русской музыки, национально-историческом типе романтической баллады. Необычайная характеристичность, яркость этого художественного полотна сделала его популярным и узнаваемым на мировой сцене.

Образная система «Стеньки Разина» находится практически в полном соответствии с традициями литературной национально-исторической баллады. Рассмотрим «персонажный каркас» «Стеньки Разина» на предмет соответствия канонам балладного жанра.

Образ Барда в сочинении А. Глазунова экспонируется в теме вступления. Его функция в произведении двойственна: он и Поэт-пророк – свидетель трагических событий, и проводник идеи смерти. Тема пророчества, связанная с Бардом, имеет роковую окраску. Две стороны образа выступают как смысловые доминанты, взаимодополняющие друг друга, что отражается на строении темы вступления (цитата русской народной песни «Эй, ухнем!»). Как непреложный императив звучит ее первый элемент у квартета тяжелой меди (вначале у тромбонов и тубы, затем у валторн) на фоне фигурированного мелодико-ритмического органного пункта у засурдиненных виолончелей в сопровождении басовой темы, вращающейся в замкнутом терцовом пространстве *(пример 107, элемент А)*.

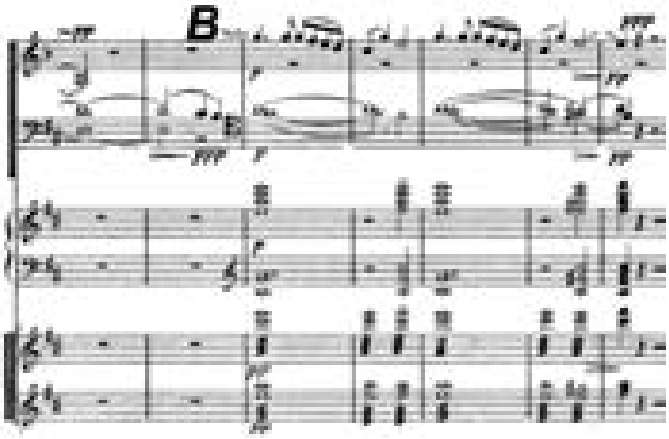
107. *А. Глазунов. «Стенька Разин». Тема вступления*



Музыкальные приемы, найденные композитором для воплощения образа Барда как носителя идеи фатальной безысходности в дальнейшем будут использованы во многих сочинениях романтической культуры, отмеченных трагедийной семантикой. Интонационные нити свяжут характерный тремолирующий органный пункт в сочинении А. Глазунова с Интродукцией Четвертой картины «Пиковой дамы» П. Чайковского, а семантику тональности *h-moll*, и мелодическое вращение в узком интервальном диапазоне – с главной темой его же «Патетической симфонии».

Второй, элемент темы «Эй, ухнем!» *(пример 108, элемент B)* благодаря прозрачной оркестровке, тембру солирующего кларнета имеет лирически-возвышенный характер, значительно отличающий его от своего этнического прообраза.

108. *А. Глазунов. «Стенька Разин». Тема вступления*

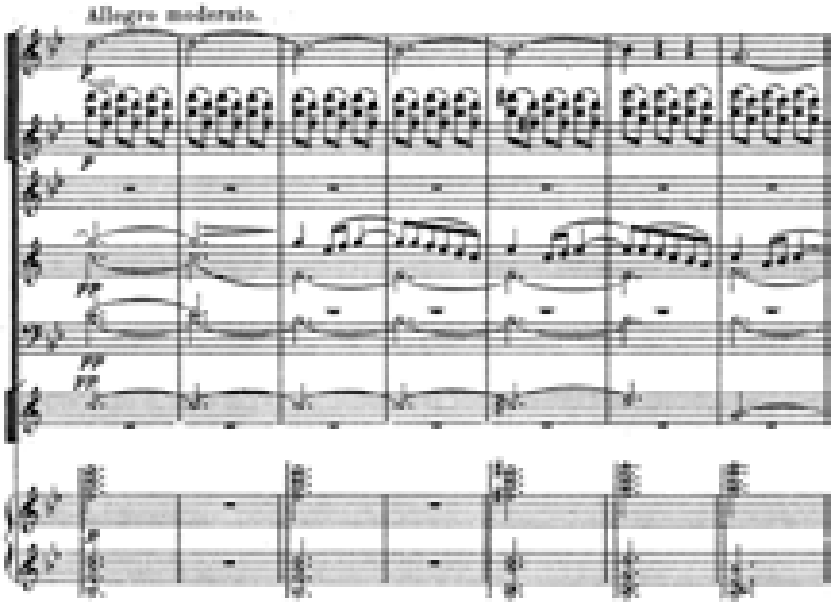


В дальнейшем, став интонационным источником темы Княжны, этот элемент претерпит смысловую «перелицовку». Напомним, что с образом главного героя воина связан **архетип героя-воителя** и ***балладно-интонационный комплекс воина***. В сочинении Глазунова ему соответствуют темы героического характера: молодецких игр и удали в главной партии и в начале разработки, боевых фанфар в связующем разделе, битвы и героического сопротивления – в кульминации разработки. Все названные темы отличает эпический размах, сочетающийся с порывистостью, динамизмом, преобладание решительно-возбужденных интонаций, быстрый темп. В музыкальной версии балладного жанра, представленного русским композитором, отсутствует только эпическая песня, прославляющая подвиги героя, что вполне объяснимо негероической официальной концепцией образа главного героя – лихого атамана и разбойника.

В трактовке образа Возлюбленной в данном сочинении Глазунов отступает от традиции национально-исторической баллады, где героиня обычно предстает как образ-символ *скорбящей девы* или *Матери-природы*. В образе персидской Княжны, нарисованном композитором, сочетаются пленительно-чувственная, губительная красота и безвинность жертвы. Возлюбленная в этом сочинении вбирает в себя характеристики, которыми наделяется данный персонаж и в балладе табуированной, и в национально-исторической.

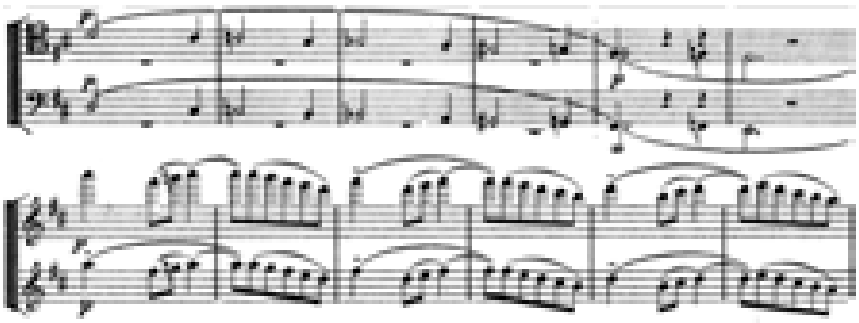
Музыкальные темы, характеризующие Княжну, можно условно назвать темой возвышенного идеала и темой горестного оплакивания. Знаменательно, что основой для них становится один тематический материал, экспонированный в побочной партии. Первая тема «парит» в верхнем регистре *B-dur'a* как полная вдохновения и неги трепетная песнь, баркарольно покачивающаяся на фоне изысканных переливов арфы *(пример 109)*.

109. *А. Глазунов. «Стенька Разин». 1-я тема Княжны*



Вторая тема (в разработке), перенесенная в «грудной» регистр и переинтонированная в глубокий *as-moll* звучит предвестником горя. Ее последнее репризное *D-dur*'ное проведение воспринимается как знак неотвратимого пророчества. Проходя у скрипок в контрапункте с сползающей по хроматизмам роковой темой, она скандируется тремя тромбонами и тубой (лейттембрами смерти), *(пример 110).*

110. *А. Глазунов. «Стенька Разин». 2-я тема Княжны*



Итак, несмотря на незначительное отступление от типологических характеристик героев национально-исторической баллады, «персонажный каркас» «Стеньки Разина» полностью отвечает канонам балладного жанра.

Далее рассмотрим, как воплощены особенности «балладного сценария» в музыкальной композиции сочинения. Для этого напомним о принципах разворота событий в национально-исторической балладе. Поскольку события предстают как рассказанные и рассказываемые, характерным здесь становится

соединение двух типов повествования: эпического и драматического. В музыке такой принцип проявляется через сочетание картинных и действенных эпизодов.

Так, начало с неспешного сурового повествования темы вступления в «Стеньке Разине», заявляющее о роковом пророчестве, сменяет несколько ускоренный темп развития драматического действия, разрастающийся до широты эпической мощи экспозиции, где молодецкие темы плавно перетекают в контрастную картину созерцания лирического образа Княжны, несколько оживляемую экстатической кульминацией. Затем вновь наступает смена планов: за застывшей картиной чувственной лирики следует крупная по масштабам действенная батальная сцена (три волны нарастания в разработке), вмещающая в себя и молодецкие игры, и богатырские посвисты, и трагические предчувствия Княжны.

Молодецкую битву сменяет фантастический эпизод разбушевавшейся стихии, метонимически замещая разгул безудержного атамана разгулом природных сил. Время в этой сцене словно ускоряется: темы стремительно сменяют одна другую или излагаются контрапунктически. Кульминация натиска противоборствующих сил приходится на репризу-разработку, знаменующую начало следующего этапа драматической борьбы. Очередной кульминационный подъем приведет к трагической развязке, сюжетно соответствующей гибели Княжны.

После «семантического слома» происходит резкий спад-обрушение с высоты кульминационного подъема. До момента катастрофического слома действие сочетало широту эпического размаха с необратимостью рокового пророчества и хронотопические переключения от созерцания к действию и наоборот. Такая контрастная временная парадигма позволяла объединить повествовательный «слог» с драматической экспрессией, развернуть эпику в русло глубокого лиризма, сконцентрировать внимание на трагической рефлексии. В кодовом разделе *Allegro molto* в тональности *H-dur* звучит, как и положено в традициях национально-исторической баллады, героическая песнь.

Рассматривая «Стеньку Разина» А. Глазунова с точки зрения проявления балладного алгоритма, следует сделать одно замечание. Несмотря на явное соответствие анализируемого опуса канонам балладного жанра, в авторской номинации сочинение, тем не менее, обозначено как «симфоническая поэма»[91]. Этому есть объяснение. Дело в том, что в сознании слушателя XIX столетия с балладой прочно ассоциировались произведения, исключительно полные драматизма и мистики. Такой была табуированная баллада, в формат которой сочинение русского композитора не укладывалось целиком. Представляется, что Глазунов, как и многие композиторы последней трети XIX века, просто следовал сложившейся традиции обозначать одночастные симфонические сочинения, написанные в свободной форме, симфонической поэмой.

Итак, в рассматриваемом музыкальном опусе А. К. Глазунова мы увидели проявление знаков «жанровой интенциональности авторского сознания» (Ю. Зырянов) в виде заголовочного комплекса и программного комментария. Пересечения и взаимодействия внутри «Стеньки Разина» двух типологических разновидностей балладного жанра дают основание предполагать, что романтическая баллада находилась в фазе кульминирования.

3. Принципы балладной драматургии в Симфонии-балладе № 22 Н. Мясковского

Традиционно в центре внимания национально-исторической баллады находится яркое и противоречивое событие, ставшее легендой. Как правило, в основе такого прошлого лежит не просто исторический факт, объективно существующий сам по себе, а факт, непременно пропущенный сквозь призму личностного сознания. Сочинение Н. Мясковского относится к разряду подобных опусов: внешний конфликт-столкновение в нем обогащается обертонами конфликта внутреннего. Сам композитор писал: «“Симфоническая баллада”

[91] Как следует из письма А. К. Глазунова С. Н. Круглякову, композитор замыслил сочинение в жанре увертюры, однако, следуя совету В. Стасова, назвал «Стеньку Разина» симфонической поэмой. См.: [87, с. 50].

(…) не имеет конкретных образов, как в Седьмой симфонии Шостаковича, и подзаголовок “Об Отечественной войне 1941 г.” надо понимать, как *личное мое отношение*…» (курсив мой. – О. Б.)[92].

Специфический балладный характер этого опуса акцентирован самим композитором: «Почему баллада? А разве тон повествования не чувствуется? Конечно, там нет никакого конкретного сюжета, а разве на фоне спокойной повести I-ой части не слышна угроза (начало), разве II часть не кошмар завоевательных и тому подобных ужасов, а в финале не слышно борьбы за освобождение (II-я тема) – разработка (в ней главное – тема из Адажио) – и гимна победы, но без бряцания оружием; неужели не достает всей мишуры, звуковых и словесных выкрутасов, чтобы психологическое отношение художника к войне стало ясным…» [142, с. 269].

Истоки этого восприятия, как нам кажется, лежат в трагедии Первой мировой войны, в которой сам композитор принимал непосредственное участие, и которая наложила неизгладимый отпечаток на его сознание. В письме к Б. Асафьеву от 26 августа 1914 года читаем: «Как все-таки живы в человеке, даже будто бы в высших его классах, зверские, животные инстинкты. Ну, можно ли было здравому, интеллигентному человеку допустить войну между европейскими народами. Что-то атавистическое чувствуется (…) Как может грубый, животный акт убийства рождать повышенную духовную деятельность, – не понимаю»[93].

Психологическое отношение художника к войне сквозь призму личностно-окрашенного восприятия, определившее содержание симфонического опуса, позволило композитору сфокусироваться в точке балладного жанра. Рассмотрим претворение принципов балладной драматургии – образную систему и структурно-семантическую организацию – в Симфонии-балладе № 22 Н. Мясковского[94].

---

[92] Приведено по: [181, с. 284].
[93] Цит. по: [181, с. 95].
[94] Интереснопроследить путь переосмысления жанровой номинации этого опуса, опираясь на письма композитора. В письме от 24 сентября 1941 года он пишет: «Успел сделать

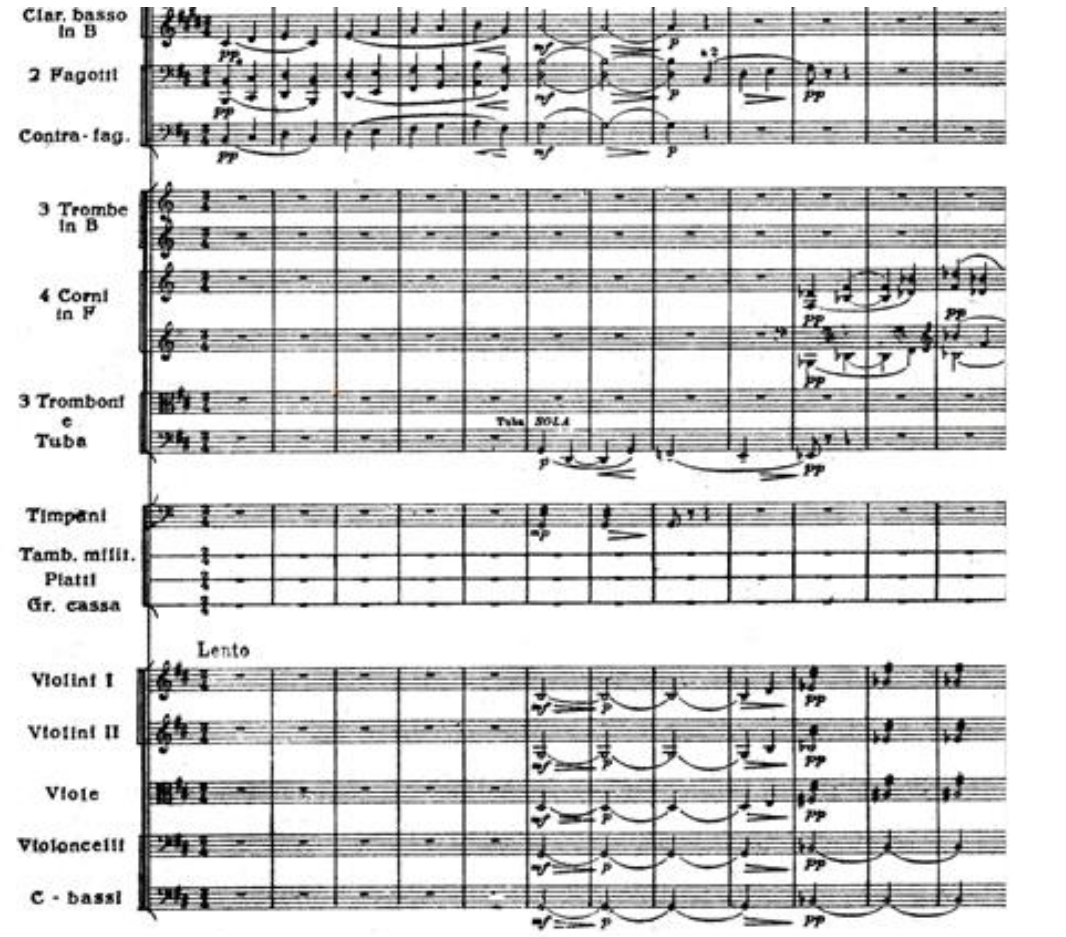
Двадцать вторая симфония прочно базируется на «персонажном каркасе» национально-исторической баллады, который складывается из образов Барда – Воина – Возлюбленной. В данной типологической разновидности каждый персонаж получает свою спецификацию. Бард в исторической балладе – не только наблюдатель и свидетель событий, но и поэт-пророк, тон повествования которого неизбежно окрашен прозрением трагического будущего. Напомним, что с этим образом связаны мистический мотив «встречи двух миров» и элегический мотив «радости скорби». В теме вступления свое воплощение находят оба мотива: первые такты симфонии-баллады пронизаны роковым внеличным началом, а середина вступительного раздела связана с рефлектирующим нарративом.

Тяжелая роковая «поступь» «низкого дерева», открывающая тему вступления, противостоит скорбному песнопению четырех валторн. Это противостояние выражено тембровыми, тональными (*h-moll – es-moll*) и жанровыми средствами (монодия – хорал) *(пример 111).*

Смысловые коды темы вступления прочитываются в соответствии с накопившимся в музыкальной культуре багажом выразительных средств. Си-минор, унисон «роковых тембров», медленный темп, образ тягостного, безрадостного раздумья – все эти знаки отсылают слушателя к очень известному опусу романтизма – «Неоконченной симфонии» Ф. Шуберта. Семантика этой тональности для Шуберта, по мнению, П. Вульфиуса, всегда была связана «с воплощением глубоко трагической, близкой к неразрешимой ситуации» [71, с. 351]. В симфонии-балладе Н. Мясковского функция темы вступления такая же: яркая и запоминающаяся, она предваряет ключевые моменты баллады, каждый раз вторгаясь, как сила рока, несущая угрожающее начало, безысходность, становясь проводником идеи смерти.

набросок трехчастной (слитной) Симфонии-баллады». Цит. по: [181, с. 281]. Позже, в письме от 22 января 1942 года читаем: «…Стасевич сыграл мою Двадцать вторую симфонию (Балладу)». См.: [181, с. 283]. Наконец, через полгода, 22 марта 1942 года в очередном письме Мясковский, называет свое сочинение «симфонической балладой». См.: [181, с. 284].

111. *Н. Мясковский/ Симфония-баллада № 22, тема Вступления*



Образная характеристика Воина в симфонии-балладе многопланова и складывается из ряда тем: суровых размышлений, боевого клича, битвы, героического сопротивления и песни о подвигах.

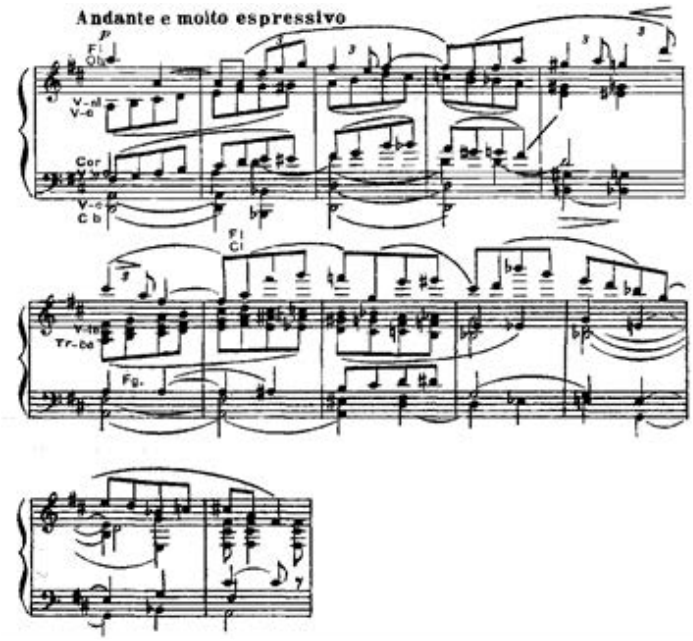
В художественной концепции Первой части симфонической баллады воин выступает как герой, аккумулирующий в себе боевую отвагу и внутреннюю силу. Первый элемент темы главной партии имеет сдержанно-суровый, мужественный характер и может быть проассоциирован с образом богатыря, окруженного ореолом былых побед. Хотелось бы отметить полисемантичность его характеристики. Она строится как напряженный диалог двух элементов: пружинистой темы (ц. 5) и лирического отыгрыша (ц. 6), который сообщает повествованию элегический модус.

Впервые батальная сторона рассматриваемого образа проявится в переходном разделе ко Второй части (тема боевого клича), а затем в героической поступи финала (тема битвы). Их «воинская экипировка» не вызывает

сомнений. В основе первой лежит призывный фанфарный мотив, в основе второй – волевой марш, не лишенный черт театральной приподнятости и жестовой пластичности. «Неудержимый натиск» милитаристского марша-скерцо сдерживает тема сопротивления – еще одна дополняющая характеристика героя. Она решена в лучших традициях отечественной батальной музыки. Наконец, «финальный гимн» завершает его «невербальный портрет» (термин П. В. Невской).

Возлюбленная в исторической балладе предстает через лироэпический мотив нордического пейзажа и лирико-драматический мотив оплакивания. С первой связаны светлые образы природы (тема безмятежного покоя), со второй – темы колыбельной смерти, плача-причета, гневного отчаянья. Бездушной машине войны с ее враждебными темами «нашествия» и «фанфарами смерти» Н. Мясковский противопоставил стоящую на фундаменте народно-песенного лиризма побочную партию Первой части *(пример 112)*.

112. *Н. Мясковский. Симфония-баллада № 22, побочная партия*

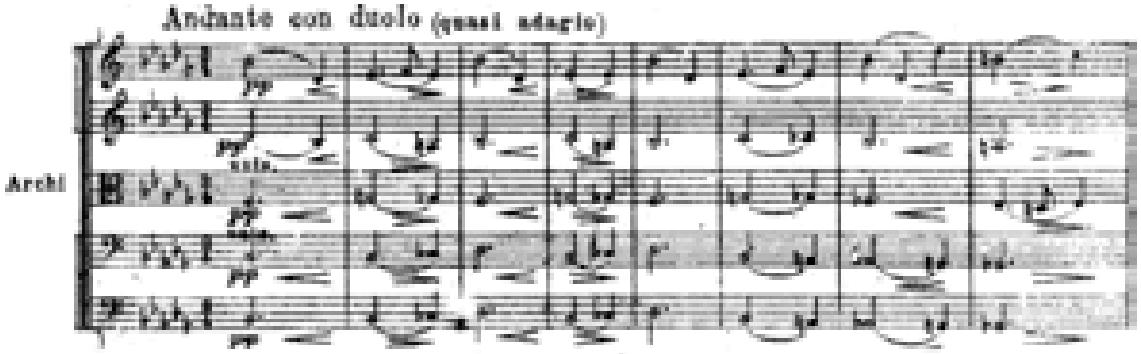


На границе между жизнью и смертью в исторической балладе находится эмоциональная сфера глубоких личностных переживаний, которые изливаются как неукротимый поток человеческой горечи и страданий. Смерть воинов вызывает целую гамму чувств, в которой сливаются воедино и крушение надежд, и невосполнимость потерь, и необратимость событий. Неслучайно в

балладной музыкальной композиции ей посвящается отдельный крупный раздел. Отталкиваясь от мифопоэтической концепции, в которой смерть есть сон, композитор, помимо плачево-причетных жанров обратился к колыбельной. Такая тема открывает Вторую часть симфонической баллады.

В *Andante con duolo (quasi adagio)* Мясковский воссоздает ужасную по своей натуралистичности картину человеческого горя *(пример 113).*

113. *Н. Мясковский. Симфония-баллада № 22*



Музыкальное развитие двигается от точки оцепенелого созерцания «колыбельной смерти» через застывающий вздох-причет развивающего раздела первой части сложной трехчастной формы, словно замирая на «змеевидной» теме расползающегося ужаса первой темы Трио, и кульминирует в теме гневного отчаянья среднего раздела Трио, по экспрессии выплеснутых чувств сопоставимым с «Криком» Э. Мунка. Сложнейшая полифонизированная ткань, тотальная тематизация всех голосов, монотонно-мерное движение восьмых, «зловещее пианиссимо» (ремарка Н. Мясковского) и утяжеленная фактурная ткань создают грандиозную картину ужасов войны.

Интенсивность и продолжительность горя – вот те узловые точки, отталкиваясь от которых разворачивается концептосфера Смерти в симфонии-балладе. Смешение слез, исповеди, бреда создают атмосферу кошмарных наваждений. Н. Мясковскому, как композитору, вышедшему из эпохи русского модернизма и хорошо владеющему техникой отражения экспрессионистских эмоций в музыке (достаточно вспомнить такие его ранние опусы, как «Отчаянье», «В бессонницу», «Безнадежность»), в совершенстве удалось показать бессмысленность войны через смерть, граничащую с сумасшествием, через

ужас и оцепенение, насквозь пронизывающие человека, столкнувшегося с последствиями массовой гибели людей.

Этим величественным гуманистическим полотном композитор бросает вызов человеческому безумию, прославляющего милитаризм. Музыкальные страницы *Andante con duolo* выражают человечность во всей полноте ее проявлений – от горькой слезы матери до реквиема Родины-матери, в безмолвии склонившейся над сынами своего Отечества.

Концептосфера смерти, таким образом, не отпускает слушательское внимание ни в одной из частей. С ней оказываются связаны и темы роковой предопределенности Вступления, и тема суровых размышлений Первой части, и тема скорбного отчаянья из Второй. К ним остается еще добавить скерцозную тему финала. Традиция «злого скерцо» хорошо известна истории романтической музыки, где оно всегда выступало в роли трагических кульминаций сонатно-симфонического цикла.

В симфонии-балладе Мясковского скерцозный раздел весьма необычен. Словно следуя традициям табуированной баллады, композитор внедряет ирреальную образность в жизненно-реалистическую сферу борьбы. И дело здесь даже не в драматической трансформации жанровых черт скерцо посредством отказа от метрической трехдольности. Нечто страшное и зловещее исходит от двухдольной пульсации хроматически сползающих секстаккордов, вступающих в противоречие с тактовой структурой темы. Отсутствие внешней воинственности (приглушенная звучность, снятие тяжелой оркестровой массы медной и ударной групп инструментов, *divisi* и *pizzicatto* струнных) выдвигает на первый план ее инфернальную природу.

Итак, традиции национально-исторической баллады в образной системе симфонии Мясковского сказались в экспликации ведущих сюжетных мотивов: мистического мотива ***встречи двух миров***, героического – ***победы-в-смерти***, лироэпического ***пейзажного мотива***, лирико-драматического ***мотива оплакивания*** и элегического – ***радости скорби***. Однако, чтобы сочинение

соответствовало поэтике национально-исторической баллады, потребовались определенные композиционно-драматургические качества.

Напомним приведенный нами ранее в разделе 3.1. данной главы сюжетный инвариант историко-балладного повествования. Он складывается из последования семи сюжетных функций: *встреча миров*, *героические деяния*, *песнь о родине*, *смерть героя*, *возрождение воина*, *тризна*, *песнь о подвигах*. В симфонической балладе Мясковского повествование практически точно следует указанному сюжетному алгоритму. Первая функция представлена через роковое пророчество темы вступления и элегический мотив раздумий главной партии. Третья функция видится в экспонировании лирически-пейзажной побочной партии. Место действия второй и пятой функций (демонстрации боевой удали и героической борьбы) находится в разработке Первой части и в Третьей части симфонической баллады. Четвертая и шестая сюжетные функции слились во Второй части произведения, посвященной плачу по герою. Наконец, седьмая функция, совпадает с победной песнью, звучащей в коде.

Однако в этом повествовании есть и свои особенности. Среди них следует назвать совмещение разных композиционных уровней. Первое, на что обращаешь внимание, это отказ от традиционной для симфонического жанра формы сонатно-симфонического цикла. Все три части симфонии идут без перерыва, образуя, тем самым, контрастно-составную форму, близкую балладно-поэмной композиции. В пользу этого также говорят наличие лейтмотива, которым является тема вступления, ее роль в качестве интонационного и гармонического источника для других тем симфонии, интонационные арки (возвращение главной партии первой части в коде всей симфонии), а также интонационное родство ведущих тем.

Еще одним признаком балладной драматургии становится срыв героико-эпической кульминации и возвращение негативных образов в коде. К скрытым признакам можно отнести внезапные переходы от действия к созерцанию и наоборот, которые делают изложение дискретным, совмещающим несколько композиционных уровней.

В сочинении просматриваются несколько форм второго плана – рондальная и концентрическая. Первая связана с постоянным возвращением темы вступления. Этот смысловой рефрен, напоминающий о необратимости пророчества, появляясь в кульминационные моменты действия, направляет его в сторону драматизации. Например, внезапное столкновение темы главной партии Первой части, звучащей подобно победной эпической песне (в увеличении и ладовой «перелицовке») с темой роковой предопределенности Вступления, приводит к срыву героической кульминации и ослаблению мажорной мощи кодового раздела симфонии, внося в него инфернальную тень «жестокого оскала» войны.

Концентрическая композиция возникает на сверхуровне благодаря смысловому «отражению» батальных сцен и рокового пророчества относительно центра симфонии – тризны. Именно тризна с ее архетипом Великой матери и образом-символом Скорбящей девы, а не битва становится смысловым центром симфонической баллады. В этом просматривается глубокая гуманистическая позиция автора.

В симфонической балладе мы также сталкиваемся с особым приемом изложения событий, получившим название движение «катастрофическими толчками» (термин Вяч. Иванова). Его суть заключается в том, что ткань повествования все время рвется, хронологическая цепь событий нарушается, из-за чего возникает постоянное ощущение их склеивания-припоминания. За счет имманентно-музыкальных особенностей – частоты смены гармоний, частоты фактурных сопоставлений, динамической и тембровой насыщенности звучания – время в балладе течет в разных темпах. Для внеличной темы судьбы и для среднего раздела тризны выбраны предельно медленные темпы. Схождение в них «на нет» метрической пульсации, усиленное тишайшей динамикой, приводит к ослаблению всякого движения. Практическая неподвижность голосов по высоте и функциональности останавливает внимание на пролонгированном мгновении. Остается только добавить, что это мгновение заключает в себе

неизбывную скорбь, застывшую в Вечности. Мясковскому удается создать потрясающий художественный эффект глубины онтологической печали.

Напротив, темп милитаристского марша, особенно его среднего, инфернально-скерцозного раздела, значительно быстрее темпового центра ходьбы. Своею остинатной мелодико-ритмической фигурацией, гармонической неустойчивостью он обостряет напряжение и создает впечатление ускоренного движения, сопутствующего натиску неких фантастически-инфернальных сил.

Такое выстраивание хронотопа приводит к тому, что события в симфонической балладе, разделенные годами, контаминируются в одно: местом действия становится Вселенная, время уходит в Вечность, стирая приметы конкретных исторических дат. Возможно, потому военная тема в Балладе Мясковского будет всегда звучать свежо и остро.

Национальная история, ставшая основой легендарно-балладного мира произведения, была использована композитором в качестве инструмента утверждения своей гуманистической позиции, своего протеста против звериного начала в человеке. Жанр баллады явился своего рода коммуникативным «инструментом», демократизирующим содержание симфонии, а слушатель, погруженный в тайны повествовательного мира этого сочинения, возвышался над текущими событиями, оказываясь вне времени, осмысливая прошлое, как вечное.

Нетривиальный легендарный сюжет, сумрачно-фантастический колорит повествования, музыкально-языковая экспрессия, динамизм ритмических смен «сцен-событий», исключительность характера главных героев повествования – все эти признаки укладывались в жанровый канон романтической баллады, открывая для ее национально-исторической разновидности новые горизонты развития.

Итоги 2 главы. Одной из главных задач данной главы стало выделение национально-исторической ветви жанра из огромного массива романтических баллад, а также установление признаков, посредством которых она была

узнаваема. В первую очередь отметим, что в процессе анализа выявилось родовое сходство двух типологических разновидностей баллады.

Мы рассмотрели специфику ситуации встречи двух миров – жанрообразующую для балладного жанра В этой типологической разновидности она предстала как встреча героя-воина со своей судьбой, персонифицированной в образе Барда-предсказателя – встречей, которая по архаическим представлениям могла возникнуть лишь в преддверии скорой смерти Воина (напомним про аналогичные «обстоятельства» встречи героя со своей душой в табуированной балладе).

Однако не страх занял ведущее место в художественном мире национально-исторической баллады. Ее генеральной интонацией стала категория *Geist eines Volkes*, получившая выражение в образах варяжской героики, поднятой на художественно-эстетическую высоту *Nordic sublime.* В нем слились воедино и величие непостижимой Природы Севера (природы, неподвластной человеку), и непостижимость величия подвига Воина, «вписанного в смерть». Генеральная интонация рождалась в результате синтеза драматической экспрессии, глубокого лиризма и горькой ламентации.

Сакрализация «народного духа» явилась той категорией, которая в рассматриваемой типологической ветви баллады вышла на уровень сверхидеи. Ее концептуальным выражением в музыкальной балладе стал «жанровый код» представленный в виде диалектической пары: ***«Человек и историческая трагедия народа».***

Жанрово-конвенциональная мотивировка задавала установку на выбор сюжетных источников, определенное развитие конфликта, тип персонажей, хронотоп и т. п. Корни баллады уходят в легенды, сказания, исторические хроники, глубоко укорененные в фольклоре, а также в «бестселлер» конца XVIII века – «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона. В балладах, инкрустированных в это грандиозное эпическое полотно, можно выделить два ключевых сюжета, вскоре получивших самостоятельное хождение в романтизме: ***«песнь барда»*** и ***«король под горой»*** («спящий герой»).

Для них характерны следующие сюжетные мотивы: ***победы-в-смерти***, ***радости скорби***, ***встречи двух миров***, ***пейзажа*** и ***мотив оплакивания***. Произошла «перелицовка» балладных героев. При сохранении «персонажного каркаса» они получили новое амплуа: *Инфернального пришельца* заместил *Воин*, *Повествователя – Бард*, *Возлюбленная* из пассивной жертвы превратилась в боевую подругу.

Структурно-семантическая организация национально-исторической баллады, определяемая мифопоэтическим универсумом, образовала стройную систему сюжетных функций, отраженных от оси балладного топоса, по разные стороны которой находились семантически рифмующиеся единицы:

смерть героя (забвение) *возрождение воина*

героические деяния *тризна*

песнь о родине *песнь о подвигах*

Итак, в первых двух главах диссертационного исследования были установлены типологические различия видовых проявлений романтической баллады. Диалектика центробежных и центростремительных тенденций балладообразования в музыкальном искусстве отражала многообразие форм ее художественного существования, но именно это многообразие позволило нам из динамической картины становления и развития жанра в романтизме извлечь ее жанровый архетип, «прописать» его в Первой и Второй главах как систему

устойчивых художественных образов, стабильных жанрово-стилистических и композиционно-драматургических приемов.

Становление, стабилизация, дестабилизация – последовательные стадии развития жанра, взятые с позиций нормативной поэтики. 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 произведение попадает на «территорию» ненормативной поэтики, указанные выше стадии жанровой эволюции приобретают специфические очертания. Границы между каноном и его разрушением становятся расплывчаты, жанр предстает как динамично развивающаяся система, существующая одновременно и в становлении, и в изменении.

Статическая концепция жанра применительно к реалиям художественной практики, особенно за пределами романтизма, не способна «высветить» балладное начало (модус балладности) в сочинениях иной жанровой номинации, построенных по принципам балладной поэтики. Выход из сложившегося положения нам видится в динамическом подходе к теории жанра, когда последний, говоря словами О. А. Проскурина, рассматривается не как «объект воздействия», а как «субъект развития» [269, с. 71]. В этом случае, обращаясь к романтической балладе, как жанровому феномену, сложившемуся в неканонический период и распространившему сферу своего влияния в том числе и за пределами романтизма, требуется смена исследовательской парадигмы.

В соответствии с последними разработками музыкознания в случае с явлениями, попадающими в эпоху «рефлективного антитрадиционализма» (См.: [1]), наиболее востребованными являются методы когнитивной поэтики, когда постижение природы балладообразующих признаков осуществляется через жанровые концепты, действующие в междисциплинарном поле гуманитарного знания.

Такой подход позволяет выйти к жанровым универсалиям, извлечь из глубин жанрового архетипа признаки баллады и реконструировать ее в

различных историко-стилевых и жанровых контекстах. Этот вопрос мы рассмотрим в следующей, Третьей главе исследования.

Глава III. Жанровые метаморфозы баллады

Рубеж двух веков, как переломный момент развития романтической баллады, отмечен особенно ярким обогащением и изменением ее «жанровой палитры». Последние были вызваны, с одной стороны, необходимостью «адаптации» баллады к новым «жизненным условиям», связанным с изменением культурной парадигмы, сопровождаемым выдвижением новых идей в искусстве; с другой – с имманентными законами жанровой эволюции.

В целом, характеризуя процессы межжанрового взаимодействия, отметим две параллельно протекающие тенденции: «тиражирование» жанровой модели музыкальной баллады и ее синхронное видоизменение. Иначе говоря, наряду с балладами, где действуют стабильные жанровые признаки, художественное пространство заполнили сочинения, отмеченные отсутствием жанровой «чистоты». Взаимопроникновение жанров, активно наблюдаемое в конце XIX века, применительно к музыкальной романтической балладе в музыкальной науке до сих пор не было осмыслено.

Известно, что этот период был отмечен необычайным разнообразием «микстовых» явлений. В исследовательской литературе они выделяются сразу в несколько направлений научной мысли. Обозначим свой ракурс рассмотрения межжанровых образований. Нас интересует проблема эволюции жанровых форм в эпоху «слабой жанровой детерминации» (термин М. Михайлова). Как известно, точное следование жанровой парадигме, к тому же эксплицированное в заголовочный комплекс, типично для первой стадии становления жанра. По словам О. В. Соколова, в этот период «определяется соответствующая порождающая закономерность, согласно которой происходит типизация» [298, с.189]. Две последующие стадии жанровой эволюции – «нахождение “твердой формы”» и ее трансляция на другие жанры «более или менее

родственные первоначальному» [298, с.189] обычно и приходятся на период выполнения жанром «представительских» функций в культуре.

Жанр, взятый в культурологическом аспекте и воспроизводящий образ той или иной культуры, обозначается учеными как метажанр. Данное понятие мы привлекаем во Втором параграфе данной главы в значении, разработанным Е. Я. Бурлиной, которая понимает под ним «сложившийся пространственно-временной тип завершения произведения, выражающий определенную конкретно-историческую концепцию» [48, с. 45], конвертируемую в разных сферах культуры – литературе, музыке, живописи и др. В метажанре, по мысли ученого, словно в генетическом коде заключена «структурная матрица» культуры [см.: 47].

В предстоящем параграфе попробуем разобраться, что продуктивного для себя извлекла баллада из взаимодействия с *музыкально-сценическими*, *симфоническими* и другими инструментальными жанрами, с одной стороны, чем обогатила их жанровую палитру, с другой.

§ 1. Баллада на перекрестке межжанровых взаимодействий – путь от жанрового канона к жанровому феномену

1. Баллада в мелодраме

Раскрывая динамику развития баллады в эпоху романтизма, нельзя обойти вниманием вопрос о ее взаимодействии с другими музыкальными жанрами. В центре рассмотрения данного раздела находятся жанровые пересечения баллады и мелодрамы[95]. Их переплетение было предопределено не только свойственной обоим жанрам «сценичностью», но и обусловлено генетически. Известно, что прошлое многих баллад связано с публичными представлениями, а некоторые из них родились прямо на рынках и городских площадях. По утверждению Сидни Норткот, старые баллады создавались ради представления (*performance*), новые – для чтения[96]. Возможно, поэтому баллада и мелодрама имели множество точек соприкосновения.

К примеру, в основе создания художественного образа в мелодраме и балладе лежат близкие художественные средства: общая коммуникативная ситуация, строящаяся на системе неожиданных эффектов, вовлекающих зрителя в действие, общий тип героя («частное лицо»), клишированность характеров и ситуаций, нацеленность на вызывание сильных эмоций у слушателя

---

[95] Отметим, что кроме распространенных номинаций «мелодрама» и «мелодекламация» в музыкальном искусстве встречается огромное множество их синонимов. В Германии и скандинавских странах это «Melodramatischer für Declamation mit Begleitung des Klaviers» – «Мелодраматические декламации с сопровождением для фортепиано», «Ballade Mit melodramatischer Pianoforte-Begleitung» – «Баллада с мелодраматическим сопровождением фортепиано». В Англии и Америке – «Recitation with pianoforte» – «Декламации с фортепиано», во Франции – «Poésie de (…) Adaptation Musicale» – «Поэзия … в музыкальной адаптации». В данном разделе в качестве рабочего названия для обозначения жанра, основанного на одновременном и поочередном звучании речи и музыки, мы будем пользоваться термином мелодрама, поскольку в круг нашего внимания попали те сочинения западноевропейской музыки, которые далеки от «музыкального чтения» нараспев, а представляют собою движение к инструментальной драме.

[96] «Несложно представить период, когда … странствующие менестрели были желанными гостями в дворянских замках, чтобы развлекать высоких гостей новыми песнями и историями, и возможно местными сплетнями. (…) Перенесение новостей, которые еще не были искажены «прессой», они доносили до толпы через “повествовательные песни”». См.: [399, с. 8-9].

посредством изображения одного конфликта и утрированной драматизации действия, трехступенчатость кульминирования. Иначе говоря, баллада обладала всеми чертами, которые делали ее «успешной мелодрамой».

Произрастая из общего корня – *performance* – баллада и мелодрама свободно размещали элементы одной жанровой модели между элементами другой. Театральная заостренность слова и интонационная выразительность музыкального звука, комментирующего это слово, стали той гранью, которая, сближала рассматриваемые жанры. Известный чтец В. Яхонтов говорил: «Звук – это плацдарм нашего искусства. Звуком рисуешь видимое слово, звуком чувствуешь, страдаешь, восхищаешься, и звуком же рассказываешь о месте действия, о мире, природе, небе, морях и реках. И, конечно же, о людях»[97]. Чем больше мимико-интонационной и жестовой свободы предоставлялось чтецу, чем ярче было музыкально-иллюстративное и комментирующее «оформление» вербального текста, чем стремительнее развивалось действие и выше доходили кульминации, тем больше шансов на успех получала мелодрама у публики[98].

В этом отношении нельзя обойти вниманием вопрос о разнице в литературно-жанровых предпочтениях русской и западноевропейской музыки. По меткому наблюдению А. Ольшевской, в отечественной культуре рубежа XIX – XX веков (времени расцвета мелодекламаций) выбор текстов определялся тяготением художественной элиты к поэзии символизма [249, с. 86 – 88]. Символизм «проник в самое “сердце” жанра, затронул его суть, квинтэссенцию», а тематика текстов – «экзальтация, увлечение мистикой, интерес к другим культурам, восточные мотивы (…) а также “цветочная тема”» – определялись чертами декаданса и модерна [249, с. 87].

---

[97] Цит. по: [182, с. 3].

[98] Общеизвестно, например, что первое исполнение баллады «Черная шаль» А. Пушкина – А. Верстовского (в жанровой номинации «драматическая кантата») в 1824 году проходило на сцене Большого театра, где ее музыкально-драматические монологи были разыграны в костюмах с декорациями.

Западноевропейская же публика, напротив, жаждала сюжетной простоты, накала страстей и саспенса. В мелодраме «Прощание с землей» Ф. Шуберта (1826) – одном из первых романтических образцов рассматриваемого жанра – господствующее настроение нежного пафоса, опора на элегию не нашли отклика в художественно-творческой среде[99]. Популярность мелодрамы в демократических кругах определяли тексты, построенные по «балладной формуле». Неслучайно поэтому среди многих других жанров – элегии, дифирамба, лирического стихотворения – в западноевропейской музыке XIX – XX веков именно баллада заняла доминантные позиции, став литературной основой мелодрам, внедряя принципы своей поэтики (построение интриги, приемы организации художественного времени, специфику подачи характера героя) в этот сценический жанр.

Воссоздание «образа балладного жанра» в мелодраме имело три стадии развития, захватывающие почти столетний период, стартовавший в начале XIX века. Он отмечен укреплением позиций баллады внутри мелодрамы. Особенности первой стадии определялись тем, что ключевой признак литературной баллады, связанный с повествовательностью, музыка вынуждена была уступить чтецу. Это послужило толчком в развитии партии аккомпанемента, в которой инструментальная изобразительность заняла свое почетное место и стала предметом первоочередных композиторских поисков.

Задача второй – состояла в создании яркого, музыкально-выпуклого характера героев мелодрамы. Здесь заявили о себе средства, найденные в оперном жанре, такие как лейтмотивы, а также особый тип вокальной мелодики. Однако не будем забывать о более ранней и тесной связи музыкальной баллады и оперы, из которой, по наблюдению Дж. Паракиласа, в инструментальную балладу была перенесена вся полнота лирического высказывания, гибкость мелодических изгибов и любование вокальной природой звука,

[99] Преображающая сила любви, способная превратить скорбь в радость, легла в основу идейного содержания мелодрамы, которым она, безусловно, была обязана элегии. Шуберту удалось добиться синтеза личного и надличного начал, соединив субъективный тонус гармонического высказывания с объективностью, идущей от народно-песенного тематизма.

отсутствующая в ее фольклорных формах [см. об этом: 402]. Таким образом, вряд ли можно отрицать, что при характеристике главных героев в мелодраме использовались приемы, отшлифованные в инструментальной музыке.

Наконец, третья, кульминационная стадия взаимодействия указанных жанров представляла собой создание композиционно-драматургической целостности мелодраматического жанра, в котором преодолевалась дискретность, обусловленная строфическим делением текста поэтических баллад. И вновь отдельные приемы, такие как краткие вступления, использование сквозных тем или тем-реминисценций, идущее от инструментальной баллады, плавно перетекли в мелодраму.

Итак, три вопроса – инструментальная изобразительность, драматургичность характера действующих лиц и создание композиционной целостности мелодрамы – соответствующие трем этапам взаимодействия баллады и мелодрамы станут предметом нашего дальнейшего рассмотрения.

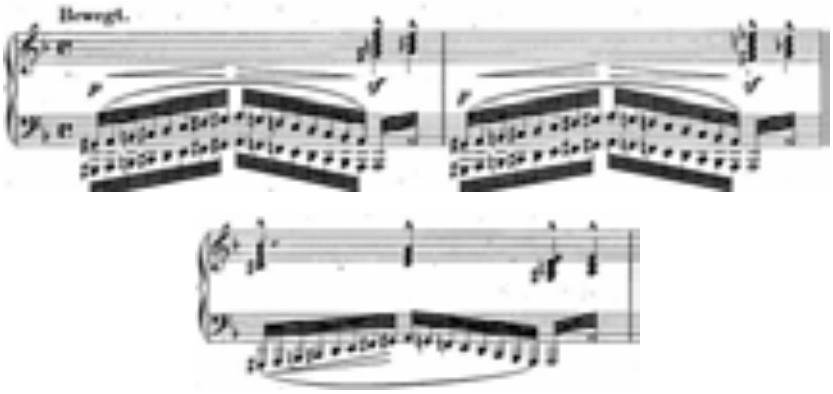
Инструментальная изобразительность пронизала все без исключения мелодрамы. Живописное, звукоизобразительное начало, откристаллизовавшееся в вокальных (партия аккомпанемента) и инструментальных балладах, мигрировало в мелодраму в виде устойчивых ***балладно-интонационных комплексов страха*** и ***воина***, имитируя «разрушительную природную стихии», «ирреальную фантастику», «военно-рыцарскую сигнальность и маршевость». Обратимся к примерам.

Природная стихия возникла в мелодрамах как бушующая пучина, ураганные шквальные ветры (Р. Шуман. «Беглецы» – *пример 114*, И. Гартман. «Кубок» – *пример 115*), бурные накаты волн (Р. Штраус. «Замок у моря» – *пример 116*), грозные стенания реки (А. Берг. «Крысолов из Хамельна» – *пример 117*).

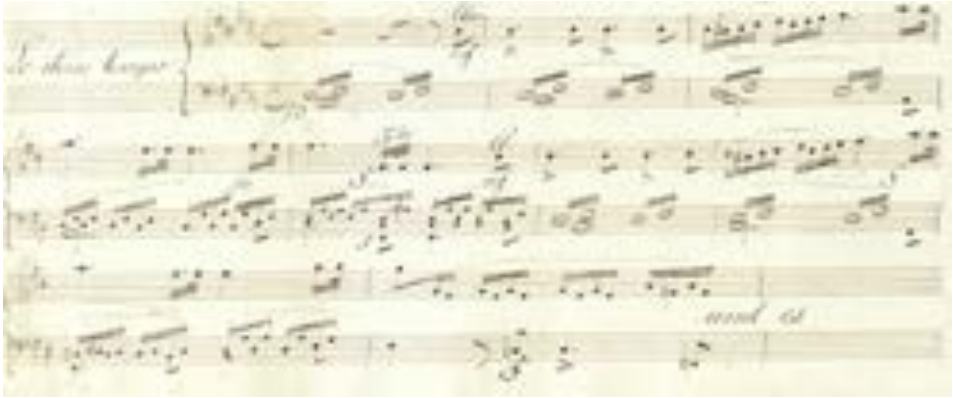
Ирреальная фантастика предстала с двух сторон: как мир демонический и как мир ангельский. Танцы мертвецов, полеты духов тьмы, звенящий стеклярус костей *(пример 118)*, ска*ч*ка инфернальных всадников *(пример 119)*,

шаги и баюкающее пение серафимов *(примеры 120-121)* наполнили звуковое пространство мелодрам своей «экзотической» лексикой.

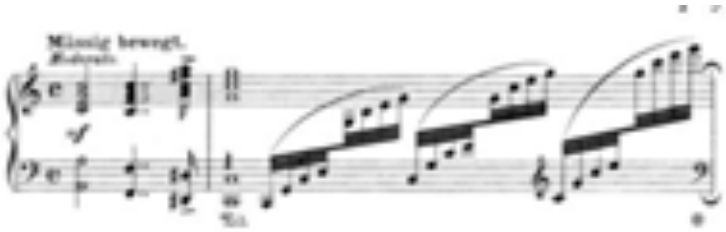
114. *Р. Шуман. «Беглецы»*



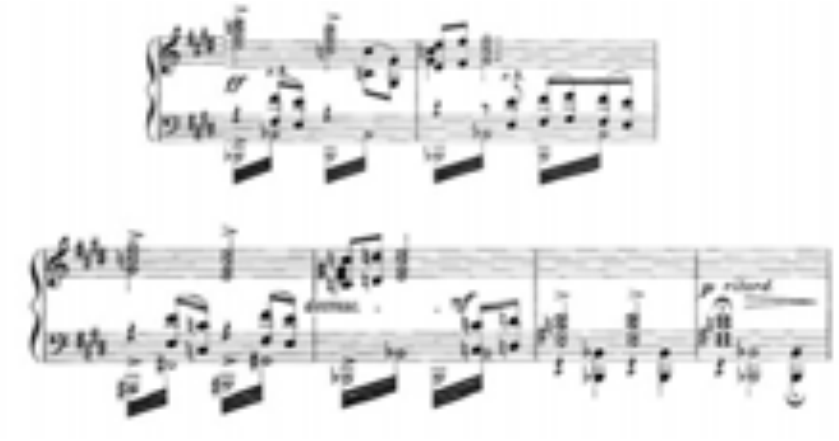
115. *И. Гартман. «Кубок»*



116. *Р. Штраус. «Замок у моря»*

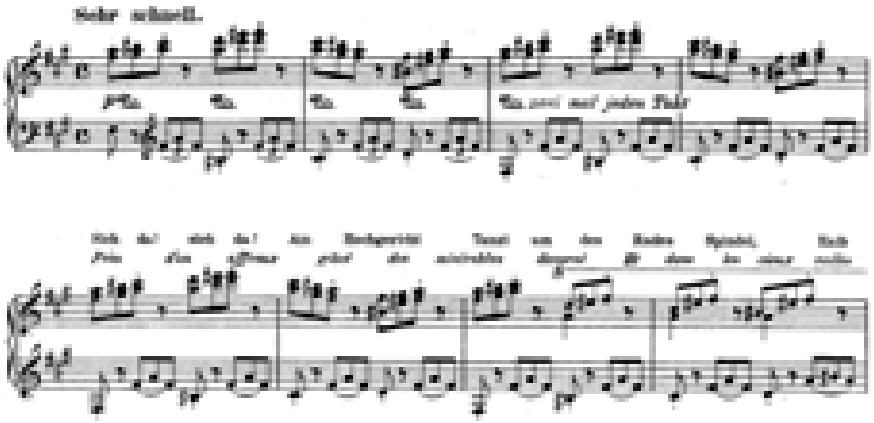


117. *А. Берг. «Крысолов из Хамельна»*

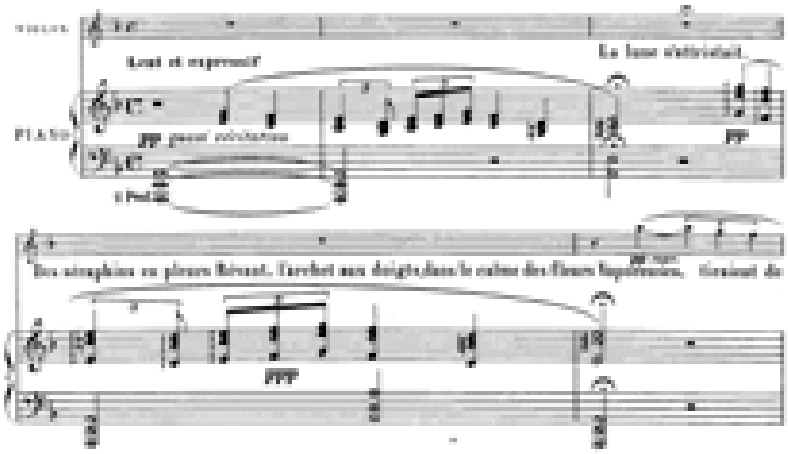


118. *Р. Кёгель. «Ленора», танец мертвецов*

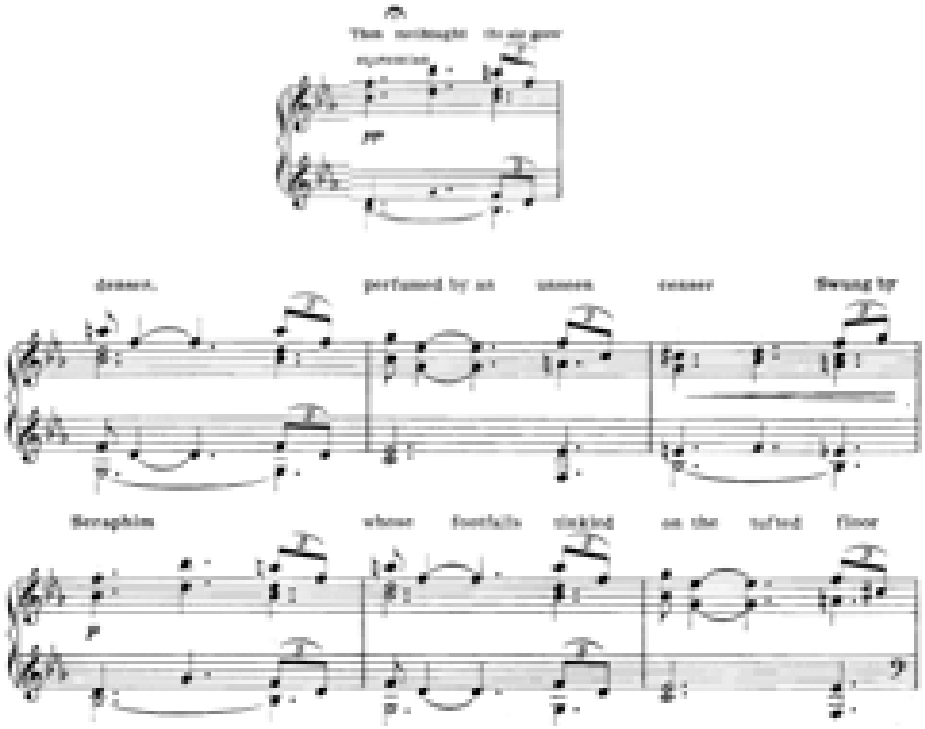
119. *Ф. Лист. «Ленора», рой воздушных духов тьмы*



120. *А. Тариот. «Видение», пение серафимов*

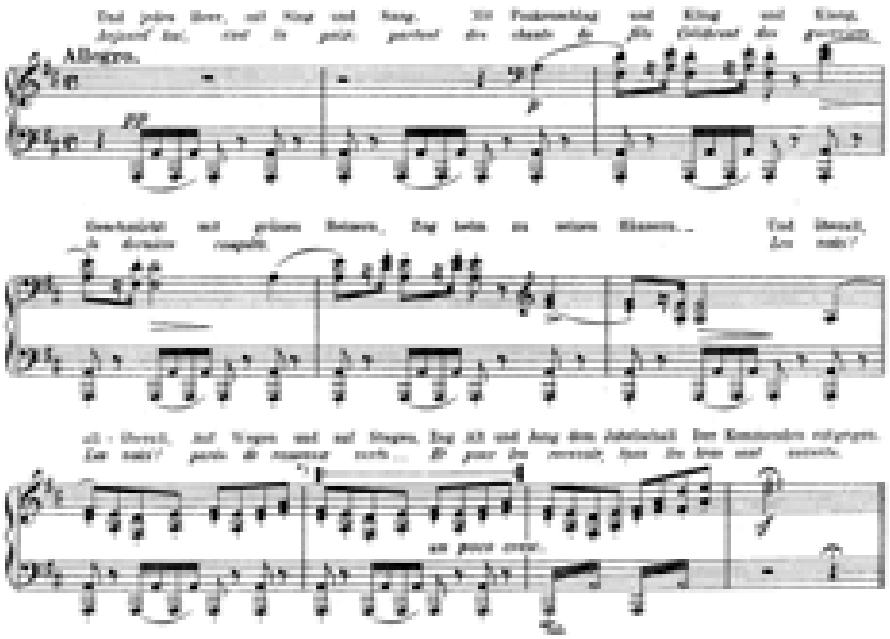


121. *А. Берг. «Ворон», шаги серафимов*

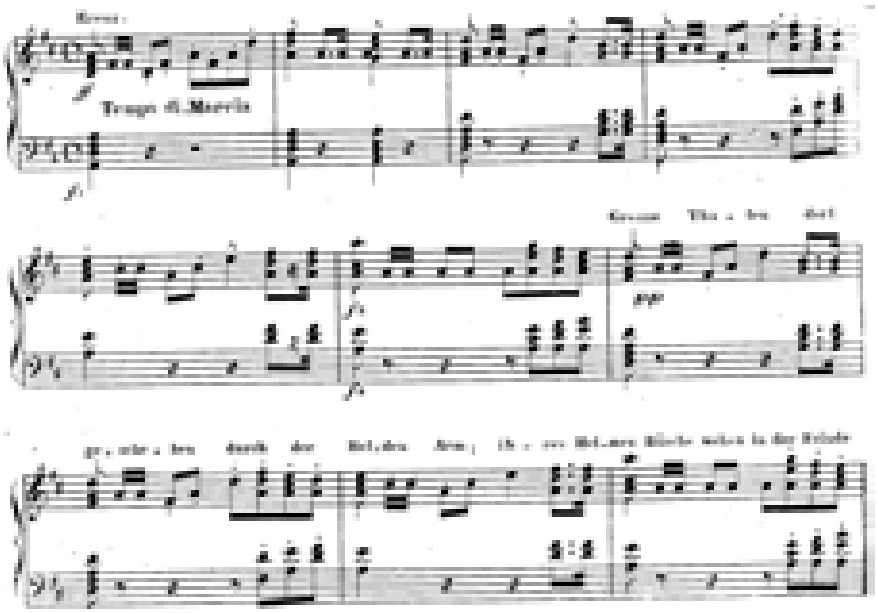


Расширение содержательного поля мелодрамы за счет введения рыцарской тематики обусловило использование в рамках исследуемого жанра лексики военной сигнальности и фанфарной маршевости. Практически везде, где в тексте встречалось упоминание о военных походах героев, рыцарских пирах, возникали хорошо узнаваемые звуки труб, барабанов, чеканные маршевые ритмы *(примеры 122-125)*.

122. *Ф. Лист. «Ленора»*

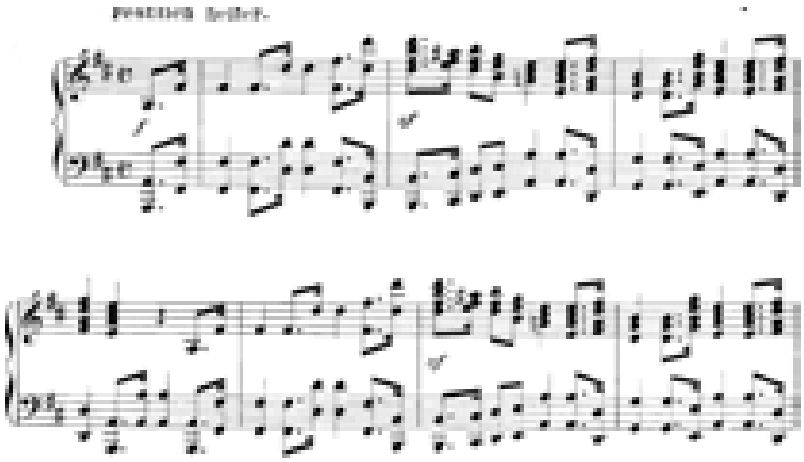


123. *К. Хаслингер. «Рыцарь Тогенбург»*



124. *Э. Григ. «Берглиот»*

125. *Р. Шуман. «Прекрасная Хедвиг»*



Приведенными примерами целиком не исчерпывается инструментальная иллюстративность. В обрисовке антуража балладного действия композиторы, комментируя слово, доводили до совершенства музыкально-изобразительные приемы, что сказалось в расширении балладно-интонационной лексики. И хотя может показаться, что музыкальная иллюстрация выполняла факультативную функцию, на самом деле ей была отведена ведущая роль в создании «музыкальных декораций» – важного смыслового компонента мелодрамы.

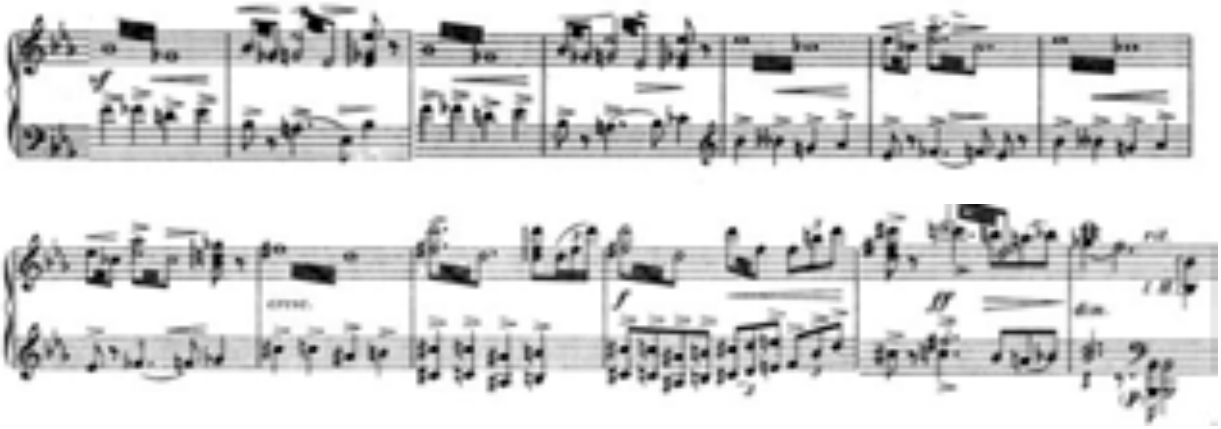
Следующий вопрос касается *построения характера действующих лиц мелодрамы*. Сразу же подчеркнем, что принцип характеросложения в рассматриваемом жанре для композитора стоял на первом месте. И мелодрама, и баллада сходились в одном: при воплощении душевного состояния героя «омузыкаленное слово» должно было обладать магической силой воздействия на слушателя. С одной стороны, это означало акцентирование выразительности и экспрессии балладных эмоций ярости, возбуждения, ступора, оцепенения[100],

[100] Подробнее см. Гл.1, § 2 настоящего исследования.

составляющих ***балладно-интонационный комплекс страха*** и др., с другой, жизненность, индивидуальность и характерную многосторонность.

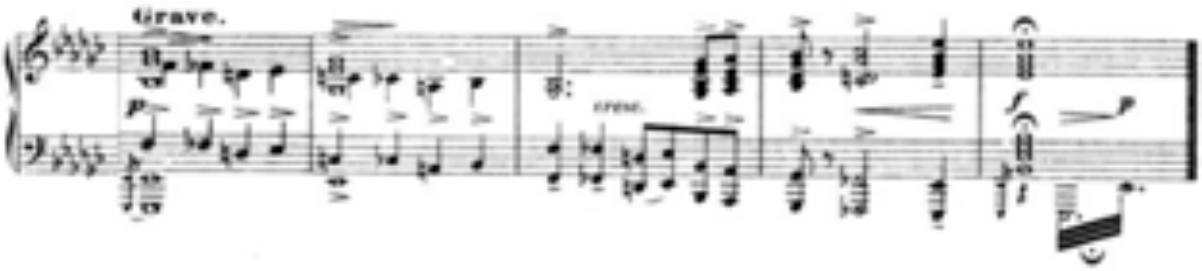
Например, в мелодраме М. Шиллингса по балладе Ф. Шиллера «Кассандра», несмотря на аллегорическую фигуру главной героини, композитор глубоко проникает в образ, уходит от клишированности в обрисовке ее внутреннего мира. Так, ключевая эмоция возбуждения, связанная с ситуацией трагичных предсказаний, меняется в соответствии с сюжетной ситуацией. Тема «предчувствий героини» развивается как лейтмотив-характеристика, становясь музыкальным выражением меняющегося эмоционального мира Кассандры. Гневным предвестником бед выступает названная тема во Вступлении *(пример 126)*.

126. *М. Шиллингс. «Кассандра, вступление*



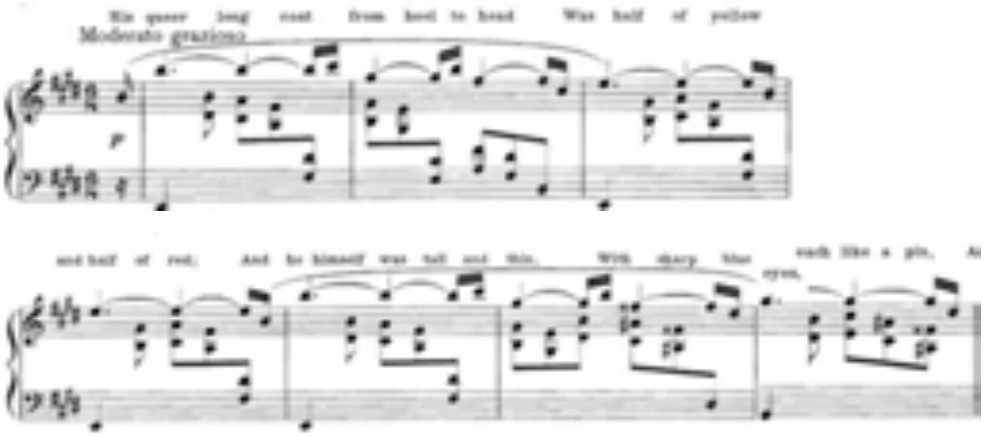
Решимость Кассандры вещать до конца подчеркивает скандирование каждого тона ее властного речитатива, а неуклонный тесситурный подъем показывает значительность и незыблемость сказанного в пророчествах героини. Внезапная смена динамики с меццо-форте на пиано, снятие скандирующего акцента с каждой ноты в Третьей строфе рисует портрет беззащитной в своем даре пророчества Кассандры. Однако, пожалуй, самым интересным, проведением этого лейтмотива становится заключение всего произведения, где в коде он, отделяясь от образа Кассандры, переходит к Зевсу – богу, карающему Пергам *(пример 127)*.

127. *Шиллингс М. «Кассандра», кода*



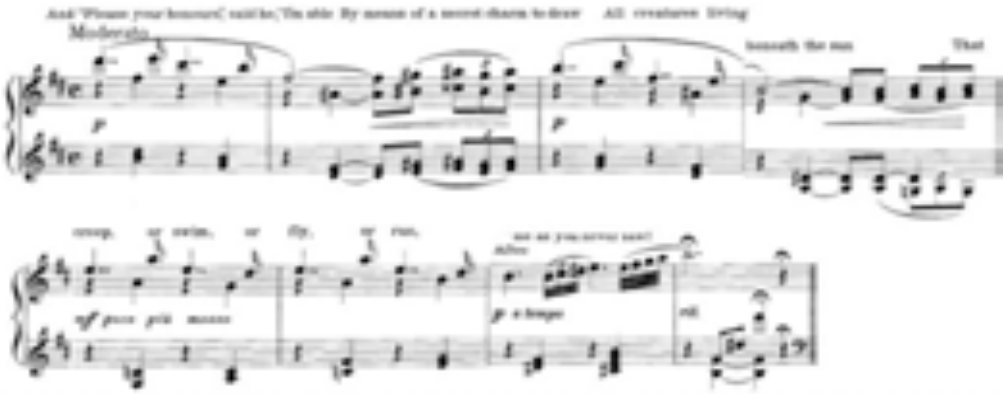
В мелодраме Артура Берга «Крысолов из Хамельна» не менее выпукло начерчен портрет главного героя. Он подан как бы с разных точек зрения, словно увиден глазами разных людей. Крысолова характеризуют три темы. Первая выдержана в жанре баркаролы. Своей простотой и мягкостью, изысканной модуляций из *E-dur* в *gis-moll,* пентатоничностью она противоречит внешне-причудливому и даже странному облику ее обладателя:

128. *А. Берг. «Крысолов из Хамельна», первая тема*



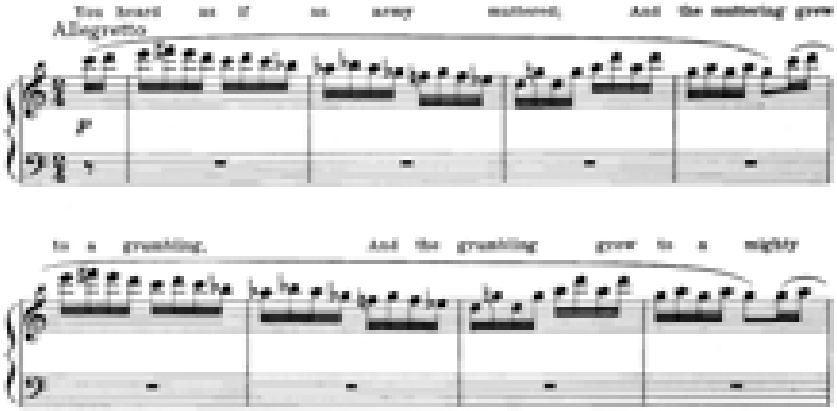
Вторая тема более приближена к мистической ситуации тайной власти Крысолова над всеми живыми существами *(пример 129)*.

129. *А. Берг. «Крысолов из Хамельна»*



Характерная триоль, опирающая на гармонию двух увеличенных трезвучий, намекает на его связь с волшебным миром, которая более отчетливо проступает в третьей теме, имитирующей флейтовый наигрыш *(пример 130).*

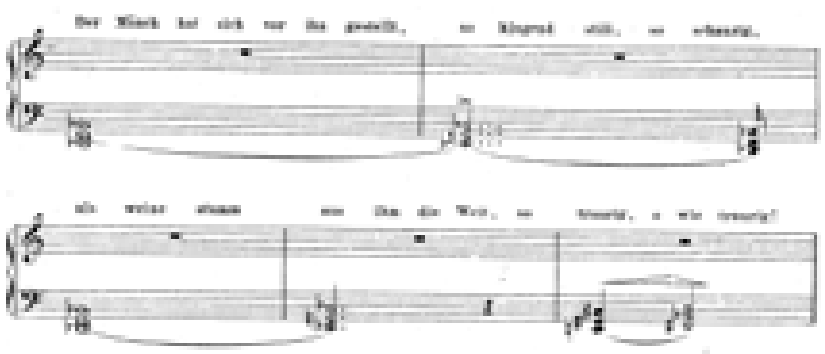
130. *А. Берг. «Крысолов из Хамельна», третья тема*



Построенная на «волшебной» целотоновой гамме и изложенная в форме «глинкинских» вариаций, она имеет то суггестивное воздействие, которое требовалось создать в сюжетной ситуации массового гипноза.

В сочинении Ф. Листа «Печальный монах» музыка, напротив, воплощает только одно эмоциональное состояние героя-Всадника – иррациональный страх, несмотря на то что в литературном тексте разные эмоции быстро сменяют друг друга: вначале это внезапный страх при виде призрака, характеризуемый типичными для такой ситуации синтагмами «зубами стучат», «конь дрожит, гриву вздымает», затем страх сменяют жалость и горькая печаль, таинственная боль, наконец отчаянье и ужас. Однако композитор акцентирует только трепет души в преддверии смерти. Сочетание минорного секстаккорда и увеличенного трезвучия, которые перемещаются в небольшом диапазоне, очень тонко передают оцепенение и ступор, в котором находится герой *(пример 131).*

131. *Ф. Лист. «Печальный монах»*



Итак, портретную характеристику действующих лиц мелодрамы композиторы, выстраивали в соответствии с жанрово-семантическими амплуа героев табуированной баллады.

Далее перейдем к последнему вопросу, касающемуся проявления принципов структурной организации баллады при создании *композиционно-драматургической целостности мелодрамы*. Перед композитором, работающими в этом жанре, всегда стояла непростая художественная задача: как преодолеть инерцию текста, как не попасть в ловушку доминирующей иллюстративности? Решение этой проблемы зависело от разных обстоятельств: и от степени одаренности автора, и от специфики самого литературного текста, его объема, и от эволюционных процессов, происходящих внутри самого жанра.

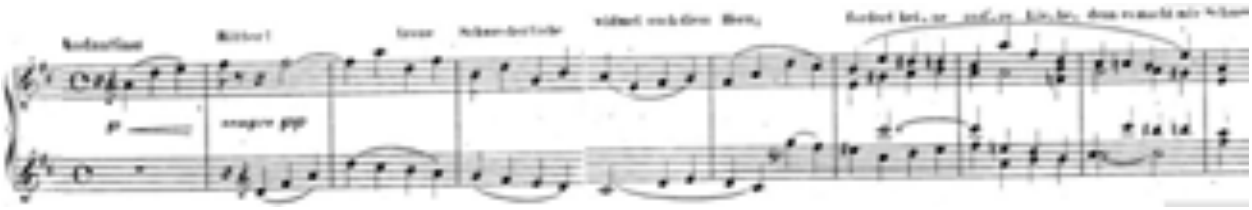
Оценивая историческое развитие романтической мелодрамы, можно заметить, что чем ближе находится сочинение к концу XIX века, тем менее оно походило на стихотворение с музыкой, где последней отводилась аккомпанирующая, подчиненная роль. В этой связи рассмотрим два сочинения – мелодрамы «Рыцарь Тогенбург» Карла Хаслингера и «Перчатку» Диего Фишера (псевдоним З. Окса), написанные в 1861 и 1883 годах – и проследим, как в них меняются композиционные принципы работы с материалом.

Мелодрама К. Хаслингера «Рыцарь Тогенбург», созданная по балладе Ф. Шиллера, представляет собой десять строф поэтического текста, которые гармонично сочетаются с музыкальным «действием». Баллада Ф. Шиллера по «смене декораций» и места действия делится на три раздела: «Рыцарский поход и прощание с Возлюбленной», «Возвращение героя и монашеский обет

Возлюбленной», «Вечное томление-ожидание встречи с Возлюбленной и смерть героя».

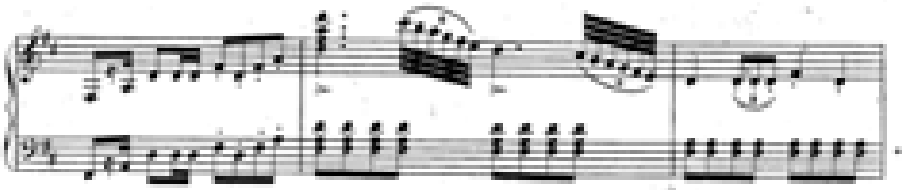
Композиционное решение баллады четко соответствует этому делению. Первая часть, охватывающая три строфы текста, имеет концентрическую зеркально-симметричную форму $ABCB_1A_1$. В ее центре находится образ девушки. Прозрачная полифоническая фактура и светлая хоральность темы не оставляют даже намека на чувственность, с самого начала рисуют образ «Ангела тишины» *(пример 132).*

132. *К. Хаслингер «Рыцарь Тогенбург». Первая строфа, тема девушки*

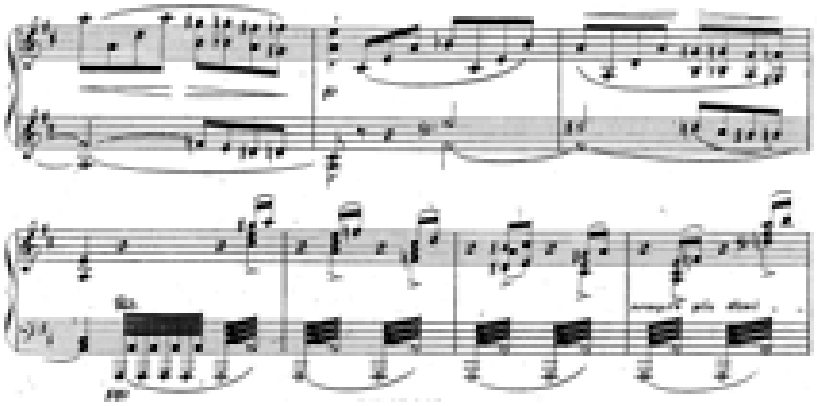


Разделы B *(пример 133)* и B_1 *(пример 134)* соответствуют образу Рыцаря, в его героической и страждущей ипостасях:

133. *К. Хаслингер. «Рыцарь Тогенбург», тема Рыцаря*



134. *К. Хаслингер. «Рыцарь Тогенбург», тема тревожных предчувствий*



Разделы С и C_1 – типичные торжественные фанфары, открывающие действие. Интересной находкой композитора стало обрамление третьей строфы темой увертюры, что композиционно отделило Первую часть шиллеровской баллады от дальнейшего действия.

Вторую часть составляют две поэтические строфы. Если до этого К. Хаслингеру удалось с помощью композиционных средств создать цельный образ экспозиции, то далее его музыка ведома текстом. Она рассыпается на множество эпизодов, безусловно, интересных в музыкальном отношении, но дробящих середину композиции в соответствии с содержанием текста на три темы-характеристики элегически-романсового, речитативного и хорального склада. Самой яркой из них становится центральная *B-dur'* ная тема любви.

Аналогично решена заключительная, Третья часть баллады, включающая пять поэтических строф. Единственное, что стоит отметить, это попытку композитора прийти к тематическому объединению всей музыкальной композиции. Появляются темы-реминисценции из Первой части (тема Рыцаря), тема любви из Второй части. Как обретенная надежда на воссоединение с «ангелом тишины» в мире ином воспринимается тональная пересемантизация темы любви, изложенной в «рыцарской тональности» *D-dur*. Поэтому мрачная кода, повествующая о смерти героя, не способна затмить то возвышенное ощущение Света, которое было обретено длительным развитием и становлением темы любви в Третьей части.

Итак, нельзя не отметить попытки К. Хаслингера придать мелодраме музыкально-драматургическую целостность, что сказалось во введении вступительного раздела, который превратился в самостоятельный драматургический узел, подобный вступлению к опере или драме, в повышении роли отдельных тематических комплексов, выполняющих функции реминисценций лейтмотивов. Однако в «Рыцаре Тогенбурге» еще не просматривается инструментальная логика развития «событий», отчего пока еще превалирует строфичность.

В «Перчатке» Д. Фишера по балладе Ф. Шиллера сразу бросается в глаза то, что взаимодействие баллады и мелодрамы претерпевает заметные

изменения в сравнении с сочинениями 60-х годов. По масштабу содержания и форме баллада Шиллера – сжатое фабульное повествование. На первый взгляд, поэтический фактор – это основная движущая сила в мелодекламации, однако рассмотрим соотношение музыкальных и поэтических строф. В тексте Шиллера их восемь *(см. Таблицу № 9)*.

Таблица № 9. Структурно-семантическая организация мелодрамы Ф. Шиллера – Д. Фишера

Сюжетные функции	*Экспрессивно-драматургические функции*	*Сюжетная фабула мелодрамы*
Мир людей («здешнее» пространство)	Экспозиция	1. Король и свита на балконе в ожидании зрелища боев диких животных
Мир зверей («инаковое» пространство)	Контрэкспозиция	2. Выход льва
		3. Выход тигра
		4. Поведение тигра при виде льва
		5. Выход леопардов и их взаимодействие с тигром и львом
Нарушение ритуального табу	Завязка конфликта	6. Падение перчатки и «вызов» фройлены Кунигунды
Встреча миров	Кульминация действия	7. Рыцарь на арене среди зверей
Изменение статуса героев	Развязка конфликта	8. Возвращение Рыцарем перчатки и демонстративный уход

Фабула шиллеровской баллады построена в последовательности восьми дискретных эпизодов-строф. Эмоциональный тон повествования можно определить как нейтрально-объективный, где эпически-повествовательное и субъективно-личностное находятся в относительном равновесии. Образ опасности определяет весь эмоциональный тон произведения и у поэта выражен за счет кумулятивного нанизывания картин появления хищников и за счет напряженной лексики. «Точкой золотого сечения» образа опасности в балладе является шестая строфа, где повествуется о падении перчатки фройлены на арену между хищниками и требования ее возврата от своего преданного рыцаря, т. е. «вызов» Рыцаря на смерть.

Музыкальное решение баллады на первый взгляд детально следует тексту. За исключением Вступления и коды – образов Власти арены – количество музыкальных эпизодов, отмеченных сменой темпа и тональности, также

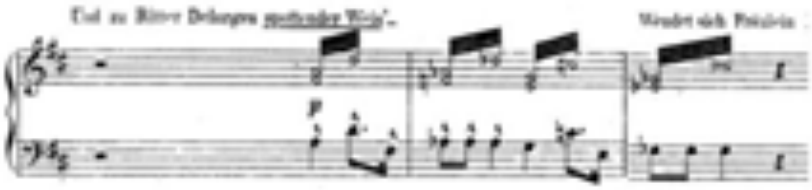
восемь, что совпадает с поэтическим текстом. Создается впечатление подчинения музыки тексту, иллюстрирование музыкой происходящих событий. Однако на этом внешнее сходство заканчивается. Музыкальными средствами композитор иначе структурирует поэтический текст, но, что наиболее важно, усиливает драматические акценты и меняет ключевые смыслы баллады.

Экспозиция (выход свиты) и контрэкспозиция (выход зверей), практически находятся в тактовом равновесии: 20 против 26-ти. Кроме того, тема Арены из Вступления и тема Королевской свиты из Экспозиции родственны в интонационном и тональном отношении (построены на фанфарных маршевых темах) и замкнуты тонально: *D-dur – F-dur – B-dur – d*. Композитор как бы ставит знак равенства между свитой внешне благородных, но жестоких людей и «свитой» кровожадных зверей. На этом основании пять строф объединяются и становятся Экспозицией музыкальной баллады.

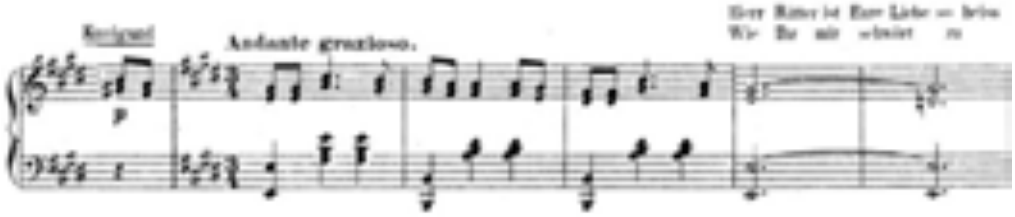
Далее в центр композиции Д. Фишер помещает эпизод падения перчатки, оригинально предваряя его темой Тореадора из оперы Бизе «Кармен». В момент появления эта цитата воспринимается как зона ярко индивидуальной языковой стилистики. С точки зрения драматургии, она является решающим моментом в отношениях героев, соединяя все сюжетно-композиционные линии баллады. Здесь в один семантический узел завязаны аллюзии драматических отголосков финальной сцены оперы. На чаше весов жизнь бесстрашного Рыцаря и обесцененная куртуазная любовь. Игра со смертью, развернутая в балладе, корреспондирует с ситуацией публичного выступления Эскамильо и играющей со смертью Кармен.

Следующий далее раздел («вызов Дамы») композитор решает как миниатюрную, но сложно организуемую в смысловом отношении сцену. На двенадцати тактах размещаются три яркие темы: тема обольщения – «Рыцарь, пытать я сердца люблю» (хроматическая секвенция из четырех мажорных секстаккордов – *пример 135*), тема лицемерия – «колкая улыбка Кунигунды» (галантный *E-dur'*ный менуэт – *пример 136*) и тема возвышенного хорала *(пример 137).*

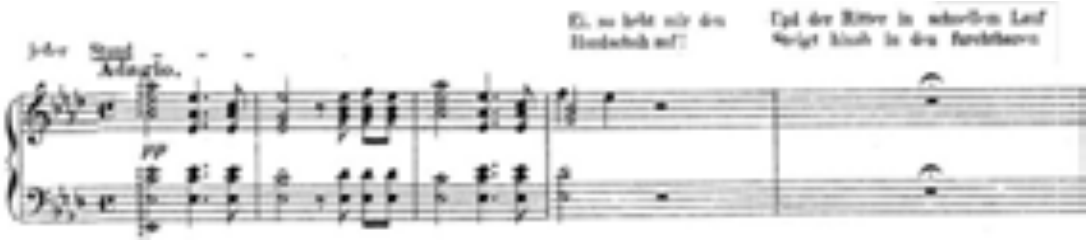
135. *Д. Фишер. «Перчатка», тема обольщения*



136. *Д. Фишер. «Перчатка», тема лицемерия*



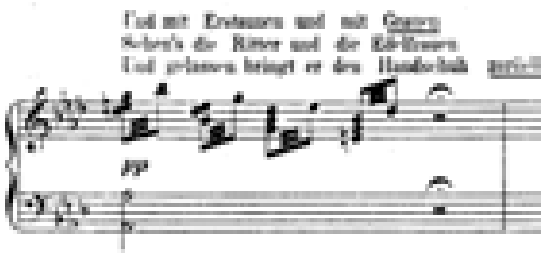
137. *Д. Фишер. «Перчатка», молитва Рыцаря*



В поэтическом тексте этому фрагменту соответствует одна строфа, музыкальное же время расширяется. Развернутое в трех контрастных темах (разных в темповом, тональном и тематическом оформлении), оно словно раздвигает временн*ы*е рамки баллады, углубляя зону конфликта. Неслучайно, следующий далее спуск Рыцаря на арену смерти, отмеченный шестиоктавным маркированным нисходящим движением *As-dur'*ного трезвучия (развернутый в линию хорал – *пример 138*) с остановкой на едва колышущемся тремоло уменьшенного септаккорда, в музыкальной композиции приходится на «точку золотого сечения», показывая, что в центре музыкального балладного повествования находится страх *(пример 139).*

138. *Д. Фишер. «Перчатка». Тема нисхождения на арену*

139. *Д. Фишер. «Перчатка». Тема страха*



Возвращение Рыцаря на арену, его триумф и вызывающий «ответ» Даме, завершающий мелодраму, сливаются с музыкальным эпилогом, тем самым, выстраивая иную – сквозную – структуру баллады, отличную от шиллеровской.

Таким образом, композиторское внимание заняла организация музыкального хронотопа определяемая задачами музыкальной драматургии. Более крупные и дробные эпизоды слились в единое целое благодаря интонационной и тональной общности, другие, напротив, раздвинули рамки одной поэтической строфы и вышли за пределы времени-пространства, ограниченного словесным текстом.

В «Перчатке» слово (декламация) находится в тесном взаимодействии с музыкальной строфичностью и жесткой логикой тонального плана, который лепит музыкальную форму, но в то же время драматические черты повествования, сконцентрированные в аккомпанементе, внесли свои серьезные коррективы. И в первую очередь, эти коррективы отразились на содержательной стороне баллады, открыв новые смыслы и установив интертекстуальные связи.

Учитывая религиозно-мистическую проблематику многих шиллеровских баллад, нельзя не отметить возможные библейские аллюзии: травля на римских аренах ранних христиан дикими зверями и их неприкосновенность после молитвы. Заметим, что именно молитва предваряет выход Рыцаря к диким животным, причем решено это музыкальными средствами. Далее следует искушение-обольщение Рыцаря «мнимой» любовью:

Если сильна так любовь у вас,
Как вы твердите мне каждый час,
То подымите перчатку мою!

Иначе говоря, сойдите вниз, на арену смерти и поклонитесь мне. Данный эпизод корреспондирует с искушением Христа сатаной в пустыне гордыней и верой:

«если Ты Сын Божий, бросься вниз…» [289, Мф.4:6],
«если Ты поклонишься мне, то всё будет Твоё» [289, Лк.4:6-7].

Испытание веры и предложение поклониться дьяволу – вот те знаки, которые намеками выставлены в балладе, и которые выпукло проступили благодаря музыкальным темам обольщения, нисхождения на арену смерти как «нисхождения во ад» (*catabasis*), наконец, победное возвращение, отмеченное резкой энгармонической модуляцией из *As-dur* в *D-dur*, в тональность «рыцарской героической сферы».

Таким образом, в мелодраме «Перчатка» заметны некоторые новые принципы композиционного единства: нарративность балладного дискурса проакцентировала самоценность каждого этапа повествования. Введение арочных связей, подчеркнутых стройной тональной драматургией, позволило композитору выделить более крупные, нежели строфы, разделы внутри построения. Сложножанровая структура баллады выделила каждую стадию действия, соотносимую с эпическими, лирическими или драматическими компонентами, благодаря чему выстроилась собственная музыкальная фабула, сместились смысловые акценты.

В завершении параграфа еще раз остановимся на качественных сдвигах, которые затронули жанр мелодрамы в связи с внедрением в него принципов балладной поэтики. Мы рассмотрели основные балладные мотивы, темы и ключевые смыслы и выявили специфику балладного дискурса в мелодраме, установили присутствие баллады на всех уровнях художественной структуры мелодрамы. Было замечено, что в мелодрамах авторы раскрывают различные аспекты семантического потенциала литературной баллады: эстетический, психологический, религиозно-нравственный. На концептуальном уровне семантический потенциал баллады в мелодраме наделялся важной функцией в раскрытии «сверхидеи» произведения, «внутреннего сюжета».

В тематическом аспекте отмечено внедрение балладной лексики через иллюстративный компонент и персонажную характеристичность. В конструктивном плане произошло обогащение жанровой формы посредством разрушения упрощенной строфичности и создания индивидуализированной нетиповой формы. Появился вступительный раздел, который не только настраивал на общую атмосферу действия, но, что наиболее важно, превратился в самостоятельный драматургический узел, подобный вступлению к опере или драме, а также лейтмотивы, способные к самостоятельному музыкальному развитию и трансформациям.

Сквозная структура баллады, с чертами сонатности и рондальности, проецируемая на композиционную логику произведений, фактически подчинила себе мелодраму, заставив ее жить по законам балладной поэтики. Общим направлением взаимодействия музыкальной баллады и мелодрамы стало эволюционное движение с преодолением «притяжения слова» и достижением более высокого уровня абстракции музыкального начала. Из инструментальных баллад была перенесена сугубо музыкальная логика интонационных событий, сконцентрированная в «интонационной фабуле» (термин И. Барсовой)[101], нередко отличной от фабулы литературной.

Ведущим принципом драматургии стало воспроизведение балладного хронотопа. Композиторы вносили корректировки в литературную балладу, иначе расставляя смысловые акценты. Таким образом, необычайная популярность и долгая сценическая жизнь мелодрамы оказалась возможной благодаря ее взаимодействию с балладой, отличающейся мобильностью архитектоники и сложностью содержания.

[101] Термин «интонационная фабула», по И. Барсовой – это музыкально-музыкально-интонационный «сюжет», построенный как логическая цепь интонационных событий (то есть экспозиция, завязка конфликта, его развитие, кульминирование и развязка), которые связаны между собою драматургически. См. об этом: [28].

2. Баллада в опере

Прослеживая динамику развития балладного жанра в художественном пространстве XIX века, было отмечено, что уже в творчестве ранних романтиков – Лёве, Шуберта, Мендельсона – произошло формирование релевантных признаков названного жанра, сложились его устойчивые образно-смысловые и интонационно-тематические клише. Благодаря содержательной яркости и демократизму баллада не только оказалась востребованным жанром камерно-вокальной и инструментальной музыки, но и заняла свое устойчивое положение в музыкальном театре.

Смысловая «плотность» и стилистическая индивидуальность баллады позволяли ей встраиваться в тексты, границы которых были существенно шире ее собственных. Находясь на «территории» более сложных структур (оперы, балета), она оставалась при этом всегда узнаваемой, что позволило ей взять на себя функцию «текста на чужом языке»[102].

В своем исследовании «“Чужое слово” в поэтическом тексте» Ю.М. Лотман уподобляет «чужое слово» инородному телу, которое, попадая в раствор, вытесняет его часть, но при этом активизирует себя в данном растворе [196, с. 111-113]. «Текст в тексте», по наблюдению исследователя, есть «специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста» [197, с. 66].

Применительно к нашей ситуации «различие в закодированности» частей текста проявляет себя при жанровой атрибуции. При этом композиторы равно ориентируются как на «образ» жанра (что допускает даже отсутствие жанровой номинации), так и на «память» жанра (М. Бахтин). Первое предполагает обращение к «жесткой» структуре, традиционности, однозначности

[102] Эта проблема в музыкознании особенно активизировалась в последнее десятилетие. Ученые увидели в ней огромный потенциал возможностей, позволяющий равно углубиться в «недры» музыкальной семантики отдельного опуса или вывести его в широкий культурологический контекст. См. [104; 106].

трактовки, второе позволяет автору выйти за пределы жестких схем и реализовать свои индивидуальные художественно-эстетические стратегии. Балладный жанр в этом отношении обладает широчайшим спектром возможностей, не в последнюю очередь благодаря своему внутривидовому разнообразию, сложившемуся в музыкальном творчестве романтиков.

Обратимся к рассмотрению баллады в опере, понимая первую как «вставную конструкцию», «внедренный текст» или текст «на чужом языке».

В упомянутом исследовании Ю. М. Лотман выделил три формы бытия «внедренного текста». Автор отмечает, что в первом случае «чужой текст» не наделяется «существенными смысловыми функциями», во втором случае «чужой текст» выступает «смысловым катализатором» действия, наконец, в третьем – меняет «характер основного смысла» [197, с. 62-73]. Говоря о взаимодействии баллады и оперы, можно отметить, что классификация, данная Ю. М. Лотманом, соответствует исторически изменяющимся отношениям баллады с музыкальным театром. Пересечение жанровых систем (баллады и оперы) в музыкальном театре XIX века имело весьма разнообразный, исторически-подвижный характер. Во взаимодействии баллады и оперы можно выделить три уровня сложности.

К первому уровню относятся баллады, выполняющие ***«декоративные»*** функции и не влияющие на общую интригу. Основной задачей композитора было создание особого балладного колорита – исторического, фантастического или бытового – в зависимости от сюжетной канвы. Здесь авторы придерживались одного условия – воспроизведения балладной стилистики.

Именно так построена «Варяжская баллада» Рогнеды из одноименной оперы А. Серова. Как известно, одним из источников либретто этой оперы послужила «Дума» К. Рылеева «Рогнеда», в которой воспеть «деянья предков» поручено Бояну:

…Он славил Рюрика судьбу,
Пел Святославовы походы,
Его с Цимискием борьбу
И покоренные народы;
Пел удивление врагов,

Его нетрепетность средь боя,
И к славе пылкую любовь,
И смерть, достойную героя...

Бояна пламенным словам
Герои с жадностью внимали
И, праотцев чудясь делам,
В восторге пылком трепетали.
Певец умолкнул... но опять
Он пробудил живые струны
И начал князя прославлять
И грозные его перуны…

К. Рылеев. «Рогнеда» [283].

Серов изменил сюжетную ситуацию, вложив слова Бояна в уста главной героини, тем самым, усилив ее героический характер, что придало некий «декоративно-нордический» оттенок ее образу. Неслучайно в этой балладе «негодованья пламень дикий» сливается с музыкальной условностью исторического антуража. Арпеджирование трезвучий *e-moll'*а и *C-dur'*а не только имитирует гусли, но и имеет брутальный характер, который крепнет благодаря грозным квартовым выкрикам-зовам в конце строфы. Очевидная опора на маршевые наступательные ритмоформулы в балладной огласовке создает особую «варяжскую экзотику», отсылая слушателя к устному преданию северных легенд. Характерные жанровые – «нордические» – черты приобретают также ключевую характеристику в балладе Марты из оперы М. Ипполитова-Иванова «Оле из Нордланда».

Пожалуй, самым ярким примером фантастического антуража действия стали две баллады Мефистофеля из одноименной оперы А. Бойто – «Баллада о вселенной» и «Баллада со свистом». Автором задействован весь арсенал инфернальной стилистики: от сползающих по хроматизмам тем, «заклинательных интонаций», ладотональной неустойчивости до «взвихренных пассажей» и «дьявольских форшлагов», имитирующих мефистофельский хохот.

Волшебно-рыцарская сказочно-романтическая традиция проявила себя в мистическом колорите Баллады Шахсенем из одноименной оперы Р. Глиэра. Балладно-интонационный комплекс пришельца-всадника, активно

развиваемый в табуированных балладах, в данном случае попал на благодатную почву фольклорного предания о певце Ашиге.

Для создания бытового колорита нередко существенным становится родовое танцевальное качество балладного жанра (*«ballo»* – танцую), как это сделано, к примеру, в известной Балладе Герцога из оперы Дж. Верди «Риголетто».

На втором уровне сложности находятся баллады, выступающие как своеобразный «музыкальный гипертекст» (термин О. Егоровой)[103]. Как известно, гипертекст характеризуется нелинейным способом подачи информации. Отдельные компоненты текста в нем связываются по принципу когнитивной сети. Таким образом, баллада играет роль некой «ссылки», перебивающей ход основного повествования новыми смысловыми вкраплениями. Подобные баллады в опере выполняют особую – ***предсказательную*** – функцию.

Исследователь немецкой романтической оперы Н. А. Антипова пишет: «…В Ариях-балладах нового типа, т. е. рассказах, зачастую не только *излагается, но и «расшифровывается» суть драматического действия и таинственных переплетений сюжетных коллизий*. Таковы баллады: о призраке в “Сомнамбуле” Беллини, о таинственном привидении в “Белой даме” А. Буальдье, о страшном “бледном человеке” в “Вампире” Маршнера, о моряке-скитальце и заколдованном корабле в “Летучем голландце” Р. Вагнера. (…) Целая «энциклопедия» баллад-рассказов заключена в мифотворческой драме Вагнера (“Тристан и Изольда”, “Кольцо нибелунга”)» (курсив мой. – О. Б.) [14, с. 99].

Интересно отметить, что предсказательная функция баллады «прижилась» на почве сарсуэлы – музыкально-драматического жанра, близкого

---

[103] В частности, Ольга Егорова дает следующее определение музыкальному гипертексту: «музыкальный гипертекст является *видом музыкального текста, состоящим из ряда текстов (фрагментов текстов) и обладающим структурными свойствами нелинейности, открытости, возможности множественных вариантных связей между элементами системы»* (курсив мой. – О. Б.), см.: [113].

оперетте. В этой связи уместно вспомнить балладу Каталины «В молчаньи ночи» из популярной испанской сарсуэлы Ф. Барбьери «Сокровища короны».

Прямым продолжением западноевропейской «предсказательной» линии в русском музыкальном театре стала опера Ц. Кюи «Вильям Ратклиф» по драматической балладе Г. Гейне. «Готические» мотивы убийцы-любовника, «приправленные» демоническим пейзажем Черного камня и колоритом причудливых видений главных героев, постоянно перекликаются с лейтмотивом кормилицы: «Зачем твой меч в крови, Эдвард!», продуцируя таинственно-мистическую инерцию всего текста.

Здесь также нельзя упустить из виду способ введения баллады в оперу. Композиторы, словно желая подчеркнуть «вставной характер» балладного текста, взяли за правило очерчивать «границы рамы» балладного сюжета, за счет чего в слушательском сознании возникает установка на вставной рассказ. Помимо вышеназванных примеров вспомним Балладу Финна («Руслан и Людмила» М. Глинки), Рассказ Лоэнгрина («Лоэнгрин» Р. Вагнера), Балладу Катерины («Пертская красавица» Дж. Бизе) и др.

Баллады, выполняющие функцию пояснения и уточнения, семантически нагрузили основной текст. Смысловая насыщенность такого текста стала возможной благодаря концентрации на «территории» внедренного жанра тем-символов. В их число обычно входят ведущие лейтмотивы оперы, а также темы-символы из арсенала самого балладного жанра в зависимости от его видовой специфики. Причем зачастую лейтмотивы и жанровые формулы сопрягаются. В связи с этим напомним балладу Сенты из «Летучего голландца» Р. Вагнера, балладу Томского из «Пиковой дамы» П. Чайковского.

На третьем уровне взаимодействия баллады и оперы баллада выполняет ***метатекстовую*** функцию. Находясь в подтекстовом пространстве сценического произведения, она оказывается способной вскрыть глубинные смыслы произведения. Этот тип взаимодействия баллады и оперы Е.В. Назайкинский назвал высоким уровнем в иерархии жанровых обобщений,

подчеркнув, что вся опера в этом случае становится «театральным раскрытием» и «сценическим инобытием баллады» [233].

По мнению Ю. М. Лотмана, наиболее простым видом «выведения кодовой организации в сферу осознанно структурной конструкции» является удвоение, которое в литературном тексте (или тексте либретто) реализуется посредством появления двойника героя. Для баллады, как жанра, принадлежащего мифопоэтической традиции, присутствие фигуры двойника является репрезентацией жанрообразующей ситуации «встречи двух миров».

Как было показано в Первой и Второй главах диссертационного исследования, типовой балладный сюжет распадается на ряд сюжетных функций, из последования которых собирается композиционно-драматургический «каркас» жанра, наделяющий балладу признаками субтекста.

Еще одним метатекстовым элементом, связанным с удвоенной структурой субтекста, можно считать балладный хронотоп, главными отличиями которого становятся политемпоральная временная парадигма и пространственная амбивалентность. Хронотоп реализует переплетение и наложение смыслов текста и субтекста. Возникает своего рода игра между миром «реально» протекающих событий и миром метатекстового повествования, что на идейно-философском уровне упраздняет видимые смыслы.

Очень важно, что в данном типе взаимосвязей нивелируются границы вторгающегося построения, и баллада словно растворяется в опере, превращающейся в непрерывное повествование. Однако (в рамках семиотического метода и мифопоэтического подхода) достаточно одного ее присутствия, чтобы иметь возможность рассматривать ее как знак, в котором закодирован смысл основного текста.

Остановимся далее на рассмотрении этого, последнего типа взаимодействия – наиболее сложного и интересного. В качестве примера обратимся к опере Леонкавалло «Паяцы». В центре нашего внимания будут находиться три вопроса, характеризующие метатекстовые балладные элементы: жанровый архетип «табуированной» баллады, включающий набор типовых балладных

героев, сюжетных функций, принцип двойников и балладный хронотоп, а также мигрирующие музыкально-интонационные комплексы.

Жанровый архетип табуированной баллады, как говорилось ранее, включает в себя шесть сюжетных функций (*нарушение ритуального табу*, *вторжение пришельца*, *встреча двух миров*, *взаимодействие двух миров*, *возвращение пришельца* и *«свадьба-похороны»*). Все они точно встроены в художественную систему «Паяцев» Леонкавалло. Приведем в соответствие названные функции с оперным сюжетом, помня о том, что излюбленный балладный прием – пропуск первой сюжетной функция. Это позволяет закрутить интригу, внося элемент недосказанности, тайны.

Начинается действие с появления комедиантов. Оно решено как *вторжение* и соответствует второй сюжетной функции. На ладоинтонационном уровне происходит резкая смена диатоники хроматикой, а реплики хора («Что за чертовщина, Господи, помилуй!») дают вполне однозначную ссылку на появление комедиантов как «пришельцев».

Третьей и четвертой сюжетным функциям (*встреча двух миров* и *взаимодействие миров*) соответствуют Баллада Недды и Дуэт Недды и Сильвио. В образе Недды достаточно ясно прочерчена балладная ситуация ожидания жениха. Недда – персонифицированная душа героя (ее имя означает «рожденная на воскресенье»). Баллада – овеществленная метафора души. Репрезентацией ее полета становится «птичья» ипостась, что в музыкальном выражении подчеркнуто тонкой прозрачностью дематериализованного верхнего регистра, струящимися руладами колоратурного сопрано в светлой тональности *Fis-dur*. Трехдольное покачивание в подвижном темпе придает музыкальной ткани необычайную легкость, а кварто-квинтовые мотивы-зовы, дублируемые в партии оркестра, завершают картину блаженного ликования, отрывая душу/героиню от мира повседневности.

Опора Баллады орнитологическую стилистику (входящую в мигрирующий балладно-интонационный комплекс Психеи) читается как знак высокой духовности, причастности героини/души ангельскому миру, это подтверждает

также упоминание в тексте синтагм «небесные пути», «синева и золотой блеск», «неизвестная страна». И тема баллады, и тема любви, кульминирующая в дуэте, интонационно родственны и выражают необычное ощущение запредельного.

Первая сюжетная функция (*нарушение ритуального табу*) неожиданно дает о себе знать в Балладе. Ее средний раздел пронизан инфернальной лексикой уменьшенных септаккордов и взвихренными хроматическими пассажами. Появление подобного тематизма указывает на то, что судьба Недды связана с нарушением запрета, подчеркивает балансирование героини между полюсами «ангельского» и «демонического». Здесь очерчивается граница земного бытия души, отсюда начинается смена ипостасей героини.

Сопряжение разных миров выступает как пророчество несбывшихся надежд, накладывая на образ героини отпечаток жертвенности и мученичества. Таким образом, Баллада Недды подспудно содержит указание на то, что типовой для табуированной баллады сюжетный мотив любви-в-смерти развертывается в парадигме «наказание – мщение – убиение».

Две последние функции – *возвращение пришельца* и *свадьба-похороны* – приходятся на финальную сцену. Здесь доминирующее положение занимают роковые пассажи – музыкально-лексические знаки Инфернального пришельца. Они вытесняют тему любви, которая в новом регистровом изложении «заземляется», теряет воздушность и полетность. Надвигающийся ужас деформирует пространство, разрывая его условные границы, делая их открытыми силам Зла, победно скандирующего роковыми унисонами тему ревности, которая в парадигме табуированной баллады является темой пришельца.

В финале Канио (уже без маски Паяца) характеризуют «ревущие пассажи» хроматической гаммы, поднимающиеся из глубин низкого регистра, наделяя героя чертами внеличностной силы. Как и положено, на «свадьбе-похоронах», жених-пришелец увлекает Возлюбленную в бездну ужаса. Плач по душе, пронизывающий тему отчаянья (на семантическом уровне это означает отпевание души), завершает оперу.

Перейдем ко второму вопросу, касающемуся системы двойников. Принцип двойников есть тот механизм, благодаря которому осуществляется кругообращение героев. Вставная пьеса комедиантов играет здесь роль зеркала, удваивающего основное изображение, обнажая скрытые смыслы. Рассмотрим, как происходит смысловое «замещение» главных героев спектакля по оси верх/низ, приводящее в опере к концептуальному сдвигу (комедия модулирует в трагедию).

В ситуации «театр в театре» ходульные персонажи *commedia dell' arte* получают взгляд на самих себя как бы со стороны, а если учесть, что зеркало в романтической поэтике трактуется в архаических традициях как окно в потусторонний мир, то этот взгляд идет из глубин инфернального зазеркалья. Прохождение через «зеркало-театр» тождественно пересечению оси балладного топоса и появлению фигуры двойника, всегда инкарнирующего преисподнюю.

Роль Тонио/Таддео в этом плане особая. В комедии масок он – тугодум и недотепа, несчастный влюбленный, бескорыстно отдающий свое сердце Коломбине. За пределами комедии – умный интриган и коварный демон. В то же время он – единственный герой, пересекающий границы театра и выходящий на авансцену Пролога для изложения повествования от автора. Тонио, включенный в процесс оповещения зрителей, выступает в качестве медиатора между двумя мирами: он открывает действие, закручивает интригу, сообщает о конце «комедии». Так что, при мнимой однозначности, его фигура, пожалуй, самая загадочная.

Перед нами герой, повествующий о расставании со своей душой и превращении в демона зла. Внешний признак персонажа – телесное увечье – в романтической литературе нередко является приметой сатаны. Если учесть, что в архаических мифах содержится упоминание о недугах как следствии нарушения табу, то логично предположить, что он попал под действие некоего запрета.

Образ Тонио вбирает в себя признаки других героев оперы, отчетливо обнажая свое лицо «инфернального любовника». Имя его дублера в комедии масок – Таддео – дает интересную подсказку: в переводе с итальянского оно означает «сердце». На протяжении оперы мы наблюдаем, как варьируются грани его символической интерпретации. В первой паре двойников действуют Тонио/Канио, во второй паре – Тонио/Сильвио. Обратимся к их рассмотрению.

Причастность Канио к потустороннему миру явлена уже во внешних атрибутах. Мертвенно-бледное обличье, ассоциируемое с саваном, набеленное мукой лицо как маска смерти намекают на его принадлежность иному миру. Потусторонний характер персонажа подтверждается музыкальными средствами. Тема ревности, по сути, является темой загробного мира. Ее мрачный характер аккумулирует в себе все признаки балладно-интонационного комплекса «пришельца». Здесь и тональная мистификация (*h-moll/Fis-dur*) как знак пребывания «в нигде», и ремарка *misterioso*, и «загробный тембр» виолончели, выводящей в предельно низком регистре хроматически изломанную тему.

Из сказанного следует, что Паяц/Канио – герой, потерявший душу, неслучайно тема, характеризующая его отчаяние, одновременно становится темой отпевания души. Вращаясь в замкнутом пространстве двух малых терций у скорбного квартета валторн, она звучит как надгробная песнь. Все вышеназванное указывает на связь героя с запредельным миром, закрепляя за ним статус агента смерти, похитителя душ (который в балладных текстах именуется «бродячим покойником»).

Удваивающаяся «реальность» возникает благодаря принципу замещения одного героя другим при их несомненном тождестве. Особенно отчетливо это проступает в музыкальных характеристиках обоих героев. Первый элемент лейтмотива ревности Канио как в кривом зеркале отражается в теме, возникающей при появлении Тонио на сцене. Интонационное родство второго элемент темы Тонио и второго элемента лейтмотива Канио несомненно: это одна

и та же тема, данная в обращении, а также в ритмическом и интонационном варианте. Кроме этого, инфернальные темы, связанные с комплексом «пришельца», на протяжении всей оперы сопровождают обоих героев.

Тонио-Канио имеют еще одну нерасторжимую связь. Одна из важнейших характеристик Паяца/Канио – опьянение. В балладно-мифологическом контексте оно синонимично безумию. Отсюда вся сцена объяснения с Неддой/Коломбиной решена как экспликация бреда героя. Первый признак пограничного состояния сознания заключается в нарушении границ между театральной и реальной жизнью, их взаимопроницаемостью. Стихийная страсть на краю бездны – вот та эмоциональная доминанта, которая отличает героя, помещенного в центр разрушительного локуса. Безумие (Канио) и телесное увечье (Тонио) в романтизме осмысливается одинаково: как знак демонической сущности.

Всю интрига «Паяцев» строится на постоянном переплетении концептуальных узлов. Здесь «божественное» и «демоническое» меняются местами. В подтверждение сказанного рассмотрим вторую взаимообратимую пару Тонио/Сильвио. Показательно совпадение их музыкально-стилистических характеристик. Помимо общего светлого лирического колорита *Des-dur*, наполняющего ариозо Тонио и ариозо Сильвио, мягкой трехдольности ($^{9}/_{8}$ и $^{6}/_{8}$), в обеих темах просвечивают контуры лейтмотива любви, что объясняется их смысловой связью.

В то же время Сильвио появляется и покидает сцену как герой, запутывающий следы. Мотив плутания, кружения равен мотиву переворачивания, оборотничества, присущий демоническому персонажу. Таким образом, двоемирие, свойственное жанру баллады, сопрягает внутренние миры Тонио/Канио и Тонио/Сильвио, отраженные друг в друге. Автор плотно сплетает своих героев в нерасторжимое целое.

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.

Включая устойчивые комедийные музыкальные формулы в балладный дискурс, Леонкавалло трансформирует их семантику. Тема менуэта подчеркивает искусственность, иллюзорность любви. Кокетливое гримасничанье разрушает ее живое начало, приобщая героиню к образам зла. Как только последняя становится предметом охоты, то отдается притяжению бездны, а поскольку возлюбленная есть персонифицированная душа героя, то из сказанного следует, что его душа мертва.

Репрезентативное отчуждение театрально-аллюзивных перевоплощений при раскодировании приобретает вполне определенный смысл: перед нами явлена история убиения 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. Устойчивая корреляция любви и смерти сохраняется на протяжении всей оперы. Их противостояние постепенно стирается, уступая место тождественности. Противопоставление жизни/смерти, смеха/страха обретает особо четкие контуры благодаря особой организации времени и пространства – балладному хронотопу.

В «Паяцах» подмостки Театра масок являются демаркационной линией, обозначающей в оперном тексте границы пространства, находящиеся в оппозиции к основному действию по принципу душа/маска, реальность жизни/ирреальность бутафории, живое/мертвое. Балладная поэтика, строящаяся на столкновении двух миров – здешнего и потустороннего – идеально вписывается в семантическое поле такого оперного текста.

Леонкавалло, гибко пользуясь попеременным чередованием и взаимопроникновением жизненного (реального) и театрального (ирреального) пространств, выводит действие за пределы сцены. Жизнь и театр амбивалентны и существуют в опере как два локуса, между которыми распят актер.

Временная политемпоральность складывается из-за наложения реального и ирреального времен. Реальное время протекает на фоне крупного

религиозного праздника Успения Пресвятой Богородицы. Как известно, праздник Успение Богородицы служит назиданием: смерть не есть уничтожение человеческого бытия, а только переход от земли на небо, от тления и разрушения к вечному бессмертию. Ирреальное время в балладах всегда приходится на «пространственно-временную щель», маркируемую полуночью. В «Паяцах» оно задано уже с первых фраз Канио, многократно указывающего на начало представления в 23 часа и позже в диалоге с Неддой/Коломбиной, на ее вопрос: «Ты пьян?», отвечающего: «Да, уж час как пьян». Из этого следует, что его появление, как и положено инфернальному пришельцу, приходится на полночь.

Согласно законам зеркально-балладной перспективы все действие начинается с конца. Собирание смыслов происходит как бы «задним числом», что подтверждается текстом Пролога: «Автора вдохновила сама жизнь. В глубине его души *однажды пробудились воспоминания*, и он настоящими слезами писал, а рыдания отбивали ему такт!» Сам Пролог являет собою один из способов бытия баллады в оперном тексте. Пользуясь выражением Е. В. Назайкинского, назовем Пролог «инструментальной версией баллады». Выстраивается двойная рама сюжета («участки разной кодированности», по Ю. М. Лотману).

Так возникает иная реальность, невидимая зрителям, но имплицитно присутствующая в действии. Зритель прочитывает образ агонии, раскрывая его символическое содержание применительно к основному действию. Бутафорская вселенная театральных подмостков становится местом метафорической репрезентации реалий жестокого мира человеческих взаимоотношений, где все герои театрального действа стоят на краю неотвратимой гибели.

Баллада, связывая разные уровни текста, позволила нам увидеть в «Паяцах» многообразие смыслов. Театр масок, представленный как «сценическое инобытие реалистической баллады» в трактовке Р. Леонкавалло предстает в виде одной из составляющих романтической картины мира. Наличие особого угла зрения – «извне» – на мир, на человека придаёт такому сюжету онтологическую глубину.

Обобщим свои наблюдения. Итак, мы рассмотрели три уровня взаимодействия оперы и баллады. На первом, определяющим критерием стали стилистические показатели. Здесь достаточно было узнаваемости релевантных жанровых признаков. Они базировались на балладном нарративе или балладной танцевальности.

Для второго, более сложного уровня, помимо стилистики, в силу вступили дополнительные механизмы. Чтобы выполнить роль «катализатора действия», балладе, кроме стилистической, потребовались композиционная автономность и интонационно-символическая обобщенность. Композиционная автономность, очерчивающая «границы рамы» балладного сюжета, проакцентировала способ введения баллады в оперу, а интонационно-символическая обобщенность предопределила смысловую плотность балладного текста. Баллада в этом случае наделяется «чертами повышенной условности» (Ю. М. Лотман), и обретает предсказательный смысл.

На третьем уровне взаимосвязей оперы и баллады были упразднены границы вторгающегося построения. Баллада предстала не просто как вставной текст небольшого объема со своими релевантными признаками, а как смыслообразующий компонент оперного текста. Это привело к возникновению двух планов повествования: основного и дополнительного. Таким образом, возросшая роль повествования внутри театрального действа способствовала интенсификации «чужого слова» (М. М. Бахтин), а субъект высказывания (повествователь) превратился в действующее лицо музыкальной драмы.

3. Симфоническая поэма и баллада

Вторая половина XIX века. В искусстве музыкального романтизма уверенно заявляет о себе жанр программного одночастного оркестрового произведения. Как известно, сочинения нового типа получили название симфонических поэм. Став художественно-эстетическим обобщением «твердых жанровых форм» (М. Бахтин) (концертной увертюры, программной симфонии),

поэма обнаружила открытость своих жанровых границ, активно вступая во взаимодействия с другими жанрами – фантазией, музыкальной картиной, симфоническим скерцо, концертом, симфонией. Особенно интересными были процессы «встречного движения» поэмы и баллады.

Расцвет поэмы в творчестве Листа в середине 50-х годов XIX столетия и появление оркестровой баллады в творчестве его современников в 60-е, по сути, приходятся на одно время – вторую половину XIX века. Конечно, мы не сбрасываем со счетов фактор более раннего возникновения симфонических поэм, как и их многочисленность в сравнении с оркестровыми балладами[104], однако, нельзя не учитывать историю развития инструментальной баллады, активно завоевывающей музыкальную сцену начиная с середины 30-х годов рассматриваемого столетия.

Параллельное движение тесно взаимодействующих жанров повлияло на многие факторы, среди которых самым дискуссионным стал фактор жанровой атрибуции. Несовпадение слушательского ожидания и жанровой номинации музыкального опуса – вот та проблема, которая неизбежно всплывает при обращении к ряду симфонических поэм. Такая ситуация возникала из-за двойственности трактовки жанра одночастного оркестрового сочинения.

Во-первых, при ближайшем рассмотрении симфонической поэмы можно заметить, что авторская номинация, вынесенная композитором в заголовок сочинения, далеко не всегда однозначно указывала на жанровую модель музыкального опуса. Весьма распространенным было явление, когда в симфонической поэме присутствовала программная отсылка на балладу: «Ленора», «Проклятый охотник» – симфонические поэмы Г. Дюпарка и Ц. Франка по бюргеровским балладам; «Князь Ростислав» – симфоническая поэма С. Рахманинова по балладе А.К. Толстого, «Тамара» М. Балакирева – по балладе М. Лермонтова и т.д.

---

[104] В самом деле, между единичными образцами этого жанра – балладами К. Таузига («Корабль мертвецов» – 1860), Г. фон Бюлова («Проклятие певца» – 1863) – и массивом оркестровых баллад, представленных в творчестве Э. Михаловича («Корабль мертвецов», «Русалка», «Геро и Леандр», «В кругу шабаша» – все 1878), пройдет пятнадцать лет.

Во-вторых, обозначенная выше двойственность возникала из-за отсутствия жанровой номинации, которая подменялась программой: «Баллада гномов» О. Респиги, «Баллада Рэдингской тюрьмы» Ж. Ибера и др. В-третьих, известны случаи, когда в разных странах одно и то же сочинение в одно и то же время композитор помещал под разными названиями. В качестве примера сошлемся на опус А. С. Танеева[105] по стихотворению А. К. Толстого «Алеша Попович», которое в 1907 году в Москве было издано как «Музыкальный эпизод по сюжету поэмы графа А.К. Толстого», а в Лейпциге (на французском языке) как «Баллада по стихотворению “Алеша Попович” графа А. Толстого».

Все вышеизложенное дало основание для свободного подхода в трактовке жанрового статуса сочинения. Так, в зарубежном музыкознании принято полностью отождествлять оркестровую балладу и симфоническую поэму, имеющую в основе балладный сюжет. Например, в двух знаковых работах по проблемам балладного жанра, упоминавшихся нами ранее, С. Норткот и Дж. Паракиласа авторы не проводят демаркационной линии между балладой и поэмой и, как следствие, симфонические поэмы, программа которых базируется на литературной балладе, стоят в одном ряду с оркестровыми балладами.

В то же время некоторые российские исследователи придерживаются другого взгляда, и наличие балладного сюжета в симфонической поэме не считают возможным рассматривать в жанровых границах поэмы. Так, в диссертационном исследовании И. Аппалоновой ярчайшие музыкальные образцы – симфонические поэмы Дворжака по балладам Эрбена – рассматриваются в жанровой парадигме симфонической поэмы как образцы сочинений композиторов постлистовской эпохи [см.: 16].

В связи с этим интересно обратить внимание на дискуссию, сложившуюся вокруг сочинений Дворжака. Как отмечает В. Егорова, в трудах чешских и немецких музыковедов (Р. Батки, Г. Ботштибера, Й. Бартоша, Р. Сметаны) поднимался вопрос о том, насколько художественно полноценны и

[105] Александр Сергеевич Танеев – дальний родственник Сергея Ивановича Танеева.

самостоятельны симфонические поэмы композитора и не являются ли они музыкальной иллюстраций литературных баллад? [см.: 114]. На наш взгляд, такая постановка вопроса свидетельствует о том, что исследователи прочувствовали всю глубину «встречного движения» жанров, в которой оказались названные произведения Дворжака. Компромиссное решение А. Сихры (на которое также указывает В. Егорова), предложившего их трактовку как сказочно-эпических произведений с развернутой программой, заимствованной из литературы, тоже не решает возникшую проблему, потому что уводит в сторону от ключевого вопроса – вопроса межжанровых взаимодействий.

Думается, подобная ситуация в исследовательской литературе не была случайной. Она диктовалась самой композиторской практикой, когда «в период новаторских поисков», по точному наблюдению О. Соколова, «жанры программного симфонизма иногда выступали как бы под чужим названием: например, увертюра Мендельсона «Гебриды» по существу ближе музыкальной картине, а симфонические фантазии Чайковского Асафьев вполне обоснованно считал поэмами» [299, с. 64].

Как видим, вопросы жанровой принадлежности в «микстовых образованиях» давно уже стали проблемной зоной научных дискуссий музыковедческого сообщества. «Встречное движение» симфонической поэмы и баллады, до сих пор не получившее научного рассмотрения, на наш взгляд, обеспечило процесс устойчивой эволюции обоих жанров. Попытаемся доказать выдвинутый тезис путем выявления доминантных жанровых признаков в программных одночастных оркестровых сочинениях, попавших в орбиту межжанрового взаимодействия.

Итак, выше мы указали на два ведущих фактора осложняющих атрибуцию поэмы и баллады: параллелизм в развитии и слабую жанровую детерминированность. Между тем, есть яркие «жанровые маркеры», которые позволяют увидеть «знакомые черты» одного жанра в «лице» другого. Для дальнейшего удобства аналитических процедур приведем сравнительную таблицу, где обозначим названные «жанровые маркеры» баллады и симфонической поэмы.

Таблица 10. Сравнительная таблица канонических признаков баллады и симфонической поэмы

	Качества, в наибольшей степени определяющие специфику жанра	*Баллада табуированная и национально-историческая*	*Симфоническая поэма*
1.	Внемузыкальный прототип	Литературная (поэтическая) баллада романтизма; фрагменты, лирические отступления из «Поэм Оссиана».	Жанры «высокой» литературы, эпос, живопись.
2.	Генеральная интонация жанра	1. Страх и страдание 2. Nordic sublime	Эмоция выражает «пафос авторского сопереживания», регистр «особой одухотворенности» и «эмоциональной экзальтированности» (О. Соколов)[106].
3.	Принцип изображения человека	В центре повествования находится частная судьба человека, взятая в момент трагических испытаний.	В центре повествования – символическая фигура Героя, воплощающего собою идею Судьбы Художника, Подвига, Возмездия, Искусства, и т.д.
4.	«Персонажный каркас»	Состоит из трех героев: 1) Инфернальный пришелец – Возлюбленная – Повествователь; 2) Бард – Воин – Возлюбленная. Каждый персонаж имеет индивидуальный жанрово-интонационный комплекс и связан с устойчивыми сюжетными мотивами.	Зависит от программы литературного первоисточника.
5.	Программа	Обобщенного и обобщенно-сюжетного типа. Предельно лаконична. Конкретизируется через: • заголовочный комплекс, • авторские ремарки, отражающие содержание сюжетных функций.	Обобщенного, обобщенно-сюжетного, последовательно-сюжетного типа. Программа развернута. Конкретизируется через: • заголовочный комплекс, • подзаголовки к отдельным эпизодам, • вербальные пояснения к главным темам,

[106] На эти качества поэмного жанра указывает О. В. Соколов. См.: [299].

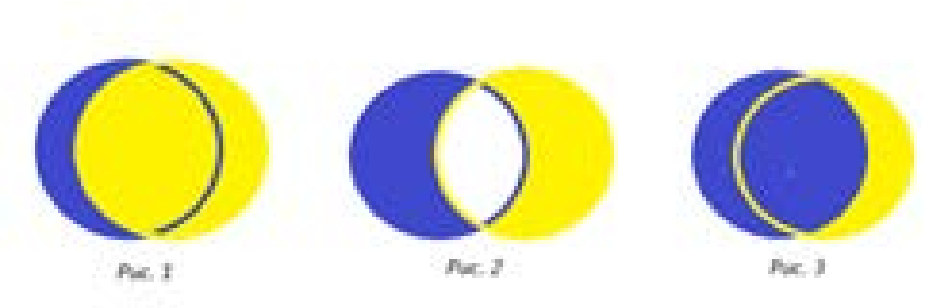
			• систему авторских ремарок, которые помогают в раскрытии характера героев, • комментарии отдельных сюжетных ситуаций.
6.	Хронотоп	Отмечен амбивалентностью времени и пространства: в зону означивания попадают реальные и ирреальные топосы, линейно-циклический хронос, параллельно разворачиваемый в реальном времени и в бредовом, затуманенном сознании героя/героини или в воспоминаниях Барда.	Зависит от жанра литературного первоисточника.
7.	Предмет типизации	Типизируется сюжетная коллизия.	Предметом типизации является образ-идея.
8.	Последовательность событий («сюжетных функций) и структура нарратива[107]	Ретроспективная. «Неоконченный» нарратив», складывающийся из события, чреватого интерпретацией, где следствие или причина лишь подразумеваются, логическая цепь событий выстраивается от конца к началу, отчего исходит недосказанность, загадочность смыслов баллады. *В табуированной балладе:* 1) нарушение ритуального табу; 2) вторжение пришельца; 3) встреча двух миров; 4) взаимодействие миров; 5) возвращение пришельца; 6) «свадьба-похороны». *В национально-исторической балладе:* 1) встреча миров; 2) героические деяния; 3) песнь о родине;	Прямая. Хронологическая последовательность событий не нарушается. Способ связывания событий в тексте – «героецентрический».

[107] При типологии нарратива использованы данные диссертационного исследования В. И. Сергеевой. См.: [62].

		4) смерть героя (забвение); 5) возрождение воина; 6) тризна; 7) песнь о подвигах.	
9.	Драматургия	Многоэлементная драматургия в сочетании с принципом крещендирующей полуволны (В. Бобровский). 1.Все действие стянуто к одному эпизоду, где происходит разрушение лирической образной сферы и утверждение трагедийной образности. Смысловой центр тяжести падает на границу репризы и коды, здесь происходит срыв кульминации и лаконичная фатальная кода. 2. Действие предваряется сумрачным вступлением, которое является репрезентацией инфернальной сферы пророчества. Дальнейшее развитие направлено к центральному эпизоду борьбы, где происходит утверждение героико-трагедийной образности. Смысловая кульминация – реквием. Кода лаконичная – воспевание подвига.	Многоэлементная «драматургия контрастов», в некоторых случаях взаимодействующая с триадной, в сочетании с принципом волны или полуволны (В. Бобровский). Пространное изложение основных тематических сфер в первой половине композиции с глубоко контрастным переключением от одной сферы к другой. Далее – свободное драматизированное развитие тематического материала. Реприза – возвращение основных тем в достигнутой новой драматургической ситуации: преображение тем, их хронотопическое сближение. Все развитие направлено к заключительному апофеозу. Его возникновение сопровождается жанровой трансформацией лирических образов, репрезентантом которых, как правило, выступает ноктюрн – в героический марш, гимн. Кульминация жанра – реприза. Кода отмечена значительностью масштабов и событий.
10.	Композиция	Свободная балладно-поэмная композиция,	Свободная балладно-поэмная композиция.

		сочетающая признаки сонатности, рондальности, вариационности, цикличности.	Смешение принципов сонатности и вариационности, сонатности и цикличности, сонатности и сверхсложной трехчастности. Все формы определяются литературным прототипом.

Данная таблица послужит нам в дальнейшем для определения степени сближения двух названных в ней жанров. Забегая вперед, отметим, что в диалоге поэмы и баллады можно обнаружилось три степени взаимовлияния (учитывая то, что рассматриваемые нами сочинения в большинстве номинированы как поэмы)[108]. Первая заключается в сохранении доминантных признаков поэмы *(Рисунок 1)*, вторая обнаруживает равновесие балладного и поэмного начал *(Рисунок 2)*, третья степень отмечена перевесом в сторону балладного жанра *(Рисунок 3)*[109].



Выделяя три степени межжанрового взаимодействия, обращаем внимание на то, что реальная композиторская практика отличается гибкостью и многообразием подходов.

Баллада обладала сильными жанровыми позициями, определяемыми «плотностью» семантического ядра. Кроме того, яркость и уникальность ее жанрового содержания оказались мощным фактором, выделяющим балладу среди ее жанровых «спутников». Среди названных в сравнительной таблице десяти критериев, характеризующих жанровый канон поэмы и баллады, при

[108] На приведенных схемах поэма обозначена желтым, а баллада – синим цветом.
[109] Третий тип взаимодействия требует помещения доминирующего в сочинении жанра на первый план, поэтому данное взаимодействие рассматривается в следующем параграфе – «Баллада и симфоническая поэма».

анализе мы, в первую очередь, будет опираться на доминантные признаки балладного жанра (в таблице они выделены синим цветом).

Количество одночастных оркестровых сочинений на балладный сюжет, где **превалируют признаки поэмного жанра** в музыкальном искусстве романтизма на самом деле невелико. Тем не менее, подобные образцы все же встречаются в художественном пространстве романтизма. В их числе симфонические поэмы В. Новака «Томан и лесная фея» (1906) по богемской легенде, П. Эртеля «Геро и Леандр» (1908) по обработанному Ф. Шиллером античному мифу в духе народной легенды. Однако мы остановимся на знаковом для балладного жанра произведении – симфонической поэме «Ленора» Г. Дюпарка (1875) по балладе Бюргера. Напомним, что именно с этого литературного опуса началось торжественное шествие баллады в искусстве романтизма.

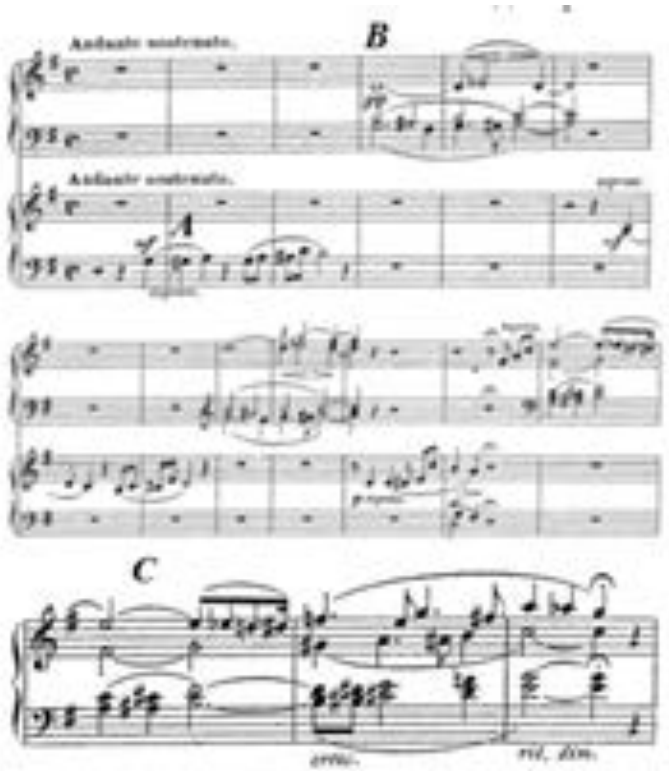
Несмотря на столь показательный балладный сюжет, Г. Дюпарк сразу же отступает от «генеральной интонации» балладного жанра и заменяет традиционную балладную атмосферу таинственной неопределенности, остродраматической конфликтности «пафосом авторского сопереживания», регистром «особой одухотворенности» и «эмоциональной экзальтированности» (О. Соколов), типичными для жанра поэмы. Особенно заметно это во вступлении, отмеченном символичностью идейной концепции, возникающей благодаря насыщению музыкальной ткани предельно обобщенными темами, причем эта символичность концентрируется вокруг идеи *Liebestod*, в то время как для балладной «Леноры» более типична идея *horror*.

В самом деле, центральное место во вступительном разделе Поэмы занимает тема Возлюбленной, которую завершает тема трагического предопределения, сразу указывая на неизбежную гибель любви. Как и принято в поэмном жанре, все темы сочинения здесь проходят первый виток своего становления. Тема Леноры собирается из кратких мотивов, словно из осколков. Ее первый элемент содержит романтическую интонацию вопроса, смягченную

изысканным опеванием и задержанием на доминанте *(элемент А в примере 140)*.

Второй – мотив «трепетного ожидания» – помещен в «хоральную оправу» высоко дерева, чем подчеркивает хрупкий и дематериализованный характер образа героини *(элемент В в примере 140)*. С усилием продвигаясь к вершине-кульминации, путем преодоления встречного хроматического движения мелодии и баса, он лишний раз напоминает о трудности достижения счастья любви, его иллюзорности *(элемент С в примере 140)*.

140. *Г. Дюпарк. «Ленора», тема Леноры*

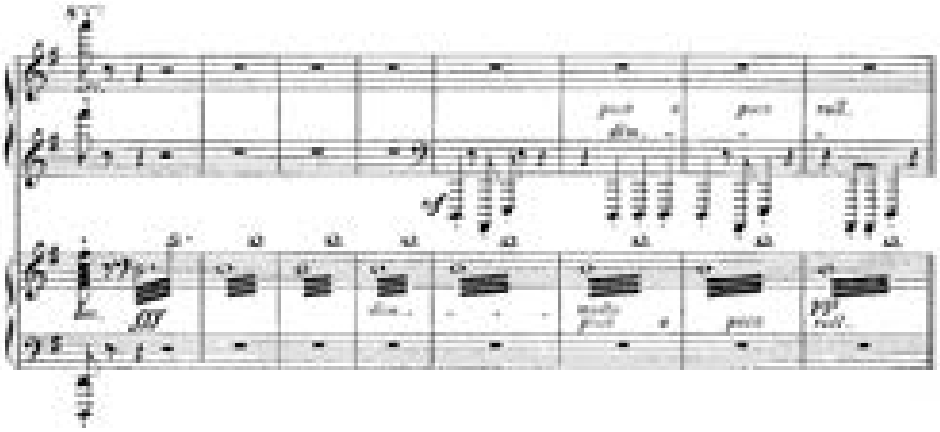


Здесь же, во вступлении, тема любви (Леноры) проходит фазу активного развития-становления, достигнув необходимого для лейтмотива качества обобщенности, что в дальнейшем позволит ей выступить уже не как реально действующее лицо, а как лейтмотив-символ Liebestod. Как отмечалось выше, тему любви замыкает лейтмотив «трагического предопределения». Он несет

на себе печать безысходности, невозможности вырваться из замкнутого круга. Этот двухтактный мотив, основанный на риторической фигуре *circulatio* в гармонизации $II^{н}$ – D_3^4 – T_6 *(пример 141)*, лаконизмом, риторическим пафосом, а также постоянством своего облика (за исключением незначительных вариантных изменений мелодии) пополнит арсенал трагедийных лейтмотивов-символов, к которому также примыкает лейтмотив судьбы, построенный на тремолирующих «раскатах» литавр *(пример 142)*.

141. *Г. Дюпарк. «Ленора», лейтмотив «трагического предопределения»*

142. *Г. Дюпарк. «Ленора», лейтмотив судьбы*



Нельзя не заметить, что все экспонируемые темы вступления тесно связанны с образами стихотворения Бюргера. То есть «персонажный каркас», намеченный программой, диктуется балладным сюжетом, но способ его введения в действие не отвечает требованиям балладного жанра, для которого характерно контрастное сопоставление тем-образов, а не их интонационное «вызревание».

Впрочем, баллада так просто не сдает свои позиции, и ряд признаков этого жанра все-таки проникают в поэму. «Ленора» – это повествование с активным героем, преодолевающим условную границу балладного топоса,

троекратным нагнетанием остродраматического конфликта, где основную конструктивную задачу выполняет семантически пограничная ситуация встречи двух миров, срыва кульминации и дальнейшего ухода в фатальную коду. В ней темы Любви и «трагического предопределения» перерастают в похоронный хорал. Кульминационный срыв на грани репризы-коды – типичный балладный прием. Однако сюжетная ситуация пересечения границы двух миров в рассматриваемом сочинении не определяет собою балладный хронотоп и не влияет на структуру балладного нарратива.

Если обратиться к сравнительной таблице, то отчетливо можно увидеть, что на «стороне баллады» оказалось присутствие таких главных признаков как: внемузыкальный прототип, персонажный каркас, программа и, отчасти драматургия (катастрофическая кода). Исходя из сказанного, напрашивается вывод: «Ленора» Г. Дюпарка, так заманчиво обещающая стать балладой, не преодолела «притяжения» поэмы. Тактический прием «жанровой модуляции» из поэмы в балладу, предпринятый композитором в коде произведения, оказался не в силах перевесить «пафос авторского сопереживания», типичный для поэмы. И, несмотря на присутствие в поэме балладной лексики, балладная атмосфера трепета души в преддверии загробного мира не заполнила собою эмоциональное пространство сочинения.

Совсем другой подход можно увидеть в сочинениях, где межжанровое взаимодействие предстает как **равноправное сочетание элементов поэмы и баллады**. К числу таких произведений относятся, по нашему мнению, симфонические поэмы Дж. Хольбрука «Викинг» (1901) и «Ворон» (1903), симфоническая поэма А. Дворжака «Водяной» (1896), оркестровая баллада Дж. Чедвика «Тэм О’Шэнтер» (1915) и др.

Как правило, балладность в этих опусах проявляет себя на уровне генеральной интонации жанра, «персонажного каркаса» и балладных «сюжетных функций». В то время, как программа, прямая последовательность событий, многоэлементная «драматургия контрастов» отвечают в них требованиям поэмного жанра и, тем самым, уравновешивают в правах оба жанра.

Композиторский подход к программе в таких сочинениях вообще заслуживает отдельного внимания. Как показывают наблюдения, авторы оказались очень изобретательны в процессе конкретизации программы литературного первоисточника. Здесь можно увидеть и вербальные пояснения к главным темам (А. Дворжак), и систему композиторских ремарок, которые в деталях раскрывают характер героев, оттенки их настроения (Дж. Чадвик), вплоть до подробнейшего комментария отдельных сюжетных ситуаций (Дж. Хольбрук).

Кроме того, необъявленный синтез поэмы и баллады в ряде сочинений подобного рода осложняется картинностью, за счет чего в действии возникают моменты торможения, остановки, характерные в большей степени для авторской рефлексии. Они усиливают «пафос авторского сопереживания», свойственный поэмному жанру. В этих случаях балладность и поэмность постоянно пребывают в состоянии хрупкого равновесия, для поддержания которого композиторы нашли весьма удачный тактический прием: они наложили типовые балладные сюжетные функции на развернутую программу поэмного типа.

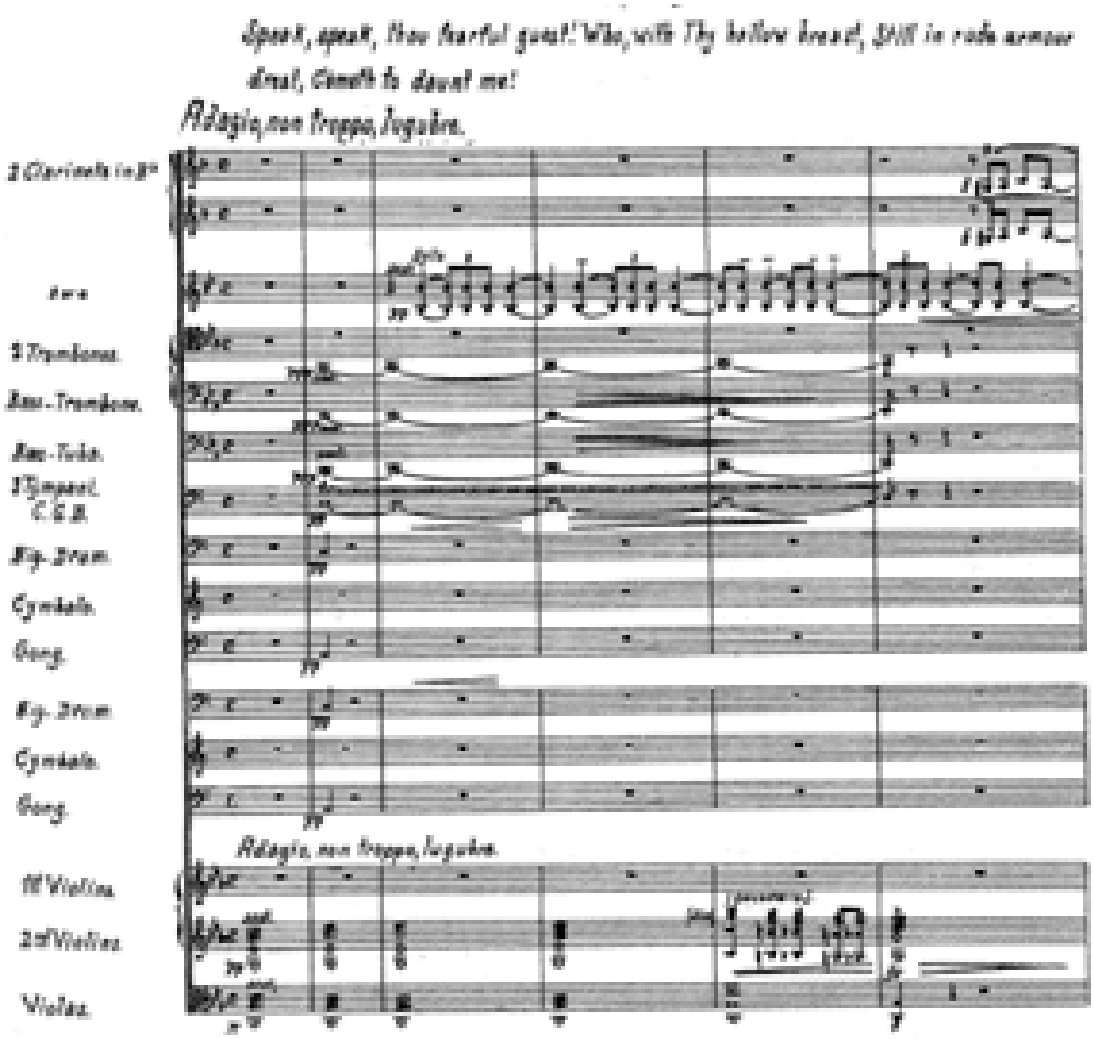
Рассмотрим представленные позиции более детально на примере симфонической поэмы «Викинг» Дж. Хольбрука.

Встреча повествователя и ночного гостя (скелета в доспехах), его объяснение с повествователем, предыстория, данная в рассказе-автопортрете, морские приключения Викинга, знакомство и тайное венчание с Возлюбленной – девы из знатного рода Хильдебрандов, молчание менестрелей, презрение Хильдебранда и изгнание Викинга, побег влюбленных в открытое море и погоня, морской бой с отцом невесты и его поражение, штиль на море и поселение на острове, рождение сына и смерть жены, самоубийство Викинга – вот та последовательность событий, о которых мы узнаем из литературного подстрочника к музыкальному тексту.

Такое пространное изложение сюжета совсем несвойственно балладе, где повествование всегда стянуто к одному эпизоду, а действие отмечено стремительным разворотом и неожиданной развязкой. В то же время «музыкальные события» симфонической поэмы Дж. Хольбрука идеально «ложатся» на

типовые балладные сюжетные функции (нарушение табу, вторжение пришельца, встречу пришельца с Возлюбленной, возвращение пришельца и «свадьбу-похороны»). О нарушении ритуального табу (первая сюжетная функция баллады) слушатель узнает из сумрачного повествования Вступления *(Adagio, non troppo*, *lugubre),* атмосферу которого наполняют балладные эмоции безотчетного страха и ступора *(пример 143)*.

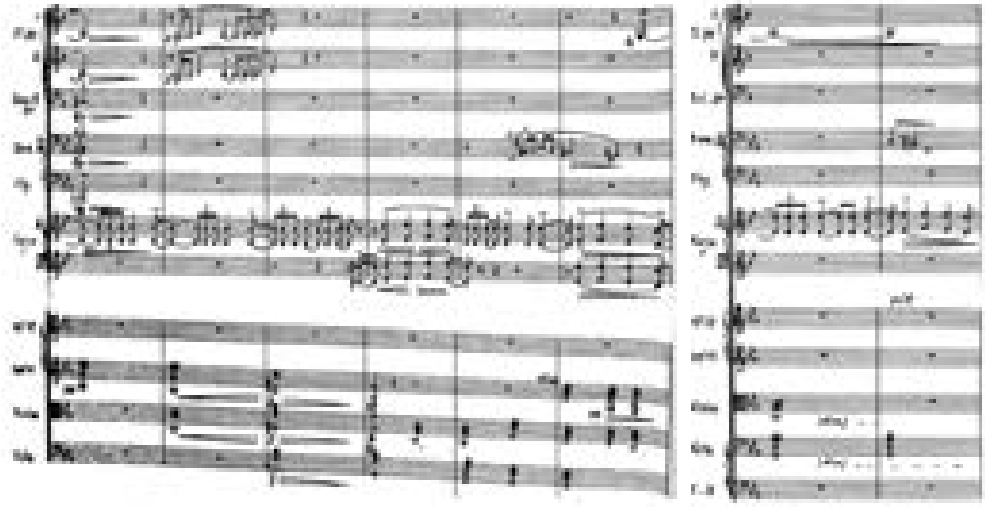
143. *Дж. Хольбрук. «Викинг»*



Яркие оркестровые краски квартета валторн, бас-кларнета и контр-фагота – традиционные «балладно-инфернальные» тембры – композитор

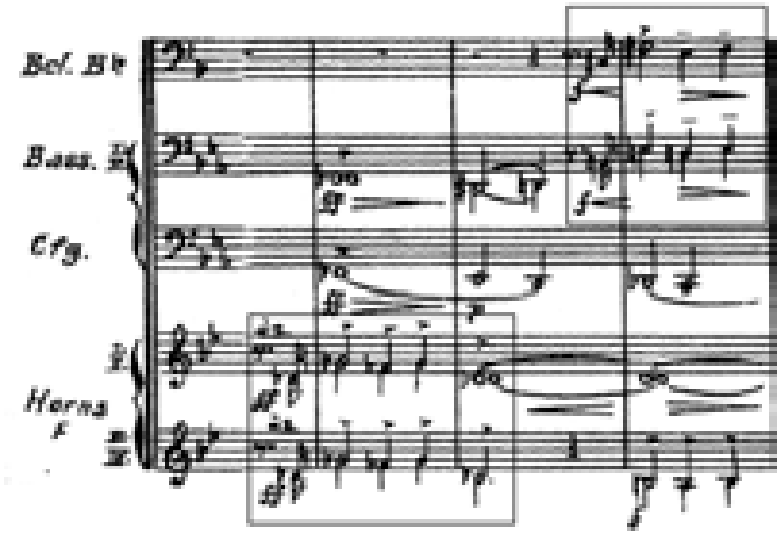
дополнил гонгом и квартетом «тяжелой меди», усилившими характеристику мрака, нависшую над героем. Удачной находкой композитора в создании портрета «Воина-призрака» можно считать мелодико-остинатную пульсацию валторнового соло, сопровождаемую хроматическим «сползанием» у виолончелей *(пример 144).*

144. *Дж. Хольбрук. «Викинг», тема «Воина-призрака*



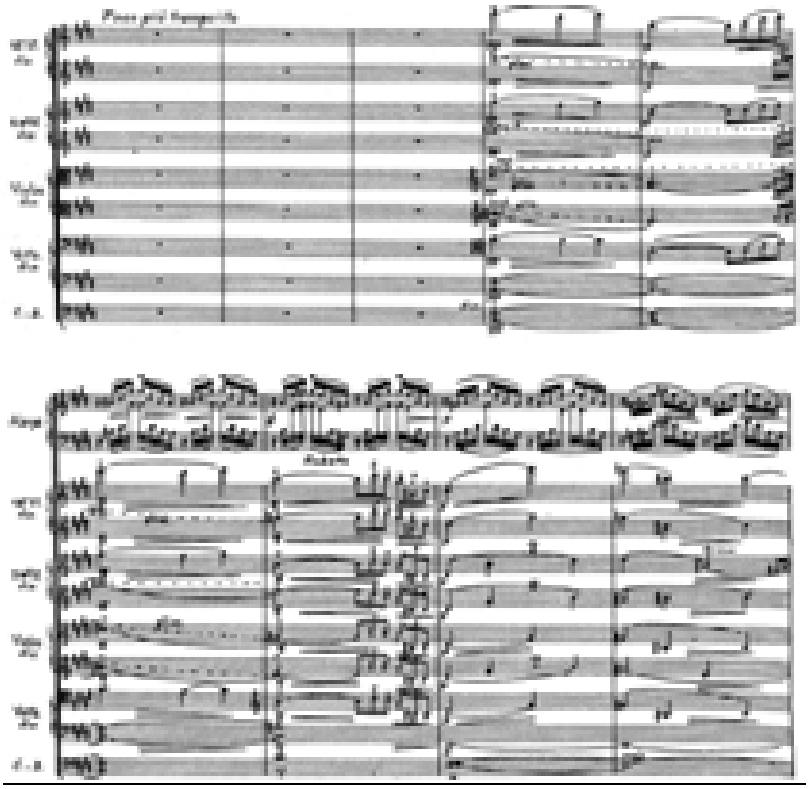
Заключительной точкой в портретной характеристике Викинга становится трубный глас призывного рога – интонационный источник его героических тем *(пример 145).*

145. *Дж. Хольбрук «Викинг», тема «Призыва Викинга»*



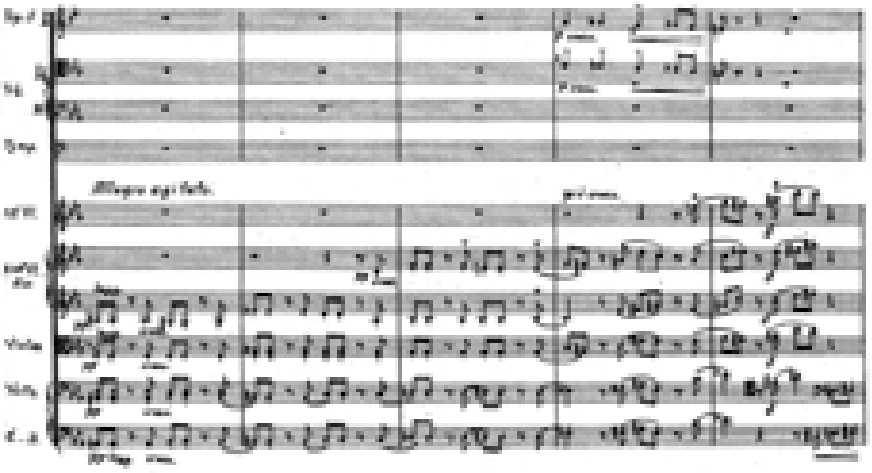
Кстати, появляющаяся во вступлении одухотворенная, полная трепета и экстатического подъема тема любви *(Poco piu tranquillo)*, построенная на интонациях трубного гласа «Воина-призрака», объясняет неразрывную связь Инфернального пришельца и Возлюбленной, тем самым указывая на причину нарушения табу *(пример 146)*.

146. *Дж. Хольбрук. «Викинг», тема любви*



Вторая сюжетная функция – вторжение пришельца – решена в точном соответствии с канонами балладного жанра. Основной раздел симфонической поэмы открывает тема «Воина-всадника» *(Allegro agitato)*, которой непременно сопутствует сползающая по хроматизмам тема «Воина-призрака», как указание на принадлежность первого потустороннему миру *(пример 147)*.

147. *Дж. Хольбрук. «Викинг», тема «Воина-всадника»*



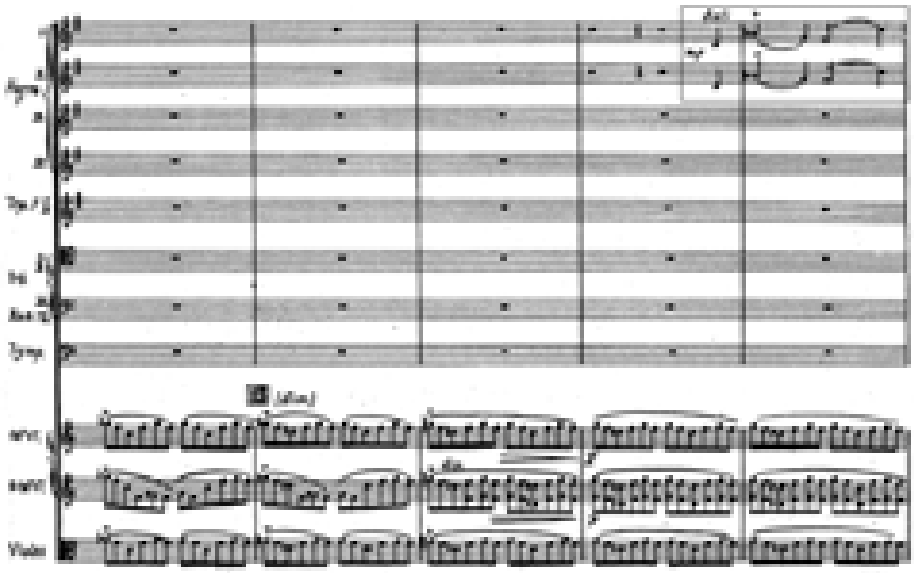
Третьей сюжетной функции баллады – встрече двух миров – соответствует крупный раздел: картина морского плавания *(Allegro molto)*, в которую внедряются эпизоды обручения *(Allargando)*, пения менестрелей *(Poco Lento)* и проклятия Хильдебранда *(Allegro molto agitato)*.

Этот раздел, решенный в традициях оперной сцены, удивительным образом сочетает в себе признаки музыкальной картины и поэмы. Так, содержащая в себе энергию двух тритонов, видоизмененная тема Призыва Викинга становится интонационным материалом разработки, что типично для поэмного жанра. В то же время ее напряженная интонационная борьба, словно врезающаяся в пространство глубокой дали, происходит на фоне гипнотически-завораживающей картины моря, построенной на ритмофактурном остинато струнных, исполненном статичной незыблемости морской стихии, то уныло-застылой, то неистово-залихватской в своем фактурно-фигурационном тематизме.

Прием остранения, используемый здесь, смещает точку зрения с пейзажного фона на активно действующего героя, что создает эффект «взгляда

со стороны». К тому же чередование контрастных замкнутых эпизодов, разделенных глубокими цезурами, с кульминацией на застывшем во времени пении менестрелей, чуждом по стилистике всему предыдущему и последующему материалу, создает эффект смены планов действия *(пример 148)*.

148. *Дж. Хольбрук. «Викинг», картина моря и тема Призыва Викинга*



Следующие далее погоня и морская баталия, усиленные картиной шторма, вписываются в пятую сюжетную функцию – «возвращение пришельца». Традиционно в балладном жанре раздел, соответствующий этой функции, как бы «выходит на финишную прямую»: события сжимаются, темп ускоряется, кульминационный срыв приближается. Однако Хольбрук именно на место генеральной кульминации неожиданно помещает тишайшую картину штиля, тем самым создавая семантический слом балладного финала. Именно здесь он точно следует развернутой программе, с одной стороны, «модулируя» из баллады в поэму, с другой, вновь соединяя поэму с картиной. Пожалуй, эпизод штиля – самая статичная картина любовного отдохновения. Она готовит самое страстное и экспрессивное проведение темы любви: *divisi* скрипок в сопровождении арфы. По смыслу этот эпизод укладывается в рамки <u>четвертой сюжетной функции</u> баллады, которая отмечает «взаимодействие миров». Нарушение порядка следования сюжетных функций «сбивает» единый ход поступательного развития, типичный для балладного жанра.

Далее появляются горестные интонации темы Викинга-воина, приводящие к Реквиему, соотносящемуся с пятой сюжетной функцией баллады («свадьба-похороны»), что вновь заставляет вспомнить о балладном жанре. «Отпевание любви» происходит в тот момент, когда на фоне угрожающего тремоло литавр всплывают из небытия «последние вздохи» темы любви. Создается впечатление, что смерть поет свою колыбельную песню. Запоздалый кодовый «взрыв» безысходности и отчаянья, а также картина последующего просветления вносят неожиданный жанрово-семантический сдвиг, очередной раз возвращая сочинение в русло поэмы.

Итак, проведенный анализ позволил увидеть гармоничное сочетание элементов трех жанров: баллады, картины и поэмы. В сравнении с «Ленорой» Дюпарка, в «Викинге» Хольбрука появилось новое качество – модус балладности. В самом деле, в сочинении ярко ощутима оценочная позиция повествователя, призванного создать антураж балладного действия. Здесь есть все: и нуминозность, и трепет перед непостижимостью бытия, и иррациональный ужас от прикосновения к загробному миру. Особенно ярко проявили себя качества «эталонного балладного сюжета» и четкое соответствие балладным сюжетным функциям. Однако, тормозящие действие крупные сцены-эпизоды, отсутствие остродраматического нагнетания лишили кульминацию необходимой подготовки, из-за чего не сложилась типичная для баллады драматургия крешендирующей (восходящей) полуволны, и не произошел срыв кульминации в коде.

Равноправное соединение жанровых признаков баллады, поэмы и картины можно наблюдать и в симфонической поэме А. Дворжака «Водяной». В ней важное место отводится пейзажным картинам: лунной ночи, бури на озере и подводному царству. Первые два вносят некоторое торможение в развитие действия. Последний, напротив, несмотря на свою застылость (величественные аккорды деревянных духовых инструментов, давящие своей монументальностью) и замкнутость, занимает особое место в драматургии поэмы. Он контрастируют с трогательной сценой матери, поющей колыбельную сыну.

Интересно отметить похожее решение следующих за этими эпизодами сцен. С момента введения в поэмы «иномирных» персонажей наблюдается драматизация действия, поступательно двигающегося к трансформированной репризе через ряд диалогов (сугубо балладный прием), ведущих к трагической кульминации и мистической картине смерти. Таким образом, в коде «Водяного» происходит окончательное переключение жанровых функций из поэмы в балладу, о чем свидетельствует траурное послесловие, в котором страх и страдание соединились в общей интонации «отпевания жизни».

Следующий случай – оркестровая баллада Дж. Чадвика «Тэм О'Шэнтер» по поэме Р. Бернса – необычен, во-первых, тем, что пересмотру подвергается объявленная композитором жанровая номинация баллады, во-вторых – сатирической направленностью литературного первоисточника.

Веселая попойка в одном из кабачков старого Эйра, возвращение домой подвыпившего Тэма, привидевшийся ему шабаш ведьм в старой церкви Аллоуэй, наконец, дикая погоня, закончившаяся резекцией хвоста «бедняжки Мэгги» (старой кобылы деревенского выпивохи) – все окрашено у Бернса комедийными красками, снижено бытовыми подробностями, и, конечно же, лишено мистического ужаса. Такими ли увидел композитор образы самой известной в Шотландии поэмы Бернса, ставшей национальным бестселлером? Ответ на этот вопрос, как нам кажется, находится в области межжанровых взаимодействий баллады и поэмы.

Интонационно-жанровый комплекс произведения находится в строгом соответствии с канонами балладного жанра. Без доли иронии композитором прочерчены все наиболее часто встречаемые в балладах образы. Здесь, как в классическом балладном тексте, присутствуют нарративность, иррациональный страх, триумф зла. Величественная картина бушующей природы, открывающая музыкальное произведение, решена как «краткое вступительное слово» всего оркестра, и, безусловно, настраивает слушателя на самый серьезный лад. Следующий далее эпизод, построенный на хоровой шотландской песне в изложении валторн, имитирует массовую народную сцену. Однако,

несмотря на явно жанровый характер, окрашенный нарочито-веселым тоном, рассказ Тэма, тем не менее, не способен противостоять мрачной атмосфере всего последующего действия.

Оно включило в себя все ходульные балладные образы. В первую очередь, это сцена скачки. Если не быть знакомым с ироническим тоном поэмы Бернса, никогда не подумаешь, что наездником является не «инфернальный всадник», а нерадивый пьянчужка. Самой яркой в музыкальном отношении, конечно, является кульминационная танцевальная сцена оргии мертвецов. Она основана на яростном и иступленном вращении темы *Dies irae*, вплетаемой в типично балладную лексику, имитирующую звон костей (ксилофон), ужасающие вопли (кларнеты и засурдиненные валторны), мрачные стоны (тромбоны и туба).

Возможно, образы нечисти, представленные в балладе «Тэм О'Шэнтер», были решены в традициях западноевропейского романтизма («Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, танцев из «Вальпургиевой ночи» из оперы Ш. Гуно «Фауст» и др.) и имели оттенок иронии, но, как известно, ближе они были, все же, сарказму, злой шутке, а не легкой веселой эксцентрике. Тем более, следующая за сценой в старой церкви скачка-погоня, построенная на целотонной гамме, не оставляет сомнений в серьезности событий, даже если они происходят в бредовом сознании паяного мужика.

Типичный для баллады срыв кульминации, завершаемый «отпеванием души», казалось бы, должен был поставить точку в действии, однако, развернутая кода-послесловие переводит все события в глубоко субъективную плоскость. В ней, собираясь из разрозненных интонаций, проходит облагороженная тема Тэма, в простой гармонизации звучащая очень проникновенно. Сливаясь с мелодией церковного хорала, очищенного от «инфернального налета», она своей умиротворенностью и спокойствием развенчивает и иронию, неизбежно преследующую такого героя как Тэм, и страх, который нагнетался всей предшествовавшей скачкой. В результате неожиданная модуляция из баллады в поэму иначе расставляет смысловые акценты. Страх уже не является героем

повествования, а ретроспективный взгляд назад позволяет ощутить трансформацию «семантического ядра» табуированной баллады, события которой воспринимаются не иначе, как пародия на балладный сюжет.

Суммируя наши наблюдения, можно сделать вывод о том, что в рассмотренных образцах, отмеченных равноправным совмещением жанровых признаков поэмы и баллады, действуют некие общие закономерности. Во-первых, содержание музыкального высказывания выражено через балладные эмоции страха и страдания, что соответствует критерию генеральной интонации жанра баллады. Во-вторых, со всей очевидностью центр повествования занимает балладный конфликт столкновения «маленького человека» с судьбой. Так, во всех рассмотренных случаях главные герои – это обыкновенные люди: бывший воин, неразумная девушка, подвыпивший крестьянин. Все страсти концентрируются вокруг бытового конфликта, который предстает как непримиримость знатного тестя и зятя-простолюдина в «Викинге», мужа и жены в «Водяном», наконец, как сценка из деревенской жизни в балладе «Тэм О'Шэнтер», когда незадачливый пьянчужка попадает на шабаш ведьм – встреча, чуть не закончившаяся трагедией.

В то же время столь сильные жанровые позиции баллады не получили закрепления в принципах балладной драматургии, к тому же внедрение картинности небалладного типа, явно проступившей в «Викинге» и «Водяном», значительно ослабило роль балладности, усилив позиции поэмы. Наконец, особенно наглядным компромиссом стало наложение программы последовательно-сюжетного типа на типовые сюжетные балладные функции, тесно связанные с «персонажным каркасом» балладного жанра.

Таким образом, сочинения Дж. Хольбрука, А. Дворжака, Дж. Чадвика можно отнести ко второй модели взаимодействия (см. рис. 2). Они продемонстрировали, как тесно соприкасались между собою баллада и поэма. В «Викинге» и «Водяном» баллада близко подошла к трансформации семантического ядра поэмы. «Не дотянув» до таких значимых для баллады жанровых элементов как хронотоп и драматургия, она, между тем, расширила свое

влияние благодаря модусу балладности, подвергнув испытанию «генеральную интонацию» жанра симфонической поэмы. В «Тэме О'Шэнтере» модуляция из баллады в поэму вообще пошатнула «серьезность намерений» табуированной баллады, практически сведя к нулю все предыдущие «страхи», а семантический слом послужил основой для перехода трагедии в комедию.

4. Баллада и симфоническая поэма

Третьим типом взаимодействия поэмы и баллады становится превалирование балладности в одночастном оркестровом программном сочинении. Довольно часто в орбиту таких произведений попадают опусы, номинированные как симфонические поэмы. Это «Голубок» (1896) и «Полудница» (1899) А. Дворжака, «Томан и лесная фея» З. Фибиха (1875), «Валтасар» П. Эртеля (1905).

Их объединяет присущие балладе лаконичная программа и «генеральная интонация», типовой «персонажный каркас», балладная картинность с установкой на балладный колорит и событийность, наконец, балладный хронотоп, сюжетная ситуация перехода границы миров (здешнего и потустороннего) и, как следствие, появление «двойника» главного героя, что в целом влияет на драматургию крешендирующей полуволны и свободу композиционного решения.

Сильные жанровые позиции баллады позволяют нам сделать вывод о несовпадении авторской номинации и жанрового решения. В отличие от поэмы, в балладе постоянно ощутима борьба между внешним драматическим действием и внутренней трагедией «маленького» человека. Говоря о безусловном доминировании жанровых признаков баллады, в то же время необходимо подчеркнуть, что без принципа монотематизма, так активно заявляющего о себе в этих сочинениях, вряд ли оказались бы возможны смысловые трансформации и пересемантизация образа Возлюбленной.

Ослабление позиций поэмного жанра очевидно в сочинениях Дворжака «Голубок» и «Полудница», но необходимо отметить особое качество балладности, присущее названным поэмам. Оно определяется тяготением композитора к эпико-драматическому типу баллады. Страх и Страдание стали героями поэм А. Дворжака на балладный сюжет. Выше мы уже характеризовали работу композиторов с литературным первоисточником, подчеркивая, что «обнажение» сюжетного каркаса способствует балладному «наклонению» программы. Особенно это заметно в «Голубке». События, происходящие в балладе Эрбена, растянуты на три года, а композиторская программа опускает эту деталь, предельно сжимая время действия:

1. ***Andante, Marcia funebre.*** Молодая вдова плачет и причитает над могилой своего мужа.
2. ***Allegro,*** *afterwards* ***Andante***. Веселый богатый крестьянин встречает прекрасную вдову, утешает ее и убеждает забыть о своем горе, выйдя за него замуж.
3. ***Molto vivace,*** *afterwards* ***Allegretto grazioso.*** Она соглашается на его предложение. Радостная свадьба.
4. ***Andante***. Из зарослей молодого дубка на могиле ее первого мужа, который был отравлен ею, слышится жалобное воркование Голубя. Тоска съедает сердца греховных женщин, которые, пытаясь побороть ужасы порочной совести, сходят с ума, и ищут смерти в тяжелых водах, текущих мимо. ***Andante Tempo I,*** *afterwards* ***Più Lento:*** Эпилог.

Как и в рассматриваемой выше поэме «Водяной», картинность в «Голубке» и «Полуднице» играет весомую роль. Ранее мы уже сталкивались с произведением, где картинность выступала на стороне поэмы («Викинг» Дж. Хольбрука), поскольку, тормозя действие, становилась поводом к авторской рефлексии. В отличие от «Викинга», в «Полуднице» и «Голубке» дана иная компоновка балладных и картинных элементов. Напомним, что в «Викинге» пение менестрелей и эпизод штиля внедрялись в динамичное балладное повествование, тормозя драматическое нагнетание. В «Полуднице» сцена деревенского праздника, напротив, обрамляет действие, ярко контрастируя центральному событию – появлению Полудницы. Ее вторжение отмечено, как и

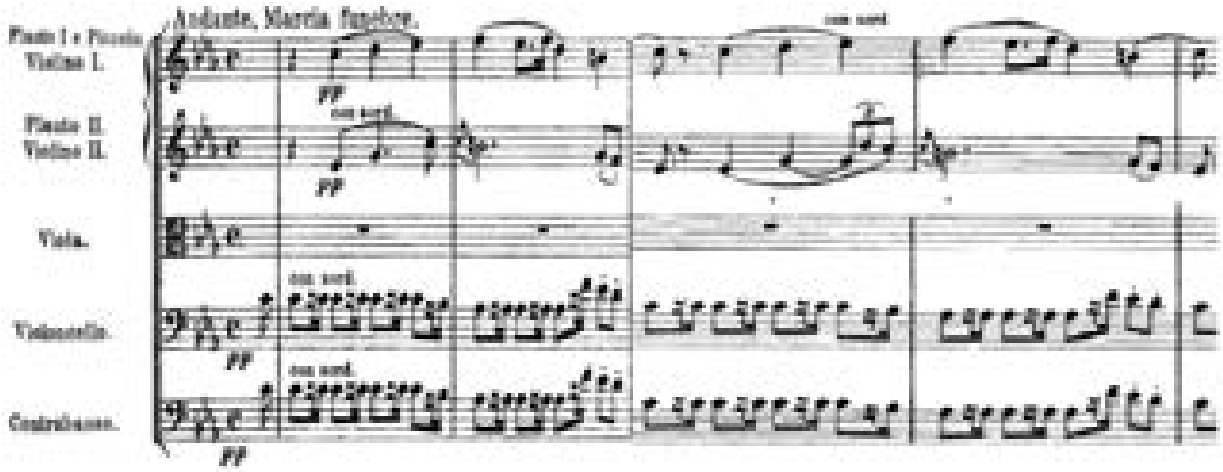
положено балладе, леденящим душу «шелестом» засурдиненных скрипок и альтов, переходящим в зловещий танец уродливой карлицы. Троекратный диалог матери и дитя, заканчивающийся срывом кульминации, заявляет в полную силу о модусе балладности.

В «Голубке» распределение «драматургических сил» таково, что массовая сцена свадебного празднества, помещенная в центр разработки – по сути, единственная картина в «Голубке», поэтому здесь не нарушается баланс драматической и жанрово-картинной линий баллады. Это оказалось возможным благодаря снятию функций картинности с двух других сцен: траурного шествия в Прологе и самоубийства молодой вдовы в Эпилоге. «Страдающее» начало, идущее от похоронного марша, открывающего и замыкающего поэму, перенесено из звукоизобразительной области в глубоко условную, психологическую.

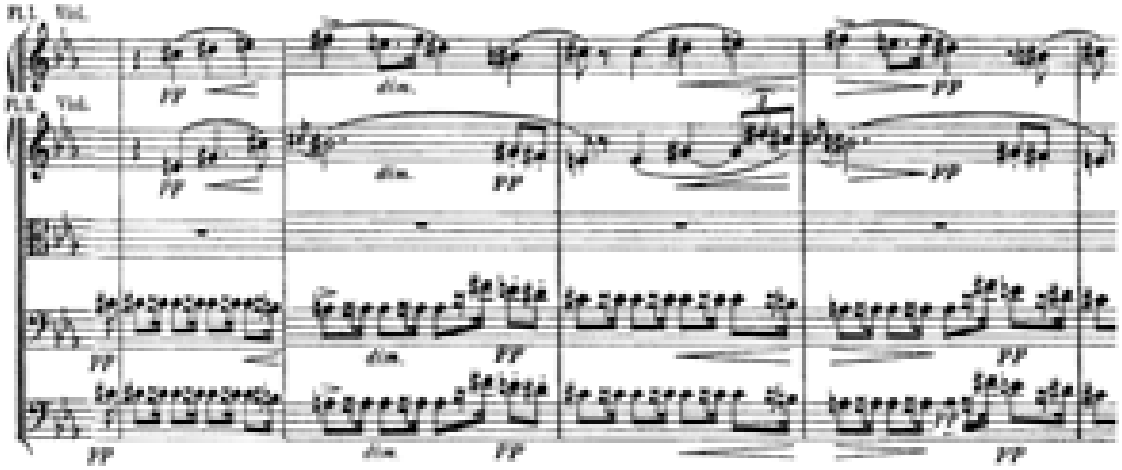
В традициях балладного жанра действие обрамляют нарративные темы, соответствующие образу Повествователя. Показательно, что из трех типов «повествователей», встречающихся в романтической табуированной балладе (Повествователя, «творящего антураж» балладного действия, Повествователя, сочувствующего героям и Повествователя назидательного, обличающего героев), в этом сочинении использован второй тип. Субъективное переживание воспроизводимых событий – его отличительная черта.

В таком Повествователе как бы совмещаются две точки зрения: наблюдателя и спутника героев. Для характеристики наблюдателя Дворжак выбрал замкнутую форму секвентно-повторного периода, второе предложение которого звучит на полтона выше первого *(c-moll – cis-moll)*, буквально с первых тактов создавая эффект напряженного нарратива. Несмотря на то, что эта песенная тема излагается в спокойном темпе и ритме шага, этот образ характеризует безутешная печаль *(примеры 149 и 150)*.

149. *А. Дворжак. «Голубок», тема похоронного шествия*

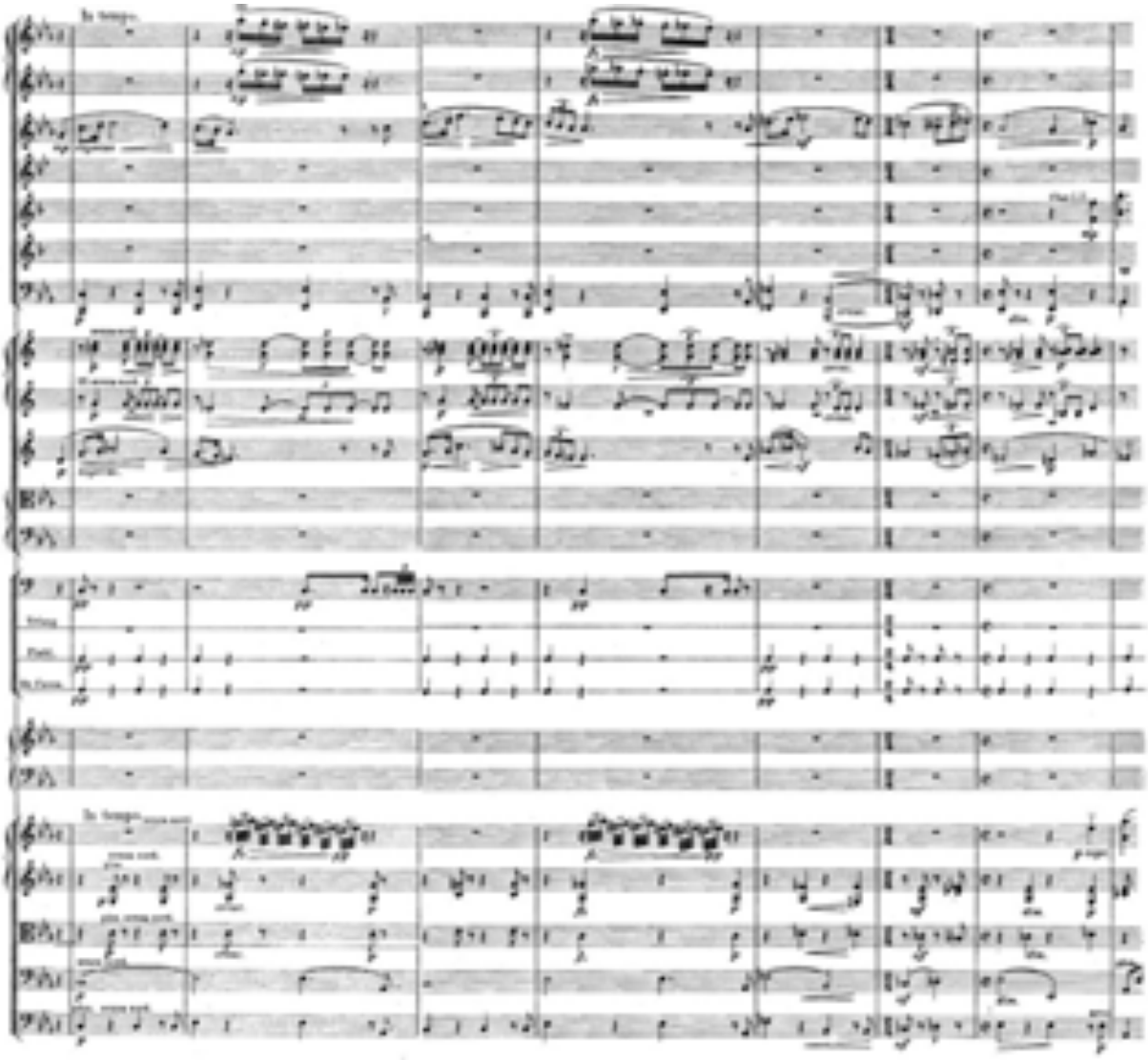


150. *А. Дворжак. «Голубок», тема похоронного шествия*



Открывая и завершая балладу, а также проникая во все части поэмы, кроме картины свадьбы, она воспринимается как эпиграф, эпилог и оценка происходящего. Повествователь, помещенный за пределы действия, решительно отделяется от участников «игры». Кроме того, не слиться с героями повествования ему помогают темы-спутники, которые, благодаря своей объективированности и предметности, выходят в область «вне-сознания» нарратора. Такой темой в Похоронном марше становится его средний раздел, отмеченный введением тембров медных духовых и ударных (большой барабан и тарелки), имитирующих звучание ритуального оркестра, сопровождающего траурное шествие (пример 151).

151. *А. Дворжак. «Голубок», тема похоронного шествия (середина)*



Другой знаковой темой становится лейтмотив проклятья. Его внеличное начало также объективно и не зависит от отношения Повествователя к героям его рассказа. Таким образом, этот лейтмотив наделяется символической функцией и воспринимается как голос карающего рока, данный свыше.

И, наконец, последнее: особенность характеристики «потустороннего» мира в художественном пространстве произведения. «Иномирная» сфера образов в «Голубке» весьма необычна. В отличие от всех произведений, рассмотренных выше, здесь нет пугающего мира нежити, одним своим видом способной навести ужас и трепет; мира, от встречи с которым стынет кровь в жилах. Разве можно сравнить беззащитного белого голубка, горестно воркующего на

могиле отравленного мужа, с женщиной-змеей, злобной карлицей, скелетом, грозно сверкающим пустыми глазницами в старинных рыцарских доспехах?!

В «Голубке» потусторонний мир показан не столько звукоизобразительно, сколько психологически, а «страшное» возникает как реальное лишь в сознании героини. Но нет ничего страшнее, чем муки проклятой души, обреченной Нечистому и ясно ощущающей дыхание преисподней.

Таким образом, в этом произведении Дворжака выдержана классическая для балладного жанра ретроспективная последовательность событий, благодаря чему параллельно развиваются два временных плана. Первый известен из программы, второй, субъективно-психологический, разворачивается в бредовом сознании вдовы, нарушившей запрет и отравившей своего мужа ради любовной связи с богатым паничем (сюжет, весьма распространенный в разных национальных культурах)[110]. Как видим, типичный для баллады сюжет «возмездия», лежащий в основе «Голубка», свое жанровое решение получил, не отклоняясь от заданной модели балладного жанра.

Подведем итоги. К концу XIX века ясно прослеживается тенденция преодоления границ устоявшейся жанровой формы. Было замечено, что сложившаяся ситуация в области жанровой картины романтизма обозначила ту грань, когда противоречия между авторской интенцией и логикой жанра были сняты, а композиторская стратегия обозначилась как столкновение «твердой жанровой формы» (М. Бахтин) с авторским пониманием жанра. Эти процессы в музыкальном искусстве привели к явлению межжанрового взаимодействия.

«Диалог» симфонической поэмы и баллады в музыкальном искусстве романтизма разворачивался в трех переходных зонах: поэма-баллада (рис. 1), баллада↔поэма (рис. 2) и баллада-поэма (рис. 3). Способы реализации

[110] Этот сюжет хорошо известен по шотландской народной балладе «Ворон к ворону летит…» в переводе А. С. Пушкина, где вдова «ждет мил*о*го,/Неубитого, живого», в то время как муж ее «лежит убитый», а про то «Кем убит и отчего, /Знает сокол лишь его, /Да кобылка вороная, /Да хозяйка молодая» [364, с. 28].

«встречного движения» выбиралась каждый раз индивидуально и зависели от поставленной творческой задачи.

В целом, следует признать, что диалектика межжанровых взаимодействий, проявившиеся в процессе интеграции жанровых элементов баллады и поэмы, обеспечила условия для эволюции балладного жанра, который, начиная со второй половины XIX века, постепенно обогащался новыми «жанровыми идеями». Используя ведущие принципы поэмности – монотематизм, лейтмотивность, многоэлементную драматургию, а также картинность – баллада к началу XX века приобрела не свойственное ей ранее качество – симфонизм, что свидетельствует о зрелой фазе ее развития.

5. Композиции *Alla Ballade*

В конце XIX века в композиторском творчестве жанровые диалоги стали очень распространенным явлением. Они могли носить открытый характер, и тогда взаимодействие баллады с другими жанрами нередко получало авторскую рефлексию, выраженную в таких ремарках как *alla ballade, quasi ballade, «в духе баллады»* (Этюд *Alla ballata* Скрябина, Трио *Quasi una Ballata* В. Новака, *Qusi Ballata* из Оркестровой сюиты ор. 38 Ц. Кюи, *Qusi Ballata* из Четырех пьес для скрипки и фортепиано ор.17 Й. Сука). Однако не менее распространенным случаем было отсутствие указания на композиторскую интенцию.

В обоих случаях о связях опуса с балладным «прообразом» сигнализировали сюжетные мотивы, «невербальные портреты» балладных «персонажей», явленные через мигрирующие балладно-интонационные комплексы или quasi-цитаты известных балладных опусов, наконец, это могла быть экспликация балладного колорита – нуминозно-катастрофического или архаического.

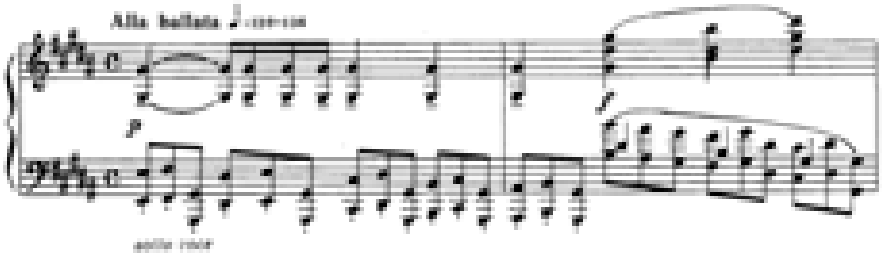
В качестве примера с экспликацией балладного «присутствия» в музыкальном тексте рассмотрим *gis-moll*'ный Этюд ор. 8 № 9 А. Скрябина.

Несмотря на приверженность романтизму в первый период творчества, свою жанрово-балладную интенцию композитор выразил только в этом

сочинении, отметив Этюд ремаркой *Alla ballata.* В нем Скрябин демонстрирует тяготение к типу «табуированной» баллады, о чем сигнализирует аллюзия на «Лесного царя» Ф. Шуберта. Очень тонкими штрихами обозначены невидимые нити, соединяющие два сочинения: тесситурная близость (*g-moll – gis-moll*), идентичность тональных планов, вплоть до модуляции в параллель в конце первого периода. Не ускользает от внимания обращение композитора к шубертовским интонациям, вызывающим непосредственные ассоциации с темой скачки «Лесного царя»: мелодико-ритмическое остинато основного тона в мелодии, движение по звукам тонического трезвучия, наконец, скрытый голос в триолях, двигающийся в амбитусе сексты (*примеры 152-153*).

152. Ф. Шуберт. Баллада «Лесной царь»

153. А. Скрябин. Этюд ор. 8 № 9



«Проработка» темы «скачки» в скрябинском опусе сделана настолько детально, что по ней можно восстановить балладную традицию воплощения Инфернального пришельца, образу которого посвящен первый (простая трехчастная форма) раздел сложной трехчастной формы. В остинатно повторяемой мелодико-ритмической фигуре, звучащей на фоне облегченных стаккатируемых октав в динамике пиано, угадывается скользящий полет *призрака*-всадника (первый период). Патетические возгласы восходящих трезвучий создают образ *демона-воина*, в котором гипертрофируются качества грозной силы «всадника-мертвеца», в чем «прочитывается» его ипостась Предводителя

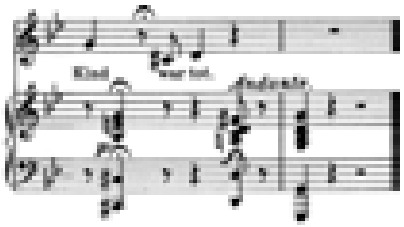
мертвого воинства. Унисонный шквал то низвергающихся в глубины низкого регистра, то молниеносно взлетающих вверх пассажей подчеркивает способность призрака стремительно преодолевать пространственное пограничье (середина простой трехчастной формы).

Следующее за первым бурно-драматическим разделом сочинения контрастное Трио также находится в русле балладных традиций. Составляющая его основу лирическая образность поворачивается двумя гранями. Воплощению хрупкого, утонченно-чувственного начала служит грациозная тема, характеризуемая полиметрией терпких терцово-квартовых созвучий с синкопически слигованными ритмическими предъемами в басу. В свою очередь, *cantabile* становится выражением лирически-страстного начала. Обе грани не противоречат друг другу, указывая на традиционное для баллады соединение в этом образе любви чувственной и любви священной.

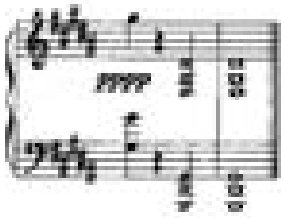
На первый взгляд, сочинение характеризуют канонические балладные признаки композиции и драматургии, для которых характерны стянутость событий в один драматургический «узел», стремительный темп повествования, контраст сцен-эпизодов (Этюд написан в сложной трехчастной форме с сокращенной репризой и кодой), «срыв» кульминации и семантический слом-обрушение в конце.

Однако некоторые существенные детали не укладываются в рамки канона. Для границ разделов формы характерны моменты длительных остановок, что не соответствует балладному приему непрерывно-поступательного нарастающего повторения *(incremental repetition)*. Динамике «агонического» исхода, типичного для табуированной баллады, не соответствует и тишайшая кода в сочинении Скрябина. Пожалуй, единственное, что указывает в Этюде на трагический исход – это выделение в мелодии звука *d – dis*, в романтической музыке трактуемое как знак «смерти». От исследовательского внимания не ускользает и взятое в мелодическом положении квинты заключительное тоническое трезвучие, аналогичное окончанию вокальной партии шубертовской баллады *(примеры 154 и 155)*.

154.



155.



Художественная задача Скрябина, воссоздающего в своем Этюде жанрово-стилистическую модель табуированной баллады, было решена достаточно оригинально: quasi-цитатные «знаки» табуированной баллады «Лесного царя» стали поводом для диалога двух композиторов. Признаками баллады в Этюде стали: детальная проработка образов призрака-всадника, Возлюбленной, использование особенностей балладной драматургии, выраженной через контраст разделов, «срыв» кульминации, семантический слом-обрушение и появление знака «смерти» в конце сочинения. Отступлением от жанрового канона можно считать нарушение приема троекратного нарастающего повторения, длительные остановки на границах крупных разделов, «сбивающие» темп повествования и эффект непрерывного нагнетания. Итак, апробированное в симфонических балладах «жанровое слово», тут же «прозвучало» в миниатюрах начала XX века.

Более тонкой работой отмечены сочинения, использующие принципы балладного повествования без указания на жанр. В таких случаях мы имеем дело с жанровой аллюзией – наиболее сложным уровнем взаимодействия, когда из глубин жанровой памяти извлекаются «осколки» жанровой системы. Здесь самыми тиражируемыми стали два приема: воплощение балладных образов (чаще других – Инфернального пришельца-всадника и Барда-повествователя) и опора на программный заголовочный комплекс.

Например, образ всадника или демона-охотника с интонационным комплексом пришельца можно встретить в симфонической поэме «Ночная скачка и восход солнца» Я. Сибелиуса, в этюдах Ф. Листа и Э. Мак-Доуэлла «Дикая охота», фортепианных миниатюрах Р. Шумана «Дикий всадник», «Охотник в

засаде», «Всадник». Не без влияния образа моряка-скитальца появилась фортепианная токката К. Таузига «Корабль мертвецов»[111].

В других сочинениях, не имеющих программной привязки, признаки балладности утвердились благодаря экспликации балладно-интонационного комплекса пришельца. Подобных примеров множество, но самыми яркими, на наш взгляд, являются четыре «Мефисто-вальса» Ф. Листа. Неистовый пыл призрачной скачки слышится в его первом Мефисто-вальсе. Вихревая взвинченность импульсивного тематизма, опора на неустойчивую диссонантную вертикаль, господство минорных тональностей или искусственных ладов, хроматических звукорядов во Втором и Третьем вальсах, а также экстатичная тарантелла Четвертого, переходящая в галоп (трехдольный метр сменяется двухдольным), вновь заставляют вспомнить бешеную скачку смерти.

Особой притягательностью для композиторов обладал образ Барда, пришедший из национально-исторической баллады. Как и в случае с пришельцем, композитору достаточно было лишь отдельных стилистических «намеков» в виде переборов арфы, песенной повествовательности, как части интонационно-балладного комплекса этого героя, чтобы встроить балладу в чужую жанровую структуру. В «Кельтской ламентации» Дж. Фулдса, «Саге» К. Нильсена, «Уэльской рапсодии» Э. Германа, «Карельской легенде» А. Глазунова, III части «Богатырской симфонии» А. Бородина введение балладно-интонационного комплекса Певца-пророка моментально связывает сочинение с образом Барда.

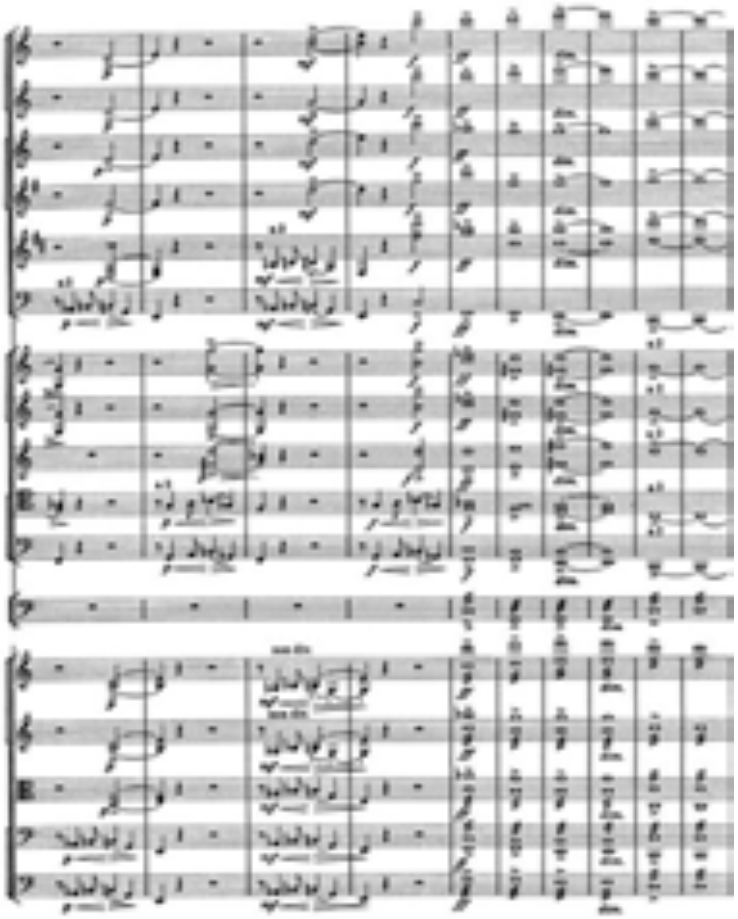
В отдельных случаях включаются и другие маркеры, «отсылающие» к памяти жанра. Например, появление знаков «потустороннего мира» (напомним, что Бард в балладах являлся медиатором между миром «живых» и «мертвых») у А. Глазунова и А. Бородина создает дополнительные жанрово-балладные коннотации, углубляя содержание этих симфонических опусов. В «Карельской легенде» «просвечивают» сюжетные мотивы обоих типов

[111]Существует ее версия для симфонического оркестра.

романтической баллады[112]. Крайние разделы легенды – это экспликация типового пейзажного мотива северной природы, а центральный эпизод решен в традициях мрачной фантастики табуированной баллады.

В III части симфонии А. Бородина исследователи редко обращают внимание на инфернальный мотив-связку между главной и побочной партиями. Тем не менее, он менее всего укладывается в концепцию быллино-богатырской фрески, в духе которой трактуется данная симфония. А между тем, появление инфернального мотива на границах разделов, как значимого драматургического компонента, сигнализирует о балладности, что позволяет за героической эпичностью увидеть глубину драматического сюжета *(пример 156)*.

156. *А. Бородин. Симфония № 2, часть III*



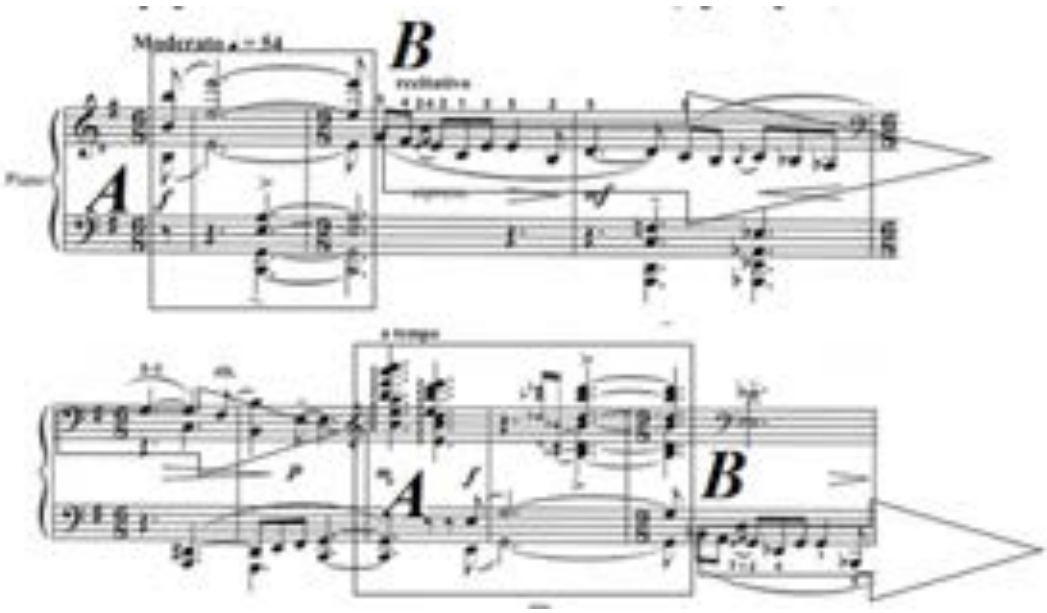
[112] В архиве композитора сохранился набросок программы: «Прекрасный юноша на берегу Тиелис-Ярви, где шелестит сосновый бор и кукует кукушка, зачарованно слушает волшебные звуки из дивного ущелья Коли-Вар. В его глубине совершаются таинственные обряды Чернобога. Исчез юноша в таинственном ущелье, но по-прежнему шелестят сосны, сверкает гладь озера, доносится кукованье». См.: [44].

Смещение «жанровой точки зрения» в сторону баллады расширяет образ былинного сказителя. Перед нами предстает Бард, который, как участник событий, помнит прошлое, как пророк – заглядывает в будущее, как смертный человек – переживает трагической ход истории. Вместе с ним слушатель прикасается к напряженности экзистенции. Особенно ярко этот момент выражен при столкновении потока монологических фраз Барда с неприступной «стеной» аккордовых вертикалей всего оркестра.

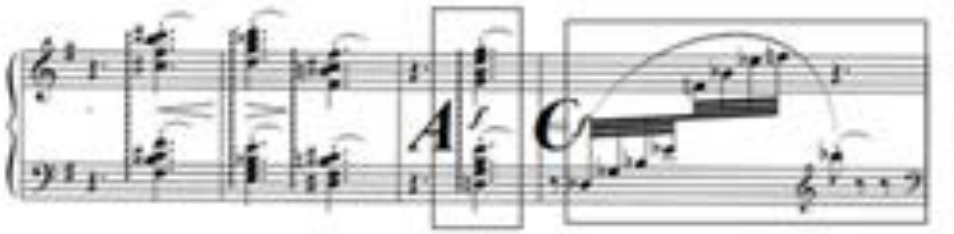
Аллюзии балладного жанра в музыкальных сочинениях всегда дают необычные музыкальные решения. Встретить их можно и в современной музыке. Интересно наблюдать, как разворачивается диалог в Картине-этюде «Ручей у стен старого замка» А. Муралёва. Интонационная драматургия проецируется на балладный сюжет о трагической любви.

В пьесе экспонированы три темы: тема священной арфы певца-сказителя (А), одноголосная песня Трубадура (цитата из «Старого замка» М. Мусоргского) (В) *(пример 157)* и quasi-цитата балладной русалочьей лексики: «трехоктавный всплеск» гармонической фигурации (С) *(пример 158)*.

157. *А. Муралёв. «Ручей у стен старого замка»*



158. *А. Муралёв. «Ручей у стен старого замка»*



С первых тактов Бард и Трубадур соединены в одно целое: квартовый зачин, у Мусоргского начинающий песню Трубадура, здесь звучит как грозное пророчество и ассоциируется с образом Барда – проводника внеличного рокового начала. Эту тему «допевает» Трубадур, поддерживаемый переливами священной арфы (арпеджио аккордов в высоком регистре). Таким образом, песня Трубадура «вплетена» в тему трагического пророчества Барда. Возникает двойственная ситуация. С одной стороны, Трубадур – сам певец истории любви, с другой, его песня-цитата, динамически и фактурно контрастирующая теме пророчества, из нее же и берет свое происхождение *(элемент А в примере 157)*.

Тема Барда интонационно также связана и с темой Русалки, которая в виде гармонической фигурации «вытекает» из предшествующего ей малого минорного секундаккаккорда, сдвинутого на полтона вниз: *(элементы А и С в примере 158)*. Получается, что все три темы между собою связаны. Так на уровне тематических связей и сопоставлений возникают типичные балладные мотивы *любви-в-смерти* и *судьбы*. Развитие любовного чувства по правилам балладного жанра изначально имеет трагическую предопределенность, что реализуется в финале Картины-этюда.

Подводя черту под анализом фортепианная пьесы А. Муралёва, можно констатировать, что для композитора второй половины XX века по-прежнему актуальны балладные архетипы, лексика, картинность и принципы балладной драматургии, откристаллизовавшиеся в зрелых симфонических балладах. Романтическая баллада, ожившая на станицах современной музыки, не утратила свежести благодаря жанровому диалогу, проходящему в парадигме интертекстуальности.

Итак, из приведенных примеров становится ясно, что приобщение к жанровым традициям баллады носило свободный характер. Оно могло проходить внутри жанровой парадигмы, как у Скрябина и тогда возникали композиции *Alla ballade*; но могло использовать лишь «осколочные» балладные элементы в виде ссылки на персонажей, что мы наблюдали у Глазунова, Бородина, Нильсена. В этом случае уместнее говорить о балладных аллюзиях. Не менее интересным стала опора на типовые сюжетные мотивы баллады. Современному композитору Муралёву достаточно было лишь намека на мотив любви-в-смерти табуированной баллады и цитатные знаки романтической баллады, стилизованной под средневековую песню трубадура, чтобы «поднять на поверхность» глубоко запрятанный балладный любовный сюжет о трагической встрече двух миров.

§ 2. Метажанровые стратегии романтической баллады

В конце XIX века романтическая баллада вошла в фазу кульминирования. Свободное обращение с балладой в художественной среде оказалось возможным благодаря открытости границ ее жанровой системы. Заявляя о своих доминирующих позициях в искусстве, она воздействовала на содержательное поле других жанров, «разыгрываясь» в них вторично (причем, актуализироваться могли в равной степени оба типа романтической баллады – табуированная и национально-историческая).

Узнаваемость жанра, обеспеченная ее архетипической структурой, снимала «кордоны» между разными видами художественного творчества, позволяя балладе проявлять свои репрезентативные функции в культуре. Задачу данного параграфа мы видим в том, чтобы показать универсальность найденной «формулы» романтической баллады, которая, опираясь на жанровую память, одинаково работает в разных видах искусства и историко-стилевых условиях.

Разнообразие элементов и их конфигурация внутри художественного целого целиком зависела от авторской интенции. Особенно интересными оказались случаи «считывания» балладного кода представителями разных творческих профессий. Экспонированные в первых двух главах принципы балладной поэтики, как то: «бродячие» сюжеты, балладные мотивы, хронотоп, система образной оппозиции (двойники), композиционно-драматургические «клише», помогут нам произвести атрибуцию балладности в вокальном и фортепианном циклах, а также в опере.

1. «Ворон» Э. По – А. Берга – Г. Доре: реконструкция жанрового кода табуированной баллады

«Ворон» Э. По стал примером экстраполяции литературной баллады в художественную систему мелодрамы и книжной графики. В отличие от известной работы Г. Доре (1883), представляющей собой цикл из 24 художественных иллюстраций *(Приложение № 5)*, музыка американского композитора Артура Берга, написанная к столетнему юбилею поэта, была практически неизвестна в других странах[113]. Оба сочинения, созданные в разное время авторами разных стран и творческих специальностей, оказались связанные между собою единством композиционно-драматургического решения. Рассмотрим, как композитор и художник моделируют основные принципы балладной поэтики: *«персонажный каркас»* (состоящий из трех лиц: героя, его возлюбленной и повествователя) и *два типа пространственно-временной организации* (связанных с воплощением «внешнего» и «внутреннего» сюжетов).

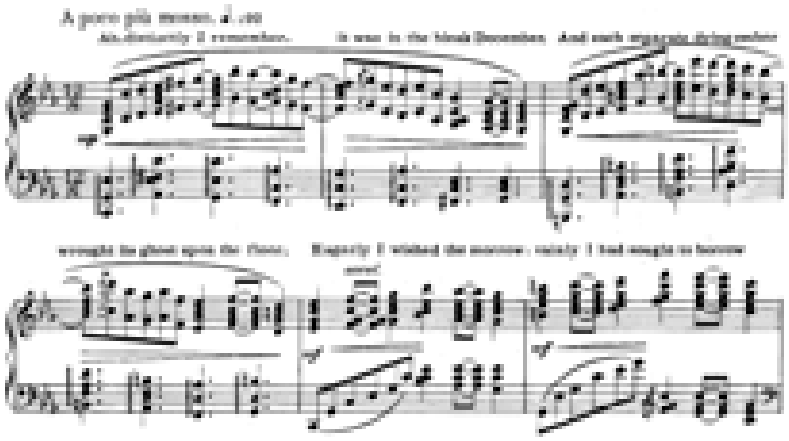
Итак, какие же «приметы» главного героя мы видим в литературном тексте? В первую очередь, это его кабинет. Знаками-символами косвенной характеристики становятся «тайные свитки чернокнижья» (В. Топоров), а также бюст Паллады и тени, падающие от угасающего угля – символа угасающей жизни. Портрет героя, набросанный поэтом несколькими штрихами, уточняют первые две иллюстрации Г. Доре, в которых «читаются» фаустианские реминисценции. Отметим, что все иллюстрации к «Ворону» выполнены в технике ксилографии, которая характеризуется большими изобразительными возможностями, такими как «фактурное богатство граверного штриха, тончайшие переходы тона и лаконизм линий» [346, с. 205].

В основе музыкальной характеристики героя лежит тема «мучительных раздумий». Равномерное развертывание одноголосной линии, данное в первой строфе, постоянно прерывается слигованным синкопированием, что свидетельствует о скрытом эмоциональном возбуждении рассказчика. Октавное

[113] См. об этом: [408].

«утолщение» мелодии, ладово-гармоническое усложнение и появление ритмо-гармонических предъемов во второй, варьированной строфе, подчеркивают нарастание интенсивности и окончательно формируют портрет страдающего героя, потерявшего свою Возлюбленную *(пример 166)*.

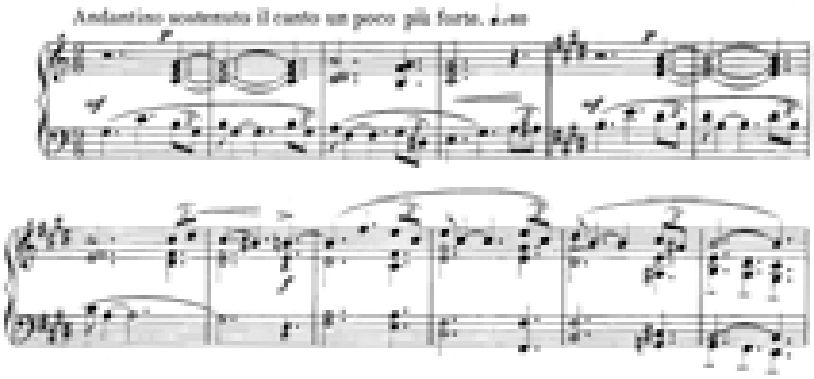
166. *А. Берг. «Ворон». Вторая строфа, тема мучительных раздумий*



Природа дуалистичного мира балладного жанра трактовала человека как существо двойственное, содержащее в рамках единой целостности Божественное и демоническое, что замечательно вписывалось в мистико-религиозную парадигму романтизма. Двойником героя-рассказчика в мире ангелов является Ленора, персонифицирующая светлую ипостась его души. Двойником в мире демонов становится Ворон, указывающий на обратную сторону души героя-рассказчика.

У Г. Доре появление Леноры (третья иллюстрация) решено как вторжение ангела из мира тьмы. Ее светлый силуэт отчетливо выделяется на сером теневом фоне. В музыке с образом Возлюбленной связаны три темы любви. Их экспонированию целиком посвящено Вступление. Одухотворенный характер первой темы порожден движением по кругу «просветляющегося» мажора: *С – Е – Н (пример 167)*.

167. *А. Берг. «Ворон». Вступление, первая тема любви*



Из ее ядра вырастают и включаются в продолжающееся интонационное развитие «темы-эмбрионы» (терминология В. Бобровского)[114]. Светлая меланхолия темы-ядра, с опорой на жанр колыбельной, постепенно достигает в них эмоциональной экспрессии, которая, благодаря инструментальной кантилене, основанной на типовых интонациях песенно-повествовательного типа, выходит на более высокий уровень художественного обобщения.

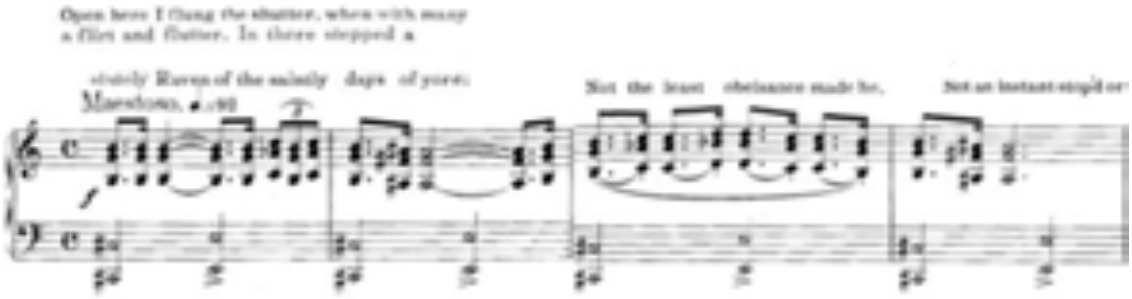
Фигура Леноры у Доре со всех сторон охвачена тенью, конусообразно поднимающейся к бюсту Афины. Возникает эффект присутствия в картине неизвестного лица, скрытого плащом. Художник сразу дает понять, что все последующие видения героя навеяны миром тьмы, неслучайно вслед за Возлюбленной появляется Ворон.

В балладе Э. По черный Ворон – существо хтонического мира, гость из царства Плутона, предвестник смерти, а в литературных опусах романтизма – персонификация демона зла. Не иначе как *bird of devil* (птица-дьявол) и *demon* (демон) его называет герой баллады.

В музыкальном тексте Ворон трактован как персонаж, наделенный страшной внеличной силой. Арсенал его музыкальной характеристики целиком состоит из набора «фатумных» тем, связанных с семантикой смерти *(пример 168)*.

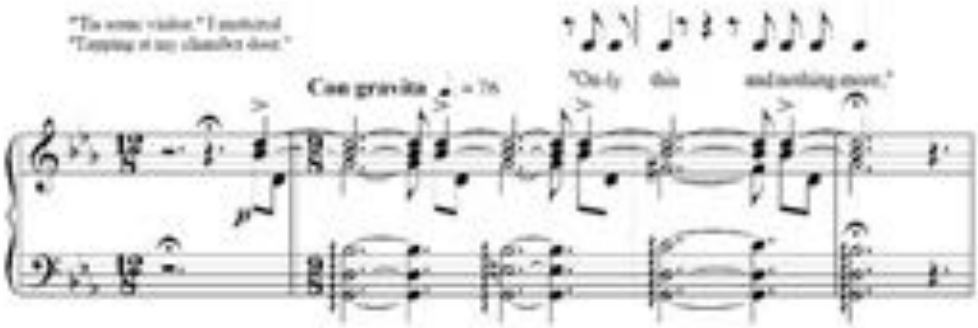
[114] См.: [37].

168. *А. Берг. «Ворон». Седьмая строфа, тема Ворона*



Здесь и голоса трубных гласов с настойчивым повторением одного звука, усиливающего властность сигнала и несокрушимую силу повелительных интонаций, здесь и колокольная раскачка маркированных басов, здесь и триольная ямбическая устремленность к сильной доле, ее резкое выделение, наконец, остинатная повторность мелодико-ритмического ядра, его секвентное перемещение и неспособность к интонационному развитию. Образ Ворона дополняет тема «небытия» (припев «Nevermore!»)[115], выполняющая функцию лейтмотива *(пример 169)*.

169. *А. Берг. «Ворон», тема «небытия»*



Балладный принцип двойничества затронул в мелодраме «портретный мир» «Ворона». Однако будет небезынтересным понять причины раздвоения души героя-философа. Из канона табуированной баллады нам известно, что

[115] Интересно, что поэтический перевод этого слова – «никогда больше» – имеет разные смысловые оттенки от дословного «Больше никогда!» у С. Андреевского – до краткого императива «Никогда!» у Л. Пальмина через их равноправное использование у Д. Мережковского, К. Бальмонта и В. Брюсова, возвращения к англоязычному написанию «Nevemore» у М. Зенкевича – до свободной трансформации первоначального смысла у Н. Голля с его версией перевода «Все прошло!» и В. Топорова «Приговор!».

нарушением табу считается проклятие, пренебрежение запретом, и, как следствие, попадание под действие потусторонних сил. Чтобы найти в «Вороне» указание на нечто подобное, необходимо обратиться к финалу литературной баллады, поскольку в нем всегда содержится некий намек, заставляющий переосмыслить предшествующее течение сюжета, а события, первоначально воспринимаемые как факультативные, перевести в статус ключевых.

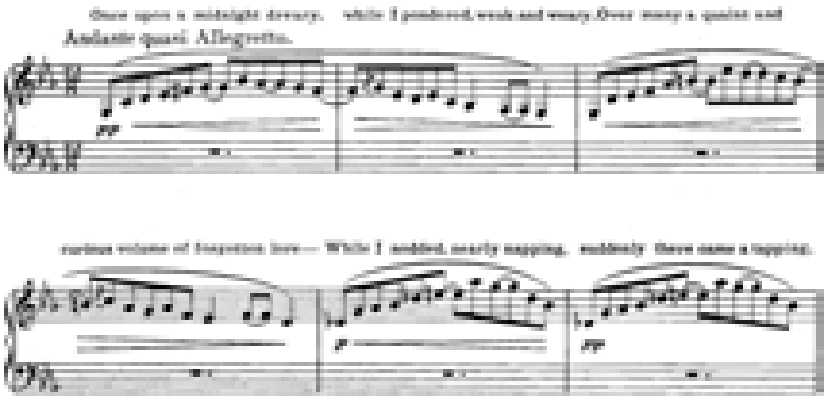
В «Вороне» таким событием становится подписание тайного договора с дьяволом, на что в тексте баллады указывает «черное перо» – «знак обмана», скрепляющее этот договор, что особенно явно высвечивается в случае подстрочного перевода, представленного ниже в *Таблице № 11:*

Таблица № 11. Дословный перевод XVII строфы «Ворона» Э. По

«Ворон», XVII строфа. *Э. По*	«Ворон», XVII строфа. *дословный перевод А. Дейла*, 2013
«Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken! Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door! Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!» Quoth the Raven, «Nevermore»	«Вернись обратно в бурю и ночной берег Плутона! Не оставляй чёрное перо как знак того обмана, вышедшего из твоей души! Оставь мой приют неоскверненным! – Покинь этот бюст над дверью моей комнаты! Вырви свой клюв из моего сердца и унеси свой призрачный образ подальше от моей двери!» Ворон каркнул: «Больше никогда!»
«Ворон», 17-я строфа. *Э. По*	«Ворон», 17-я строфа. *Художественный перевод* *М. Зенкевича, 1946*
«Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken! Leave my loneliness unbroken! - quit the bust above my door! Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!» Quoth the Raven, «Nevermore.»	«Это знак, чтоб ты оставил дом мой, птица или дьявол! – Я, вскочив, воскликнул: – С бурей уносись в ночной простор, Не оставив здесь, однако, черного пера, как знака Лжи, что ты принес из мрака! С бюста траурный убор Скинь и клюв твой вынь из сердца! Прочь лети в ночной простор!» Каркнул Ворон: «Nevermore!»

Интересно заметить, что музыкальное воплощение ключевого «мотива тайны» найдено сразу. Развертывание рельефных мотивов первой строфы не лишено изобразительности, и одноголосная линия восьмых в размере $^{12}/_{8}$ и темпе *Andante* имитирует не что иное, как неспешное движение пера, а остановки, возникающие из-за слигованного синкопирования, лишний раз показывают, с каким трудом герой «скрепляет договор» *(пример 170)*.

170. *А. Берг. «Ворон». Первая строфа*



Теперь, зная причину потери возлюбленной (смерти души героя) как следствия «сделки с дьяволом», становится объяснимым появление темы Призрака Леноры. В гравюрах Доре тоже есть указание на нарушение запрета в действиях героя. В седьмой картине он распахнул настежь двери, выйдя навстречу хтоническому миру, чем запустил «программу» уничтожения. Начиная с этого момента балладный мотив любви-в-смерти станет лейттемой цикла гравюр, неслучайно в восьмой иллюстрации показана нерасторжимая связь Возлюбленной и Смерти – скелет, обнимающий Ленору.

Неслучайно и имя героини является знаковым для всей литературы XIX века. Введенное в одноименную балладу Г. Бюргером, оно стабильно ассоциируется с мотивом «нарушением запрета», богоборчеством. Этому символу уходящего счастья и жизни сопутствует самая безысходная тема мелодрамы. В нисходящем минорном гексахорде Призрака Леноры узнаются черты риторической фигуры *catabasis*, связанной с погребальной семантикой *(пример 171)*.

171. *А. Берг. «Ворон». Вторая строфа, тема призрака Леноры*

Тесситурное смещение на квинту вниз темы Призрака Леноры в конце повествования (XVI строфа) лишний раз подчеркивает окончательное удаление возлюбленной в мир теней, а для героя – приближение катастрофического финала.

От характеристики главных героев перейдем к рассмотрению двух типов сюжетной организации сочинения: «внешнему» и «внутреннему» действиям. «Внешнее», фабульное балладное действие связано с линейным разворотом событий. «Внутреннее» проявляет себя на уровне подтекста и движется по замкнутому кругу.

«Внешний» сюжет баллады предстает не только в контрастном сопоставлении образов-характеристик, но и в виде логической последовательности событий, происходящих с главным героем. Каждая строфа отмечает вехи этого сюжета: «Полночь», «Воспоминание о погибшей Возлюбленной», «Неведомый страх», «Мрак», «Эхо возлюбленной», «Вихрь», «Визитер ночи», «Ворон вещий», «Имя смерти», «Невозвратные надежды», «Двойник», «Диалог», «Ленора», «Сонм ангелов», «Бальзам забвения», «Крушение надежд», «Порыв отчаянья», «В объятиях смерти».

Дискретность восемнадцати строф мелодрамы А. Берг преодолевает благодаря введению «формы второго плана», опирающейся на принципы сонатности, что усиливает качество поступательности в развертывании «внешнего» балладного сюжета.

Так, первый раздел (I – VI строфы) соответствует экспозиции сонатной формы. Он вводит образ героя и его возлюбленной (тема «мучительных раздумий» и тема любви уподобляются главной и побочной партиям). Второй

раздел (VII – XI строфы) можно уподобить эпизоду вместо разработки. Он целиком посвящен образу Ворона. Повышенная концентрация музыкальных событий приходится на следующий раздел (XII – XVI строфы) и напоминает динамическую репризу-разработку. Темы рока драматизируют репризу и подчиняют себе не только ладотонально (*C-dur – c-moll*), но и содержательно тему любви, которая претерпевает значительные трансформации. Наконец, неуклонно-нагнетательное движение приводит действие к катастрофической развязке коды-эпилога (XVII – XVIII строфы), построенной на теме «небытия».

Особенно наглядно это можно видеть в приведенной ниже таблице.

Таблица № 12. Структурно-семантическая организация «Ворона» А. Берга

Музыкальные разделы и контуры типовых форм	Разделы текста	Музыкальные Темы	Тональности	Буквенно-схематическое обозначение тем
Вступление: Вариантное прорастание строфы в форме периода из 3-х птредложений		1 тема любви 2 тема любви 3 тема любви 4 тема любви	*C – E – H* *gis-H* *E* *c→Des*	L
Экспозиция двух тем и четырехкратное проведение рефрена N (с пропуском между второй и третьей строфой) **Форма**	I строфа: «Полночь»	«тема мучительных раздумий» с изобразительными элементами «движения пера»	*c*	F
	Припев: *«то **гость** – и больше ничего»*	тема «небытия» («nevermore»)	***g*** *(4 такта)*	***N***
	II строфа: «Воспоминание о погибшей Леноре»	«тема мучительных раздумий» 1 тема любви	c C	F L

с признаками концентрической **(в центре тема марша)** **с** **полирефренной рондальностью**		и тема Леноры (catabasis)	a	lin
	Припев: *«чье имя стерлось навсегда»*	Завершение темы любви	E_7	L
	III строфа: «неведомый страх»	тема «биенья сердца»	Эллипсис Des	Интонации L
	Припев: *«то **гость** – и больше ничего»*	тема «небытия» («nevermore»)	***c*** *(8 тактов)*	***N***
	IV строфа: «Мрак»	тема марша	***c***	M
	Припев: *«то **мрак** – и больше ничего»*	тема «небытия» («nevermore»)	***c*** *(8 тактов)*	***N***
	V строфа: «Эхо возлюбленной»	тема «небытия» («nevermore») 1 тема любви тема Леноры *(catabasis)*	***c*** *(8 тактов)* *C* a	***N*** L lin
	Припев: *«то **звук** – и больше ничего»*	Завершение темы любви	E_7	L
	VI строфа: «Вихрь»	«тема мучительных раздумий» в развитии с изобразительными элементами «стука»	Неустойчивая тональная зона	F
	Припев: *«то **вихрь** – и больше ничего»*	тема «небытия» («nevermore»)	***g*** *(4 такта)*	***N***
Эпизод вместо разработки	VI и VIII строфы объединены «Визитер ночи» и «Ворон вещий»	тема Ворона (смерти)	Тонально-развивающий раздел Fis	V
	Припев только в тексте: «он (Ворон) сел – и больше ничего», «он (Ворон) каркнул: «Больше никогда!»			

	IX, X строфы объединены: «Имя смерти» и «Невозвратные надежды»	тема «небытия» («nevermore») В контрапункте с темой Ворона (смерти) На кульминации – краткий речитатив	Неустойчива тонально Сцепление двух ум. 4.	N/V
	Припев после IX строфы только в тексте: «Сказала (птица) имя без труда, назвавшись: «Больше – никогда?!»			
	Припев X строфы: «Увы, и он (Ворон) уйдет туда!..» Он каркнул: «Больше – никогда!»	тема «небытия» («nevermore»)	политональна	N
	XI строфа: открытие тайны – «Двойник»	«тема мучительных раздумий» и речитатив	c b	F
	Припев: «Ему внушил припев один его покойный господин» …» К мечтам погибшим без следа,/Взывал он: «Больше никогда!»	тема «небытия» («nevermore»)	политональна	N
Реприза-разработка	XII строфа: «Диалог»	3 тема любви	Ges	L
	Припев: «И что сказать хотел, когда он каркал: «Больше никогда?»	Отголоски темы «небытия» («nevermore»)	Неустойчива (2 такта)	N
	XIII строфа: «Ленора»	3 тема любви 1 тема любви (кульминация-апофеоз)	Es	L

	Припев только в тексте, сливается с т. любви «Кудрей своих сюда не склонит больше никогда!»			
	XIV строфа: «Сонм ангелов»	Развитие 1 темы любви с темой Леноры тема furioso на интонациях темы любви	B В амбитусе ум.7 неустойчива	L
	Припев: «О! дай Ленору мне забыть!» Но мрачный ворон. Как всегда, мне каркнул: «Больше никогда!»	тема «небытия» («nevermore»)	d (12 тактов)	N
	XV строфа: «Бальзам забвения»	тема furioso на интонациях темы любви и 1 тема любви	Неустойчива c	ℓ
	Припев: «Дождусь ли я спокойных дней … он каркнул: «Больше никогда!»	тема «небытия» («nevermore»)	c (8 тактов)	N
	XVI строфа: «Крушение надежд»	Тема «сопротивления» 1 тема любви тема Леноры	c C e	A L lin
	Припев только в тексте: «Увижу ль я в гробу немом ее на небе голубом?.. Он каркнул: «Больше никогда!»			
Кода-эпилог	XVII строфа: «Порыв отчаянья»	тема Ворона тема furioso на интонациях темы любви и 1 тема любви	Неустойчива c	V ℓ ℓ

	Припев: «Исчезни, ворон, без следа!..» Он каркнул: «Больше никогда!»	тема «небытия» («nevermore»)	с (8 тактов)	N
	XVIII строфа: «В объятиях смерти»	тема «небытия» («nevermore»)	с (38 тактов)	N
	Припев: «Любви и счастия звезда/Не глянет больше никогда!!	тема «небытия» («nevermore»)	с (2 такта)	N

Таким образом, присутствие сонатных принципов организации материала повышает возможности последовательного, через ряд семантических оппозиций, развертывания «внешнего» действия. Решение «внутреннего» сюжета находится в области балладного хронотопа, для которого характерно совмещение реального места-времени действия (кабинет поэта-философа, с детально выписанным интерьером, указание на конкретное время года) и времени-пространства ирреальности (посещение героя существами потустороннего мира, блуждание в лабиринтах бредового сознания, смешение сна и яви). Неслучайно все вышеназванные музыкальные темы объединяет опора на риторическую фигуру *circulatio.*

Амбивалентность времени и пространства возникает в балладе благодаря рондальной композиции. Многократные повторы, словно наплывающие видения, закольцовывают время, не позволяя герою вырваться из плена тяжелых воспоминаний. Таким образом, припев-рефрен, с одной стороны, разделяет между собою восемнадцать эпизодов-строф (эпизоды-воспоминания, эпизоды-картины запредельных миров, эпизоды-эмоции иррационального страха и тихого забытья, бурного протеста и безнадежного отчаянья), а с другой, создает движение по замкнутому кругу. Вступление, три раздела и кода-эпилог буквально «прошиты» рефреном.

Грандиозная по масштабу кода-эпилог (48 тактов!), построенная на полижанровой фатумной теме, включающей и патетическую декламацию, и колокольный набат, словно останавливает время, навсегда погружая героя в атмосферу небытия. Собственно, любая табуированная баллада – это развернутый в сознании последний миг ухода человека из жизни, замедленное изображение «долгого дня памяти». Отсюда исходит такая напряженность всех средств.

Кружение внутри экзистенциального вневременья можно наблюдать и в цикле гравюр Доре, где фигуры креста (рис. №№ 7, 12, 13, 21, 22, 24) и круга (№№ 5, 8, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 20) вписанные в иллюстративное пространство, находятся в динамическом сопряжении и создают отдельную линию «внутреннего» сюжета: стремление к идеалу (фигура круга) и страдание, сопровождающее это напряженное движение (фигура креста).

Обобщим свои наблюдения. В основе создания художественного образа и в мелодраме, и в цикле иллюстраций лежат близкие средства. Это общая коммуникативная ситуация, строящаяся на системе неожиданных эффектов, нацеленных на вызывание сильных эмоций посредством изображения одного конфликта и утрированной драматизации действия.

В основе «внешнего» сюжета сочинения А. Берга лежит лирический монолог «от автора» как размышление о смерти прекрасной женщины, а также диалог с воображаемым «свидетелем» – Вороном. «Внутренний» сюжет предстает как погружение в себя, как вневременье вселенского бесприюта, в котором человек, раздираемый противоречиями, утратил гармонию и целостность своей души.

В гравюрах Г. Доре «внешний» сюжет, иллюстрирующий содержание баллады Э. По, сразу превращается в сюжет «внутренний», близкий трактовке А. Берга, но решенный как тема нерасторжимости любви и смерти, двойственной природы человеческой души, над которой Смерть одерживает верх.

В балладе «Ворон» Э. По поднялся на уровень трагического обобщения и воплотил симультанный образ, соединивший в себе прощание с жизнью,

утрату любви, «зимнее одиночество» (указание в тексте на холодный декабрь) и встречу со смертью. Пронзительная оголенность этого экзистенциального одиночества не позволила балладе кануть в лету. С момента появления «Ворона» в 1845 году и по сей день в музыке[116], книжной графике и живописи[117], кинематографе[118], мультипликации[119] не иссякает интерес к этому поэтическому опусу. Он обладает таинственной и притягательной художественной силой. На протяжении более полутора столетий ключевые смыслы, темы и мотивы «Ворона» реинтерпретируются, возникая на уровне целого и элементов, включаясь в процесс «пробуждения эстетической рефлексии, в том числе с актуализацией «диалога сознаний» [70, с. 86].

---

[116] «Ворон», мелодекламация Д. Баркера (1862); «Ворон» для четырехголосного хора Д. Скеттергуда (1865); «Ворон», речитатив для голоса и фортепиано Н. Стэнли Хоули (1894); «Ворон», мелодрама ор. 15 М. Гейнриха (1894); «Ворон», кантата для хора и оркестра ор. 50 Б. Шапле (1906); «Ворон», симфоническая поэма ор. 25, № 1 Дж. Хольбрука (1903-1912); «Ленора» ор. 35, № 1, романс для голоса и фортепиано Т. Хембергера (1910); «Ворон», речитатив для голоса с оркестром А. Дубенского (1933); «Ворон» для сопрано, струнного квартета, и контрабаса или струнного оркестра ор. 15 Е. Рапопорт (1939); «Ворон» для баритона и оркестра Э.-В. Штернберга (1953); «Ворон», симфоническая поэма Р. Петерса (1994).

[117] Иллюстрации Дж Тенниела, Дж. Карлинга, литографии Э. Мане, Картина П. Гогена «Больше никогда».

[118] Самой известной «отсылкой» к «Ворону» в российском кинематографе является эпизод искупления товарища Саахова в комедии Л. Гайдая «Кавказская пленница».

[119] Мультсериал «Симпсоны» Мэтта Грейдинга.

2. «Песнь о вещем Олеге» А. Пушкина – Н. Римского-Корсакова – В. Васнецова: реконструкция жанрового кода национально-исторической баллады

У каждого произведения искусства, как известно, есть своя судьба, которая не всегда определяется его художественными достоинствами. Не вдаваясь в череду длительных рассуждений на тему социокультурного бытования художественных текстов, лишь отметим, что рано или поздно приходит время, когда забытые опусы вновь становятся объектами исследовательского внимания, которое, подвергая ревизии культурные артефакты, рассматривает их в новой ценностной парадигме.

К числу таких произведений, на наш взгляд, относится кантата Н. А. Римского-Корсакова по балладе А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге» [120]. Она было создана в 1899 году к юбилею поэта и вместе с иллюстрациями В. М. Васнецова украсила издание *(Рис. 1, 2 в Приложение № 6)*, о котором в Предисловии И. К. Линдеман сказано: «К балладе нашей приложили свои руки выдающиеся художник и музыкант: В. М. Васнецов написал к ней четыре картины, а композитор Н. А. Римский-Корсаков положил ее на музыку. Получилось счастливое сочетание чудных слов, красок и звуков – получилось прекрасное освещение легенды различными способами» [276, с. 4]. Высокая оценка современников заставляет заново обратиться к балладе Пушкина и рассмотреть ее «перевод» на язык других видов искусства.

В триедином союзе поэзии, музыки и живописи баллада А. С. Пушкина, безусловно, является смысловым центром. В литературоведении до последнего времени анализу подвергалось только внешнее действие баллады, в котором ясно прочерчены четыре сюжетные линии: мистическая – предсказание Кудесника, героическая – походы и пиры князя, элегическая – прощание с конем и трагическая – смерть Олега. Свое внимание в этом разделе мы

[120] Находясь в блистательном окружении оперных шедевров композитора, Кантата «потерялась» среди масштабных театральных проектов и, в лучшем случае, воспринималась как некое подобие отдельно взятой оперной сцены. Сам композитор считал Кантату «отдохновением и развлечением», что не добавило должного статуса этому опусу.

сосредоточим на внутреннем сюжете, анализ которого поможет установить глубинные смыслы, лежащие в основе баллады. Заимствовав фабулу баллады из летописи, Пушкин перенес в свой текст и весь смысловой шлейф магического ритуала. Обозначим его опорно-смысловые точки.

Центром повествования «Песни о вещем Олеге» является сюжет «смерть от коня». Исследователи отмечают его древнейшие корни и связь с ситуацией перехода границы миров [см.: 325]. В воинских ритуалах этот сюжет связан со сменой статуса героя, или, говоря словами В. Михайлина, «радикальной сменой действующей модели поведения» [223, с. 29]. В архаическом сознании всадник и конь – единая сущность. Конь связан с потусторонним миром, следовательно, воин, став всадником автоматически приобщается к царству мертвых. Вот что по этому поводу пишет В. Михайлин: «Человек, сидящий (…) на лошади, есть человек нагляднейшим образом «вписанный» в смерть, посвященный хтонической воинской судьбе. Отныне понятия «конь», «судьба», «удача», «скорость» и «смерть» образуют единое семантическое поле…» [223, с. 96].

Как представитель воинской касты, всадник входит в братство Одина. Иначе говоря, жизненный путь воина предопределен и лежит на Валгаллу. Однако попасть туда и стать членом воинского братства возможно только через героическую смерть, что в мифоритуальных текстах кодировалось сюжетом героической смерти на коне. Лишиться коня в архаических культурах означало войти в область ритуальной смерти. Вспомним известный сюжет русской сказки («Иван-царевич и Серый волк»). В эпосе многих народов связь коня и хозяина сильнее его родственных уз, в частности, Р.С. Липец пишет: «Чудесный конь» – часто «небесный» – не только участник походов, помогающий своему хозяину добиться победы. Он в эпосе – покровитель и руководитель хозяина, превосходящий его в даре предвидения, быстроте реакций в сложных ситуациях, обладающий твердой волей, подчиняющий себе всадника в минуты, когда тот проявляет слабость. Их связь настолько неразрывна, что гибель коня лишает батыра силы внутреннего сопротивления» [190, с. 37].

Другим значимым мотивом в сюжете, влекущим за собой целый шлейф смыслов, является мотив «раскалывания холма». Исследователями установлено, что это магическое действие, также имеющее глубокие ритуальный корни, призвано расколоть границу между двумя мирами и установить связь живых с миром мертвых [325, с. 92]. Мотиву «раскалывания холма»[121] родственен мотив «удара ногой по земле», о чем, ссылаясь на наблюдения С. Трунева, пишет О. Фомичева. В балладе Пушкина вещий Олег вступил с конем в ритуальный диалог после того, как поднялся на холм и *«на череп коня наступил»*. Иначе говоря, совершил действие, синонимичное мотиву «раскалывания холма», открыл вход в мир мертвых, символом которого, как известно, в разных культурах является змей.

Прежде, чем перейти к анализу текстов Н. А. Римского-Корсакова и В. М. Васнецова, необходимо выделить в балладе еще один существенный элемент. Как известно, главный герой «Песни…» носит знаковую приставку к имени – «вещий», что подразумевает наделенность его способностью провидеть, прорицать. Возникает вопрос, зачем Олег спрашивает Кудесника о своей судьбе? Ответ, на наш взгляд, лежит в плоскости феномена балладно-романтического двойничества: Кудесник – это *alter ego* Князя. Как известно, встреча с двойником – это встреча героя с самим собой, которая происходит в преддверии скорой смерти на условной границе «здешнего» и «потустороннего» миров.

Итак, когда реконструирован мифоритуальный комплекс баллады, выявлены основные культурно-заданные смыслы сюжета «смерть от коня», заново «прочтем» известный текст.

---

[121] И вновь возникают мифопоэтические ассоциации, когда герой сказок (чаще всего принадлежащий двум мирам, такой как Кудесник, Дед Мороз) ударяет посохом о землю и это действие раздвигает «пространственно-временную щель» между прошлым и будущим, ускоряет или замедляет ход времени. В качестве одного из многочисленных примеров назовем эпизод передачи посоха от одного братца-месяца к другому в сказке С. Маршака «Двенадцать месяцев».

Первый эпизод баллады связан с появлением Кудесника – двойника Князя, воспевающего подвиги героя-воина и предвещающего ему скорую смерть. Второй эпизод – ритуальная смерть Олега, выраженная через расставание с верным конем (прощание воина со своей душой). Третий эпизод – встреча с конем, последующее действие «раскалывание холма» (размыкание границы миров) означает соединение с конем и возвращение высокого воинского звания всадника. Последний эпизод – молодецкий пир-тризна – извещает о приобретении сакрального статуса воина, имеющего непосредственное отношение к войску Одину – священному союзу павших героев.

Таким образом, все действия в «Песне» направлены на реализацию балладного мотива «победы-в-смерти»[122]. Последовательность эпизодов связует Кудесника, Князя коня, дружинников. Финал делает вещего Олега частью воинства Одина. Таковы основные контуры древнего сюжета «смерть от коня». Перейдем к рассмотрению его воплощения Римским-Корсаковым и Васнецовым.

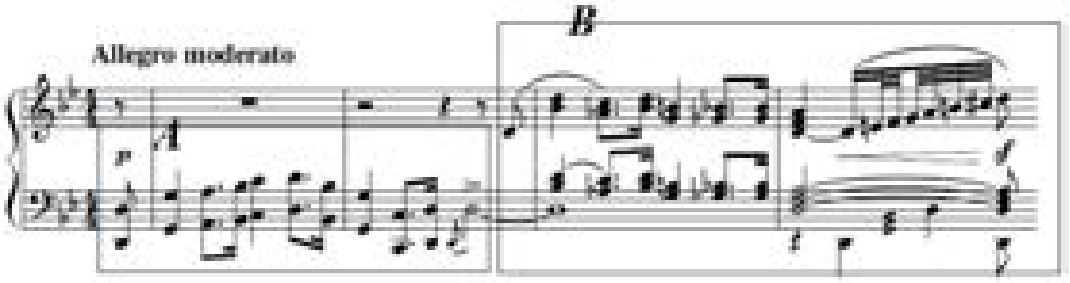
Кантата Н. Римского-Корсакова «Песнь о вещем Олеге» пополнила галерею национально-исторических баллад в музыке. Помещая это сочинение Н. Римского-Корсакова в жанровую парадигму баллады, обнаруживаем характерные для нее устойчивые типы героев[123]: Бард (Кудесник), Воин (Олег) и конь, являющийся, согласно древнескандинавским преданиям, частью души всадника. В Кантате присутствуют и факультативные персонажи: дружина Князя и Воинское братство Одина. Они дополняют образ вещего Олега, с одной стороны, подчеркивая его причастность миру живых ратников, с другой – миру мертвых героев.

Противостояние двух миров – живых и мертвых – обозначено уже в Прологе. Открывает Кантату сумрачно-мистическая тема «воинства Одина» *(Пример 159)*, состоящая из двух элементов *(А и В)* в тональности *g-moll* (с

[122] См. Глава 2, § 1, раздел 1.3.
[123] Напомним, что характеристике типовых балладных героев (Барда, Воина и Возлюбленной) посвящен § 2 Второй главы.

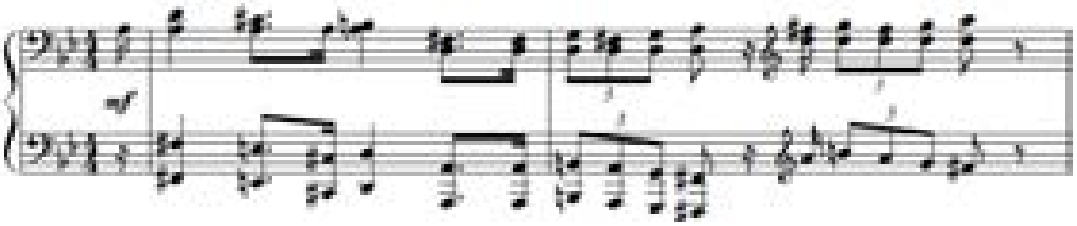
«плавающим устоем» *g – d),* а продолжает приподнято-героическая тема дружины в «сверкающем» *D-dur'е (пример 160).*

159. *Н. Римский-Корсаков. «Песнь о вещем Олеге». Пролог*



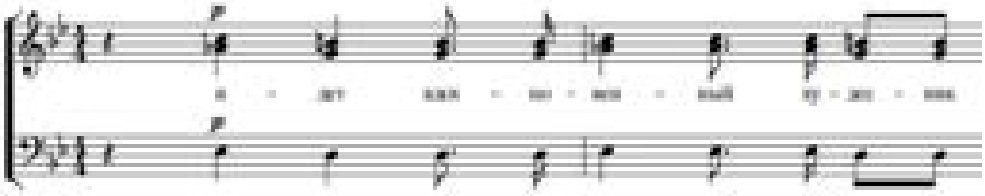
Ясная гармоническая основа и упругая аккордовая фактура с эхообразными отголосками второй темы Вступления говорят о ее причастности здешнему миру.

160. *Н. Римский-Корсаков. «Песнь о вещем Олеге». Пролог*



Цепь «сползающих» большетерцовых созвучий второго элемента первой темы *(элемент B),* замыкаемая «свистящим» гаммообразным взлетом, – прямое указание на природу инфернального мира всадников-мертвецов. «Мотив инобытия» (термин Г. Григорьевой), построенный на сцеплении двух больший терций, данных в малосекундовом сопряжении, станет характеристикой Кудесника, указывая на его иномирную природу *(пример 161).*

161. *Н. Римский-Корсаков. «Песнь о вещем Олеге», тема Кудесника*

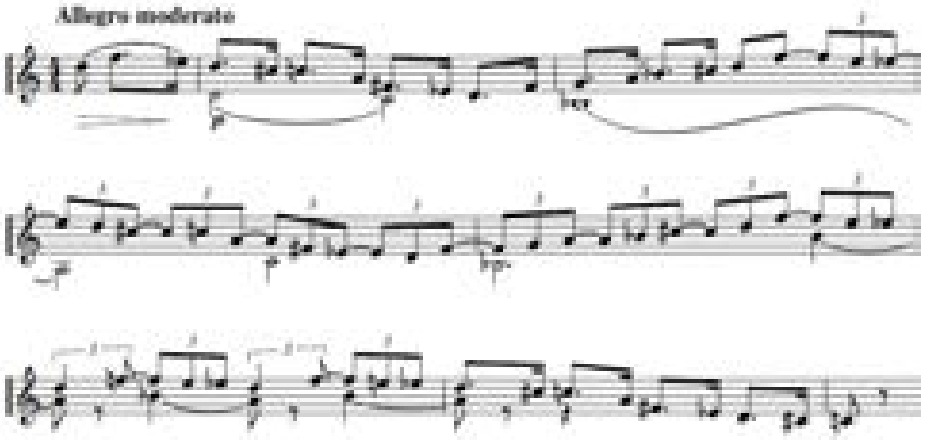


Аналогичное сопоставление двух полярных миров показывает В. М. Васнецов в своей первой иллюстрации *(рис. 3 в Приложении № 6).* Художник

использует прием рассечения сюжетного пространства на две части, где слева на фоне темного леса выписана фигура Кудесника, а справа – дружина Олега. Разделенные между собой миры художник связывает посредством цветовых перекличек. Так, яркое белое цветовое пятно одежд волхва «рифмуется» с белым конем Князя, а вертикаль сосновых стволов подхватывается четким ритмом устремленных к небу копий дружины.

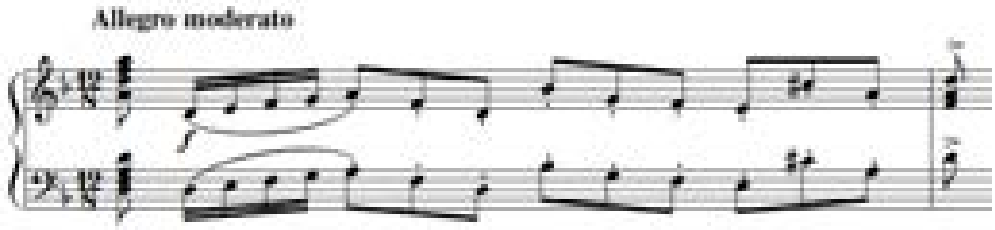
В музыке связь миров обозначается посредством контрапункта темы «скачки» (интонационный источник темы коня) и темы «дружины». Замыкает Пролог кантаты изломанная тема, изложенная в дважды гармоническом доминантовом ладу. Корни ее семантической природы уходят в темы обольщения: изысканная танцевальность, сладостно-томная хроматизация (тематический источник темы змеи) словно пришли из романтической оперной классики. В контексте воинского сюжета «Песни…» данная тема символизирует искушение героя чарами запредельного мира *(пример 162)*.

162. *Н. Римский-Корсаков. «Песнь о вещем Олеге». Пролог*



С мотивом испытаний героя связан образ пророчествующего Кудесника. В его партии возникают основные темы сочинения – тема Воина-победителя и тема коня. Первую венчает золотой ход валторн, подтверждая высокий героический статус Князя, его непобедимость. Тема коня решена с помощью звукоизобразительных приемов музыкального письма. Ее гармонический профиль (она представляет собой каденционный оборот заключительного типа) словно фиксирует в себе некую программу «конечности бытия» *(пример 163)*.

163. *Н. Римский-Корсаков. «Песнь о вещем Олеге», тема коня*



Интересным видится художественное решение мотива прощания с конем в музыкальном сочинении Римского-Корсакова и на живописных полотнах Васнецова. На второй картине художника мотив прощания занимает центральное положение. Картина насыщена метафорами и олицетворениями *(рис. 3 в Приложении № 6).* Художник симметрично располагает две фигуры – Князя и отрока, отраженные относительно оси балладного топоса, причем отрок находится в локусе Кудесника (сравнение с первой иллюстрацией напрашивается само собой). Смыслы, которые прочитываются благодаря композиционным перекличкам первой и второй картин, указывают на циклический сюжет, где ритуальная смерть есть рождение нового воина. Кудесник – Воин – Отрок представляют собой три стадии перехода в воинском ритуале инициации (см. рис. 4):

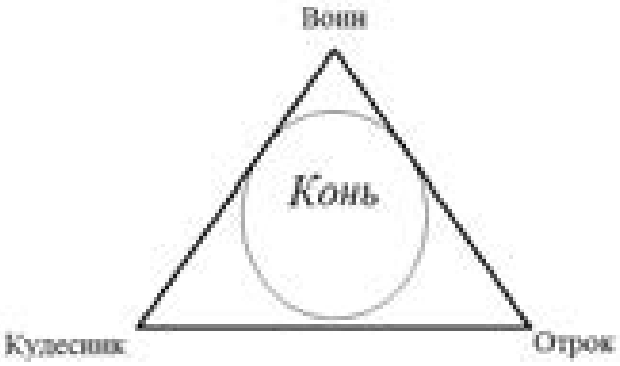
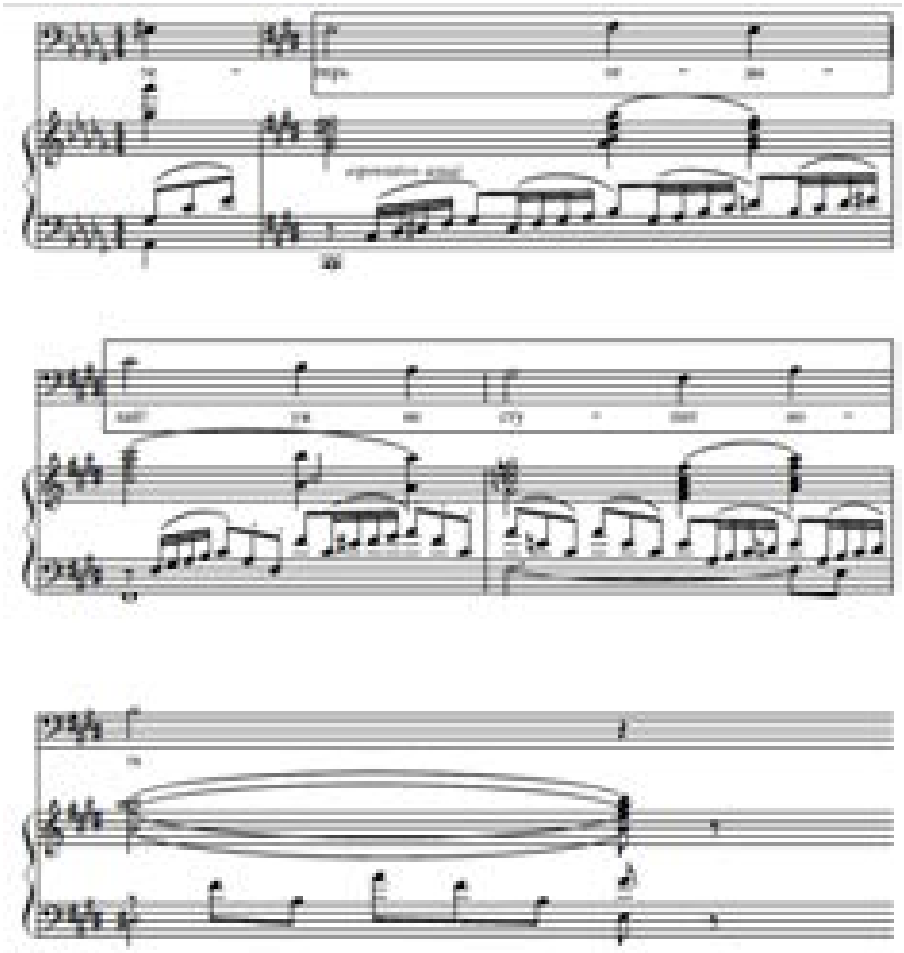


Рис. 4

Музыка Кантаты, соответствующая описанной сцене (*раздел Dolce e cantabile*) способна углубить содержание живописной иллюстрации. Конь, как балладный персонаж, коррелируется с образом Возлюбленной, отсюда прощание Олега с конем напоминает лучшие страницы оперной классики, в которых герой обращается к своей возлюбленной. В контексте балладного жанра это устоявшийся прием: герой прощается со своей душой, традиционно

персонифицированной в чистом ангелоподобном женском образе. Возникающая здесь явная аллюзия (см. выделенный фрагмент) на средний раздел арии Князя Игоря «Ты одна, голубка-лада» подтверждает сказанное *(пример 164).*

164. *Н. Римский-Корсаков. «Песнь о вещем Олеге», раздел Dolce e cantabile*



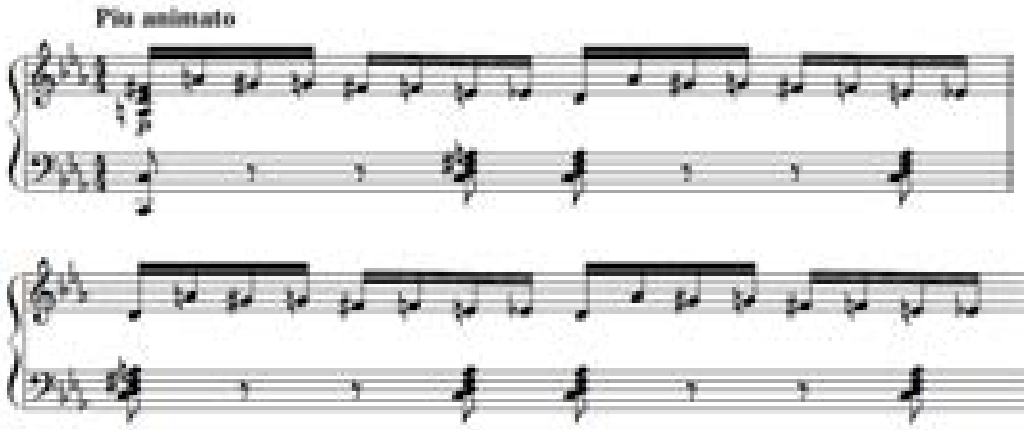
Эпизод прощания с конем в сочинении Римского-Корсакова завершается темой испытаний. Данная в трехоктавном спуске, напоминая, тем самым, риторическую фигуру *catabasis,* в рассматриваемом контексте она символизирует переход героя в царство мертвых или ритуальную смерть. Неслучайно следующий виток драматургического развития в Кантате запускается повторением темы «воинства Одина» в *h-moll*. Изложенная на фоне выдержанного тона в октавной дублировке, она имитирует воинственную «скачку».

В третьей иллюстрации В. Васнецова смысловой акцент связан с символической причастностью Князя трем мирам *(рис. 4 в Приложении № 6).* Характерная для баллады ситуация «раскалывания холма» решена художником

композиционными средствами. Так, запечатленная им фигура вещего Олега вписана одновременно в три сакральные области: небо, земля и водная сфера. Пространственное положение персонажа на картине символизирует ситуацию перехода из мира живых в мир мертвых через водную гладь реки, традиционно представляемую как зона пограничья. Герой пребывает в состоянии отрешенности и глубокой задумчивости.

В музыкальной партитуре описанному сюжетному эпизоду баллады соответствует раздел *Poco piu lento.* Также, как и в картине Васнецова, он наполнен глубокой скорбью, идущей от похоронно-ламентозной стилистики. Музыка Римского-Корсакова воплощает инфернальную сферу подземного мира. Здесь чередуются взмывающие вверх «скользящие» пассажи темы «воинства Одина» и органный пункт *d* – традиционный знак смерти в романтический музыкальной культуре. На его фоне возникает хроматически извилистая тема змеи *(пример 165).*

165. *Н. Римский-Корсаков. «Песнь о вещем Олеге», тема змеи*



Героический статус вещего Олега восстанавливается в репризе Кантаты. Герой, как и положено всаднику, здесь соединил в себе два мира: живого и мертвого воинства, что отражено на музыкально-интонационном уровне. В репризе органически соединяются темы «воинства Одина» и темы дружины, тризна – с песнью о подвигах.

Этот мотив объединения миров не менее наглядно изображен в последней иллюстрации В. Васнецова. В центре композиции расположен погребальный холм, нижнюю часть которого опоясывают ратники, создавая круговую

композицию, символизирующую нерушимость воинского братства, объединяемого Вечностью. В этом читается путь восхождения героев от земного, дружинного братства к небесному союзу Одина. Хронотоп балладного текста стал моделью соединения макрокосма и микрокосма, объединив в себе сферы жизни, смерти и бессмертия.

3. Воссоздание жанровой модели романтической баллады в «Прекрасной мельничихе» В. Мюллера – Ф. Шуберта

Для доказательства вовлеченности «Прекрасной мельничихи» в круг балладных идей нам предстоит воспроизвести жанровую модель романтической баллады, под которой следует понимать воссоздание структуры балладного жанра, на основе всех имеющихся в тексте «артефактов» – жанровых элементов. В изучаемом явлении они складываются в определенную систему. Последняя включает в себя несколько уровней: *сюжетный* (проявляющий себя в типовых балладных мотивах), *композиционно-драматургический* (обусловленный мифопоэтической природой жанра, влияющей на архетипическую балладную ситуацию «встречи противоположных миров», которая определяет хронотоп, расстановку персонажей по принципу двойников), наконец, *идейно-художественный* (результат корреляции внешнего и внутреннего действий в произведении). Двигаясь по названным выше уровням системы, мы рассмотрим их под углом действия балладного конфликта (коллизии), который определяет структуру, внутреннюю логику и характер музыкально-выразительных средств исследуемого цикла.

Сюжетный уровень. К моменту обращения В. Мюллера и Ф. Шуберта к вокальному циклу в фольклоре уже сложилась устойчивая структура балладного конфликта, продолжающая многообразно проявляться и в профессиональном творчестве. В основе балладной коллизии лежал христианский мотив погубленной души.

«Прекрасная мельничиха» стала очередной фазой освоения романтиками балладного жанра. Авторы не декларируют в своем произведении жанровую установку на балладу. Тем не менее, смысловое ядро цикла составляет переплетение нескольких самых известных сюжетов романтических баллад. Это «русалочий», «эльфийский» сюжеты, а также сюжет об «эоловой арфе». Безусловно, они даны непрямолинейно, а возникают как аллюзии. Приведем их краткое описание.

Все названные сюжеты имеют похожую схему. В них отмечается *наличие двух миров* (здешнего и потустороннего), условная граница которых маркируется либо мифическим деревом (ольха, боярышник и др.)[124], либо мельницей (характерно для русалочьего сюжета). Общей для этих сюжетов являлась ситуация *нарушения запрета*, возникающая как следствие странствия и пересечения границы с целью обладания героиней из другого мира (свойственно для русалочьего и эльфийского сюжетов). Наконец, еще одним общим звеном становилась *смерть души героя* и *появление двойника*. Также в русалочьем и эльфийском сюжетах следует указать на типологическую общность женских персонажей. Ранее мы упоминали, что и русалка, и королева эльфов, и дочери Лесного царя (Ольхового короля) – варианты одного мифологического имени. Обратимся к рассмотрению способов воплощения названных сюжетов, помня о том, что в цикле они тонко переплетаются.

Русалочий сюжет. Само название произведения «Прекрасная мельничиха» отсылает нас к фольклорным источникам, где мельник относился к мифологизированным персонажам, был связан со стихией воды, обитал на границе двух миров, наделялся сверхъестественными, колдовскими способностями, а мельница всегда считалась обителью русалок. Естественно, что Мельничиха – дочь мельника – наделялась теми же качествами и нередко принимала различные обличья, в том числе и русалочьи. Кстати, героиня венской

[124] В цикле упоминание об ольховом дереве содержится в № 10 «Дождь слез»: «Wir saβen so traulich beisammen im kühlen Erlendach» / «Мы с нею мирно сидели в тени ольховой кроны» (здесь и далее дословный перевод Л. Эрлих).

феерии К. Генслера – Ф. Кауэра “Das Donauweibchen” («Дунайская русалка») в одном из своих превращений представляется «мельничихой» (в немецком оригинале – Müllermädchen)[125].

Впервые в поэтическом тексте «Прекрасной мельничихи» Мюллера – Шуберта русалки упоминаются во втором номере цикла. Заметим, что нередко в поэзии, в частности в стихах А. Вельтмана, используется метонимия Русалка – шалунья струя (ручей), делая их тождественными:

«Вод лазоревых жилица,
Пробудись, краса моя,
Наша новая сестрица,
Наша *светлая струя!*»
А.Ф. Вельтман [266, с. 225] (курсив мой. – О.Б.).

Синтагма «светлый ручей» («heller der Bach») – самая первая характеристика ручья в поэтическом тексте (№ 2). Вращательная фигура в мелодии и форшлаговые «всплески» одновременно рисуют и музыкальный «портрет» ручья, и сопровождают песни русалочьего хоровода (*“es singen wohl die Nixen trief unten ihren Reihn”*). Таким образом, подчеркивается неразрывная связь ручья и русалки, проявление одного через другое. Заметим, что остинатная мелодико-ритмическая фигурация в партии фортепиано своим суггестивным кружением на месте производит гипнотизирующее, завораживающее действие, сливаясь с манящим зовом ручья-русалки: «Позволь петь, юноша, позволь журчать и весело *иди за мной, иди за мной, иди за мной!*» / “Laβ singen, Gesell, laβ rauschen und wander *fröhlich nach, fröhlich nach, fröhlich nach!*” (курсив мой. – О. Б.). В десятом номере уже открыто слышен зов ручья-русалки: «Klingen:“Geselle, Geselle, mir nach!”» / Призыв: «Подмастерье, подмастерье, иди ко мне!».

[125] Интересна «русалочья» хронология, определившая литературный контекст «Прекрасной мельничихи» Мюллера – Шуберта. «Дунайская русалка» увидела свет в 1785 году, за ней последовал целый ряд произведений, где «властвовала» роковая дева вод: «Годви» Брентано – 1801, «Рейнская легенда» Фогта – 1811, в этом же году вышла поэма ле Лямотт Фуке «Ундина», ставшая основой оперы Гофмана, в 1815 году русалка появляется у Эйхендорфа в «Лесном разговоре».

Русалка и ручей на всем протяжении цикла будут слиты воедино, позволяя лишь догадываться о том, кто скрывается за серебристой поверхностью воды. Только в последнем номере «Колыбельная ручья», когда герой найдет успокоение в его водах, станет очевидной амбивалентность образа главной героини. Для «песни забвения» Шуберт неслучайно выбирает жанр колыбельной, поет ее холодная «дева вод», увлекающая за собой странника в «голубую кристальную (хрустальную) комнату» / “in dem blauen kristallenen Kämmerlein”[126]. Сон-небытие и прощальная колыбельная русалки для романтической литературы станет расхожей метафорой смерти.

Особое внимание хотелось бы обратить на лейтональность смерти *e-moll.* Это тональность похоронного шествия «Засохших цветов» (№ 18). Впервые как предвестие трагического исхода цикла *e-moll* появляется во втором номере «Куда?». Важно отметить, что модуляция из *G-dur* в *e-moll* попадает на слова «Ты своим шелестом (журчанием) мне помутил сознание (разум)» / “Du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn”, что отсылает нас к устойчивому балладному мотиву губительного зова русалок. В этом контексте *E-dur* «Колыбельной ручья» воспринимается как отражение «тональности смерти» (*e-moll*), а модулирующие из *A-dur* в *E-dur* периоды «Цветов мельника» и «Дождя слез» способны внести тень сомнения в общий мажорный колорит этих песен.

Аллюзии эолийского сюжета всплывают в песне «Пауза», где появляется образ поэта-музыканта и впервые возникает его инструмент – лютня. «Миф об эоловой арфе» – одна из устойчивых тем романтического мифотворчества. Ее освоение немецкой литературой романтизма началось с легкой руки Гердера в конце XVIII века (задолго до появления шубертовского цикла), а уже в начале XIX века этот простейший музыкальный инструмент, представляющий собою небольшой ящик с натянутыми струнами, звучащими в унисон,

[126] Русская литература подхватит этот сюжетный ход. В песне зеленоглазой рыбки из «Мцыри» М. Лермонтова покой-забвение в тихих водах ручья получит свое яркое воплощение: «Усни, постель твоя мягка, / Прозрачен твой покров. / Пройдут года, пройдут века/ Под говор чудных снов».

получил широкое распространение в быту. Став неотъемлемым атрибутом одинокой беседки, садовых зарослей, распахнутого окна и, звучащий от легкого дуновения ветра, этот инструмент как нельзя более соответствовал ситуации романтического любовного признания.

На тождественность лютни и эоловой арфы указывает поэтический текст песни, повествующий о традиционных для эолийского сюжета действующих лицах. Это пчела, своим полетом колеблющая воздух и вызывающая ветер, который тихим дыханием задевает струны, заставляя звучать лютню, ведь герой, простившийся со своею душою уже не берет в руки священный инструмент, о чем красноречиво свидетельствуют его слова: «Я повешу на стену лютню свою». В балладах раннего романтизма мистический голос эоловой арфы, по мнению А. Махова, был связан с ситуацией любовного свидания разлученных смертью влюбленных [см.: 211].

В названной песне мотив смерти вводится музыкальными средствами. Так, кульминацию «Паузы», приходящуюся на слова *da wird mir so bange, und es durchschauert mich* / *«тогда станет мне так жутко, и это вселит в меня ужас»*, сопровождает фигура «креста», развернутая в басу у фортепианной партии, и скорбная мелодия верхних голосов фортепианного хорала, заключенная в амбитус уменьшенной кварты. В таком музыкальном контексте «застывшая» на фермате минорная терция лада, остановка движения во всех голосах символизирует угасание жизни.

В то же время не вполне понятно, почему именно здесь возникает мотив смерти, ведь буквально в предыдущей песне «Моя» звучал гимн любви? Ответ на этот вопрос можно получить, только перейдя к третьему, эльфийскому сюжету.

Традиционный балладный сюжет о встрече смертного с чуждым ему миром, заканчивающийся пленением (гибелью) героя[127]. В названном сюжете

[127] На границе неведомой страны и мира людей, границе, отмеченной мифическим деревом *Eildon Tree*, встретились бродячий поэт Томас и Эльфийская королева, поразившая Томаса необычайной красотой. Поэту разрешено следовать за ней, но дан запрет прикасаться к ней поцелуем, который впоследствии был нарушен, в результате чего Томас становится

акцентированы три очень значимых мотива: *путешествия* в волшебную страну, обретения *творческого дара* и *запрета*.

Мотив *путешествия* является «визитной карточкой» цикла, неслучайно действие открывается песней «Das Wandern» («Странствие»). Мотив *творческого дара* не лежит на поверхности, однако в цикле содержится одно весьма существенное обстоятельство, на которое свое внимание обратила Е. Рощенко-Аверьянова: «В связи с идентичностью звучания в немецком языке фамилии поэта и профессии (профессионального имени) созданного им героя (мюллер-мельник) возникает характерный для романтизма двойственный образ, сочетающий черты ремесленника и художника» [280, с. 24]. Следовательно, Мюллер как автор поэтического текста и мюллер-мельник как герой этого произведения предстают в одном лице, а мельничный подмастерье наделяется дополнительным качеством странствующего поэта. Как отмечает И. Бэлза, «в романтической поэзии поэт отождествлялся с певцом, именуемым то бардом, то менестрелем» [49, с. 162]. Напомним, что в рассматриваемом цикле наш герой все свои сокровенные мысли поверяет лютне, и она становится символом поэтически-пророческого дара художника.

Следует отметить, что третий мотив – *мотив запрета* – в мюллеровском цикле не получил своего развития. Благодаря незначительной, на первый взгляд, переработке поэтического текста композитором, а также музыкальным средствам, указанный мотив приобрел наиболее выпуклые очертания только в шубертовской версии. Общеизвестно, что в цикле Шуберта как контрастные даны бемольные и диезные тональные сферы. Первая связана с образом странствующего поэта (*B-dur*), вторая – с образом ручья-русалки (*G-dur*/*D-dur*). В песне «Моя», являющейся гимном любви, в кульминации на слова «Она моя!» дано резкое сопоставление *D-dur*'а и *B-dur*'а, воспринимаемое как обладание русалкой и переход в потусторонний мир. Таким образом, вхождение в отношения с иным миром, ведущий к гибели героя может быть проассоциировано

заложником эльфийской страны. В некоторых версиях через семь лет он смог возвратиться в мир людей, однако потом снова навсегда вернулся в далекую страну.

с балладным мотивом нарушения запрета. Неслучайно с этого момента начинается трагический поворот в действии и неслучайно в следующей песне «Пауза» герой прощается со своею душой-лютней.

Композиционно-драматургический уровень. Все сюжетные линии цикла подчиняются принципам мифопоэтической природы баллады, в этом жанре специфически проявляет себя через *балладный хронотоп* и *систему двойников*. Прежде, чем обратиться к их анализу, необходимо затронуть вопрос об изменениях в структуре поэтического цикла, с этой целью приведем последовательность стихотворений, заданную В. Мюллером:

Пролог поэта (“Der Dichter als Prolog”)

1. «Странствие» (“Das Wandern”)
2. «Куда?» (“Wohin?”)
3. «Стой!» (“Halt!”)
4. «Благодарность ручью» (“Danksagung an den Bach”)
5. «Праздничный вечер» (“Am Feierabend”)
6. «Любопытный» (“Der Neugierige”)
7. ***«Жизнь на мельнице»*** (“Das Mühlenleben”)
8. «Нетерпение» (“Ungeduld”)
9. «Утренний привет» (“Morgengruß”)
10. «Цветы мельника» (“Des Müllers Blumen”)
11. «Дождь слез» (“Thränenregen”)
12. «Моя!» (“Mein!”)
13. «Пауза» (“Pause”)
14. «С зеленой лентой лютни» (“Mit dem grünen Lautenbande”)
15. «Охотник» (“Der Jäger”)
16. «Ревность и гордость» (“Eifersucht und Stolz”)
17. ***«Первое горе, последняя шутка»*** (“Erster Schmerz, letzter Scherz”)
18. «Любимый цвет» (“Die liebe Farbe”)
19. «Злой цвет» (“Die böse Farbe”)
20. ***«Цветочки забудки»*** (“Blümlein Vergißmein”)
21. Засохшие цветы» (“Trockne Blumen”)
22. «Мельник и ручей» (“Der Müller und der Bach”)
23. «Колыбельная ручья» (“Des Baches Wiegenlied”)

Эпилог поэта. (“Der Dichter als Epilog”) [приведено по: 397] (курсив мой. – О. Б.)[128].

Как известно, композитор не включил в свой опус пять стихотворений: Пролог, «Жизнь на мельнице», «Первое горе, последняя шутка», «Цветочки забудки» и Эпилог. Шуберт опустил те стихи, в которых разворачивается внешнее действие и где дан прозаически-бытовой портрет главной героини[129]. Такое изъятие ряда стихотворений из поэтического текста нарушило линейную последовательность действия, ослабив причинно-следственные связи между поступками персонажей, что усилило мифопоэтическую сторону текста.

На границе восходящего (до песни «Моя») и нисходящего (с песни «Любимый цвет») действий находится весьма значимый для балладного хронотопа номер «Пауза». Начнем с того, что «пауза», как остановка действия, значится в цикле под номером двенадцать. «Двенадцать» – магическое число, обозначающее пространственно-временную «щель» между «канунами и началами». На протяжении всей песни с неумолимой настойчивостью двенадцать раз вступает первый четырехтакт (сжимаемый впоследствии до трехтакта). Мелодико-ритмическая остинатность этой темы вызывает ассоциации с ходом часового механизма.

Интересно заметить, что в балладах остановка действия имеет символический смысл и связана с переходом героем условной границы балладного топоса, следовательно, означает переключение из временного во вневременной план, от действия внешнего – к внутреннему. Нередко в тексте этот переход маркируется боем часов, бьющих полночь. Если обратиться к тексту «Паузы», можно понять, что здесь происходит прощание героя со своей лютней. Его слова: «Я повесил лютню на стену, обвил ее зеленой лентой» и далее: «Ну, милая лютня, покойся здесь на гвозде!» отождествляют лютню с венком,

---

[128] Курсивом выделены стихи, не вошедшие в цикл Ф. Шуберта.

[129] В частности, Ю. Н. Хохлов так характеризует одну из купюр Шуберта: «Героиня цикла предстает здесь вяжущей сети, собирающей луговые цветы и ягоды, следящей за порядком на мельнице. И это в известной мере «прозаизирует» ее образ, снижает его и лишает способствующей его поэтическому восприятию загадочности». См.: [340, с. 91].

обвитым лентой. Трагизм экзистенциального одиночества найдет свой отголосок в среднем, соль-минорном разделе песни, предвещая соль-минор «Мельника и ручья».

Отказ героя от творчески-пророческого дара – а именно этот смысл заключен в рассматриваемой песне – синонимичен гибели его души. Появляющийся далее в действии Охотник – никто иной, как двойник нашего героя. Сделаем небольшое отступление в романтическую теорию двойничества, широко разработанную в научной литературе.

В одной из последних монографий, посвященных двойничеству, С. З. Агранович и И. В. Саморукова описывают три литературных типа двойничества: 1) двойники-антагонисты; 2) карнавальные пары; 3) близнецы («русский тип»), отмечая, что самым распространенным типом являются «двойники-антагонисты» и отношения между ними организуются как конкуренция и противоборство. Именно в этом качестве двойника-антагониста-соперника воспринимается Охотник. Неслучайно в последующих песнях цикла мельник называет соперника «мой друг» («Охотник») и «мой дерзкий брат» («Ревность и гордость»)[130]. Удивление у Ю. Н. Хохлова вызывает текст «Охотника», в котором герой называет своего потенциального соперника другом, а затем в стихотворении «Ревность и гордость» – своим дерзким братом.

Тем не менее, доказательством амбивалентности мельника-охотника служат слова героя в песне «Любимый цвет»: «Отправлюсь *я на охоту*/Сквозь чащи, сквозь болота…» (курсив мой. – О.Б.), но что наиболее важно, он наделяется музыкальной характеристикой Охотника в песне «Злой цвет», когда в его партию проникает ритм скачки, впервые появившийся в номере «Охотник». Осталось лишь добавить, что наш поэт, отказавшийся от своего божественного дара и инструмента лютни, являющейся в цикле символом творчества, в песне «Ревность и гордость» получает в руки свирель – инструмент бога

[130] Интересно отметить, что Ю. Н. Хохлов, рассматривая только внешнее действие в «Прекрасной мельничихе», недоумевал, почему В. Мюллер мог допустить такую серьезную неточность в характеристике соперника мельничного подмастерья. См.: [340, с. 112-113].

лесов Пана (Лесного царя или Ольхового короля), чтобы, как сказано в тексте, «забавлять детей» «веселою игрой своей». В то время, как цель художника, владеющего лютней – «в звуках грусть души своей изливать» (№ 12, средний раздел). До «Паузы» мир звучал светлым голосом ручья, веселым вращением мельничных колес, пением птиц, после – все живое стало механическим движением: скачкой, бегом, ходом часового механизма. В этом контексте трудно согласиться с имеющей место в научной литературе трактовкой «Паузы» как лирического отступления в цикле. Напротив, положение этого номера примечательно как раз в смысловом, «событийном» плане.

Таким образом, в «Прекрасной мельничихе» внутренним сюжетом стало путешествие в одиночку, духовное странствие, в котором герой постигает сущность смерти. Трагическое разрешение драматического любовного конфликта во внешнем действии оборачивается трансцендентным переживанием смерти в действии внутреннем. Вспомним последние строки «Колыбельной»: «Туман отступает… и небо там наверху, как оно далеко». Ручей-русалка не просто приглашает возлюбленного уйти в «хрустальную комнату», отстранившись от звуков жизни, но удаляет героя от неба и звезд, от Бога-творца. Христианский мотив потерянной (погубленной) души, составляющий основу балладной коллизии в многочисленных образцах балладного жанра, рассматривается Ф. Шубертом в парадигме раннего романтизма: отказ от творчески-пророческого дара, по версии композитора, становится равен отступлению от божественного дара.

Проведенный анализ выявил особую роль балладности в цикле, она проявила себя на уровне внутреннего сюжета и внешней формы произведения, оказалась тесно связанной с фабулой и системой персонажей. Рассмотренный принцип работы с балладным жанром, при котором его основные семантические элементы находятся «на поверхности», благодаря чему сохраняются, сразу опознаются, будучи встроенными в другую жанровую структуру (вокальный цикл), можно назвать актуализацией ее жанровой модели. Аллюзии

балладного жанра позволяют прояснить многие сюжетно-смысловые линии «принимающего» текста, приобретающего целостность и неодномерность.

4. Реактуализация жанровой модели романтической баллады в фортепианном цикле «Афоризмы» Д. Шостаковича

Поводом обращения к фортепианному циклу «Афоризмы» Д. Шостаковича – сочинению с ярко выраженной антиромантической стилевой доминантой, служит стремление проследить включение ассоциативной памяти романтического жанра в новых эстетико-стилевых условиях.

Когда на первый план выходит генеральная интонация жанра – страх и страдание, а также наблюдается некое подобие музыкально-драматического триптиха, предваряемое «пророческим словом» Барда («Речитатив»), появляется основание для рассмотрения сочинения в контексте балладно-романтической традиции. Итак, в данном параграфе нам предстоит выяснить, является ли наступление новой художественно-стилевой эпохи финишированием балладного жанра? Для ответа на поставленный вопрос необходимо проанализировать те аспекты жанровой системы, в которых феномен балладного выявляется в устойчивости и изменчивости.

Десять пьес, составляющих цикл, образуют сюжетное единство, которое дробится на несколько этапов. В первую часть триптиха входят «Серенада», «Ноктюрн» и «Элегия», образуя концептуальное ядро сюжетного мотива табуированной баллады *любовь-в-смерти.* Вторая часть включает «Похоронный марш», «Этюд», «Пляску смерти» и «Канон», в содержательных обертонах которых слышимы отзвуки мотива *судьбы*. Заключительная часть состоит из двух пьес со знаковыми названиями – «Легенда» и «Колыбельная песня». Сразу аллюзийно всплывают колыбельные смерти[131], нередко размещаемые в кодовых разделах баллад.

[131] Именно так заканчиваются «Прекрасная мельничиха» Шуберта и Вторая баллада Шопена.

Обозначенная группировка пьес цикла обусловлена их притяжением к сюжетным мотивам балладного жанра. «Речитатив» своим углубленно-сосредоточенным характером, а также высокой степенью экспрессии, идущей от сочетания повествовательной и одической стилистики, изначально задает трагическая «тональность» нарратива *(пример 172)*.

172. *Д. Шостакович. «Афоризмы». «Речитатив»*

В первом субцикле Шостакович проводит мысль о хрупкости мира любви и человеческих надежд. Традиционно жанр серенады и ноктюрна связываются с тематикой любовных признаний, культом Прекрасной Дамы, воспеванием призрачной атмосферы ночи. Думается, у Шостаковича, всегда чутко реагирующего на ходульные образы музыкальной субкультуры, в трактовке серенады и ноктюрна были свои ориентиры.

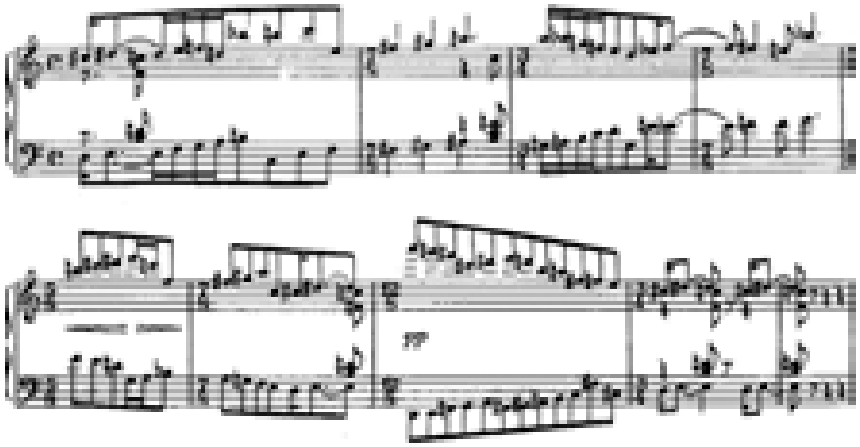
Как известно, особой популярностью в начале века пользовались «Паяцы» Леонкавалло с их несравненным шлягером – Серенадой Арлекина, а также символистская пьеса Блока «Балаганчик». Идею потерянной любви и погубленной души Шостакович в своей Серенаде доводит до высочайшей точки психологического напряжения, превращая песнь любви в смех над любовью. Место тончайшей лирики занимают бряцающие аккорды quasi-гитарного аккомпанемента, искаженные лирические интонации, составляющие жанровый фонд серенады.

Не меньшим вниманием в искусстве Серебряного века пользовались жанры, связанные с грёзовым сознанием, в числе который первое место занимал ноктюрн. Однако у Шостаковича романтическое созерцание ночи оборачивается «песней» одиночества, и «тишайший» жанр пейзажной лирики становится музыкой «кричащей» ночи.

Неслучайно в интонационном облике этих пьес так мало обобщенных мелодических формул «любовного приветствия» и других атрибутов

любовной лирики, столь типичных для названных жанров. Зато дыхание «запредельного мира» в них проступает намного рельефнее. Этим объясняется и экспрессивная манера высказывания, отличающаяся импровизационной свободой изложения, о чем говорит постоянная, почти потактовая смена метра в «Серенаде» *(пример 173)* и полное отсутствие тактового деления в «Ноктюрне».

173. *Д. Шостакович. «Афоризмы». «Серенада»*

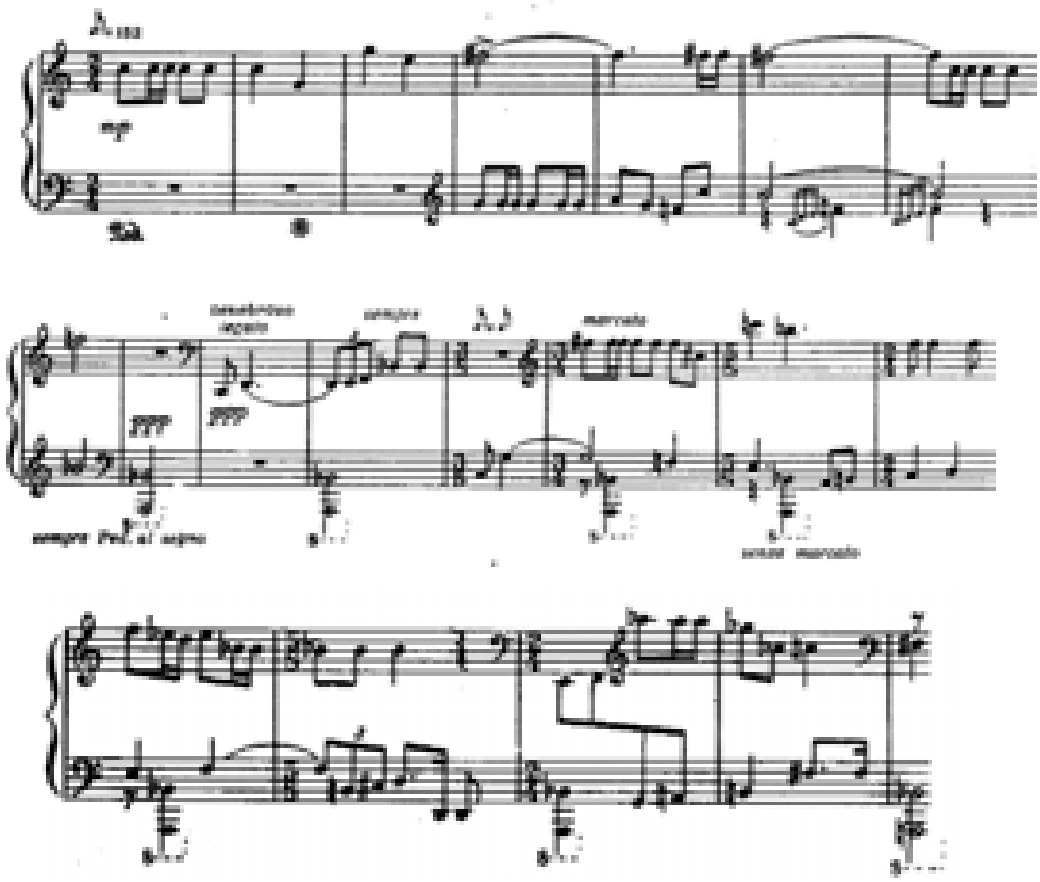


Трагическую экспрессию обеих пьес усиливает еще один примечательный штрих – пронзительное восходящее на секунду мелодическое движение в обратном пунктирном ритме. Это своего рода трансформированный романтический мотив вопроса, разрешение которого происходит в последних тактах «Элегии», приводящей все действие первой части триптиха к оплакиванию души – типичному балладному финалу развития любовной коллизии. Мерная поступь дублируемого в октаву баса заставляет вспомнить трагические страницы музыкальных партитур, пронизанных ритмами траурных шествий.

Атмосферу безысходной обреченности первой части сменяют настроения активные, двигательные, приподнято-оживленные. Все пьесы второй части – инструментального происхождения, и все они отдаленно напоминают портрет романтического инфернального пришельца. Здесь невольно возникают параллели с циклом «Песни и пляски» Мусоргского, к творчеству которого, как известно, Шостакович обращался неоднократно.

Так, «Похоронный марш» написан не без влияния образа Смерти, данного Мусоргским в «Полководце», – ужасающего и помпезного в одновременности, Смерти, явившейся на своем боевом коне, «костей сверкая белизною» (А. Голенищев-Кутузов). Иначе как объяснить *C-dur* похоронного жанра с авторской ремаркой *tenebroso,* взвинченной ритмикой синкоп и триолей в речитативах, остинатно повторяющуюся нону (вариант и отголосок «аккорда судьбы» из «Серенады»), расположенную в предельно низкой тесситуре субконтр- и контроктав? *(пример 174)*

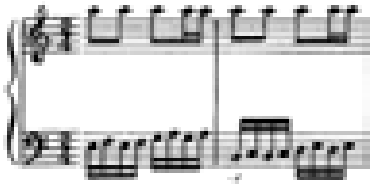
174. *Д. Шостакович. «Афоризмы». «Похоронный марш»*



Следующий далее «Этюд» становится выражением механистически-бездушного движения мертвой материи, отдаленно напоминая темы «скачки» романтических баллад. О его тесных связях с «Похоронным маршем» свидетельствуют общие ритмоформулы *(Примеры 175 и 176).*

175. «Похоронный марш»

176. «Этюд»



Кульминация цикла – «Пляска смерти» – по всем правилам архитектоники помещена в точку «золотого сечения». Этой пьесе предшествует темповое нагнетание. В «Пляске смерти» самый быстрый темп, взвинченный характер, она является своего рода разгулом негативных сил, апофеозом разрушения. В таком с ног сшибающем вихре и вальсовом изложении тема секвенции *Dies irae* звучит искаженно-издевательски, словно демонстрируя различные гримасы Смерти. Лишь в конце, проходя в увеличении, названная тема еще раз напомнит о всей трагедийной серьезности происходящего.

Очень много похожего в характере подачи инфернального материала наблюдаем в симфонической поэме «Пляска смерти» К. Сен-Санса, созданной по собственной вокальной балладе: те же «кривляния» и «ужимки», тот же «томный вальс» и те же эксцентричные «прыжки». Произведение французского композитора было очень хорошо знакомо русской публике. Думается, что Шостакович, избирая «пошлый вальсок» для «величественной темы» (В. Стасов), опирался на опыт Сен-Санса, но комедийный эффект «захлопывания гробов» мертвецов на кладбище с первым пением петуха обошел стороной.

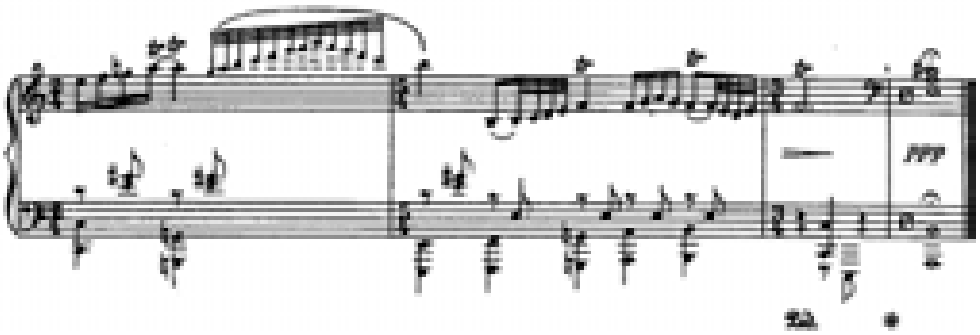
Полем, на котором разыгрывалась эта схватка брани у русского композитора, была человеческая душа. Оттого так удивительны прозрения Шостаковича в «Каноне», номере, завершающем вторую часть «триптиха». Из-за потери мелодической связности, пуантилистически-«молекулярного» изложения темы создается эффект «распада музыкальной ткани», деструкции живой

материи. Обычно в таком характере выдержаны коды романтических баллад, полные безысходности и опустошенности.

В завершающих цикл двух пьесах есть нечто общее. «Легенда» и «Колыбельная песня» возвращают нас к образу Повествователя. Оба жанра связаны с уходом в иные миры: далекого прошлого и «сновиденчески-ирреального» «грезового царства». В «Легенде» воцаряется гармония, ощутим мерный ход времени, передаваемый спокойной пульсацией восьмых, обретается потерянная целостность, о чем свидетельствует появляющаяся на кульминации в нижнем регистре широкая повествовательная тема.

В «белоклавишной» «Колыбельной» происходит восстановление нарушенного миропорядка. Здесь композитор вводит дополнительные жанровые знаки хоральных барочных прелюдий. В то же время трагическая мысль *memento mori* не оставляет цикл. Она прочитывается в спокойном шествии темы пассакалии, а заключительный «аккорд-резюме», неожиданно вспыхивающий просветленными красками *A-dur*'а, не покидает нона – сквозной лейтинтервал всего произведения, связанный с тематизмом инфернальных сил (пример 177).

177. *Д. Шостакович. «Афоризмы». «Колыбельная»*



Таким образом, в опусе, традиционно считающимся экспериментальным, Шостакович прошелся «по всей клавиатуре» романтизма. Не затронуть балладу в этой традиции он не мог, однако, в цикле нет ни одной пьесы с этим названием. К этому времени балладный жанр вышел на орбиту метажанровых явлений. Именно эти импульсы были схвачены чутким слухом юного композитора и каждая его пьеса окружена обертоновым флером балладных

ассоциаций, которые, в то же время складываются в типично романтическую балладную концепцию любви-в-смерти, а все произведение пронизывает генеральная интонация страха и страдания, типичная для табуированной баллады, но воплощенная современным музыкальным языком.

5. «Пиковая дама» Модеста и Петра Чайковских: «русское прочтение» западной модели романтической баллады

Исследуя механизмы формирования и репрезентации балладной поэтики в разнообразных стилевых, жанровых, художественных текстах, мы преследовали цель показать универсальность жанрового кода, единство семантического поля романтической баллады. В самом деле, благодаря архетипической общности, балладный жанр при миграции оказался одинаково релевантен для различных национальных культур. Тем не менее, в процессе культурной коммуникации обнаружились особенности национальной рецепции «прочтения» балладных текстов, касающиеся эстетически-религиозных аспектов художественного образа в русских и западноевропейских балладах.

М. И. Цветаева, сравнивая перевод Жуковским баллады Гёте, свое резюме вынесла в заглавие статьи: «Два “Лесных Царя”», которое пояснила в процессе детального анализа так: «Вещи равновелики. (…) За столетие давности это уже не перевод, а подлинник. Это просто другой “Лесной Царь”. Русский “Лесной Царь” – из хрестоматии и страшных детских снов. (…) Лесной Царь Жуковского (сам Жуковский) бесконечно добрее…» [342, с. 596-597].

С легкой руки Жуковского сглаженная фатальность табуированной баллады прижилась на русской почве[132]. Стоило Чайковскому отступить от утвердившегося канона и дать в оркестровой балладе «Воевода» катастрофический финал, как произведение зрелого мастера симфонического жанра тут же встретило нелестные высказывания критиков, не получило отклика у публики и поддержки коллег-композиторов.

[132] Перелицовка поэтики страшного в поэтику онейрического, наиболее ярко представленная в «Светлане» и «Людмиле», – тому прямое свидетельство.

Думается, русской ментальности была чужда взрывающая сознание картина нарушенного миропорядка макабрической Вселенной. Тем интересней представляется работа с западной моделью табуированной баллады в русской музыке. С этой целью рассмотрим обыгрывание указанной жанровой балладной модели в опере «Пиковая дама» братьев Чайковских, обращая внимание на формирование модуса балладности в тексте либретто и музыкальной партитуре.

Тайна Графини, ставшая «нервом» повести Пушкина «Пиковая дама», не только молниеносно поразила воображение его современников, но и в значительной степени инспирировала русскую музыку двух последних столетий. Критики еще неоднократно будут задаваться вопросом, в чем заключена притягательность тайны трех карт, если каждая попытка из многочисленной череды музыкальных рецепций в самых разнообразных жанрах (оперы, балета, оперетты, симфонических и камерных произведений) становилась очередным вариантом «прочтения» столь распространенного в XIX веке литературного сюжета.

Исследователями было замечено, что в XX столетии «композиторы создают не новые версии собственно пушкинской повести, что было бы вполне традиционным», а апеллируют к опере Чайковского. В связи с этим дадим возможность себе предположить, что средства музыкального искусства позволили композитору выстроить отличную от повести художественную концепцию. На наш взгляд, братья Чайковские сфокусировали свое внимание на мотиве тайны. Неслучайно жанровой основой оперы стала баллада – самый мистический жанр романтической литературы, традиционно отличающийся прихотливым узором фабулы, налетом фантастики, запутанной интригой.

Замечено, что слушатель оперы периодически «натыкается» на ряд неточностей хронологического, музыкально-сценического, сюжетного характера, которые проступают в незначительных, на первый взгляд, деталях. К ним относится перенос действия в екатерининскую эпоху при сохранении эмоционального накала века девятнадцатого, в числе исподволь проступающих

несоответствий находятся музыкальные характеристики Лизы и Графини. Недоумение вызывает сквозная мысль оперы о таинственных отношениях, связующих Германа и Графиню.

Вначале можно подумать, что все эти «неточности» носят случайный характер, однако при ближайшем рассмотрении обнаруживается их о многом «говорящая» сущность. Некоторые из них уже были прокомментированы в научной литературе. К примеру, скрупулезное исследование хронологического «разнобоя веков» провел в своей работе Я. Платек. Его выводы, однако, не приближают нас к постижению тайнописи Чайковского. Выводы автора статьи однозначны: «Опера получилась гениальной, и нет нужды трагедизировать ситуацию. Музыка Чайковского искупала и искупает все отступления от хронологического педантизма» [262, с. 22].

Музыкально-сценическим несоответствиям в характеристике двух главных героинь посвящена статья Г.И. Иванченко [138]. Очень тонкие наблюдения автора статьи о взаимообратимости героинь, тем не менее, не дают объяснений, с какой целью Чайковскому понадобилась эта мистификация. Наконец, о «тайной силе», базирующейся на древнем мифологическом мотиве инцеста связующей Германа и Графиню, пишет М. Аркадьев [20]. Выводы ученого о единстве инцеста и тоталитаризма находятся за границами оперного текста и, на наш взгляд, не до конца приоткрывают завесу над «темными местами» самой оперы.

Тем не менее, нет оснований считать, что Чайковский не придавал особого значения веренице происходящих в опере событий, следовательно, за всей этой музыкально-сценической и хронологической «чехардой» находится некий глубинный смысл. Наша цель – найти его, связать в одно целое разрозненные факты и по возможности дать им объяснение. Этот хорошо известный и, казалось бы, досконально изученный оперный шедевр, на наш взгляд, не получил своего освещения с позиций, обусловленных авторской интенцией. Как представляется, уникальность художественного сознания Чайковского, находящегося в русле романтической эпохи, заключается в ориентации на

поэтику балладного жанра, его *«персонажный каркас», содержательные мотивы, композиционно-драматургические принципы*. Анализ названных компонентов способен приблизить к пониманию «семантического фараона текста» (Вольф Шмид).

В отечественном музыкознании уже высказывалось мнение о том, что продуктивной линией исследования названной оперы могла бы стать жанровая атрибуция «Пиковой дамы» как оперы-баллады. На ведущую роль балладности в «Пиковой даме» указывает Е. Назайкинский, подчеркивая, что «балладная романтика роковой предопределенности, таинственности, ужасов дает *еще один из ракурсов для восприятия и оценки* этого оперного шедевра XIX в., наряду с теми, которые уже давно закрепились в интерпретации оперы Чайковского» (курсив мой. – О. Б.) [233, с. 205]. На исключительную роль балладного жанра в рассматриваемой опере указал в своем исследовании М. Бонфельд, подчеркнув особый, «новеллистически-балладный» принцип композиционно-драматургического решения оперы [41]. Однако, ни характеристика преобладающей в оперном тексте нарративности (Е. Назайкинский), ни специфика слияния баллады с оперными формами (М. Бонфельд), не вскрывают особенностей смыслового пространства произведения, связанного с *жанром баллады*.

Когда речь идет о жанровом «слове», приходится учитывать особый механизм создания смысловых связей, инспирированный конкретным жанром. Баллада имеет свои отличительные особенности, благодаря которым зритель «включается» в процесс восприятия текста. Как известно, «грамматика жанра» определяется категорией времени. Ведущим жанрообразующим средством баллады является ключевое понятие «прошлого». В балладе это некое внеисторическое мифологизированное легендарное прошлое.

Традиционно в названном жанре исторические события являются фоном для развития личной драмы героев, поэтому к реальному историческому факту они не имеют прямого отношения. Скорее следует говорить о некотором романтическом антураже действия, нежели о точности исторического факта. С

этой точки зрения видится вполне оправданным перенесение Чайковским действия «Пиковой дамы» Пушкина в XVIII век. Пышная Екатерининская эпоха вполне соответствовала балладному легендарно-историческому эпическому времени. Последнее, лишь обозначая приметы эпохи, допускало свободное обращение с историческими фактами. Вот почему при временном удалении действия оперы так серьезно была нарушена хронология событий[133].

К примеру, Графиня, напевающая песенку-цитату из Гретри, к моменту создания оперы «Ричард Львиное Сердце» была процветающей молодой барышней, а не «осьмидесятилетней каргой», Лиза, по мнению первого критика оперы Кашкина, «несомненно, читала Карамзина и даже Жуковского…»[153, с.137], а музыка Моцарта еще не успела завоевать признание россиян. Осталось разобраться, какие художественные «выгоды» извлек Чайковский из свободного перемещения своих героев во времени. Оставим в стороне дискуссию о цензурных соображениях директора императорских театров, более всего нас интересует вопрос, какие глубинные смыслы таит в себе прием «состаривания холста»?

Ответ на него опять-таки лежит в области жанра. Нет необходимости доказывать, что художественное пространство «Пиковой дамы» – пространство элегическое. Авторское лирическое начало выдвинуто в опере на первый план. Лирическая эмоция «Пиковой дамы», соответствующая элегическому жанру, образует первый круг восприятия текста. Хронологические нарушения позволили авторам «Пиковой дамы» «запустить» второй круг восприятия, который соответствовал балладному жанру. В свою очередь баллада вывела действие из некоего элегического прошедшего, имеющего точку отсчета в настоящем, в неопределенное мифологическое время/пространство. В этом, по нашему мнению, можно увидеть авторскую интенцию, что и дает основание рассматривать оперный шедевр в балладной «системе координат».

---

[133] Очень подробно все хронологические несоответствия рассмотрены в работе Я. Платека. См.: [262].

Ритуальный, кодифицированный характер баллады определяет весь набор смысловых единиц и «ключевых слов» в этом жанре. Сюжетный архетип лирико-драматической баллады складывается из ряда устойчивых, многократно повторяющихся мотивов. Кочуя из произведения в произведение, они не меняют свои функции, что позволяет считать их некими постоянными величинами, которые составляют сюжетный инвариант названного жанра.

В романтической балладе центральным образно-содержательными мотивами являются мотив *любви-в-смерти* и *судьбы*. Положение героев балладного жанра особое: они все время пребывают на границе жизни и смерти. По мифопоэтическим представлениям, именно в этот момент происходит встреча человека со своей судьбой [327]. Ее персонификацией в балладе становится Инфернальный пришелец. Его образная характеристика в балладном жанре определяется местоположением относительно границы миров: «здешнего» и «потустороннего». Напомним, что «в балладе границу переходит персонаж из потустороннего мира, вступая в контакт с героем, принадлежащим миру “здешнему”, и заканчивается такая встреча для последнего… катастрофой» [310, с. 440-441].

Инфернальный пришелец – это двойник героя. Согласно гегелевскому утверждению, фигура двойника, предполагающая субъективно-объективную расщепленность одного лица, принимает самые разнообразные формы – от литературного соперника до души возлюбленной, получившей вторую жизнь в сердце героя [78]. Неслучайно в романтической балладе в роли инфернального пришельца чаще всего выступает мертвый жених или мертвая невеста.

В музыкальной романтической балладе Инфернальный пришелец имеет собственный жанрово-интонационный комплекс пришельца-всадника, ведущей характеристикой которого является опора на темы, имитирующие «скачку». В «Пиковой даме» названная тема открывает второй раздел Интродукции и сопровождает «секвенцию Графини». Как отмечалось выше, с точки зрения балладного жанра, тема «скачки» указывает на лицо из потустороннего мира.

Впрочем, как может сначала показаться, в «Пиковой даме» и так ясно, что роль представителя «мира теней» принадлежит Графине, ведь все характеристики, данные ей героями оперы, связаны с загробным миром. В глазах Сурина, Чекалинского, Томского и Германа она – «ведьма», «страшилище», «старуха», «осьмидесятилетняя карга», «старая колдунья».

Однако Чайковский буквально с самого начала действия запутывает интригу и вводит этот типовой балладный прием сугубо музыкальными средствами. Имеется в виду первое появление инфернального пришельца. В тот момент, когда звучит тема «скачки», на сцену одновременно выходят Лиза и Графиня, более того, в это время указанная тема сопровождает возгласы Германа: «Она? Она его невеста!». Следовательно, любой из трех героев каким-то образом, оказывается причастен к «загробному миру». Так кто же из них Инфернальное лицо? Чтобы ответить на этот вопрос, проследим линию развития образов Графини, Германа и Лизы.

Графиня

Еще Б. Асафьев, характеризуя музыку Четвертой картины, писал: «Ни воздуха, ни света! Ужас мертвенности. Тишина склепа (…) Глубоко и далеко, далеко от жизни, солнца, от суеты людской увлекает эта страшная музыка. Точно все предшествовавшее было лишь предчувствием страха и смерти, описанием подземного царства теней, а теперь – вот оно само» [22, с. 343]. Слова Б. Асафьева не только погружают нас в царство вечного мрака, но и дают прямую характеристику его обитателям, в центре которых – Графиня.

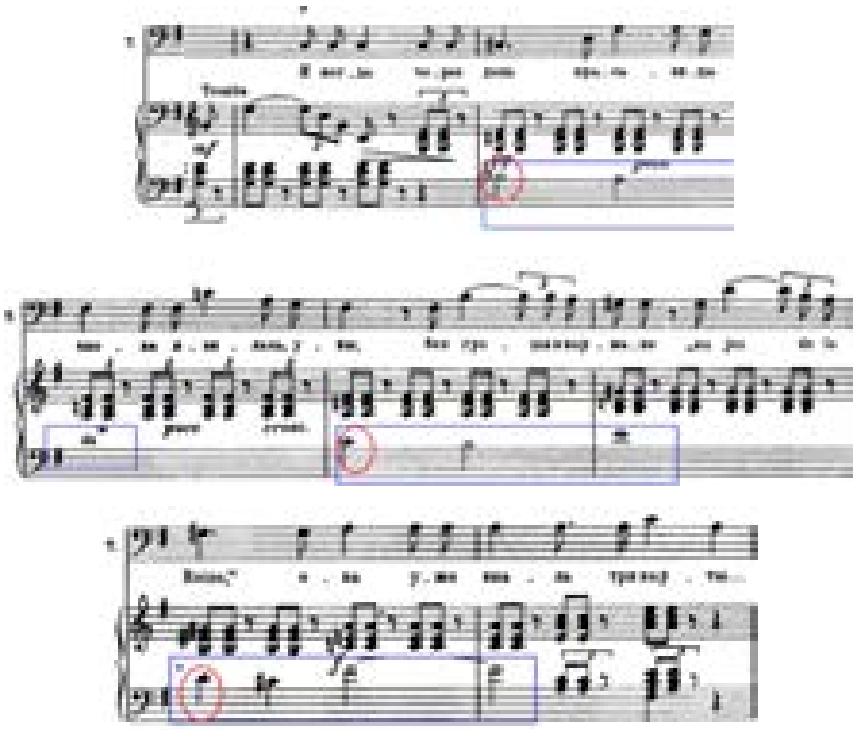
Важно заметить, что уже в Первой картине есть указание на ее переход в потусторонний мир. Сделано это музыкальными средствами. Так, в Балладе Томского, когда речь идет об «игре королевы» и проигрыше Графини, три звена «секвенции из анапестов»[134] и в первом, и во втором куплетах начинаются от звуков «e»-«fis»-«as» *(пример 178)*, формируя целотонную «гамму Призрака».

[134] В музыковедческих работах этот лейтмотив получил различные определения. Наиболее часто он называется «секвенцией Графини», но также и «темой Старухи».

178.

В третьем куплете «секвенция Графини» находит свое развитие, проходя в увеличении от звуков «b»-«c»-«d» *(пример 179)*, что в сочетании с предшествующим ее проведением целиком складывает названный лейтмотив Призрака. Поскольку события, рассказанные в этой балладе, носят ретроспективный характер, первое появление Графини не вызывает сомнений по поводу ее принадлежности загробному миру.

179.



Нельзя не упомянуть и еще один весьма важный знак, указывающий в балладном жанре на инфернального любовника-пришельца. Время появления последнего непременно отмечается боем часов, знаменующим полночь. Полночь – смена цикла, черта, отделяющая прошлое от будущего. Отрезок

времени от первого до двенадцатого удара часов создает магическую пространственно-временную щель между «канунами и началами». Мы словно попадаем в сумеречный мир, в котором контуры реальности растворяются, время и пространство сжимаются, привычная логика событий нарушается. Двенадцать ударов – это и время, и территория призраков.

Первый раз ситуация мистического безвременья возникает в Четвертой картине, как сказано в либретто, в спальне Графини Герман, «идет к дверям Лизы. Останавливается у портрета графини. *Бьет полночь*», после чего звучит весьма показательная фраза: «*А, вот она*, “Венерою московской“!» (курсив мой. – О. Б.)[135]. Яркость и лаконизм текста либретто удивительно совершенны и очень точно указывают на «пришельца»-Графиню. В этом контексте ее слова «Ах, постыл мне *этот свет*» (курсив мой. – О. Б.) приобретают особый смысл. Подчеркнутые тональной двойственностью *Des-dur*’а и *b-moll*’я, они становятся знаком призрачности образа, балансирующего на грани двух миров.

Второй раз в аналогичную ситуацию мистического безвременья герои оперы попадают в Шестой картине. Известная фраза Лизы «Уж полночь близится, а Германа все нет…» и следующий после ее арии бой часов на крепостной башне, отмечающий момент пребывания героев у «бездны мрачной на краю» (А. Пушкин), имеют символический смысл, вновь возвещая прибытие «пришельца», которым теперь становится Герман.

Герман

В тексте либретто еще до появления Германа даны указания на его «странность». Сурин говорит прямо, что он «как *демон ада* мрачен… бледен…»; Лиза также видит в нем «мрачного незнакомца» и «*падшего ангела*» (курсив мой. – О. Б.). Причастность сфере мрака – важное, но не единственное качество, свойственное Герману. Его сквозной характеристикой, пожалуй, является безумство. «Безумным человеком» называет его Лиза. «Безумец,

[135] Здесь и далее текст либретто цитируется по: [260, с. 70].

безумец я!» – восклицает сам Герман. «Он будто без сознанья (…) Он сумасшедший!» – в мистическом ужасе произносят игроки в последней картине.

В мифологических текстах, по наблюдению исследователей, безумие и смерть являются синонимичными понятиями. Так, М. Евзлин по этому поводу пишет: «Безумие и смерть обитают в одном и том же “месте”, имеют единое происхождение. Тени мертвых безумны, поскольку *бессмысленны*; (…) всякое соприкосновение с подземным царством имеет своим первейшим и страшным следствием Безумие, т. е. распад под действием хаотических сил структуры макро- и микрокосмоса» (курсив М. Е.) [111, с. 49]. Выводы ученого, исследующего природу безумия в «Пиковой даме» А. С. Пушкина, позволяют нам проакцентировать связь между безумием и смертью, что подтверждает высказанное выше предположение о демоническом начале образа Германа, позволяющем идентифицировать его как «пришельца».

Итак, если в опере весьма отчетливо обозначена инфернальная природа Графини и Германа, то причастность Лизы миру теней, на первый взгляд, кажется абсурдом.

Лиза

В самом деле, Герман называет Лизу не иначе как «моя святая», «блаженство рая», «мой ангел» и трижды восклицает: «Красавица! Богиня! Ангел!» «Светлым ангелом» именует ее также Князь. Весьма показательно, что ариозо «Прости, небесное созданье», обращенное к Лизе, уподобляется молитве, и исполняет его Герман, как указано в либретто, стоя перед ней на коленях, словно перед иконой. Слова героя «О пожалей, я, умирая, / несу тебе мою мольбу: / взгляни с высот небесных рая / на смертную борьбу / души…» воспринимаются не столько как экспрессивное любовное излияние, а скорее, как покаяние и попытка очищения собственной души. Не случайно на кульминации сковывающее начало тонического органного пункта преодолевается движением баса, восходящего по хроматизмам (что напоминает риторическую фигуру *anabasis*) и воспринимаются как возрождение души героя. Таким образом, на основе смежности понятий Лиза – «небесное созданье» возникает

смысловая метонимия, что углубляет природу образа Лизы, делая ее символом божественного мира.

Однако не только Лиза является олицетворением божественной природы и красоты. Аналогичную характеристику в опере получает и Графиня. «Венерою московскою», парижской «красавицей» называли ее в молодости, из чего следует, что Богиня красоты и Прекрасная Дама – это прошлое Графини, равно как и ее прозвище «Пиковая дама».

Образ Прекрасной Дамы, Незнакомки («Я имени ее не знаю…») еще со времен средневековой рыцарской поэзии стал неким устойчивым символом. В балладах трубадуров красота Дамы толковалась как отражение божественной красоты, и любовь к Даме мыслилась как отблеск и предвкушение любви небесной, а потому такая любовь принимала формы религиозного поклонения, а любовное желание приобретало вид смиренной мольбы.

Из сказанного следует, что идеализированная женственность свою персонификацию получила в образе Дамы. Именно в этом качестве в опере фигурируют и Лиза, и Графиня, что позволяет провести аналогии двумя противоположными образами. Неразрывная связь двух героинь постоянно подчеркивается Чайковским. Например, можно отметить, что довольно часто Графиня и Лиза пребывают в одном настроении. Так, в Первой картине (в момент их появления на сцене и далее в Квинтете) есть музыкальное указание на общее состояние героинь: им поручен один текст на двоих, который, как принято в «дуэте согласия», изложен в терцию. Можно отметить еще один прием, указывающий на единство противоположного. Упоминание о Пиковой даме (в словах Томского) сопровождает тема ариозо Германа «Я имени ее не знаю», в котором речь, как известно, идет о Лизе.

На взаимообратимость этих персонажей обращено внимание в работе Г. Иванченко. Автор пишет: «В опере происходит выразительная подмена одного образа другим. Герман в спальне Лизы прячется за портьерой, когда к Лизе входит Графиня; но вот уже вскоре он укрывается за занавеской в спальне Графини, когда туда приходит Лиза. Эффект образуется такой, словно

перевернули карту…» [138, с.149]. Кстати, названный эффект перевертыша запечатлен на рисунке А. Бенуа. На верхней стороне игральной карты художник изобразил Прекрасную молодую даму с розой в руке, на нижней – Старуху-ведьму с засохшей веткой *(Приложение № 7)*.

Оборотничество возлюбленной – типичный романтический прием. По этому поводу Л. Кириллина пишет, что у поэтов-романтиков «даже образ Прекрасной Дамы иногда приобретал демонические черты, и идеальная возлюбленная представала в обличии мерзкой ведьмы, как в «Капричос» Гойи или позже в «Фантастической симфонии» Берлиоза» [156, с. 65]. Думается, что «Пиковая дама» способна стать еще одним примером трансформации образа возлюбленной. Пожалуй, этим объясняется роковая тяга Германа к Графине. Непреодолимое влечение названных героев друг к другу многократно подчеркивается в опере. Можно сказать, что линия их «случайных» встреч приобретает сквозной характер. Итогом-кульминацией становится монолог Германа: «Какой-то тайной силой / я с нею связан, роком. (…) Гляжу я на тебя и ненавижу, / а насмотреться не могу! (…) Нет, нам не разойтись / без встречи роковой». «Пришелец»-Графиня вернулась в «здешний мир» за своею душой-Лизой, хранителем которой является Герман, поэтому встреча Графини и Германа неизбежна. (Последнее обстоятельство связывает их, минуя «инцестуозный мотив».)

Следовательно, Лиза «втягивается» в роковой круг, с одной стороны, как оборотная сторона Графини, с другой, как возлюбленная Германа. Получается, что Лиза – это двойник Графини, воплощение ее души в мире людей, а также Лиза – персонификация души Германа, т. к. в романтической поэтике возлюбленная всегда является душой героя.

Подобная взаимообратимость персонажей – важное смысловое звено оперы и может объяснить многие ее «темные места». Итак, двойник-«пришелец», пересекая условную границу балладного топоса, встречается в «здешнем мире» со своей погубленной душой, персонифицированной в образе возлюбленной, и эта судьбоносная встреча для всех героев носит роковой исход. Зная

о том, что в табуированной балладе всегда присутствует мотив погубленной души, обреченной на вечное скитание, становится понятным стремление инфернального любовника-пришельца к обретению потерянной души через ритуальную встречу с любовью. Итак, двойник-пришелец, пересекая условную границу балладного топоса, встречается в «здешнем мире» со своей погубленной душой, персонифицированной в образе возлюбленной, и эта судьбоносная встреча для всех героев носит роковой исход.

Таким образом, контакт Германа с «пришельцем-Графиней» делает его возвращение в мир «живых» невозможным, следовательно, становление и развитие любовного чувства в опере изначально имеет роковую предопределенность.

Возникает вопрос, если Графиня – «пришелец», так что же могло погубить ее душу? На причину «омертвения души» Графини есть указание в Балладе Томского, где дано упоминание еще об одном «действующем лице» оперы, которое, как и положено лицам особого рода, незримо управляет действием, подобно «скрытому режиссеру». Речь идет о Сен-Жермене. Принято считать, что тайну трех карт Графиня купила ценою проданной любви.

Действительно, слова Сен-Жермена «ценой одного “rendez-vous”» могли бы смахивать на сомнительное предложение графа, если бы не одно обстоятельство. В повести Пушкина дана исчерпывающая характеристика Сен-Жермену, где говорится, что «он выдавал себя за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня», а также что он «мог располагать большими деньгами», и далее следует весьма многозначительное событие: «Тут он открыл ей тайну, за которую всякий из нас дорого бы дал…» [273, с. 493].

Рассматривая текст Пушкина как знаковую систему, М. Евзлин отмечает, что «это многоточие заставляет думать о некоем “красноречивом умолчании”, которое в духе современной Пушкину романтической литературы, вероятно, подразумевает “условия” раскрытия *“тайны”* (курсив М. Е.). В романтической литературе – это “договор с дьяволом”» [111, с. 33]. Итак, следуя

намеченной логике, получается, что Графиня перешла в мир теней, т. к. продала душу дьяволу, за что получила «тайное знание». Интересно отметить, что момент совершения «сделки» в Балладе Томского («И когда через день красавица снова явилась, увы, без гроша в кармане “au jeu de la Rein”, она уже знала три карты…») отмечен музыкальными средствами. «Секвенция Графини» звучит на новой высоте в увеличении, к тому же в сочетании с предшествующим проведением первые звуки названной темы целиком складываются в лейтмотив Призрака.

Здесь мы подошли к кульминационному моменту балладного жанра – *мотиву тайны*, держателем которой является Сен-Жермен. Постижение смысла «тайны» карт – это следующий этап в продвижении к развязке оперы. Известно, что карточная игра в «Пиковой даме» (как повести, так и оперы) выходит за границы сюжетной коллизии, приобретая статус художественной мифологемы. Как пишет Ю. Лотман, «семиотическая специфика карточной игры в ее имманентной сущности связана с ее двойной природой. С одной стороны, карточная игра есть игра, то есть представляет собой модель конфликтной ситуации (…) Однако, с другой стороны, карты используются не только при игре, но и при гадании. В этой их ипостаси активизируются иные функции: прогнозирующая и программирующая. Одновременно выступает на первый план иной тип моделирования, при котором активизируется семантика отдельных карт» [198, с. 122].

Развивая далее мысль Ю. Лотмана, позволим себе предположить, что в контексте балладного жанра, основу которого составляло противоречивое сочетание таких образно-смысловых категорий как святость и греховность, все карты, а точнее их числовое выражение, имеют сакральный характер. Следовательно, «тройка, семерка, туз» – не просто счастливая, выигрышная комбинация карт. «Тройка» – священное число, символизирующее триединство Отца, Сына и Святого Духа; «Семерка» может указывать на светлое Христово Воскресение. Следовательно, тайна этих карт – это тайна вечной души, пребывающей в Боге. Владение такой тайной доступно только избранным. Самой

сложной атрибуцией в этом контексте являются «Туз» и «Дама», а ведь именно подмена одного другим решила судьбу всех героев произведения. В самом деле, вопрос, почему Герман «обдернулся», составляет весь «нерв» разыгрываемой драмы.

Попытаясь сохранить интригу, мы, вслед за Чайковским, оттянем ответ, ведь «тайна карт» – самая захватывающая тайна, как пушкинской повести, так и оперы братьев Чайковских. Важно запомнить, что посвящение в тайну ведет к проклятию души, делая героев причастными к подземному миру смерти. Это обстоятельство объясняет, почему после сделки с Сен-Жерменом Графиня стала призраком и почему, завладев тайной Графини, Герман переходит в мир теней. Сказанное требует подтверждения.

Момент перехода героем границы балладного топоса весьма отчетливо виден в Пятой картине. Сцена в казармах потрясает лаконизмом и точностью музыкального решения. Контрапункт хора, отпевающего Графиню, и монолог безумного Германа складываются в контрапункт смыслов. Так, слова героя оповещают слушателя о его переходе в «мир теней» («Какой-то силою влеком, вхожу я по ступеням черным! Страшно, но силы нет вернуться!..»), в то время как в партии хора звучит трогательное моление о душе: «Господу молюся я, чтобы внял он печали моей,/Ибо зла исполнилась душа моя, и страшусь я плененья адова/О, воззри, боже, на страдания ты *раба своего*, /Даждь жизнь *ей* бесконечную» (курсив мой. – О. Б.). Здесь «говорящей» деталью становится неточность в использовании формы мужского рода в синтагме «раба своего» – неточность, которая сразу исправляется следующим далее местоимением «ей», действительно соответствующим Графине. Это позволяет сделать вывод, что весь предыдущий текст хора был адресован Герману.

Наконец, еще одной знаковой сценой в опере, где проступает демоническая природа образа Германа, является Интермедия «Искренность пастушки». Зададимся вопросом: «Какой смысл таит в себе любовный треугольник?» Традиционно считается, что любовный треугольник: Миловзор – Прилепа – Златогор отражает любовный треугольник: Герман – Лиза – Елецкий. Есть и

другое мнение, характеризующее отношения между персонажами: Герман – Лиза – Графиня, где Графиня – это персонифицированная страсть Германа к деньгам. Не будем отрицать существующих мнений, так как они отражают порядок «послойного» раскрытия смыслов художественного текста. Тем не менее, хотим предложить еще одну систему дублей, определяемую балладным хронотопом. В ней отражением Златогора является Герман. В самом деле, как много общего в следующих словах Златогора и Германа:

Златогор:	Герман:
«Я горы золотые	«Там груды золота лежат и мне,
И камни дорогие	Мне одному они принадлежат!»
Имею у себя».	

Связь Златогора и Сен-Жермена, как Князя Тьмы, словно намеренно подчеркивается Чайковским. Если в литературном тексте логическим завершением идейного *credo* Златогора – «Я тьмою обладаю /и злата, и сребра, /и всякого добра!» – являются слова, символизирующие богатство («злато», «сребро»), то в музыкальном, – логическое ударение падает на первую фразу («я *тьмою* обладаю»). Сделано это гармоническими и синтаксическими средствами: от последующего и предшествующего материала она отделена паузами и каденционным оборотом. Таким образом, Сен-Жермен, Златогор и Герман – отражение одного лица. Как видим, прием театрального «удвоения» стал мощным драматургическим средством, и композитор, действуя «от противного» сумел показать главное.

И здесь нам вновь придется обратиться к пушкинской характеристике Сен-Жермена. Напомним, что он – обладатель жизненного эликсира, то есть «вечной жизни», философского камня, следовательно, тайны золота, дающего неограниченную силу власти и могущества, и, наконец, он – Вечный Жид, – символ проклятой души, обреченной на вечное призрачное существование. Исходя из сказанного, сделку Графине предложил сам дьявол. Теперь, когда все несоответствия и ошибки в опере получили свое объяснение со стороны

балладного жанра, необходимо вернуться к тайне двух оставшихся карт – Туза и Дамы пик.

Если коснуться этимологии слова «туз»: (от старонемецкого Teuzet – черт), то присутствие Князя Тьмы в текстовом пространстве повести и оперы окажется вполне реальным. Учитывая систему двойников, действующих в опере, Пиковая дама – символ души героя. С одной стороны, это душа поруганная, проклятая, заложенная дьяволу, с другой стороны – любящая, возрождающая героя к вечной жизни. В этом контексте подмена туза дамой в финале произведения воспринимается как спасение Германа, неслучайно в последний момент ему является Лиза (Прекрасная Дама), в оркестровой партии в тональности молитвенного созерцания (*Des-dur*) возрождается тема любви, а заканчивается опера тихим «отпеванием» души Германа (Хор: «Господь! Прости ему! И упокой / Его мятежную и измученную душу» [260, с. 95]).

Таким образом, вопрос «А если тайны нет?», поставленный Германом, двойственен. С одной стороны, он читается в бытовой плоскости и касается тайны трех карт, с другой – в бытийной, и несет с собою богоборческий подтекст, ведь «если тайны нет» (т.е. если Бога нет), то «наша жизнь – игра» (игра в семантическом пространстве оперы – символ потустороннего, хтонического мира, ада) и «верна смерть одна» (душа, покинутая Богом, мертва). Думается, что Чайковский в своей опере ответил на все вопросы также ясно, как и в письме к Великому князю выразил свою художественную и христианскую позицию: «… Сколько раз я мечтал об иллюстрировании музыкой слов Христа: «приидите ко мне все труждающиеся и обремененные (…) ибо иго мое сладко и бремя мое лег-ко». Сколько в этих чудных словах любви и жалости к человеку! Какая бесконечная поэзия в этом, можно сказать, страстном стремлении осушить слезы горести и облегчить муки страдающего человечества!..»[136].

[136] Слова П. И. Чайковского цит. по: [243, с. 27].

Проведенное исследование вскрыло особенности балладной поэтики (модус балладности) «Пиковой дамы». В прихотливом узоре фабулы произведения механизм отождествления любви-в-смерти и судьбы имел художественную оправданность, будучи драматургически обусловлен жанровыми принципами романтической баллады. Открытая для индивидуально-авторских стратегий, баллада в опере Модеста и Петра Чайковских предстала в духе русской православной концепции «прощения и искупления» греха, утверждающей высокий онтологический статус человека, омытого слезами покаяния и непостижимым образом возрождаемого через прикосновение к сакральному миру любви.

Итоги Третьей главы. В последней главе диссертационного исследования мы проследили пути, по которым двигалась романтическая баллада. Результаты ее эволюции, которые нельзя назвать иначе, нежели *метаморфозы жанра*, способны удивить любого историка музыки. Отталкиваясь от близких ее жанровой системе вокально-сценических форм, непосредственно связанных с литературным сюжетом, она достаточно скоро обрела от него независимость. Обогатившись ярким выразительным «языком» конвенциональной семантики (А. Денисов), во второй половине XIX века баллада плотно вошла в слои инструментальной (камерной и симфонической) музыки, то есть сделала мощный рывок от камерно-вокальной музыки со звукоизобразительной партией аккомпанемента до развернутого оркестрового полотна, конкурируя с одним из самых перспективных жанров программного романтизма – симфонической поэмой. Взяв на вооружение перспективные принципы поэмной драматургии: монотематизм, лейтмотивность баллада стала вытеснять поэму с ведущих позиций.

Более того, обладая плотным семантическим ядром и мощной мифопоэтической «подпиткой», баллада, будучи носителем собственного уникального содержания, легко пересекала границы более крупных жанров – оперы, балета, симфонии, свободно размещая среди них элементы своей жанровой системы, воздействуя на смысловое поле «принимающей стороны», обозначив, тем

самым свои метажанровые позиции в культуре. К середине XX века жанрово-балладная «диффузия» стала обычным явлением.

Жанровый канон, погруженный в глубины авторского слоя произведения, превращался в «образ жанра» (термин О. В. Зырянова), в нем «просвечивал» архетипический балладный сюжет. Баллада либо целиком воспроизводила свою жанровую модель, либо отдельные элементы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе рассмотрен жанр романтической баллады, который на протяжении XIX – XX столетий активно существовал одновременно в разных национальных культурах и видах искусства. Контуры ее жанрового портрета изначально были прочерчены в фольклоре, а затем обработаны поэтами-романтиками, но самые устойчивые черты баллада обрела в музыкальном творчестве, оказывая воздействие на другие виды искусства.

Логика работы была выстроена согласно предмету исследования, которым явились *типология* и *поэтика жанра*. Магистральное направление диссертации определялось положительной корреляцией *баллады* и *романтизма*. В ней воплощались его художественные искания, утверждались черты поэтики нового искусства, «пульсировала» ведущая эстетическая доминанта – тяготение к национальной истории и самобытности, восприятие мира в иррациональной парадигме, реализация идеи синтеза искусств.

Сложная диалектика добра и зла, эмоционально-психическое состояние героев, находящихся на пределе возможного (гнев, страх, любовная страсть), невероятные испытания, внедрение в сферу подсознательного, амбивалентность здешнего и потустороннего миров, реальность инобытия, вторгшегося на территорию «обжитого пространства», словом, все новое, что привнес с собою романтизм, нашло художественное воплощение в заявленном жанре.

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. Ими явились **табуированная** и **национально-историческая** ветви жанра. Исходя из мировоззренческого характера обозначенных разновидностей романтической баллады, в работе был реконструирован ее жанровый архетип, до настоящего

времени не осмысленный как сложившаяся научная система, хотя в исследовательской практике уже имело место указание на родовые черты жанра: повествовательность, драматизм, конфликт субъективного и объективного начал, мировоззренческий демократизм.

Культурологический подход в исследовании баллады романтизма, обобщающий методологию, сложившуюся в целостной системе гуманитарного знания через обращение к культурфилософскому и мифопоэтическому дискурсам для автора диссертации послужил основой разработки «опорных точек» жанра, некоей «формулы» баллады, позволяющей опознавать ее в разных текстах культуры. В итоге жанровый архетип баллады получил выражение в двух парадигмальных рядах. В каждом из них обозначились свои мировоззренческие установки и структурно-языковые способы репрезентации, то есть совокупность устойчивых художественных образов, стабильных стилистических комплексов и композиционно-драматургических приемов.

В диссертации предложены и установлены следующие жанрово-феноменологические маркеры видовой дифференциации баллады: *жанровый код* («Человек и Небытие» и «Человек и историческая трагедия народа»); *генеральная интонация жанра* (экзистенциал страха и страдания в табуированной балладе и Nordic sublime – в национально-исторической); *«персонажный каркас»* (герой, возлюбленная, повествователь). В зрелой формации жанра сложилась устойчивая лексико-интонационная сфера, получившая статус *мигрирующего балладно-интонационного комплекса*, а также типизированный *набор сюжетных функций*, связанный с воплощением балладного конфликта (как отражение ее глубинных мифопоэтических корней).

Обнаружено, что две типологические разновидности баллады, совпадающие по родовым критериям, значительно расходятся в видовых показателях, неслучайно разделение баллады на жанрово-типологические виды стало основой настоящей работы.

Широкий аналитический материал, включающий в себя и опусы со сложившейся сценической судьбой, и произведения малоизвестные (в том числе,

архивные раритеты – «Нордическая баллада» ор. 35 для оркестра Герарда Бунка, Оркестровая песня «Ленора» по балладе Бюргера Йозефа Явурека, вокальная баллада Карла Нильсена «Медвежье горе» – или рукописи современных композиторов, еще не нашедшие своего исполнителя, например, Пять пьес для струнного оркестра Константина Пашкова), но весьма показательные для общей ситуации жанровой динамики[137], дал в руки основания для объективации процессов балладообразования в культуре XIX – XX столетий, показывающих гибкое соотношении между моделью-инвариантом и ее реализацией в творчестве конкретного композитора, и шире, в межжанровом и межвидовом пространстве.

В свою очередь, это подтвердило правильность выбранной методологической позиции относительно динамической концепции жанра неканонической эпохи, позволившей рассматривать балладу в качестве субъекта развития, а не объекта воздействия. В самом деле, найденный в работе жанровый алгоритм – не статичная умозрительная схема, но мобильная композиционно-содержательная структура, позволяющая увидеть движение от баллады к балладности, осмыслить его как сложный, неравномерный процесс, в ходе которого жанровая модель воспроизводилась с той или иной степенью «точности». Названный процесс был разделен на три стадии, однако, их смена проходила с разной степенью интенсивности, поставив на приоритетные позиции не эволюционные, а качественные характеристики балладной модели.

Особенностью первой стадии стала полная экспликация балладного архетипа, посредством реконструкции ее жанрового кода (с учетом каждой типологической разновидности). Наибольшее распространение данный прием получил в полихудожественных текстах культуры, «обрабатывающих» литературный первоисточник средствами разных искусств. В этом интеграционном движении живописи (книжной графики, литографии), музыки и литературы, продемонстрированном на примере «Песни о Вещем Олеге» А.

[137] Некоторые сочинения представлены лишь в обзорном виде, кстати, это замечание касается основательно изученных опусов, например, шопеновских баллад.

Пушкина – Н. Римского-Корсакова – В. Васнецова, а также «Вороне» Э. По – А. Берга – Г. Доре, наметились первые импульсы метажанровых стратегий баллады. Нерасторжимое единство муз, четко ориентированное на балладный архетип, лежало на поверхности. Оно было открыто реципиенту через организацию балладно-художественного мышления авторов.

На второй стадии воссоздание балладной модели происходило на «территории» сочинений с иной жанровой номинацией. В этих случаях баллада узнавалась за «шлейфом» стилистических ассоциаций, сюжетных аллюзий и других ее релевантных признаков, закодированных в «чужом» тексте. В таком разрезе сложившийся образ жанра обнаружил себя в «Прекрасной мельничихе» В. Мюллера – Ф. Шуберта, «Пиковой даме» братьев Чайковских, поэмах А. Дворжака, А. Глазунова, Э. Мак-Доуэлла и других сочинениях, рассмотренных в диссертации, что укрепило и подняло на новую высоту метажанровые позиции баллады. Новизна и творческая самобытность в этих и подобных им опусах постигались в субстанциональности смысла целого.

На третьей стадии балладная модель рассматривалась не просто в иной жанровой номинации, но, что немаловажно, в иных эстетико-стилевых условиях, например, в искусстве постромантизма, отмеченного, как известно, критикой сложившейся жанровой системы. В этом случае обнаружение «опорных точек» балладного жанра опиралось на принцип *pars pro toto*, а сам подход в исследовании получил название «реактуализация жанровой модели». «Афоризмы» Д. Шостаковича, «Ручей у стен старого замка» А. Муралёва, а также многочисленные примеры из творчества Я. Сибелиуса, Л. Яначека, В. Кикты, затронутые в работе по касательной, отмечены широким спектром авторских решений балладной модели в антиромантических стилевых системах.

Свободная компоновка отдельных признаков баллады в произведении, не разрушающая ее главного жанрообразующего компонента, обозначенного в работе как событие «встречи двух миров», не только стала одним из способов бытования жанра в нетипичной для него стилевой среде, но и обозначила выход в наджанровое пространство, именуемое балладностью. В

диссертационном исследовании показано, что последняя может быть явлена через «распыление» балладных признаков внутри иных жанров, через редуцирование сюжетных функций, наконец, посредством сжатия жанра до семантического ядра. Это объясняет, почему в круг анализируемых сочинений вовлекаются сочинения с иной, небалладной номинацией.

Касаясь искусства постромантической эпохи, отрицающего ценности предыдущего века, но активно использующего рассматриваемый жанр, нельзя обойти вниманием идеологические постулаты романтической баллады, в которой за миром фольклорной нежити, балладного страха всегда имело место возвышенно-трепетное биение чистой романтической души. По сути, в погоне (скачке) героя балладного жанра за совершенным идеалом, явленным в образе Возлюбленной (младенца), содержится стремление к недостижимому Прекрасному. В этой романтической тоске по душе, в тяге к Абсолюту, обнаруживающей свою беспомощность перед Судьбой, читается особая форма раскрытия личного духа, которая не изживает себя ни в авангарде, ни в постмодерне.

Кризис индивидуального сознания, строящегося на позициях «личностного Я-центризма» эпохи Постмодернизма (термин Б. П. Борисова), имеет прямые аналогии с онтологической «антисоборностью» романтизма. Возможно, в этом развитии модернистски страждущей рая личной души, по тонкому наблюдению Б. П. Борисова, находится действительный источник балладности, как в ее генезисе, так и в развитии, вплоть до искусства современности[138]. Это только подтверждает неувядаемый потенциал балладного жанра. В таком мировоззренческом качестве баллада, как матрица романтизма стала метажанром, конституируя заданные ею смыслы в любых исторических эпохах.

При решении базовой задачи установления *жанрового архетипа музыкальной романтической баллады* были затронуты и те вопросы, которые еще ждут своего дальнейшего осмысления. Представляется, что предложенная в

[138]Более подробно о кризисе отчужденности см.: [42].

настоящем исследовании методология анализа романтического жанра позволит изучить многие связанные с балладой проблемы.

Таковыми могут стать вопросы о специфике бытования романтической баллады в разных национальных культурах. Для романтической баллады это одна из насущных проблем. Сконцентрировав все внимание на разработке жанрового архетипа, нацеленного на выявление общих принципов балладной структурно-семиотической системы, мы не могли не заметить национальные приоритеты в выборе определенной типологической разновидности жанра. Безусловно, крупным штрихом можно обозначить тяготение к табуированной балладе в Западной Европе (Австрия, Германия, Франция, Бельгия, Великобритания, Испания) и повышенный интерес к национально-исторической – в странах Северной и Восточной Европы (Дания, Ирландия, Норвегия, Финляндия, Швеция, Россия). Однако сложность этих процессов намного глубже, чем это может показаться на первый взгляд.

Достаточно коснуться русской композиторской школы, чтобы увидеть особый путь романтической баллады. С одной стороны, П. Чайковский последовательно развивает традиции западной модели табуированной баллады и с сюжетом «прихода мертвого жениха» («Воевода»), и с сюжетом «мифической любовницы» («Лебединое озеро»). С другой стороны, баллада в России имеет собственный вектор развития. У Балакирева и его последователей «мифическая любовница» из русалки трансформируется в восточную красавицу, а ориентальная стилистика трактуется как иномирная губительная сила (образ Тамары в одноименной балладе, Персидской княжны в «Стеньке Разине» Глазунова, Наложницы в «Гашише» С. Ляпунова).

Аналогичные процессы можно наблюдать и в развитии национально-исторической баллады, которая также имела свое лицо в разных странах. Вне сомнения, движение научной мысли в этом направлении способно подарить встречу с еще не открытыми страницами жанра.

Особый вопрос, на сегодняшний день остро стоящий в ряду проблемы межжанрового взаимодействия, – это пересечение жанров повествовательной

традиции в музыке (баллады, саги, рапсодии, думы, легенды, сказки). Если воспользоваться предложенной в данной работе методологией анализа (в той ее части, которая касается выхода за пределы музыки в семиотическое поле культуры), то, возможно, в этой плоскости удастся найти общность универсальных принципов и локальные черты, порождающие бесконечное многообразие форм повествовательного дискурса.

Одно из самых перспективных направлений исследования – балладные «гиперболы» XXI века. Достаточно указать на всплеск популярности жанра в баянном творчестве композиторов России. Среди последних – В. Новиков, Ю. Романов, Ю. Фабричных, В. Бонаков, В. Семенов, А. Тучевский, А. Доренский, Е. Дербенко. В завоевании балладой области баянного искусства конца XX – начала XXI веков отчетливо видна аналогия с экспансией фортепианной баллады столетием ранее. Однозначно, подобные процессы связаны с техническим «перевооружением» инструмента: сегодня баян – концертный инструмент с уникальными темброво-выразительными возможностями, которые, на наш взгляд, открыли перед композиторами огромные перспективы образно-содержательного плана, но в то же время «образ инструмента» очень тесно связан с русской национальной (деревенской) традицией, а «образ жанра» – с салонной аристократической культурой романтизма. Как будет решена проблема жанровой адаптации баллады в этом случае, к чему приведет встречное движение несоединимых эстетико-семиотических объектов – еще предстоит узнать.

Сегодня для жанра нет границ. По-видимому, не менее интересными обещают быть случаи возвращения баллады к фольклорно-перфомансным формам. После того, как на протяжении почти двух столетий балладой было «отточено» свое образно-символическое пространство и коммуникативно-семиотическая система, всегда имеющая в глубинных слоях структуры ритуальный код, обращение к традиции невербальной коммуникации и социальному взаимодействию в современного искусстве perfomans’a не представляется чем-то далеким, тем более, что подобные примеры в начале нашего столетия

уже не заставили себя ждать. В этой связи назовем интересный опус композитора Лоренса Битенского «Внушающие ужас» (2012) – музыкальные картины по американскому фольклору лесорубов *(см. Приложение № 8).*

После проведенного исследования становится очевидным, что благодаря своей способности каждый раз заново актуализироваться в художественных текстах, в XXI веке баллада не потеряла своей привлекательности. Особенно заметны названные тенденции в искусстве современного кинематографа, своеобразно работающем с балладной «матрицей». Например, в титулованном фильме Кена Лоуча по сценарию Пола Лаверти «The Wind That Shakes the Barley» («Ветер, что колышет ячмень»), удостоенного «Золотой пальмовой ветви» в Каннах (2006), приза за лучшую режиссуру в Минске (2006) и приза зрительских симпатий Irish Film Award (2007), отчетливо считывается балладный код «Человек и историческая трагедия народа». Ранее приводимый нами тезис Л. Пумпянского о специфике балладного характера, склонного к «разрыву с частно-семейным преданием счастья и предпочтению исторического несчастья» [271, с. 298], удивительным образом резонирует с развенчанием сакральной идеи революционного преображения мира, продемонстрированным современным английским режиссером.

Как ранее нами было выявлено, в операх романтизма отсылкой в надвременное измерение текста становится включение в художественный текст балладной цитаты. Такой же принцип видим в картине Кена Лоуча, где жанровым «знаком» является само название картины, которое есть не что иное, как строка из известной ирландской баллады, ставшей интонационно-смысловым лейтмотивом фильма: ячмень, как известно, – символ Ирландии. В этом контексте появление в русской версии слова «вереск» вместо «ячмень», хоть и делает перевод поэтичным, но ослабляет нерв балладности, глубоко внедренной в структуру мифо-ритуальной страты сценарного плана.

Как представляется, метажанровые стратегии романтической баллады наиболее сильны именно в современной культуре. Не увидеть их – значит пройти мимо «иносказательного перевода действительности в область

нереального» (Л. Пумпянский), а поскольку эта область принадлежит не только сфере пугающего, но и смешного, то неожиданные художественные решения способна дать, на наш взгляд, травестия балладных сюжетов, тем более, что движение в указанном направлении уже было намечено литературой XIX столетия. Открытия в музыке обещают быть интересными, а произведения нетривиальными, как например, цикл «Четыре поэмы для баса и фортепиано» Р. Леденева.

Какими бы не выглядели возможные перспективы исследований, надо отчетливо представлять, что жанровая система романтической баллады объединяет в себе весь спектр контекстно-культурных и социальных явлений, благодаря чему, имея множество проявлений, она никогда не потеряет свое специфическое «звучание» и узнаваемое лицо. Спустя полтора столетия романтическая баллада остается крупным и уникальным явлением своей эпохи, в котором при «оптическом» приближении отчетливо проступают яркие фигуры, индивидуальные творческие решения, неповторимые художественные миры.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра [Текст] // С.С. Аверинцев Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М. : Наука, 1986. – С. 104-116.
2. *Аверинцев, С.С.* Мистика // Философский энциклопедический словарь [Текст] / [Подготовили А. Л. Грекулова и др.]; Редкол. : С. С. Аверинцев и др. – 2-е изд. – М.: Сов. энцикл., 1989. – 814 с.
3. *Аверинцев, С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы [Текст] / С. Аверинцев. – М., 1977. – 480 с.
4. *Агранович, С.З.,* Стефанский, Е.Е. Миф в слове : продолжение жизни [Текст] / С.З. Агранович, Е.Е. Стефановский. – Самара, 2003. – 168 с.
5. *Агранович С.З., Саморукова И.В.* Двойничество [Текст] / С.З. Агранович, И.В. Саморукова. – Самара : Изд-во «Самарский ун-т», 2001. – 132 с.
6. *Алексеев, М.П.* Народные баллады Англии и Шотландии [Текст] // История английской литературы. – М.-Л. : Изд-во Академии Наук СССР, 1943. – Т. 1. Вып 1. – 233 с.
7. *Алилова, Д.Г.* Английская поэзия 50-60-х годов XVIII века : проблемы поэтологии [Текст] : автореф. дис. ... док-ра филол. наук / Алилова Д. Г. – СПб., 2013. – 42 с.
8. *Алилова, Д.Г.* Интертекстуальность оссиановской поэзии [Текст] / Д.Г. Алилова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9 : Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2012. – № 3. – С. 3-12.
9. *Алилова, Д.Г.* «Памятники старинной английской поэзии» Т. Перси : поэтика новой баллады [Текст] / Д.Г. Алилова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. – 2018. – С. 125-128.
10. *Алилова, Д.Г.* Поэтика оды Т. Грея «Бард» [Текст] / Д.Г. Алилова // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – Вып. 3. Ч. II. Сентябрь. – СПб. : СПбГУ. – 2008. – С. 3-9.
11. *Альшванг, А.А.* Оперные жанры «Кармен» [Текст] / А.А. Альшванг // Альшванг А.А. Избр. соч. М. : Музыка, 1950. – С. 121-133.
12. *Амрахова, А.А.* Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов) [Текст] : дис. …д-ра иск. / А.А. Амрахова. – Москва, 2005. – 325 с.
13. *Амрахова, А.А.* Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий [Текст] / А.А. Амрахова // Журнал Общества теории музыки. – 2016. – Выпуск 3 (15). – С. 18-29.
14. *Антипова, Н.А.* К проблеме «фантастического» в музыке на примере опер немецких композиторов XIX века [Текст] / Н.А. Антипова // Культура народов Причерноморья. – 2002. – № 30. – С. 99-105.
15. *Анциферов, В.Н.* Петербург Достоевского [Текст] / В.Н. Анциферов. – Репринтное воспроизведение Петербург : Брокгауз-Ефрон. – 1923. – М. : Книга, 1991. – 105 с.

16. *Аппалонова, И.В.* Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX - начала XX века [Текст] : дис. …канд. иск. / И.В. Аппалонова. – Уфа, 2009. – 224 с.
17. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст: структура и свойства [Текст] / М.Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 344 с.
18. *Арановский, М.Г.* Симфонические искания : Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг. [Текст] : исследовательские очерки / М.Г. Арановский. – Л. : Советский композитор, 1979. – 286 с.
19. *Арановский, М.Г.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке [Текст] / М.Г. Арановский // Музыкальный современник: Сб. статей. – М. : Сов. Композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5 – 44.
20. *Аркадьев, М.* «Пиковая дама» и миф о царе Эдипе: опыт сопоставления несопоставимого / М. Аркадьев // Музыкальная жизнь. –1997. – N 3. – С. 34-36.
21. *Асафьев, Б.В.* О музыке Чайковского [Текст] / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1972. – 375 с.
22. *Асафьев, Б.* «Пиковая дама» [Текст] / Б. Асафьев // Асафьев Б. О музыке Чайковского. – Л., 1972. – С. 343.
23. *Асафьев, Б.В.* Русская музыка XIX и начала XX века [Текст] / Б.В. Асафьев. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1979. – 345 с.
24. *Афанасьев. А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу [Текст] / А.Н. Афанасьев. – М. : Индрик, 1994. – Т. 3. – 840 с.
25. *Балашов, Д.М.* История развития жанра русской баллады [Текст] / Д.М. Балашов. – Петрозаводск : Карел. Кн. изд-во, 1966. – 72 с.
26. *Балобанова, Е.В., Пиксанов, Н.К.* Пушкин и Оссиан [Текст] / Е.В. Балобанов, Н.К. Пиксанов // Пушкин А.С. Собр. соч. под ред. А. Венгерова, ч.1. – СПб. : изд. Брокгауза и Ефрона, 1907. – Т.1. – С. 99-114.
27. *Балтер, Г.* Баллада фа мажор Шопена (к вопросу о программности) [Текст] / Г. Балтер // От Люлли до наших дней. – М. : Музыка, 1967. – С. 71-92.
28. *Барсова, И.А.* Симфонии Густава Малера [Текст] : Монография / И.А. Барсова. – М.: Сов. композитор, 1975. – 496 с.
29. *Барсова, И.А.* Специфика языка музыки в создании художественной картины мира [Текст] / И.А. Барсова // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения — 1984 / Отв. ред. Б. М. Кедров. Л. : Наука, 1986. – С. 99-116.
30. *Барт, Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. –616 с.
31. *Бахтин, М.М.* Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М.М. Бахтин. – М. : Сов. писатель, 1963. – 361 с.
32. *Бахтин, М.М.* Эстетика словесного творчества. [Текст] / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).

33. *Бегичева, О.В.* Баллада в опере как проблема «текста в тексте» [Текст] // Музыкальное содержание: пути исследования: Сб. материалов науч. чтений. – Майкоп: Изд-во «Магарин О.Г.», 2012. Вып. 2. С. 61-74.
34. *Белинский, В.Г.* Николай Алексеевич Полевой [Текст] / В.Г. Белинский // Белинский В.Г. Собр. соч. : В 3 т. / Под общ. ред. Ф.М. Головенченко. – М. : ГИХЛ, 1948. – Т. 3. – 928 с.
35. *Бердяев, Н.А.* Смысл истории [Текст] / Н.А. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 176 с.
36. *Берковский, Н.Я.* Романтизм в Германии [Текст] / Н.Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 511 с.
37. *Бобровский В.П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки : В 2-х вып. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1989. – 268 с.
38. *Бобровский, В.П.* Функциональные основы музыкальной формы [Текст] / В.П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 331 с.
39. *Бобышев Д.* Гости двенадцатого удара (О сегодняшнем восприятии поэм Блока, Кузмина и Ахматовой) / Д. Бобышев // Звезда. – 1998. – № 12. – С. 214-219.
40. *Богомолов, С.Н.* Песни Франца Шуберта как высокий жанр [Текст] : дис. ... канд. иск. / С.Н. Богомолов. – СПб., 2000. – 150 с.
41. *Бонфельд, М.* К проблеме многоуровневости художественного текста [Текст] / М. Бонфельд // Муз. академия. – 1993. – №4. – С. 197-203.
42. *Борисов, Б.П.* Постмодернизм [Текст] / Б.П. Борисов. – М. – Берлин : Директ-Медиа, 2015. – 316 с.
43. *Бочкарева, О.А.* Скандинавский романтизм : о литературном и музыкальном оссианизме [Текст] / О.А. Бочкарева // Междисциплинарный семинар – Текст художественный : в поисках утраченного : сб. науч. материалов. – Петрозаводск : Изд-во Петрозаводский ун-т, 2002. – Вып. 1. – С. 109-115.
44. *Бочкарева, О.А.* Финский и карельский Север в музыке Лядова и Глазунова [Электронный ресурс] / О.А. Бочкарева . – URL : https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/muzykalnaya_kultura/rf_kultura2.htm/ [Дата обращения 12.02.2016].
45. *Брудный, А.А.* Психологическая герменевтика [Текст] /А.А. Брудный. – М. : Лабиринт, 2005. – 336 с.
46. *Бурлина, Е.Я.* Бытие России в зеркале жанров. XIX век. Антропология «мы» в русском романе, хоровой картине и народной музыкальной драме [Текст] / Е.Я. Бурлина. – Saarbrücken : LAP, 2011. – 156 с.
47. *Бурлина, Е.Я.* Жанр в контексте культуры и научной рефлексии [Текст] / Е.Я. Бурлина // Контекст и рефлексия : философия о мире и человеке. – 2014. – № 1-2. – С. 9-21.
48. *Бурлина, Е.Я.* Культура и жанр: методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза [Текст] / Бурлина, Е.Я. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1987. – 165 с.
49. *Бэлза, И.Ф.* Исторические судьбы романтизма и музыки: Очерки [Текст] / Игорь Бэлза. – М. : Музыка, 1985. – 255 с.

50. *Вагнер, Р.* «Тристан и Изольда» [Текст] / Р. Вагнер // Вагнер Р. Статьи и материалы / Ред.-сост. Г.В. Крауклис и В.Г. Гамрат-Курек. – М, 1974. – С. 64-69.
51. *Вакуленко, А.Г.* Эволюция «страшной» баллады в творчестве русских поэтов-романтиков XIX – начала XX века (от В. А. Жуковского до Н.С. Гумилева) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.Г. Вакуленко – М., 1996. – 18 с.
52. *Валькова, В.Б.* Понятие «музыкальная идиома» в отечественной научной традиции: опыт осмысления и применения / В.Б. Валькова // Журнал Общества теории музыки. – 2017. – Вып. 1 (17). – С. 37-52.
53. *Василевич, Е.В.* Оссианизм в европейском ландшафтном искусстве второй половины XVIII – XIX веков [Текст] : дис. ... канд. иск. / Е.В. Василевич. – СПб., 2010. – 214 с.
54. *Василевич, Е.В.* Оссианизм в европейском ландшафтном искусстве второй половины XVIII-XIX веков [Текст] : автореф. дис. … канд. иск. / Е.В. Василевич. – СПб., 2010. – 26 с.
55. *Васин, П.А.* К вопросу об обрядности воинского посвящения в княжескую дружину средневековой Руси // Краеугольный камень: Археология, история, искусство, культура России и сопредельных стран. – СПб.- М.: РАН ИИМК, 2009. – Т. 1. – С. 130 – 143.
56. *Васина-Гроссман, В.А.* Музыка и поэтическое слово. – М. : Музыка, 1978. – 368 с
57. *Васина-Гроссман, В.А.* Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 352 с.
58. *Васютинский, В.* Оссиан [Текст] / В. Васютинский // Литературная энциклопедия: В 11 т. – М. : ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Советская Энциклопедия», 1934. – Т. 8. – С. 342-345.
59. *Вацуро, В.Э.* Оссиан [Текст] / В.Э. Вацуро // ЛЭ. – С. 357.
60. *Введенский Д.Н.* Этюды о влиянии оссиановской поэзии в русской литературе [Текст] / Д.Н. Введенский. – Нежин, 1916. – 111 с.
61. *Верба, Н.И.* Сюжеты о морских девах в творчестве Н.А. Римского-Корсакова : проблемы архетипичности и интертекстуальности [Текст] / Н.И. Верба. – СПб. : Астерион, 2015. – 88 с.
62. *Веселова, И.С.* Жанры современного городского фольклора: повествовательные традиции [Текст] : дис… канд. филол. наук / В.И. Сергеева. – М., 2000. – 189 с.
63. *Вершинин, И.В.* Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII в. и «поэтизация» культур [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / И.В. Вершинин. – Самара, 2003. – 409 с.
64. *Веселовский, А.Н.* Историческая поэтика [Текст] / А.Н. Веселовский. –М.: Гослитиздат, 1940. – 648 с.
65. *Виеру, Н.* Драматургия баллад Шопена [Текст] / Н. Виеру // О музыке. Проблемы анализа / Сост. В. Бобровский, Г. Головинский. – М. : Сов. композитор, 1974. – 392 с.

66. *Виноградова, Л.Н.* Сексуальные связи человека с демоническими существами [Текст] / Л.Н. Виноградова // Секс и эротика в русской трад ицион-ной культуре / сост. А.Л. Топорков. – М. : Ладомир, 1996. – С. 50-53.
67. *Власенко, Т.Д.* Типология сюжетов русской романтической баллады [Текст] / Т.Д. Власенко // Проблемы типологии литературного процесса. – Пермь : Изд-во Пермского гос. университета, 1982. – С. 20-29.
68. *Войтехович, Р.* Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета [Текст] / Р. Войтехович. – Тарту : Tartu Ülikoli, 2005. – 162 с.
69. *Волкова, П.С., Невская, П.В.* «Пиковая дама» Л. Улицкой как опыт деконцентрированного портретирования [Текст] / П.В. Невская ; П.С. Волкова // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2013. – № 2. – С. 54-59.
70. *Волкова П.С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Научное издание [Текст] / П.С. Волкова. – Краснодар : Изд. дом «ХОРС», 2008. – 200 с.
71. *Вульфиус, П.А.* Франц Шуберт: монография [Текст] / П.А. Вульфиус. – М. : Музыка, 1983. – 447 с.
72. *Габиани, Т.* Г.А. Бюргер и его место в литературе “Бури и натиска” [Текст] : автореф. дис. … канд. филол. наук / Т. Габиани. – Тбилиси, 1981.
73. *Габитова, Р.М.* Философия немецкого романтизма [Текст] / Р.М. Габитова. – М. : Наука, 1978. – 276 с.
74. *Галимова, Е.Ш.* Образ-архетип моря в художественном пространстве Северного текста русской литературы [Текст] / Е.Ш. Галимова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета, 2012. – № 3. – С. 80-87.
75. *Галимова, Е.Ш.* Поэзия пространства : образы моря, реки, леса, болота, тундры и мотив пути в Северном тексте русской литературы [Текст] / Е.Ш. Галимова. – Архангельск : КИРА, 2013. – 128 с.
76. *Галимова, Е.Ш.* Специфика Северного текста русской литературы как локального сверхтекста [Текст] / Е.Ш. Галимова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. 2012. – № 1. – С. 121-129.
77. *Ганиева, И.Я.* Топонимы в творчестве английских и азербайджанских поэтов XIV—XIX вв. : сравнительный анализ [Текст] / И.Я. Ганиева // Вестник РУДН, серия Теория языка. Семиотика. Семантика. – М., 2015. – № 4. – С. 51-60.
78. *Гегель, Г.Ф.* Эстетика [Текст] / Г.Ф. Гегель. – Т. 4. - М. : Искусство, 1973. – 667 с.
79. *Гейне, Г.* «Король Гарольд Гарфагар» [Текст] / Г. Гейне // Гейне Г. Собрание сочинений в десяти томах / Под общей редакцией Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1957. – Т. 2. – С. 92.
80. *Гердер, И.Г.* Дневник моего путешествия [Текст] / И.Г. Гердер // Гердер И.Г. Избранные сочинения: Памятники мировой эстетической и критической мысли. – М. – Л. : Госиздат Художественной литературы. – 1959. – С. 315-334.

81. *Гердер, И.Г.* Идеи к философии истории человечества [Текст] / И.Г. Гердер; перевод и примечания А. В. Михайлова. – М. : Наука, 1977. – 705 с. – (Серия «Памятники исторической мысли»).
82. *Гердер, И.Г.* Извлечение о переписке об Оссиане и о песнях древних народов [Текст] / И.Г. Гердер // Гердер И. Г. Избранные сочинения : Памятники мировой эстетической и критической мысли. – М. – Л. : Госиздат Художественной литературы. – 1959. – С. 23-59.
83. *Гердер, И.Г.* О новейшей немецкой литературе. Фрагменты [Текст] / И.Г. Гердер // Гердер И.Г. Избранные сочинения: Памятники мировой эстетической и критической мысли. – М. – Л. : Госиздат Художественной литературы. – 1959. – С. 117-132.
84. *Гёте, И.В.* Об искусстве [Текст] / И. В. Гёте; сост., вступ. ст. и примеч. А.В. Гулыги. – М. : Искусство, 1975. – 622 с.
85. *Гёте, И.В*. Страдания юного Вертера [Текст] / Й. Гете. – М.: Издательство АСТ, 2019. – 288 с.
86. *Гирц, К.* Влияние концепции культуры на концепцию человека [Текст] / К. Гирц // Интерпретация культур. – М. : РОСПЭН, 2004. – С. 43-68.
87. *Глазунов, А.К.* Письма, статьи, воспоминания / Ред.-сост. М. А. Ганина. – М. : Гос. муз. из-во, 1958. – 550 с.
88. *Григорьева, Г.В.* Мотив инобытия в интонационном строе романтической музыки [Текст] / Г.В. Григорьева // Музыкальная академия. 2018. – № 1. – С. 124-130.
89. *Горная, И.Н.* Финская камерно-вокальная музыка XX века [Текст] : автореф. дис. … д-ра. иск. / И.Н. Горная. – СПб., 2006. – 42 с.
90. *Гостева, А.Г.* Страх / ужас / А.Г. Гостева, О.В. Сулемина // Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика) : коллективная монография. – Воронеж : Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2011. – С. 274-369.
91. *Грохотов С.* Из Людвига Тика [Электронный ресурс] / С. Грохотов. – URL : https://www.stihi.ru/2014/12/18/2148 [Дата обращения 18.01.2017].
92. *Груцынова, А.П.* Западноевропейский романтический балет как явление музыкального театра [Текст] : дис. … д-ра. иск. / А.П. Груцынова. – М., 2011. – 517 с.
93. *Гугнин, А.А.* Народная и литературная баллада: судьба жанра [Текст] / А.А. Гугнин // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов : Сб. статей / Отв. ред. Л.Н. Будагова. – М. : Индрик, 1996. – С. 74-92. – (Институт славяноведения и балканистики РАН).
94. *Гугнин, А.А.* Постоянство и изменчивость жанра [Текст] / А. А. Гугнин // Эолова арфа : Антология баллады. – М. : Высшая школа, 1989. – 675 с. – С. 7-26.
95. *Гуревич, А.Я.* Избранные труды. Культура средневековой Европы [Текст] / А.Я. Гурвич. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2006. – 544 с.

96. *Гуревич, А.Я.* Средневековый героический эпос германских народов [Текст] / А.Я. Гуревич // Старшая Эдда : Эпос / Пер. с древнеисл. А. Корсуна. – СПБ. : Азбука-классика, 2001. – С. 5-20.
97. *Гуревич, П.С.* Философская антропология: учеб. пособие [Текст] / П. С. Гуревич; Ин-т философии Рос. акад. наук, Акад. гуманитар. исслед. – М. : Вестник, 1997. – 443 с.
98. *Гюго, В.* Собр. соч. в 10-ти т. [Текст] / В. Гюго. – М., 1972. – Т. 9. – С. 55-56.
99. *Дамс, В.* Франц Шуберт [Текст] / В. Дамс; пер. с нем. Ф.Э. Фермана; под ред. и с предисл. М.В. Иванова-Борецкого и с очерком Ф.Э. Фермана «Значение творчества Шуберта». – М. : Госиздат Музыкальный сектор, 1928. – 199 с.
100. *Дандес, А.* Структурная типология индейских сказок Северной Америки [Текст] / А. Дантес // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М. : Наука, 1985. – С. 184-193.
101. *Дауноравичене, Г.* Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975 – 1985 годов) [Текст] : автореф. дис. … канд. иск. / Г. Дауноравичене. – Вильнюс, 1990. – 26 с.
102. *Денисов, А.В.* Античный миф в опере первой половины XX века : Монография [Текст] / А.В. Денисов. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. – 233 с.
103. *Денисов, А.В.* Музыкальный язык: структура и функции [Текст] : Монография / А.В. Денисов. – СПб. : Наука, 2003. – 207 с.
104. *Денисов, А.В.* О глубинном уровне музыкальной семантики [Текст] / А.В. Денисов // Музыкальное произведение в контексте художественной культуры : Сб. статей. –Астрахань, 2012. – С. 5-11.
105. *Денисов, А.В.* Семантические этюды : Монография [Текст] / А.В. Денисов – СПб. : изд. РГПУ им. Герцена, 2014. – 183 с.
106. *Денисов, А.В.* «Текст в тексте» в музыкальном искусстве – в лабиринте скрытых и явных смыслов [Текст] / А.В. Денисов // Музыкальное образование в контексте культуры : Вопросы теории, истории и методологии. Материалы XI Международной научной конференции 29-31 октября 2012 г. / РАМ им. Гнесиных. – М., РАМ, 2013. – С. 146-155.
107. *Дмитриев, А.С.* Проблемы йенского романтизма [Текст] / А.С. Дмитриев. – М. : МГУ, 1975. – 235 с.
108. *Должанский, А.Н.* Симфоническая музыка Чайковского: Избранные произведения [Текст] / А.Н. Должанский. – Л. : Музыка, 1981. – 208 с.
109. *Долинская, Е.* Н.Я. Мясковский [Текст] / Е. Долинская // Музыка XX века: Очерки: В 2-х ч. : 1980-1945 / Ред. Д.В. Житомирский и Л.Н. Раабен. – М. : Музыка, 1984. – Ч. 2. Кн. 4. – С. 44-74.
110. *Душина, Л.Н.* М.Н. Муравьев и русская баллада / Л.Н. Душина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – Л., 1978. – С. 39-49.

111. *Евзлин, М.С.* Мифологическая структура преступления и безумия в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» [Текст] / М. Евзлин // Евзлин М. Космогония и ритуал. – М. : Радикс., 1993 – С. 241-268.
112. *Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А., Гушанская Е.М., Таборисская Е.М., Штейнгольд, А.М.* Сюжет и фабула [Текст] // Вопросы сюжетосложения : Сб. статей. – Даугавпилс : Даугавпилсский педагогический институт, 1978. – Вып. 5. – С. 8-14.
113. *Егорова О.* К проблеме музыкального гипертекста [Электронный ресурс] // Электронный музыкальный журнал «Израиль XXI». – URL : http://www.21israel-music.com/Gipertext.htm [Дата обращения 19.10.15].
114. *Егорова, В.Н.* Симфонические поэмы Дворжака на сюжеты баллад Эрбена [Текст] / В.Н. Егорова // Антонин Дворжак / Сб. ст. под ред. Л.С. Гинзбурга. – М. : Музыка, 1967. – С. 23-53.
115. *Елепова, М.Ю.* Рецепция оссианизма в русской поэзии первой трети XIX века [Текст] / М.Ю. Елепова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. – Архангельск, 2012. – № 2. – С. 69-73. – (Серия : Гуманитарные и социальные науки).
116. *Елина, Н.Г.* Развитие англо-шотландской баллады [Текст] / Н.Г. Елина // Английские и шотландские баллады. – М. : Наука, 1973. – С. 104-131.
117. *Ендуткина, О.Ф.* Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков. [Текст] : дис. … канд. иск. / О.Ф. Ендуктина. – Новосибирск, 2004. – 181 с.
118. *Есипенко, В.* Феномен «театра в театре» в музыкальной драматургии. Опера Р. Леонкавалло «Паяцы» [Текст] / В. Есипенко // Вопросы театра. – М.: ГИИ, 2010. – № 03-04. – с. 232-242.
119. *Ефименкова, Б.Б.* Севернорусская причеть [Текст] / Б.Б. Ефименкова. – М. : Сов. композитор, 1980. – 392 с.
120. *Жимолостнова, В.В.* Баллада и основные тенденции развития жанра в аспекте преемственности фольклорной и романтической традиций // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. – Київ, 2003. – Вип. 24. – С. 176-183.
121. *Жимолостнова, В.В.* Ретроспекция развития и этнокультурные особенности жанра баллады европейского региона // Теоретичні та практичні питання культурології. – Мелітополь, 2002. – Вип. 13. – С. 48-71.
122. *Жирмунская, Н.А.* Историко-философская концепция И.Г. Гердера и историзм просвещения [Текст] / Н.А. Жирмунская // XVIII век. Сборник 13. Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX века. – Л. : Наука, 1981. – С. 91-101.
123. *Жирмунский, В.* Английская народная баллада [Текст] / В. Жирмунский // Английские и шотландские баллады. – М. : Наука, 1973. – 160 с.
124. *Жирмунский, В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. [Текст] / В.М. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с.
125. *Житомирский, Д.В.* О целостном анализе музыки [Текст] / Д.В. Житомирский // Избранные статьи. – М.: Сов. Композитор, 1981. – С. 376-389.

126. *Жуковский, В.А.* О поэте в современном его значении. Письмо к Н. В. Гоголю [Текст] / В.А. Жуковский // Жуковский – критик / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю.М. Прозорова. – М. : Сов. Россия, 1985. – С. 328-338.
127. *Жуковский, В.А.* Собрание сочинений : В 4 т. Т. 2 : Баллады, поэмы и повести [Текст] / В.А. Жуковский / Подготовка текста и примеч. И.М. Семенко. – М.– Л. : Гослитиздат, 1959. – 487 с.
128. *Заяц, И.Г.* Особенности вербализации эмоционального концепта «горе» в средневерхненемецкий период [Электронный ресурс] // Исследовано в России. – URL : http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2006/101.pdf [Дата обращения 18.01.2015].
129. *Зверев, А.М.* Храм Гекаты. Лавкрафт Г. Ф. По ту сторону сна [Электронный ресурс]. – URL : http://philology.ru/literature3/zverev-00.htm [Дата обращения 19.10.15].
130. *Згара, Л.* Руд Ланггор в музыкально-эстетическом контексте своего времени (Эстетика Ланггора как антипод эстетики Карла Нильсена) [Текст] // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. К. И. Южак. – Петрозаводск – СПб. : Сударыня, 1998. – С. 112-122.
131. *Зейферт, Е.И.* Жанровые процессы в поэзии российских немцев второй половины XX – начала XXI вв. [Текст] : автореф. дис. … д-ра филол. наук / Е.И. Зейферт. – М., 2008. – 50 с.
132. *Зенкин, К.В.* О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад [Текст] / К. Зенкин // Научный вестник Московской консерватории. – 2010. – № 3. – С. 71-83.
133. *Зенкин, К.В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] : автореферат дис. ... д-ра иск. / К.В. Зенкин. – М. : МГК им. П.И. Чайковского, 1996. – 54 с.
134. *Зенкин, К.В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К.В. Зенкин. – М. : МГК им. П.И. Чайковского, 1997. – 415 с.
135. *Зырянов, О.В.* Пролегомены в феноменологическую теорию жанра [Текст] / О.В. Зырянов // Жанрологический сборник. – Елец : ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. – Вып. 1. – С. 12-16.
136. *Зырянов, О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект [Текст] / О.В. Зырянов. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 548 с.
137. *Иванов,* В.И. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические [Электронный ресурс]. – М. : Мусагет, 1916. – URL: http://www.rvb.ru/ivanov/2_lifetime/borozdy/001.htm. [Дата обращения 01.03.2015].
138. *Иванченко, Г.И.* Традиции А.С. Пушкина в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» [Текст] / Г.И. Иванченко // П.И. Чайковский и русская литература. – Ижевск : Удмуртия, 1980. – С. 144-177.
139. *Иезуитова, Р.В.* Баллада в эпоху романтизма [Текст] / Р.В. Иезуитова // Русский романтизм. – Л. : Наука, 1978. – С. 138-163.

140. *Иезуитова, Р.В.* Поэзия русского оссианизма [Текст] / Р.В. Иезуитова // Русская литература. – СПб, 1965. – № 3. – С. 69 -74.
141. Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси) [Текст] /сост. Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачев. – М. : Художественная литература, 1969. – 800 с.
142. *Иконников, А.А.* Художник наших дней Н. Я. Мясковский [Текст] / А.А. Иконников. – М. : Сов. композитор, 1982. – 448 с.
143. *Ипполитов-Иванов, М. М.* 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях [Текст] / М.М. Ипполитов-Иванов. – М. : Гос. муз. издат., 1934. – 160 с.
144. *Ипполитов-Иванов, М.М.* От автора [Ноты] // Из песен Оссиана. Три музыкальные картины для большого симфонического оркестра. – Партитура. – М. : Музгиз, 1938. – 58 с.
145. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли [Текст]: в 5 т. / Акад. художеств СССР. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. Искусств / Введ. М.Ф. Овсянникова ; ред.-сост. В.П. Шестаков. – М. : Искусство, 1964. – Т. 2. – 835 с.
146. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли [Текст]: в 5 т. / Акад. художеств СССР. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. Искусств / Введ. М.Ф. Овсянникова ; ред.-сост. Л.Я. Рейнгардт. – М. : Искусство, 1967. – Т. 3. – 1006 с.
147. История немецкой литературы [Текст] В 3 т.: Пер. с нем. / Общ. ред. А. Дмитриева. – М. : Радуга, 1986. – Т. 2. – 342 с.
148. *Казанцева, Л.П.* Музыкальное содержание в контексте культуры [Текст] / Л.П. Казанцева. – Астрахань : Изд.-полиграф. комплекс «Волга», 2009. – 360 с.
149. *Казанцева, Л.П.* «Пиковая дама» Пушкина – Чайковского : столетие спустя [Текст] / Л.П. Казанцева // Музыкальный Миллениум: искусство истории – история искусства: Сб. науч. ст. / Петрозав. гос. конс. : ред.-сост. Л.А. Купец. – Петрозаводск, 2000. – С. 108-121.
150. *Казанцева, Л.П.* Теория музыкального содержания в Астраханской консерватории [Текст] / Л.П. Казанцева // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2007. – №1. – С. 25-30.
151. *Кандинский, А.И.* История русской музыки: Н.А. Римский-Корсаков [Текст] / А.И. Кандинский. – М. : Музыка, 1984. – Т.2. Кн.2. – 310 с.
152. *Канунова, Ф.З., Айзикова И.А.* Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820 – 1840-е годы) [Текст] / Ф.З. Канунова, И.А. Айзикова. – Новосибирск : Сибирский хронограф, 2001. – 304 с.
153. *Кашкин, Н.Д.* «Пиковая дама» (14 декабря 1890 г.) [Текст] / Н.Д. Кашкин // Избранные статьи о П. И. Чайковском / Ред., вступ. ст. и прим. С. И. Шлифштейна. – М. : Музгиз, 1954. – С. 137.
154. *Кириллина, Л.В.* «“Гром победы, раздавайся”: образы войны и победы в музыке XVIII – начала XIX веков [Текст] / Л. Кириллина // Из истории классического искусства Запада. – М., 2003. – С. 182-195.

155. *Кириллина, Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX веков: музыкальный язык и принципы музыкальной композиции [Текст] /Л.В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – Ч. 2. – 224 с.
156. *Кириллина, Л.В.* Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века [Текст] / Л.В. Кириллина // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 60-71.
157. *Климовицкий, А.И.* Русский Григ: от Чайковского к «серебряному веку» [Текст] / А.И. Климовицкий. // О музыке Финляндии и скандинавских стран: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. К.И. Южак. – Петрозаводск – СПб. : Сударыня, 1998. – 264 с.
158. *Ковылин, А.В.* Русская народная баллада : Происхождение и развитие жанра [Текст] : дис. … канд. филол. наук / А.В. Ковылин. – М., 2003. – 224 с.
159. *Копылова, Н.И.* Фольклоризм поэтики баллады и поэмы русской романтической литературы первой трети XIX века [Текст] : автореф. дис. … канд. филол. наук. / Н.И. Копылова. – Воронеж, 1975. – 23 с.
160. *Козлов, В.И.* Русская элегия неканонического периода : очерки типологии и истории [Текст] / В. И. Козлов. – М. : Языки славянской культуры. – 2013. – 280 с.
161. *Козлов, В.И.* Русская элегия неканонического периода : типология, история, поэтика [Текст] : автореф. дис. … д-ра филол. наук / В.И. Козлов – М., 2013. – 46 с.
162. *Козлова, Н. К.* Восточнославянские былички о змее и змеях. Мифический любовник. Указатель сюжетов и тексты [Текст] : Монография / Под. ред. Ю. И. Смирнова. – Омск : Изд-во ОмГПУ, 2000. – 261 с.
163. *Козлова, Н. К.* Восточнославянские былички о мифическом любовнике. Опыт систематизации сюжетов [Текст] : автореф. дис. …канд. филол. наук / Н.К. Козлова. – М., 1996. – 23 с.
164. *Козлова, Н.К.* Баллада А. Фета «Змей» и народные мифологические рассказы о змее-любовнике [Текст] / Н.К Козлова // Вестник Омского ун-та, 2012. – № 2. – С. 359-362.
165. *Козлова, Н.К.* Народные параллели литературных баллад на сюжет «жених-мертвец» [Текст] / Н.К Козлова // Вестник Омского ун-та, 2012. – № 2. – С. 388-393.
166. *Козубовская, Г.П.* Рубеж XIX–XX веков : Миф и мифопоэтика [Текст] / Г.П. Козубовская. – Барнаул : АлтГПА, 2011. – 318 с.
167. *Конен, В.Д.* Шуберт [Текст] / В.Д. Конен. – М .: Музгиз, 1953. – 238 с.
168. *Корнилова, Н.В.* Оссиан [Текст] // Краткая литературная энциклопедия. В 9-ти томах / Глав. ред. А.А. Сурков. – М. : Советская энциклопедия, 1968. – Т. 5. – С. 485-486. – (Энциклопедии, словари, справочники).
169. *Коробова, А.Г.* Жанр в музыкальной теории и практике новейшей эпохи [Текст] / А.Г. Коробова // Музыка в системе культуры : Науч. вестник Урал. консерватории. – Екатеринбург : УГК им. М.П. Мусоргского, 2013. –Вып. – 6. С. 15-24.

170. *Коробова, А.Г.* Пастораль в музыке европейской традиции : к теории и истории жанра [Текст] : автореф. дисс. … д-ра иск. / А.Г. Коробова. – М., 2008. – 32 с.
171. *Коробова, А.Г.* Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра [Текст] : дис. … д-ра иск. / А.Г. Коробова. – М., 2007. – 453 с.
172. *Коробова, А.Г.* Теория жанров в музыкальной науке : история и современность [Текст] / А.Г. Коробова – М. : Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. – 173 с.
173. *Коровин, В.И.* Лирические и лироэпические жанры в художественной системе русского романтизма [Текст] : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / В.И. Коровин. – М., 1982. – 30 с.
174. *Костин, В.М.* А.С. Пушкин и «Поэмы Оссиана» Д. Макферсона [Текст] / В.М Костин // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1983. – Вып. 10. – С. 99-111.
175. *Костров, Е.И.* Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века : Гальския стихотворения [Текст] / Е.И. Костров // Макферсон, Джеймс (1736-1796) / Пер. с франц. Е.И. Костров. – М. : Унив. тип. В. Окорокова, 1792. – 264 с.
176. *Кравцов, Н.И.* Проблемы славянского фольклора [Текст] / Н.И. Кравцов. – М. : Наука, 1972. – 360 с.
177. *Кравцов, Н.И.* Славянская народная баллада [Текст] / Н.И. Кравцов // Проблемы славянского фольклора. – М. : Наука, 1972. – 360 с.
178. *Кривошей, И.М.* Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова) [Текст] : дис. … канд. иск. / И.М. Кривошей. – Уфа, 2003. – 264 с.
179. *Крылова, А.* Определение понятия «двойничества» в литературе и философско-эстетическая база его возникновения [Электронный ресурс] / А. Крылова // Парус. 2014. № 34. URL: https://litbook.ru/article/6964/ [дата обращения: 23.05.2017]/
180. *Кумичев*, И.В. Жанр и мифопоэтическая специфика рок-баллады конца 60-х – 70-х годов XX века : на материале творчества американских и английских рок-групп [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / И.В. Кумичев. – Калининград, 2014. – 225 с.
181. *Ламм, О.П.* Страницы творческой биографии Мясковского [Текст] / О.П. Ламм. – М. : Сов. композитор, 1989. – 363 с.
182. *Ласкавая, Е.* Сценическая речь [Текст] / Е. Ласкавая. – М. : ВЦХТ. – 144 с.
183. *Левашева, О.Е.* Эдвард Григ [Текст] : Очерк жизни и творчества / О.Е. Левашева. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1975. – 622 с.
184. *Левин, Ю.Д.* Оссиан в России [Текст] / Ю.Д. Левин // Макферсон, Джеймс. Поэмы Оссиана. – Л. : Наука, 1983. – С. 502-529. – (Литературные памятники).
185. *Левин, Ю.Д.* «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона [Электронный ресурс] / Ю.Д. Левин // Макферсон, Джеймс. Поэмы Оссиана. –

http://lib.ru/INOOLD/MAKFERSON/ossian.txt/ [Дата обращения 23.04. 2009].
186. *Левин Ю.Д.* Примечания [Текст] / Ю.Д. Левин // Макферсон, Джеймс. Поэмы Оссиана. – Л. : Наука, 1983. – С. 530-584. – (Литературные памятники).
187. *Левкиевская, Е.Е.* Восточнославянский мифологический текст: семантика, диалектология, прагматика [Текст] : автореф. дис. … д-ра филол. наук / Е.Е. Левкиевская. – М., 2007. – 48 с.
188. *Левкиевская, Е.Е.* Пугать [Текст] / Е.Е. Левкиевская // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. В 5-ти т. РАН, Инст-т славяноведения. –М. : Изд-во «Международные отношения», 2009. – Т. 4. – С. 349-353.
189. *Левкиевская, Е.Е.* Сексуальные мотивы в карпатской мифологии // Секс и эротика в русской традиционной культуре. [Текст] / Е.Е. Левкиевская / Сост. А.Л. Топорков. – М., 1996. – С. 225-247.
190. *Липец, Р.С.* Образ батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе [Текст] / Р.С. Липец. – М. : Наука, 1984. – 266 с.
191. Литературная теория немецкого романтизма : документы [Текст] / под ред., вступ. ст. и коммент. Н.Я. Берковского – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 494 с.
192. *Лихачёв, Д.С.* Поэзия садов. Сад как текст. [Текст] / Д.С. Лихачёв. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Согласие, ОАО «Типография «Новости»», 1998. – 356 с.
193. *Лобанова, М.Н.* Музыкальный стиль и жанр. История и современность [Текст] / М.Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
194. *Лотман, Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история [Текст] / Лотман Ю.М. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 448 с.
195. *Лотман, Ю.М.* Семиосфера [Текст] / Лотман Ю.М. – СПб. : Изд-во «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
196. *Лотман, Ю.М.* «Чужое слово» в поэтическом тексте [Текст] / Лотман Ю.М. // Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л. Изд-во «Просвещение», 1972. – С. 111-113.
197. *Лотман, Ю.М.* Текст в тексте (Вставная глава) [Текст] / Лотман Ю.М. // Семиосфера. – СПб.: «Искусство СПБ», 2004. С. 62 – 73.
198. *Лотман Ю.М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам : Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту, 1975. – Вып. 365. – с. 122.
199. *Магомедова, Д.М.* К специфике сюжета романтической баллады [Текст] / Д.М. Магомедова // Поэтика русской литературы: [к 70-летию проф. Ю.В. Манна : сб. ст.]. М. : РГГУ, 2002. – С. 39-44.
200. *Мазель, Л.А.* Вопросы анализа музыки [Текст] / Л.А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1978. – 352 с.
201. *Мазель, Л.А.* Исследования о Шопене [Текст] / Л.А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1971. – 248 с.

202. *Мазель, Л.А*. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена [Текст] / Л.А. Мазель // Мазель Л.А. Исследования о Шопене. – М., 1971. – с. 159-208.
203. *Макферсон, Дж.* Поэмы Оссиана [Текст] / Изд. подгот. Ю.Д. Левин. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. – 589 с.
204. *Мамиева, И.В.* Сказитель и его функции : к вопросу об архаическом синкретизме [Текст] / И.В. Мамиева // Вестник Северо-Осетинского государственного университета им. К.Л. Хетагурова, 2013. – № 2. – С. 174-180.
205. *Мамиева, И.В.* Феномен компетенции слепца-сказителя в осетинской литературе [Текст] / И.В. Мамиева // Нартоведение в XXI веке : современные парадигмы и интерпретации: Сб. научных трудов. ФГБУН СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А. – Владикавказ : ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2015. – 266 с.
206. *Манн, Ю.В.* Динамика русского романтизма [Текст] / Манн Ю.В. – М. : Аспект Пресс, 1995. – 384 с.
207. *Маранда, П., Кёнгас-Маранда, Э.* Структурные модели в фольклоре [Текст] / П. Маранда, Э. Кёнгас-Маранда // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М. : Наука, 1985. – С. 194-260.
208. *Маркович, В.М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма / В.М. Маркович // Жуковский и русская культура. – М. : Наука, 1987. – С. 138-168.
209. *Марченко, Т.М.* Скандинавские мотивы в поэзии русских романтиков [Текст] / Т.М. Марченко // Восточнославянская филология: сб. науч. работ. – Горловка : Изд-во ГГПИИЯ, 2003. – Вып. 2. – 124 с.
210. *Маслов, В.И.* Оссиан в России [Текст] : Библиография / В.И. Маслов. – Л., 1928. – 65 с.
211. *Махов, А.Е.* Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт [Текст] / А.Е. Махов. – М.: «Лабиринт», 1993. – 126 с.
212. *Медушевский, В.В.* О музыкальных универсалиях [Текст] / В.В. Медушевский // С.С. Скребков. Статьи и воспоминания. – М., 1979. – С. 176-212.
213. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах [Текст] / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
214. *Мелетинский, Е.М.* Поэтика мифа [Текст] / Е.М. Мелетинский : 3-е изд. – М. : Наука, 2000. – 407 с.
215. *Мелетинский, Е.М.* Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов [Текст] / Е.М. Мелетинский // Текст и культура : Труды по знаковым системам. Тарту : ТГУ, 1983. – Вып. 16. – С. 115–125.
216. *Менендес Пидал, Р.* Избранные произведения [Текст] : Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. – М. : Изд-во иностр. лит., 1961. – 772 с.
217. *Мерилай, А.Э.* Вопросы теории баллады. Балладность [Текст] / А.Э. Мерилай // Поэтика жанра и образа : Труды по метрике и поэтике. – Тарту : Тартусский ун-т, 1990. – Вып. 879. – С. 3-21.

218. *Мерилай, А.Э.* Эстонская баллада 1900-1940 [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.Э. Мерилай. – Тарту, 1989. – 20 с.
219. *Механошина, О.В.* Повествовательные жанры инструментальной музыки [Текст] : дис. ... канд. иск. / О.В. Механошина. – Н. Новгород, 1998. – 150 с.
220. *Милюгина, Е.Г.* Дуализм эстетического сознания романтиков : опыт систематики дуалистических мотивов [Текст] / Е.Г. Милюгина // Романтизм : вопросы эстетики и художественной практики. – Тверь: ТвГУ, 1992. – С. 125-131.
221. *Митина, А. О.* Оркестровая песня в русской музыке XIX – начала XX века [Текст] : автореф. дис. … канд. иск. / А.О. Митина. – Москва, 2013. – 25 с.
222. Миф, музыка, обряд. Сб. статей / Ред.-сост. М. Катунян. – М. : Изд. дом «Композитор», 2007. – 336 с.
223. *Михайлин, В.Ю.* Золотое лекало судьбы : пектораль из Толстой Могилы и проблема интерпретации скифского «звериного стиля» [Текст] / В.Ю. Михайлин // Власть. Судьба. Интерпретация культурных кодов. – Саратов, 2003. – С. 96.
224. *Михайлов, М.К.* Стиль в музыке [Текст] / М.К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
225. *Михайлов, П., Михайловский, Б.* Сюжет [Текст] / П. Михайлов, Б. Михайловский // Литературная энциклопедия. – М. : Худож. лит.,1939. – Т. 11. – 824 с.
226. *Михайлова, К.* О семантике странствующего певца-нищего в славянской народной культуре [Текст] / К. Михайлова // Язык культуры: семантика и грамматика. – М. : Индрик, 2004. – С. 138-156.
227. *Михайлова, Т.А., Одесский, М.П.* Граф Дракула : опыт описания [Текст] / Т.А. Михайлова, М.П. Одесский. – М. : ОГИ, 2009. – 208 с. – (Нация и культура. Антропология. Фольклор : Новые исследования).
228. Музыкальный энциклопедический словарь [Текст] / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
229. На поле Куликовом [Текст]: рассказы рус. летописей и воинской повести XIII–XV вв. / сост. А. Шмаринов. – М. Молодая гвардия, 1980. – 239 с.
230. Народные баллады [Текст] / Вступ. ст., подготовка текста и примеч. Д. М. Балашова ; общ. ред. А.М. Астаховой. – М. – Л. : Советский писатель, 1963. – 447 с.
231. *Назайкинский, Е.В.* Логика музыкальной композиции [Текст] / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
232. *Назайкинский, Е.В.* Проблемы комплексного изучения музыкального произведения [Текст] / Е.В. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. / ред. Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1978. – С. 3-12.
233. *Назайкинский, Е.В.* Стиль и жанр в музыке [Текст] / Е.В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
234. *Невская, П.В.* Интерпретация произведений живописи [Текст] / П.В. Невская // Культурная жизнь юга России. – 2008. – № 3. – С. 28-29.

235. *Невская, П.В.* Визуальность в аспекте художественного портретирования (на материале картины Пауля Клее «Сенечио») / П. В. Невская // Культурная жизнь юга России. – 2013. – № 2. – С. 9-12.
236. *Невская, П.В*. Портрет в пространстве семиотики : вербальное и невербальное : дис. ... д-ра иск. / П.В. Невская – Саратов, 2013. – 425 с.
237. *Невская (Лихолетова), П.В.* Фрейм как комплексная ментальная структура [Текст] / П.В. Невская (Лихолетова) // Мир культур: материалы Всерос. науч.-творч. конф. «Народы и культуры: проблемы и перспективы» (Сочи, 14–16 сент. 2007 г.). – Краснодар, 2007. – С. 81-85.
238. *Неклюдов, С.Ю.* Зоодемонизм [Текст] / С.Ю. Неклюдов // Слово и культура. Памяти Никиты Ильича Толстого / Ред. колл .: Т.А. Агапкина, А.Ф. Журавлев, С. М. Толстая. – М. : «Индрик», 1998. – Т. 2. – С. 126 – 137.
239. *Неклюдов, С.Ю.* Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности [Текст] / С.Ю. Неклюдов // Восточная демонология. От народных верований к литературе. – М. : Наследие, 1998, – С. 6-43.
240. *Неклюдов, С.Ю.* О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов [Текст] / С.Ю. Неклюдов // Фольклор и этнография : У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1984. – С. 221-229.
241. *Немковская, В.И.* Персонаж как категория музыкальной поэтики [Текст] : автореф. дис. … канд. иск. / В.И. Немковская. – М., 2002. – 26 с.
242. *Нечаева, Н.С.* «Картины… как баллады : Каспар Давид Фридрих – живописец и график [Текст] / Н.С. Нечаева // Наше наследие : иллюстрированный историко-культурный журнал – М. : Редакция журнала «Наше Наследие», 2003. – № 65. – С. 92-94.
243. *Никитин, Б.С.* Чайковский. Старое и новое [Текст] / Б.С. Никитин. – М. : Знание. – 1990. – 208 с.
244. *Никонов, В.А.* Баллада [Текст] / В.А. Никонов // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – Т. 1. – с. 420.
245. *Новик, Е.С.* Система персонажей русской волшебной сказки [Текст] / Е.С. Новик // Структура волшебной сказки. Традиция – текст – фольклор : типология и семиотика / Отв. ред. серии С.Ю. Неклюдов. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. – С. 122-162.
246. *Новоселова, Е.Ю.* Инфернальная тень сицилианы [Текст] / Е.Ю. Новоселова // Сб. ст. : Музыкальная семантика / Отв. ред. И.С. Стогний. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – Вып. 3. – С. 149-158.
247. *Ожегов, С.И.* Словарь русского языка. [Текст] / С.И Ожегов. – Изд-е 19-е. – М. : Русский язык, 1987. – С. 656.
248. *Океанский, В.П.* Поэтика пространства в русской метафизической лирике XIX века : Е.А. Баратынский, А.С. Хомяков, Ф.И. Тютчев [Текст] / В.П. Океанский. – Иваново : ГОУ ВПО «ИвГУ», 2002. – 204 с.

249. *Ольшевская, А.В*. Русская мелодекламация. К истории забытого жанра [Текст] / А.В. Ольшевская // Музыкальная академия. 2012. – № 1. – С. 86-88.
250. *Орлов, М.А.* Учение Плотина о душе (На основании сочинения его «О бессмертии души») [Электронный ресурс]. – URL : http://www.plato.spbu.ru/PROJECTS/rusplat/orlov_1.htm/ [дата обращения 10.01.2019].
251. *Осипова, Н.О.* Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования [Текст] / Н.О. Осипова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение : РЖ. – 2000. – № 3. – С. 51-52.
252. Оссиан в русском театре конца 18 — начала 19 века [Текст] // Философский век. Альманах. Шотландия и Россия в эпоху Просвещения / Отв. ред. Т.В. Артемьева, П. Джонс, М.И. Микешин. – СПб. : Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2001. – Вып. 15. – 133 с.
253. *Остолопов, Н.Ф.* Словарь древней и новой поэзии [Текст]: В 3-х ч. / Н.В. Остолопов. – СПб. : Тип. имп. рос. акад., 1821. – Ч. 1. – С. 62-63.
254. От бытия к инобытию: Фольклор и погребальный ритуал в традиционных культурах Сибири и Америки [Текст] : Сб. ст. / Ред. Ю.Е. Березкин, Л.Р. Павлинская. – СПб. : МАЭ РАН, 2010. – 365 с.
255. *Отто, Р.* Священное [Текст] / Р. Отто ; Пер. Руткевича А. М. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. – 269 с.
256. *Перов, Ю.В., Аркан, Ю.Л.* Формирование философского эстетизма в Германии [Текст] / Ю.В. Перов, Ю.Л. Аркан // Homo philosophans. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общ-во, 2002. – Вып. 12. – С. 102-119. – Серия «Мыслители».
257. *Панкратова, В.А*. Баллада / В.А. Панкратова // Музыкальные формы и жанры. – М. : Музгиз, 1963. – 48 с.
258. *Петров, Б.М.* О «второй волне» российского оссианизма [Текст] / Б.М. Петров // Мир романтизма, 2010. – № 15 (39). – С. 133-141.
259. *Петрова, В.Н.* Принцип «театра в театре» в опере Р. Леонкавалло «Паяцы» [Текст] / В.Н. Петрова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2008. – № 1. – С. 89-96.
260. Пиковая дама П. И. Чайковского [Текст] : оперные либретто / Ред. О. Меликян. – М. : Госмузиздат, 1956. – 96 с.
261. *Пилипенко, Н.В.* Слово музыка в песнях Франца Шуберта : (опыт образно-смысловой интерпретации) [Текст] : дис. … канд. иск. / Н.В Пилипенко. – М., 2002. – 330 с.
262. *Платек, Я*. Единый лавр их дружно обвивает [Текст] / Я. Платек // Музыкальная жизнь. – 1990. – № 11. – С. 20-22.
263. *Платов, А.В.* Дикая охота королей Севера [Текст] / А.В. Платов // Мифы и магия индоевропейцев. – М.: София, Гелиос, 2002. – Вып. 11. – С. 7-9.

264. *Подольская, Г.Г.* Английская романтическая баллада в контексте русской литературы первой четверти XV века (С. Колридж, Р. Саути) [Текст] : автореф. дис. … д-ра филол. наук / Г.Г. Подольская. – М., 1999. – 34 с.
265. Поэтика [Текст] : Словарь актуальных терминов и понятий / ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 357 с.
266. Поэты 1820-1830-х годов [Текст] : Сборник / Вступ. ст. и ред. Л.Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1972. – Т. 2. – 766 с.
267. *Прозоров, Ю.М.* «Ужасное» в эстетике и в поэзии В.А. Жуковского / Ю.М. Прозоров // Horror в литературе и искусстве. Сб. ст. – СПб., Тверь, 2015. – С. 39-53.
268. *Пропп, В.Я.* Морфология волшебной сказки. [Текст] / В.Я. Пропп / Науч. ред., текст. комм. И.В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 2001. – 192 с.
269. *Проскурин, О.А.* Две модели литературной эволюции: Ю.Н. Тынянов и В.Э. Вацуро // Новое литературное обозрение, 2000. – № 42. – С. 63-77.
270. *Прыжов, И.Г.* Нищие и юродивые на Руси. М.: Азбука-классика, 2008. – 256 с.
271. *Пумпянский, Л.В.* Классическая традиция : Собр. тр. по истории русской литературы [Текст] / Л.В. Пумпянский. – М. : Языки Русской Культуры, 2000. – 864 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
272. *Путилов, Б. Н.* Фольклор и народная культура [Текст] / Б.Н. Путилов. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2003. – 457 с.
273. *Пушкин, А.С.* Пиковая дама [Текст] / А.С. Пушкин // А.С. Пушкин. Избр. соч. : В 2-х т. – М. : Худож. лит-ра, 1978. – Т. 1. – С. 491-510.
274. *Пушкин, А.С.* Евгений Онегин [Текст] / А.С. Пушкин // А.С. Пушкин. Избр. соч. : В 2-х т. – М. : Худож. лит-ра, 1978. – Т. 2. – С. 7-166.
275.
276. *Пушкин, А.С.* Песнь о вещем Олеге [Текст] : копия рукописи поэта / А.С. Пушкин // Примечания И.К. Линдеман. – М., 1915. – 98 с.
277. *Раку, М.* «Пиковая дама» братьев Чайковских : опыт интертекстуального анализа [Текст] / М. Раку // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 20.
278. *Реизов, Б.Г.* Французский исторический роман в эпоху романтизма [Текст] / Б.Г. Реизов. – Л. : гос. издательство худ. литературы, 1958. – 568 с.
279. *Репина, Л.П.* История исторического знания : пособие для вузов [Текст] / Л.П. Репина, В.В. Зверева, М.Ю. Парамонова. – 2-е изд., стереотип. – М. : Дрофа, 2006. – 288 с.
280. *Рощенко-Аверьянова, Е.Г.* Преломление темы скитаний в песнях Ф. Шуберта [Текст] / Е.Г. Рощенко-Аверьянова // Шуберт и шубертианство: Сб. мат-лов. – Харьков, 1994. – С. 17-32.
281. *Ручьевская Е.А.* Функции музыкальной темы [Текст] / Е.А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.

282. *Рыбак, Н.Я.* Картинность и картинные образы музыки: история и типология [Текст] : дис. … канд. иск. / Н.Я. Рыбак. – Магнитогорск, 2006. – 228 с.
283. *Рылеев, К.* Рогнеда [Электронный ресурс] / К. Рылеев // Думы. – URL: http://az.lib.ru/r/ryleew_k_f/text_0050.shtml [дата обращения: 23.05.2012].
284. С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка [Текст] / отв. ред. Д.Б. Кабалевский. – М. : Сов. композитор, 1977. – 599 с.
285. *Саенко, Н.Р.* Саенко Н. Формы и образы небытия в культуре [Текст] / Н.Р. Саенко. – Saarbrucken : Lambert Academic Publishing, 2011. – 443 с.
286. *Саенко, Н.Р.* Философская ставка на Ничто в понимании онтологии культуры [Текст] / Н.Р. Саенко // Современное культурное пространство : Философия. Искусство. Технология. Информация : Сб. науч. ст. – Волгоград: Изд-во ВРО МСЮ, 2004. – С. 7-14.
287. *Саенко, Н.Р.* Модусы небытия в постнеклассической философии культуры [Текст] / Н.Р. Саенко // Феноменология культуры : уникальное и универсальное : сб. тр. науч. школы д.ф.н., проф. Л.В. Щегловой. – Волгоград : Царицынская полиграфическая компания, 2008. – С. 49-70.
288. *Сапонов, М.А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы [Текст] / М.А. Сапонов. – М.: Классика-XXI, 2004. – 400 с.
289. Святое евангелие с толкованием святых отцов : Религиозное изд-е. – М.: ООО «Синтагма», 2010. – 640 с.
290. *Седакова, О.А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян [Текст] / О.А. Седакова. – М. : Индрик, 2004. – 320 с.
291. Семиотика страха. Сб. статей [Текст] / сост. Н. Букс, Ф. Конт. – М.- Париж. : Русский институт, Европа, 2005. – 452 с.
292. *Сковорода, Е.В.* Балладный «элемент» в структуре русской романтической повести первой трети XIX века [Текст] : дис. … канд. филол. наук / Е.В. Сковорода. – Псков, 2001. – 268 с.
293. *Слесарев, А.Г.* Мифическое начало жанра баллады [Текст] : дис. … канд. филол. наук / А.Г. Слесарев. – Москва, 2003. – 205 с.
294. *Слесарев, А.Г.* Мифическое начало жанра баллады [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.Г. Слесарев. – М., 2003. – 22 с.
295. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание [Текст] / Под ред. Е.К. Романовской. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2004. – 242 с.
296. *Смирнов, Ю.И.* Восточнославянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий [Текст] / Ю.И. Смирнов. – М. : Наука, 1988. – 116 с.
297. *Соколов, О.В.* Жанровый профиль «Ночи на Лысой горе» Мусоргского [Текст] / О.В. Соколов // Статьи о русской музыке. – Н. Новгород, 2004. – С. 64-81.
298. *Соколов, О.В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры [Текст] / О.В. Соколов. – Н. Новгород, 1994. – 220 с.

299. *Соколов, О.В.* Музыкальная картина и поэма как романтические жанровые компоненты стиля Рахманинова [Текст] / О.В. Соколов // Статьи о русской музыке. – Н. Новгород, 2004. – С. 82 – 102.
300. *Соколова, В.К.* Баллады и исторические песни (о характере историзма баллад) [Текст] / В.К. Соколова // Советская этнография. – 1972. – № 1. – С. 52-57.
301. *Сохор, А.Н.* О взаимодействии вокальных жанров в творчестве советских композиторов [Текст] / А.Н. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музгиз, 1962. – Вып. 1. – С. 186-218.
302. *Сохор, А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке [Текст] / А.Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 105 с.
303. *Стеблин-Каменский М.И.* Древнескандинавская литература [Текст] / М.И. Стеблин-Каменский. – М. : Высшая школа, 1979. – 192 с.
304. *Стеблин-Каменский, М.И.* Баллада в Исландии и происхождение баллады. [Текст] / М.И. Стеблин-Каменский // Тезисы докл. пятой всесоюз. конф. по изучению скандинавских стран и Финляндии. – М., 1971. – Ч. 2.– С. 230-231.
305. *Стеблин-Каменский, М.И.* Баллада в Скандинавии [Текст] / М.И. Стеблин-Каменский // Скандинавская баллада. – Л. : Наука, 1978. – С. 211-243.
306. *Стефанский, Е.Е.* Культурные сценарии реализации эмоциональных концептов в художественном дискурсе [Текст] / Е.Е. Стефанский // Вестник Самарской гуманитарной академии. – Самара, 2007. – №1. – С. 172-182. – (Философия. Филология).
307. *Стручалина, Э.А.* О форме баллады «Лесной царь» Ф. Шуберта (классическая сковозная форма на рубеже XVIII – XIX веков [Текст] / Э.А. Стручалина // Искусство на рубежах веков : Мат-лы Межд. науч. конф. – Ростов н/Д. : РГК : Гефест, 1999. – С. 197-204.
308. *Тараканов, М.Е.* Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации [Текст] / М.Е. Тараканов // М.Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. Материалы конференции «Фоносфера – человек – сообщество». – М., СПб. : «Алетейя», 2003. – С. 45-100.
309. *Тасмагамбетов, И.Н.* Сохранение национальных культур в процессе глобализации [Текст] / И.Н. Тасмагамбетов // Культурное наследие Казахстана: открытия, проблемы, перспективы. Мат-лы Межд. науч. конф. – Алматы : КазНПУ им. Абая, 2005. – С. 331-338.
310. Теория литературы [Текст] : В 2-х т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд. центр «Академия», 2004. – Т. 1. – 512 с.
311. Теория литературы [Текст] : В 2-х т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд. центр «Академия», 2004. – Т. 2. – 368 с.
312. *Теребихин, Н.М.* Метафизика Севера [Текст] / Н.М. Теребихин. –Архангельск, 2004. – 272 с.
313. *Тодоров, Ц.* Введение в фантастическую литературу [Текст] / Ц. Тодоров ; пер. с фр. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общ-во, 1997. – 144 с.

314. *Толстая, С.М.* Мотив посмертного хождения в верованиях и ритуале [Текст] / С.М. Толстая // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика. – М. : Индрик, 2006. – Вып. 10. – С. 236-267.
315. *Толстой, А.К.* Полное собрание стихотворений [Текст] : в 2-х т. / А.К. Толстой; сост., подгот. текста и примеч. Е.И. Прохорова. – Л. : Сов. писатель, Ленинградское отделение, 1984. – Т. 1. – 1984. – 637 с.
316. *Топоров, В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» : введение в тему [Текст] / В.Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259-367.
317. *Топоров, В.Н.* Судьба и случай [Текст] / В. Топоров // Понятие судьбы в контексте разных культур. – М. : Наука, 1994. – 320 С.
318. *Туманова,* О.С. «Но дерзкого в Валгалле ты найдешь…» : к вопросу о восприятии Скандинавии русской поэзией конца XVIII – первой четверти XIX века [Текст] / О.С. Туманова // Филология в XXI веке : методы, проблемы, идеи : мат-лы V Всерос. (с межд. участием) науч. конф. –Пермь, 2017. – С. 343-348.
319. *Тураев, С.В*. От Просвещения к романтизму [Текст] : (Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевроп. лит. конца XVIII – нач. XIX в.) / С.В. Тураев. – М. : Наука, 1983. – 255 с.
320. *Тхостов, А.Ш.* Психология телесности [Текст] / А.Ш. Тхостов. – М. : Смысл, 2002.. – М.: Смысл, 2002. – 287 с.
321. *Тюлин, Ю.Н.* О программности в произведениях Шопена [Текст] / Ю. Тюлин. – М. : Музыка, 1968. – 66 с.
322. *Тюпа, В.И.* Художественность [Текст] / В.И. Тюпа // Введение в литературоведение. Литературное произведение основные понятия и термины – М., 1999. – 464 С.
323. *Фаустов, А.А.* Архетип [Текст] / А.А. Фаустов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – Москва : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 24.
324. *Федоров, Ф.П.* Художественный мир немецкого романтизма : Структура и семантика [Текст] / Ф.П. Федоров. – М. : МИК, 2004. – 368 с.
325. *Фомичева, О.* «Смерть Олега». Реконструкция предметного кода [Текст] / О. Фомичева // Безумие и смерть. Интерпретация культурных кодов : 2004 / Сост. и общ. ред. В.Ю. Михайлина. – Саратов ; СПб. : ЛИСКА, 2005. – С. 74 – 117.
326. *Фраёнова, О.В.* Баллада [Текст] / О.В. Фраёнова // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – с. 51.
327. *Фрейденберг, О.М.* Миф и литература древности [Текст] / О.М. Фрейденберг. – М. : Наука, 1978. – 605 с.
328. *Фрейденберг, О.М.* Система литературного сюжета // Монтаж : Литература. Искусство. Театр. Кино. – М. : Наука, 1988. – С. 216-237.

329. *Фрейденберг, О.М.* Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. [Текст] / О.М. Фрейденберг. – Л. : Гослитиздат, 1936. – 454 с.
330. *Федоров, Ф.П.* Художественный мир немецкого романтизма : Структура и семантика [Текст] / Ф.П. Федоров. – М. : МИК, 2004. – 368 с.
331. *Федотова, Л.В.* Поиск национальной идентичности как основной вектор развития романтизма [Текст] / Л.В. Федотова. – Знание. Понимание. Умение. – 2011. – № 1. – С. 173-178.
332. *Хейзинга, Й.* Осень Средневековья : Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах [Текст] / Пер. Д.В. Сильвестрова ; Отв. ред. С.С. Аверинцев. – М .: Наука, 1988. – 544 с. – (Памятники исторической мысли).
333. *Холопова, В.Н.* Музыка как вид искусства. Ч.1-2. [Текст] / В.Н. Холопова. – 2-е изд. – М. : НТЦ Консерватория, 1994. – 261 с.
334. *Холопова, В.Н.* Музыкальные эмоции [Текст] / В.Н. Холопова. – М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2010. – 348 с.
335. *Холопова, В.Н.* О прототипах функций музыкальной формы [Текст] / В.Н. Холопова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / ред.-сост. М.Е. Тараканов, В.Н. Холопова. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 4. – С. 4-22.
336. *Холопова, В.Н.* Теория музыкального содержания как наука [Текст] / В.Н. Холопова // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – №1. – С. 15-24.
337. *Холопова, В.Н.* Феномен музыки. М.-Берлин : Директ-Медиа, 2014. – 384 с.
338. *Холопова, В.Н.* Формы музыкальных произведений: учебное пособие [Текст] / В.Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : «Лань», 2001. – 496 с.
339. *Хохлов, Ю.Н.* Песни Шуберта: Черты стиля [Текст] / Ю.Н Хохлов. – М. : Музыка, 1987. – 302 с.
340. *Хохлов, Ю.Н.* «Прекрасная мельничиха» Франца Шуберта [Текст] / Ю.Н Хохлов. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 432 с.
341. *Хохлов, Ю.Н.* Репризная и сквозная песня в немецкой и австрийской музыке конца XVIII – начала XIX века [Текст] / Ю.Н Хохлов. – М. : Композитор, 2009. – 487 с.
342. *Цветаева, М.И.* Два «Лесных Царя» [Текст] / М.И. Цветаева // Эолова арфа : Антология баллады. – М. : Высш. шк., 1989. – С. 593-598.
343. *Цуккерман, В.А.* Выразительные средства лирики Чайковского [Текст] / В.А. Цуккерман. – М. : Музыка. – 245 с.
344. *Цуккерман, В.А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм [Текст] / В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 160 с.
345. *Цагараев, В.А.* Искусство и время : Очерки по истории визуальной культуры алан-осетин. Владикавказ : Ир, 2003. – 464 с.
346. *Челбогашева, О.С.* Гюстав Доре – художник книги : иллюстрации к поэме «Божественная комедия» Данте Алигьери. «Ад» – трагедия как лейтмотив графики [Текст] / О.С. Челбогашева // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. – 2017. – Т. 7, Вып. 2. – С. 203-222.

347. *Чернова, Т.Ю.* О понятии драматургии в инструментальной музыке [Текст] / Т.Ю. Чернова // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. / ред. Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 13-45.
348. *Чихачёва, М.М.* Английская балладная опера [Текст]: учебное пособие / М.М. Чихачёва : Красноярский гос. институт искусств. – Красноярск: КГИИ, 2017. – 44 с.
349. *Шаймухаметова, Л.Н.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы [Текст] : Монография / Л.Н. Шаймухаметова. – М. : Государственный институт искусствознания, 1999. – 308 с.
350. *Шаймухаметова, Л.Н.* Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления [Текст] / Л.Н. Шаймухаметова // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2011. – №2 (9). – С. 18-26.
351. *Шаймухаметова, Л.Н*. Семантический анализ музыкальной темы [Текст] : микроформа : Учеб. пособие для вузов искусства и культуры / Л.Н. Шаймухаметова. – М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 1998. – 265 с.
352. *Шаймухаметова, Л.Н.* Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики [Текст] / Л.Н. Шаймухаметова // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2007. – №1. – С. 31-43.
353. *Шапошников, И.А.* Поэмность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена [Текст] : дис. …канд. иск. / И.А. Шапошников. – Новосибирск, 2016. – 209 с.
354. *Шапрыкин, Д.М.* Скандинавская литература в России [Текст] / Д.М. Шапрыкин. – Л. : Наука. Ленинградское отделение. – 1980. – 324 с.
355. *Швец, Т.П.* Тема катастрофы в эстетике и живописи романтизма [Текст] / Т.П. Швец // Известия РГПУ. – 2008. – № 77. – С. 228-230.
356. *Шевченко, О.В.* Камерно-инструментальная музыка в художественном пространстве Серебряного века [Текст] : дис. … канд. иск. / О.В. Шевченко. – Н. Новгород, 2003. – 173 с.
357. *Шеллинг, Ф.В.* Философия искусства [Текст] / Ф.В. Шеллинг. – М., 1966. – 496 с.
358. *Шиллер, Ф.* Статьи по эстетике [Текст] / Ф. Шиллер; ст. Г. Лукача; пер. А.Г. Горнфельда и Э.Л. Радлова; прим. А.Г. Горнфельда и А.А. Сидорова. – М. ; Л. : Academia, 1935. – 413 с.
359. *Шкляев, А.Г.* О романтизме народной поэзии и эпоса вотяков [Электронный ресурс]. – URL : http://viperson.ru/articles/aleksandr-shklyaev-o-romantizme-narodnoy-poezii-i-eposa-votyakov [Дата обращения 25.12.2016].
360. *Шлегель, Ф.* Эстетика. Философия. Критика [Текст] : в 2-х т. / Ф. Шлегель; вступ. ст. и сост. Ю.Н. Попов. – М. : Искусство, 1983. – Т.2. – 446 с.
361. *Щербакова, М.* Оссиан в русском театре конца 18 – начала 19 века [Текст] / М. Щербакова // Философский век. Альманах. / Отв. ред. Т.В. Артемьева, П. Джонс, М.И. Микешин. – СПб. : Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2001. – Вып. 15. – С. 91-99.

362. *Шумахер, А.Е.* Русская литературная баллада конца XVIII – начала XIX века: сюжетно-мотивный репертуар и жанровые границы [Текст] : дис. … канд. филол. наук / А.Е. Шумахер. – Новосибирск, 2015. – 170 с.
363. *Элиаде, М.* Священное и мирское [Текст] / М. Элиаде ; Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
364. Эолова арфа: Антология баллады. – М. : Высшая школа, 1989. – 675 с.
365. Эстетика немецких романтиков [Текст] : сб. / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А.В. Михайлова. – М. : Искусство, 1987. – 733 с.
366. *Ямпольский М.* Ткач и визионер [Текст] : Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.
367. *Янушкевич А.С.* Баллады В.А. Жуковского 1808–1814 гг. как поэтическая система / А.С. Янушкевич // А.С. Янушкевич. В мире Жуковского. – М.: Наука, 2006. – С. 91-106.
368. *Ярхо, Б.И.* Методология точного литературоведения (набросок плана) [Текст] / Б.И. Ярхо // Контекст: Лит.-теорет. исслед. – М. : Наука, 1984. – С. 197-237.
369. *Ясперс, К.Т.* Философия [Текст] : В 3-х кн. Философское ориентирование в мире / К.Т. Ясперс. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – Кн. 1. – 384 с.
370. *Ясперс, К.Т.* Философия [Текст] : В 3-х кн. Просветление экзистенции / К.Т. Ясперс. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – Кн. 2. – 448 с.
371. *Ясперс, К.Т.* Философия [Текст] : В 3-х кн. Метафизика / К.Т. Ясперс. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – Кн. 3. – 296 с.
372. *Achim von Arnim*: Des Knaben Wunderhorn. [Электронный ресурс]. – URL : www. guten-berg.spiegel.de/buch/2385/1-215 (band I), [дата обращения 10.10. 2009].
373. *Achim von Arnim:* Des Knaben Wunderhorn. [Электронный ресурс]. – URL : www.gu-tenberg.spiegel.de/buch/2388/1-203 (band II), [дата обращения 10.10. 2009].
374. *Achim von Arnim:* Des Knaben Wunderhorn. [Электронный ресурс]. – URL : www.gutenberg.spiegel.de/2378/1-262 (band III), [дата обращения 10.10. 2009].
375. *Andrews, M*. The search for the picturesque : landscape aesthetics and tourism in Britain, 1760-1800 [Текст] / M. Andrews. – Stanford University Press, 1989. – 269 p.
376. *Ashliman D. L*. Sleeping Hero Legends. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pitt.edu/~dash/sleep.html#Geroldseck. [Дата обращения 15.03.2017]
377. *Bocian, M*. Lexicon der biblischen Personen. Mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst [Текст] / M. Bocian. – Stuttgardt: Alfred Kröner Verlag, 1989. – 540 S.
378. *Briand, M*. Representations of Lapland in British Romantic Literature: to ward ethnographical dissemination? [Текст] / M. Briand // Арктика. XXI век.

Гуманитарные науки : Мат-лы Междунар. науч. конф. «Культурное наследие и устойчивое развитие народов Севера», Якутск, 2016. – С. 5 – 19.
379. *Björling, D.* Chopin and the minor Ballade. – Luleå: LTU, 2002. – 56 S.
380. *Bürger, G.A.* Sämtliche Werke. / Gottfried August Burger; Hrsg. von Gunter und H. Häntzschel. – München – Wien, 1987. – 1439 S.
381. *Entwistle, W.* European balladry / W. Entwistle. – Oxford, 1939/ – 418 p.
382. *Evans-Wentz, W.Y.* The fairy-faith in Celtic countries / W.Y. Evans-Wentz. – London, New York, H. Frowde, 1911. – 472 p.
383. *Gerhard, Anselm* Ballade und Drama. Frédéric Chopins Ballade opus 38 und die französische Oper um 1830. – [Электронный ресурс]. – URL : http://www.jstor.org/stable/930480 [дата обращения 20.10. 2009].
384. *Gaskill, Howard*. The reception of Ossian in Europe London [Текст] : Continuum, 2004. – 520 p.
385. *Graham, S.* Encyclopedia of folk heroes [Текст] / S.Graham. – Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO, 2001. – 347 p.
386. Grove Dictionary of Music and Musicians : in Two volumes. Vol. I. – London: Macmillan and Co., 1879. – 769 p.
387. *Hodgart M.* The ballads. – London : Hutchinson University Library, 1964. – 192 p.
388. *Herder J.* Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1967. – 176 S.
389. *Kayser W.* Geschichte der deutschen Ballade. Berlin. 1936.
390. *Kaim-Kloock, L.* Gottfried August Bürger. Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik. – Berlin : Rütten & Loening, 1963. – 363 S.
391. *Kocourek, F*. Ballady a romance v českém písemnictví. – Žižkov, 1911.
392. *Ker, W.P.* On the history of the ballads. 1100-1500 – London : Oxford University Press By Henry Frowde. – 36 p.
393. *Köngäs Maranda, P. Maranda*. Structural Models in Folklore and Transformational Essays. – The Hague Paris, 1971. – pp. 16–94.
394. *Марченко, Т.М.* Оссианизм в русском романтическом лиро-эпосе [Текст] / Т.М. Марченко // Східнослов'янська філологія : зб. наук. пр. / Горлівський ін-т інозем. мов.; Донецький нац. ун-т. Редкол. : С.О. Кочетова та ін. – Вип. 22. Літературознавство. – Горлівка : Вид-во ГІІМДВНЗ «ДДПУ», 2013. – С. 42-49.
395. Minstrelsy of the Scottish Border : Consisting of Historical and Romantic Ballads / Collected in the Southern Counties of Scotland; With a Few of Modern Date, Founded Upon Local Tradition. Vol. I. Edinburgh : Printed By James Ballantyne. 1803. – 482 pp.
396. *Michajlowa, K*. Diefahrende Singer-Bett Iera lssoziale. Gruppe und ihre Funktionen in der Gesell-schaft [Текст] / K. Michajlowa // Ethnologia Slovaca et Slavica. 1992-1993. T. 24-25. – S. 125-135, S.130-131.
397. *Müller, W.* Die schöne Müllerin. – [Электронный ресурс]. – URL : http://www.deutsche-liebeslyrik.de/muller_wilhelm_mullerin.htm [дата обращения 10.11. 2010].

398. *Newsom, C. A.* Pairing Research Questions and Theories of Genre : A Case Study of the Hodayot // Dead Sea Discoveries. 2010. No. 17. – pp. 270-288.
399. *Northcote, S.* The ballad in music. – London, New York, Toronto : Oxford University Press, 1942. – 124 p.
400. *Parakilas, J.* Ballads without words : Chopin and the Tradicion of Instrumental Ballade. – Portland, Oregon : Amadeus Press. 1992. – 360 p.
401. *Pound, L.* Poetic origins and the ballad. – New York : The Macmillan company, 1921. – 268 p.
402. Recent researches in the music of the nineteenth and erly twenthies centuries : The Nineteenth-centure piano Ballade. An Antology by J. Parakilas. Vol. 9. Madison : A-R Editions, Inc. – 1990. – 96 p.
403. *Reinhard, I.* Готфрид Август Бюргер и рождение чешской баллады [Электронный ресурс]. – URL : http://www.rastko.rs/filologija/stil/2007/32Ibler.pdf
404. *Rosch, E.* Principles of Categorization // Cognition and Categorization / Ed. By E. Rosch, B. B. Lloyd. Hillsdale, N. J. : Lawrence Erlbaum Associates (publishers), 1978. – pp. 27-48.
405. *Schamschula, W.* Die Anfänge der tschechischen Erneuerung und das deutsche Geistesleben (1740–1800). – München : Fink, 1973. – 338 S.
406. *Schulz, F.* Česká balada a romance. – In: Osvěta. – Sv. 7. – S. 55–69.
407. *Seemann E.* Ballade und Epos // Probleme der Volksballadenforschung. – Darmstadt, 1975. – S. 239-240.
408. *Sova, Dawn B*. Critical companion to Edgar Allan Poe: a literary reference to his life and work. – New York City: Infobase Publishing. – 2007. – 297 p.
409. *Sinding, M.* After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science // Genre. 2002. No. 5. – pp. 181-220.
410. *Turner, T.* Garden history: philosophy and design, 2000 BC – 2000 AD [Текст] / T. Turner. – London : Spon Press, 2005. – 294 p.
411. *Wessel, M.* Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition. [Текст] / M. Wessel. – Laaber-Verlag, Laaber, 1994. – 273 p.
412. *Zgorzelski, Cz.* Über die Strukturtendenzen der Ballade // Zagadnienia rodzajov literackich. 1962. T. IV. Z. 2 (7).
413. *Чајкановић, В.* Мит и религија у Срба [Текст] / В.Чајкановић. – Београд : Српска књижевна задруга, 1973. – 340 с.
414. *Wang, E.* Ryleev, Pushkin, and the Poeticization of Russian History / The Russian Review 78(1), 2019. – pp. 62-81.

Приложение № 1
Исторические модели баллады

	Музыкально-энциклопедический словарь (О.В. Фраёнова) [326, с. 51]	Литературный энциклопедический словарь (В.А. Никонов) [244, с. 44-45]	Музыкальный словарь Дж. Гроува [386]
1	В средние века у романских народов **одноголосная танцевальная песня** (первоначально лирическая хороводная, например провансальская баллада).	Наименование нескольких весьма различных, хотя и преемственно связанных, поэтических жанров повествовательного характера. Первоначально, в средневековой поэзии баллада – **народная плясовая песня** любовного содержания с обязательным рефреном.	Возникла как **танцевальная песня**.
2	**французская средневековая баллада**. **Итальянская баллата** В XII – XIII вв. (…) один из важнейших **музыкально-поэтических жанров** искусства **трубадуров и труверов.**	В XIII – XIV вв. **баллада из Прованса** широко распространилась по Италии (итал. **ballata**), отделившись от пляски и утратив рефрен (у Данте, Петрарки).	Одна из **устойчивых форм французской поэзии и музыки** XIV—XV вв. **Баллата. Музыкально-поэтический жанр**, распространенный в Италии в XIV—XV вв. и близкий к французскому жанру виреле.
3	В XIII – XV вв. во Франции – **полифоническая строфическая песня с рефреном** (**Гильом де Машо**).	Существенно меняется форма баллады (обозначение «ballade», перенесенное с юга на север Франции, засвидетельствовано с первой половины XIV в.) во французской литературе XIV-XV вв., в период ломки культурных форм феодализма. Канонизирование трудной, требующей большего мастерства, формы идет от аристократических кружков придворных поэтов. **Баллады Гильома Машо**, Алэна Шартье, Фруассара, Карла Орлеанского. В XIV в. баллада достигла расцвета в придворной поэзии Франции, где приняла строго определенные застывшие формы: три строфы на сквозные рифмы, обращение к лицу, которому баллада посвящена. Эта форма требовала изощренной техники. В XV в. ее развивал Ф. Вийон. В этом значении баллада прекратила существование в XVI в.	Своей вершины **жанр многоголосной баллады** достиг в творчестве **Гийома де Машо**.
4	В народном искусстве Англии, Шотландии, Ирландии – **сюжетно-повествовательная песня** на фантастическом, легендарно-историческом, бытовом материале (…); характерны краткость в изложении событий и наличие драматической развязки. Аналогичные сюжеты встречаются и фольклоре других народов (…). Баллада	В английской и шотландской народной поэзии баллада – **сюжетная песня** драматического содержания с хоровым припевом, обычно на мотивы средневековой истории, перемежающиеся легендами (...). К этой балладе с огромным интересом обращались поэты разных стран в конце XVIII в., используя ее народность в борьбе против классицизма.	В народном искусстве Англии, Шотландии, Ирландии — **строфическая песня** повествовательного (часто – легендарно-исторического или фантастического) содержания. Аналогичный жанр бытовал и в других странах Европы, например в Дании.

	оказала существенное влияние на развитие жанра баллады в европейской профессиональной поэзии и музыке.		Английские баллады, завезенные в Америку, долгое время оставались частью популярного развлекательного репертуара.
5	С середины XVIII века – профессиональная песня, главным образом для голоса и фортепиано, на текст поэтической баллады. Возникла в Германии; расцвет её связан с австро-немецким романтизмом. В эпоху музыкального романтизма возникла и инструментальная баллада (…). Позднее черты баллады нередко выступали с чертами других музыкальных жанров.	Вслед за сборником Томаса Перси (1729—1811; Англия) стали выходить сборники старинных народных баллад, имевшие громкий успех (особенно сб. Вальтера Скотта, 1802—03). Как сюжетное поэтическое произведение, преимущественно на историческом или легендарном материале, с мрачным колоритом, баллада стала одним из любимых жанров поэзии сентиментализма, романтизма в Англии и Германии. Этот вид баллада получил широкое развитие в русской поэзии XIX в. В польской литературе XIX в. выделяются баллады А. Мицкевича.	В Германии 2-й половины XVIII – XIX в. – песня для голоса и фортепиано на повествовательный текст. Под немецким влиянием жанр профессиональной вокальной баллады распространился и в других странах. Термин, впервые использованный Шопеном для обозначения крупной фортепианной пьесы, композиционный план которой указывает на наличие скрытой литературной программы.

Приложение № 2

А.-Л. Жироде. «Оссиан встречает тени павших воинов»

Рис. 1

Ж.О. Энгр. «Сон Оссиана»

Рис. 2

Приложение № 3
М. Ипполитов-Иванов. Программа
Трех музыкальных картин для оркестра
«Из песен Оссиана»

I. Озеро Лано

Над лесным озером Лано подымается серый туман, луна плывет в нем, как темный щит. Конар, король Ингефайля, лежит одиноко у могилы своего сына Филлана. Духи умерших воинов окружают могилу. Всюду царствует мрак. Войска Конара спят спокойно под покровом ночи, прислушиваясь к сторожевым сигналам. Голос Филлана из могилы достиг ушей короля; «Спишь ли муж Кладо? Спишь ли отец погибшего? Я забыт во мраке ночи и душа моя взывает ко мщенью!» «Могу ли я забыть тебя – сказал король, – я помню тебя и гнев мой растет!» Король, схватив копье, им в щит, – мрачный знак войны. Духи разлетаются в разные стороны и облики их исчезают в порывах ветра. Трижды в долине прозвучал голос смерти, и арфы бардов сами собой печально зазвучали. Король опять ударил в щит, и битвы прежних лет явились во сне его войску в блеске победы и торжества, но третий удар короля в щит разгоняет их сновидения. Олени бросаются из расщелин скал, в пустыне послышались крики сов, носившихся в воздухе. Узнавши щит короля, сыны Сельмы привстали, потянулись к оружию, но, утомленные минувшими боями, они бессильно опустились на землю, сон смежил их глаза, безмолвие вновь воцарилось среди них, и призыв короля остался без ответа. Поле опять стало темно и покойно, туман попрежнему клубился над могилой неотомщенного Филлана.

II. Плач Кольмы

(Colma – Culmath – женщина с прекрасными волосами)

Кольма жила на холме у могилы своего брата и жениха, принадлежавших двум враждебным кланам и убивших друг друга на поединке. Ей постоянно слышались удары мечей, и слезы лились непрерывным потоком из ее лучезарных очей. «Кто лежит на вереске здесь на холме у меня?! Они, моя любовь и мой брат! Они умерли, их мечи красны от битвы! О мой брат, мой брат! Зачем ты убил моего Сольгара?! Зачем, о Сольгар, убил ты моего брата?! Дороги были мне оба. Здесь я сижу с моим горем, дожидаясь утра, и здесь успокоюсь с друзьями моими на зеленой вершине холма!»

III. Монолог Оссиана

на смерть всех современных ему героев

Примечание автора: Тема монолога записана Патриком Мак-Дональдом между 1760 и 1780 годами. Сообщена автору С.Л. Толстым.

Приложение № 4
Текст песен Ф. Шуберта «Из Оссиана» Дж. Макферсона
(перевод Ю. Левина)

Дух Лоды [139]

Тусклый, холодный месяц встал на востоке. Сон низошел на юных. Под лучом блестят вороненые шлемы; меркнет костер угасающий. Но сон не почил на короле. Поднялся Фингал в облаченье доспехов и неспешно взошел на холм взглянуть на пламя Сарновой башни.

Пламя было далеким и смутным; луна сокрыла багровый лик на востоке. Вихрь прилетел с горы и принес на своих крылах духа Лоды[140]. Ужасный, летел он на место свое, потрясая копьем облачным. Очи его на мрачном лице подобны огням, голос – далекому грому. Фингал подошел с копьем своей мощи и голос возвысил.

«Прочь отселе, сын ночи, зови свои ветры и улетай! Зачем ты являешься мне на глаза в своем теневом доспехе? Я ль устрашусь твоего угрюмого вида, зловещий дух Лоды? Непрочен твой облачный щит, бессилен твой меч-метеор. Ветер уносит их, и ты сам исчезаешь. Улетай же, сын ночи, прочь с моих глаз, зови свои ветры и улетай!»

«Ты посмел меня гнать от моих владений? – ответил раскатистый голос. Люди мне поклоняются. Я решаю исход сраженья на ратном поле. Я вперяю взор в племена, и они исчезают; ноздри мои источают дыхание смерти. Вольный, я ношусь на ветрах, бури предшествуют мне. Но безмятежно мое жилище над облаками, отрадны поля моего покоя».

«Так оставайся в своих безмятежных полях, – промолвил Фингал, – и забудь сына Комхала. Разве я восхожу со своих холмов на мирные долы твои? Разве копьем я встречаю тебя, прилетающего на облаке, дух зловещей Лоды? Так зачем же ты хмуро глядишь на Фингала? Зачем потрясаешь воздушным копьем? Но напрасно ты хмуришься: никогда не бежал я от могучих мужей. И сынам ли ветров устрашить короля Морвена? [141]Нет, известно ему бессилие их оружия».

«Уносись в свою землю, – ответил призрак, – наполни парус ветром попутным и уносись. Вихри сокрыты в горсти моей, я управляю полетом бури. Король Соры мой сын, он поклоняется камню власти моей. Он обложил Карик-туру битвой, а он победит. Уносись в свою землю, сын Комхала, или мой пламенный гнев обрушится на тебя».

---

[139] Здесь и далее текст Дж. Макферсона и комментарии к нему приводятся по изданию: Макферсон Джеймс. Поэмы Оссиана. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. С. 461-501.

[140] В третьей книге «Фингала» упоминается Лода как место отправления священных обрядов в Скандинавии. Рассказ о Фингале и духе Лоды, которого предположительно отождествляют со знаменитым Одином, представляет собою самый причудливый вымысел, какой мы находим во всех поэмах Оссиаиа. Однако подобные примеры встречались и ранее у лучших поэтов. Оссиан же, следует заметить, не говорит ничего такого, что бы сколько-нибудь расходилось с понятиями тех времен о духах. Тогда считалось, что души умерших материальны и соответственно способны чувствовать боль. Я предоставляю другим судить на основании этого отрывка, имел ли Оссиан понятие о божестве, однако, по-видимому, он считал, что высшие существа не должны вмешиваться в людские дела.

[141] В старину все северо-западное побережье Шотландии называлось именем Morven, что означает гряду очень высоких холмов.

Он поднял высоко теневое копье и над Фингалом склонился зловеще огромный. Но король, приближась, свой меч обнажил, клинок темнорусого Луно[142]. Сверкающий путь булата пронизал угрюмого духа. Призрак упал, расплываясь в воздухе, словно дымный столп, восходящий из полуугасшей печи, когда рассечет его палка юнца.

Дух Лоды вскричал и, свившись клубом, унесся по ветру. Инис-тор содрогнулся от этого вопля. Волны в пучине его услыхали и в страхе прервали свой бег. Фингала соратники, сразу воспрянув, схватили тяжкие копья. Они не увидели короля, они восстали в ярости, и ответно звенело оружие.

На востоке взошла луна. Король воротился, сверкая доспехами. Велика была радость ратников юных; их сердца успокоились, как океан после бури. Уллин запел песню веселья. Возликовали холмы Инис-тора. Пламень дуба поднялся, и зазвучали преданья геройские.

Плач Кольмы

Ночь низошла. Я одна, забытая на холме бурь. Слышно, как ветер шумит на горе. Стремится с утеса ревущий поток. Некуда мне от дождя укрыться, забытой на холме ветров.

Выйди, месяц, из-за туч своих; звезды ночные, зажгитесь! Веди меня, тихий свет, туда, где от трудов ловитвы отдыхает мой милый. Рядом с ним его спущенный лук; псы окружают его, тяжко дыша. А я должна здесь сидеть одна на утесе возле потока мутного. Ревет поток, ревет ветер. Не слыхать мне голоса моего милого.

Что же мой Салгар, сын холма, что же он медлит исполнить свое обещание? Вот утес, и вот дерево, и ревущий поток. Обещал ты к ночи быть здесь. Ах! куда мой Салгар ушел? С тобою бежала бы я от отца, с тобою - от брата гордого. Давно наши роды враждуют, но мы не враги, о Салгар!

Умолкни на время, о ветер, и ты на время утихни, поток, чтобы мой голос разнесся над равниной, чтобы мой странник меня услыхал. Это я зову тебя, Салгар! Вот дерево и утес. Салгар, мой милый, я здесь! Что же ты медлишь прийти сюда?

Взгляни, восходит луна! Сверкает река в долине. Сереют скалы на кручах. Но я не вижу его на вершине, псы не бегут перед ним, возвещая его приход. Здесь должна я сидеть, одинокая.

Но кто эти двое, что лежат на вереске вдали от меня? Ужель то мой милый и брат мой? Заговорите со мною, о други! Не отвечают они. Страх терзает мне душу! Ах! они бездыханны. Их мечи обагрились в битве. О брат мой, брат мой, зачем тобою сражен мой Салгар? Зачем, о Салгар, тобою сражен мой брат? Любезны вы были мне оба. Как мне воздать хвалу вам? Прекрасен ты был на холме среди тысяч; грозен он был в сраженье. Заговорите со мною, услышьте мой голос, чада любви моей. Но, увы! Умолкли они, умолкли навеки! Холодны их тела, во прах обращенные!

С уступа холма, с вершины горы ветров заговорите со мною, духи мертвых, заговорите, не устрашусь я. Где упокоились вы? В какой пещере холма я найду вас? Но не доносит ветер и слабого отклика, не отвечают бури холма.

В горе сижу я, в слезах ожидаю утра. Приготовьте могилу, о вы, друзья умерших, но оставьте ее открытой, пока не придет Кольма. Жизнь моя улетает, как сон; зачем же мне оставаться? Здесь опочию с друзьями у потока звенящей скалы. Когда

[142] Знаменитый меч Фингала; его выковал лохлинский кузнец Луно.

ночь сойдет на холм, когда ветер повеет над вереском, тень моя восстанет в ветре и оплачет кончину друзей. Услышит меня в шалаше охотник. Мой глас устрашит и пленит его. Ибо сладок будет мой глас для друзей, ибо милы были мне они оба.

Кроннан[143]

Бард: Слушайте песню Шильрика, нежную, но печальную.

Шильрик: Я сижу у источника мшистого, на вершине холма ветров. Одинокое древо шелестит надо мною. Темные волны клубятся над вереском. Внизу колышется озеро. Олень нисходит с холма. Вдали не видать охотника, вблизи не слыхать пастушьей свирели. Полдень настал, но все тихо кругом. Печальны мои одинокие мысли. Если б ты только явилась, любовь моя, скиталица вересковой пустоши, и кудри твои развевались бы по ветру, от вздохов вздымалась бы грудь, а очи были б слезами полны по друзьям, сокрытым в горном тумане! Я бы утешил тебя, любовь моя, и привел бы в дом твоего отца.

Но не она ли является, словно светлый луч на вереске? Ясна, как осенний месяц, как солнце в летнюю бурю, не ко мне ли идешь ты, любезная дева, через горы и скалы? Она говорит, но как слаб ее голос! как ветерок в тростнике болотном!

Винвела: Значит, ты невредим воротился с войны? Где твои други, любимый? Я услышала весть о смерти твоей на холме, услышала весть и тебя оплакала, Шильрик!

Шильрик: Да, моя красавица, я воротился, но один из всего племени. Ты не увидишь их боле: их могилы я воздвиг на равнине. Но зачем ты на этом пустынном холме? Зачем ты одна на вереске?

Винвела: Одна я, о Шильрик, одна в хладном моем жилище. Скорбя о тебе, я угасла. Бледна я покоюсь в могиле, о Шильрик.

Шильрик: Она парит, она уплывает прочь, как серый туман от ветра. И ты не хочешь остаться, любимая? Останься, взгляни на слезы мои! Ты прекрасна, когда являешься ныне ко мне, Винвела, прекрасна ты была живая!

У источника мшистого я буду сидеть на вершине холма ветров. Когда полдень безмолвен вокруг, заговори со мною, любимая! Прилети на крылах ветерка, на горном вихре примчись! Дай мне услышать твой голос, когда пронесешься ты мимо, а полдень безмолвен вокруг.

Песня Оссиана после падения Натоса

Я коснулся арфы пред королем, звук был печален и тих. «Склонитесь со своих облаков, – сказал я, – духи предков моих, склонитесь! Остановите ужас багровый полета вашего и примите вождя сраженного, придет ли он из далекой страны иль поднимется с бурного моря. Приготовьте ему одеяние из тумана, сотворите копье из облака. На бедро возложите метеор угасающий, вместо меча геройского. И пусть его

[143] Кроннан – это седовласый бард. К нему обращается Король с просьбой спеть песнь о Шильрике и Винвеле, его умершей от горя невесты, в ожидании своего жениха, превратившейся в дух (По мнению древних шотландцев, различие между добрыми и злыми духами состояло в том, что первые являлись иной раз и днем в уединенных, редко посещаемых местах, последние же только ночью и всегда в мрачной, зловещей обстановке).

облик будет приятен, чтоб лицезренье его веселило друзей. Склонитесь со своих облаков, – сказал я, – духи предков моих, склонитесь!»

Дева Инистора

Плачь на утесах ревущих ветров, о дева Инис-тора[144]. Склони над волнами прекрасный свой лик, ты, что прекраснее духа холмов, когда парит он в полдневном луче над безмолвием Морвена. Он пал, он сражен, твой юноша, бледный полег он под мечом Кухулина! Уж доблесть не вознесет юношу столь высоко, чтобы он смог сочетать свою кровь с королевской. Тренар, любезный твой Тренар умер, дева Инистора. Воют дома серые псы его, видя призрак, скользящий мимо. Висит в чертоге спущенный лук. Тишина царит на равнине ланей его.

Песня бардов

Струись, многоводный Карун, струись, исполненный радости; чада битвы бежали. Их кони не топчут наших полей, и в землях иных простирают они крылья своей гордыни. Солнце теперь мирно взойдет и радостно опустятся тени. Голос охоты вновь прозвучит и щиты повиснут на стенах чертога. Станем мы тешиться в битвах морских, и Лохлина кровь обагрит наши длани. Струись, многоводный Карун, струись, исполненный радости; чада битвы бежали.

Смерть Оскара

Зачем, о сын Альпина, отверзаешь ты вновь источник скорби моей, вопрошал о гибели Оскара? Очи мои ослепли от слез, но память жива в моем сердце. Как расскажу я о горестной смерти главы народа! Вождь ратоборцев, Оскар, мой сын, ужель я тебя не увижу вовек!

Он скрылся, как в бурю луна, как солнце в средине пути своего, когда подымаются тучи с пучины морской, когда чернотой облекает буря утес Арданнидера. Я, словно Морвена дряхлый дуб, один стою, истлевая. Ветер ветви мои обломал, я дрожу, когда север крылами взмахнет. Вождь ратоборцев, Оскар, мой сын, ужель я тебя не увижу вовек!

Но, сын Альпина, знай, что герой не полег покорно, словно трава полевая; кровь могучих струилась с его меча, и со смертью об руку шествовал он сквозь ряды их гордыни. Но ты, Оскар, Карута сын, ты повержен без славы! Не супостат полег от десницы твоей. Кровью друга твое копье обагрилось.

Дермид и Оскар были едины. Вместе они пожинали бранную ниву. Их дружба была крепка, как булат, и об руку с ними смерть ходила на битву. Они на врагов устремлялись, как низвергаются два утеса с вершины Ардвена. Мечи их багрились

---

[144] Дева Инистора – дочь Горло, короля Инистора или Оркнейских островов, Тренар – брат короля Инискона – предположительно одного из Шетландских островов. Оркнейские и Шетландские острова подчинялись в то время королю Лохлина. Мы видим, что псы Тренара, оставленные дома, почуяли смерть своего хозяина тотчас, как он был убит. По понятиям тех времен души героев сразу же после смерти переносились на холмы своего края – в те места, где провели счастливейшие дни своей жизни. Считалось также, что псы и лошади видят призраки усопших.

кровью отважных. Бойцы ужасались, заслыша их имена. Кто, кроме Дермида, равен был Оскару? и кто, кроме Оскара, – Дермиду?

Они сразили могучего Дарго на поле брани, Дарго, не знавшего страха. Как утро, прелестна была его дочь, нежна, словно луч ночной. Очи ее, словно две звезды под завесой дождя, дыхание – ветер весенний, перси, как свежевыпавший снег, что колышется с волнами вереска. Герои узрели деву и полюбили ее; сердца их прикованы к ней. Каждый ее любил, как славу свою, каждый желал ею владеть иль погибнуть. Но сердце ее приковано к Оскару, Карута сын стал избранником девы. Она позабыла кровь своего отца и возлюбила десницу, сразившую Дарго. «Карута сын, – промолвил Дермид, – я люблю. Ах Оскар, я люблю эту деву. Но сердце ее предалось тебе, и нет исцеления Дермиду. Оскар, пронзи эту грудь; освободи меня, друг мой, своим мечом».

«Мой меч, о Диарана сын, вовек не будет запятнан кровью Дермида».

«Кто же достоин сразить меня, Оскар, сын Карута? Да не прервется безвестно жизнь моя. Да не буду сражен я никем, кроме Оскара. Дай мне с честью сойти в могилу и да прославится смерть моя».

«Дермид, свой меч подыми, Диарана сын, ополчись булатом. О, если б с тобою мне пасть, чтобы я смерть приял от десницы Дермида!»

Они сражались близ горной реки, возле источника Бранно. Кровь обагряла бегущий поток, запекаясь вкруг мшистых камней. Пал величавый Дермид; он пал, улыбаясь смерти.

«И ты повержен, Диарана сын, ты повержен рукою Оскара! Дермид, который досель не отступал на войне, и что же? я зрю – ты повержен!»

Он пошел и вернулся к возлюбленной деве, вернулся к ней, но она приметила горе его.

«Откуда эта кручина, Карута сын? Что омрачает могучую душу твою?»

«Прежде я лучником слыл знаменитым, о дева, а ныне лишился славы своей. Над потоком холма повешен на дерево щит отважного Гормура, в битве сраженного мною. Тщетно я день потерял, а его не смог поразить своею стрелой».

«Дай попытаю я, Карута сын, искусство дочери Дарго. Длани мои обучены луку; отец утешался моим искусством».

Они пошли. Он встал позади щита. Взлетела стрела и пронзила грудь его.

Благословенна та снежная длань, благословен тот тисовый лук! Кто, кроме дочери Дарго, достоин насмерть сразить сына Карута? Положи меня в землю, прелестная, положи меня рядом с Дермидом».

«Оскар, – ответила дева, – мне душу свою оставил Дарго могучий. Сладостно будет мне встретить смерть. Я смогу прекратить свои горести». Она пронзила булатом белую грудь. Пала она, содрогнулась и умерла.

Возле ручья на холме они покоятся вместе; сквозистая тень берез осеняет их могилу. На зеленой могильной насыпи часто пасутся ветвисторогие чада гор, когда пламенеет полдень и на холмах царит тишина.

Лорма

Лорма сидела в чертоге Альдо при свете горящего дуба. Ночь наступила, но он не вернулся, и печаль на душе у Лормы. «Что удержало тебя, охотник Коны, ведь ты обещал вернуться? Быть может, олень далеко убежал и темные ветры вздыхают вокруг тебя среди вереска? Я одна в чужеземном краю, кто мне здесь друг, кроме Альдо? Приди со своих гулкозвучных холмов, о мой самый любимый!»

Очи ее обратились к воротам, и слышит она шумные ветра порывы. Мнится ей, это шаги Альдо, и радость взошла на лице ее, но печаль набегает снова, как на луну прозрачное облачко[145].

Ночь

Первый бард

Ночь темна и уныла. Тучи лежат на холмах. Не мерцает луч зеленой звезды, луна не глядит с небес. Я слышу ветер в лесу, но он слышится мне вдалеке. Поток в долине шумит, но шум печален и глух. Над могилою клонится дерево, там протяжно кричит сова. Что-то смутно белеется в поле! Это дух! – он тает – он улетел. Здесь пройдет погребальное шествие: метеор отмечает путь.

На холме в далекой лачуге пес завывает. Олень улегся на горный мох, и лан к нему прижалась. Вот услышала ветер в его рогах, вскочила, но вновь легла

Косуля укрылась в скалистой расселине, тетерев голову скрыл под крыло. Попрятались звери и птицы. Лишь филин на голой ветке сидит, да лает лис на туманном холме.

Странник угрюмый дрожит, задыхается, сбившись с пути. Сквозь кусты, сквозь терны бредет он вдоль журчащего ручейка. Страшится он скал и болот, страшится призраков ночи. Под бурею стонет старый дуб и ветвь трещит, упадая. Ветер несет по траве сухое репье. Это легкая поступь духа! Путник дрожит в ночи.

Ночь завывает, темна и уныла, пасмурна, ветрена, духов полна! Мертвые вышли на волю! Други, укройте меня от ночи.

Второй бард

Поднялся ветер. Хлынул ливень. Стенает горный призрак. Падает лес с высоты. Хлопают окна. Вздымаясь, ревет река. Странник ищет брода. Слышите вопли! он умирает. Буря гонит с холма коня, козу, корову мычащую. Они дрожат под ливнем на топком береге.

Охотник восстал ото сна в хижине одинокой; он раздувает угасший огонь. С промокших псов вздымается пар. Он затыкает вереском щели. За его лачугой, встретившись, ревут два горных потока.

Печален бродячий пастух, сидящий на склоне холма. Над ним шелестит листва. Поток ревет под скалой. Пастух ожидает, чтоб месяц, поднявшись, дорогу домой указал.

---

[145] Продолжение истории опущено Шубертом. Здесь мы его приводим для понимания полноты сюжета: «Неужели ты не вернешься, мой милый? Дай погляжу я на склоны холма. Луна на востоке. Покойно блистает лоно озера! Когда же я увижу псов его, бегущих с ловитвы? Когда я услышу глас его громкий, издалека принесенный ветром? Приди со своих гулкозвучных холмов, охотник лесистой Коны!»

Его неясная тень на скале возникла, словно луч водянистый луны, когда он прорвется меж двух облаков, а в поле полночный ливень. Она поспешила по вереску вслед за смутным призраком, ибо она поняла, что герой ее пал. Я слышал, как близятся стоны ее, подобные скорбному голосу ветра, когда он вздыхает в траве пещеры.

Она пришла, она отыскала героя, и голос ее умолк. Молча она обращала скорбные очи, бледная, как водянистое облако, что подъемлется с озера к лунным лучам.

Немного она прожила на береге Коны: ее приняла могила. Фингал повелел своим бардам, и они воспели кончину Лормы. Дочери Морвена рыдали по ней один день в году, когда возвращались мрачные ветры осени».

Духи мчатся верхом на вихрях ночных. Меж порывами ветра слышится их сладкогласное пение. Это песни из мира иного.

Дождь прошел. Задувает ветер сухой. Ревут потоки и хлопают окна. Хладные капли падают с кровли. Я вижу звездное небо. Но вновь собираются тучи. Запад угрюм и мрачен. Зловеща бурная ночь. Други, укройте меня от ночи.

Третий бард

Все еще ветер шумит средь холмов и свищет в травах скалы. Свергаются ели с мест своих. Разрушена хижина, крытая дерном. Рваные тучи по небу летят, открывая горящие звезды. Метеор, смерти предвестник, искрясь, летит сквозь мглу. Он опустился на холм. Я вижу иссохший хвощ, темноглавый утес, поверженный дуб. Кто там под древом стоит у потока в саван одет?

По озеру мечутся темные волны и хлещут скалистый берег. Челн в заливе водою наполнен; весла качает волна. Дева печально сидит у скалы и смотрит на бурный поток. Милый ее обещал прийти. При свете дня видала она на озере челн его. Не его ли челн, ныне разбитый, на берегу лежит? Не его ли стон по ветру доносится?

Чу! Град пошел, стучит по камням. Сыплются хлопья снега. Вершины холмов белы. Бурные ветры стихают. Ночь холодна и неверна. Други, укройте меня от ночи.

Четвертый бард

Ночь тиха и прекрасна; синяя, звездная, мирная ночь. Ветры умчались с тучами. Они опустились за холмы. Месяц стоит на горе. Деревья блестят, сверкают ручьи на скале. Сияет покойное озеро, сияет поток в долине.

Я вижу, повержены ветром деревья и скирды хлебов на равнине. Усердный работник подъемлет скирды и свищет на дальнем поле.

Покойна, прекрасна тихая ночь! Кто там идет из обители мертвых? Чья это тень в снежной одежде, белорукая, темно-русая? Это дочь вождя ратоборцев; та, что погибла недавно! Приди же, дай нам увидеть тебя, о дева, ты, что пленяла героев! Ветер уносит тень; белая, смутная, она восходит на холм.

Неспешно влекут ветерки синий туман над узкой долиной. Поднявшись на холм, он уходит главой в небеса. Тихая, мирная, синяя, звездная ночь под луной. Не укрывайте, друга, меня, ибо любезна мне ночь.

Пятый бард

Ночь тиха, но угрюма. Луна в облаках на западе. Медленно бледный луч скользит по холму тенистому. Волна далекая слышится. Поток журчит на скале. Из шалаша доносится крик петушиный. Ночь перешла середину. Хозяйка во тьме наощупь разжигает потухший огонь. Охотнику мнится, что близится день, и сзывает он скачущих псов. Он идет на холм и свистит на ходу. Тучи разогнаны. ветром. Он видит на севере Большую Медведицу. Еще далеко до рассвета. Он дремлет у мшистой скалы.

Чу! вихрь бушует в лесу! Рокот глухой раздается в долине! Это могучая рать мертвецов возвращается с тверди небесной.

Луна улеглась за холмом. Ее луч еще там, на высокой скале. Тянутся тени деревьев. Но вот повсюду простерлась тьма. Ночь угрюма, мрачна и безмолвна. Други, укройте меня от ночи.

Вождь

Пусть облака лежат на холмах, духи летают, и путник страшится. Пусть вздымаются ветры лесные, нисходят шумные бури. Ревите, потоки, хлопайте, окна, летайте, зеленокрылые метеоры, бледный месяц, взойди над холмами или спрячь свою голову в тучах. Для меня все ночи равны, сине ли небо, иль бурно, иль мрачно - что

из того? Ночь бежит от луча, когда он озаряет холм. Юный день вернулся из тучи своей, но мы никогда не вернемся.

Где наши былые вожди? Где короли с именами могучими? Поля их сражений безмолвны. Едва видны их могилы замшелые. Вот так же забудут и нас. Обрушится этот высокий дом. Наши сыны не увидят развалин в траве. Они спросят у старцев: «Где же стояли стены наших отцов?»

Затяните песнь, заиграйте на арфе, пустите по кругу чаши радости. Высоко повесьте сотню светильников. Начните пляску, девы и юноши. Пусть бард седой ко мне подойдет, пусть он расскажет о подвигах прошлых времен, о славных властителях нашей земли, о вождях, которых уж нет. Так пусть же проходит ночь, пока не явится утро в наши чертоги. Тогда возьмем мы луки и кликнем псов и юных ловчих. Вместе с зарею взойдем мы на холм и оленя разбудим[146].

«Тра-ра-ра, мы идем вперед и найдем добычу! Проходит ночь, восходит солнце; свет победил тьму! Тра-ра-ра! Подымайся, начинайся и радость, и молодой день! Тра-ра-ра! Прозвучал охотничий рог и погнал оленей, они пошли в луга, в зеленые луга. Мы не боимся, мы бодро идем в лес!»

Приложение № 5
ВОРОН
Поэма Э. По с иллюстрациями Г. Доре[147]
Перевод С. Андреевского, 1878

Когда в угрюмый час ночной,

---

[146] Окончание песни несколько отличается от текста оригинала, в котором говорится: «Счастливы те, кто умирает в юности, когда звучит их слава! Слабые их не узрят в чертогах, не усмехнутся, видя их руки дрожащие. Песней почтят их память, и юные слезы дева прольет. Но старики увядают помалу, и слава их юных лет забывается исподволь. Они упадают безвестно, и не слышно вздоха их сыновей. Радость окружает могилы их, и камень их славы без слез воздвигается. Счастливы те, кто умирает в юности, когда неразлучна с ними их слава!»

[147] Иллюстрации Г. Доре предоставлены онлайн-галереей «Otshelnik-studio». См.: www.otshelnik.net

Однажды, бледный и больной,
Над грудой книг работал я,

Рис. 1

Ко мне, в минуту забытья,
Невнятный стук дошел извне,
Как будто кто стучал ко мне,

Рис. 2

Тихонько в дверь мою стучал -
И я, взволнованный, сказал:

Рис. 3

"Должно быть так, наверно, так -
То поздний путник в этот мрак
Стучится в дверь, стучит ко мне

Рис. 4

И робко просится извне
В приют жилища моего:
То гость - и больше ничего".

То было в хмуром декабре.
Стояла стужа на дворе,
В камине уголь догорал
И, потухая, обливал
Багряным светом потолок,
И я читал... но я не мог
Увлечься мудростью страниц...

Рис. 5

В тени опущенных ресниц
Носился образ предо мной
Подруги светлой, неземной,
Чей дух средь ангельских имен
Ленорой в небе наречен,
Но здесь, исчезнув без следа,
Утратил имя - навсегда!

Рис. 6

А шорох шелковых завес
Меня ласкал - и в мир чудес
Я, будто сонный, улетал,
И страх, мне чуждый, проникал
В мою встревоженную грудь.
Тогда, желая чем-нибудь
Биенье сердца укротить,
Я стал рассеянно твердить:
"То поздний гость стучит ко мне
И робко просится извне,
В приют жилища моего:
То гость - и больше ничего".

От звука собственных речей
Я ощутил себя храбрей
И внятно, громко произнес:
"Кого бы случай ни принес,

Кто вы, скажите, я молю,
Просящий входа в дверь мою?
Простите мне: ваш легкий стук
Имел такой неясный звук,
Что, я клянусь, казалось мне,
Я услыхал его во сне".
Тогда, собрав остаток сил,
Я настежь дверь свою открыл:

Рис. 7

Вокруг жилища моего
Был мрак - и больше ничего.
Застыв на месте, я впотьмах
Изведал снова тот же страх,

Рис. 8

И средь полночной тишины
Передо мной витали сны,
Каких в обители земной
Не знал никто - никто живой!
Но все по-прежнему кругом
Молчало в сумраке ночном,

Рис. 9

Лишь звук один я услыхал:
"Ленора!" - кто-то прошептал...
Увы! я сам то имя звал,
И эхо нелюдимых скал
В ответ шепнуло мне его,
Тот звук - и больше ничего.

Я снова в комнату вошел,
И снова стук ко мне дошел
Сильней и резче, - и опять
Я стал тревожно повторять:
"Я убежден, уверен в том,
Что кто-то скрылся за окном.
Я должен выведать секрет,
Дознаться, прав я или нет?
Пускай лишь сердце отдохнет, -
Оно, наверное, найдет
Разгадку страха моего:
То вихрь - и больше ничего".

Рис. 10

С тревогой штору поднял я -
И, звучно крыльями шумя,

Рис. 11

Огромный ворон пролетел
Спокойно, медленно - и сел
Без церемоний, без затей,
Над дверью комнаты моей.

Рис. 12

На бюст Паллады взгромоздясь,
На нем удобно поместясь,
Серьезен, холоден, угрюм,
Как будто полон важных дум,
Как будто прислан от кого, -
Он сел - и больше ничего.

И этот гость угрюмый мой
Своею строгостью немой
Улыбку вызвал у меня.
"Старинный ворон! - молвил я, -
Хоть ты без шлема и щита,
Но видно кровь твоя чиста,
Страны полуночной гонец!
Скажи мне, храбрый молодец,
Как звать тебя? Поведай мне
Свой титул в доблестной стране,
Тебя направившей сюда?"
Он каркнул: "Больше-никогда!"

Я был не мало изумлен,
Что на вопрос ответил он.
Конечно, вздорный этот крик
Мне в раны сердца не проник,
Но кто же видел из людей
Над дверью комнаты своей,
На белом бюсте, в вышине,
И наяву, а не во сне,
Такую птицу пред собой,
Чтоб речью внятною людской
Сказала имя без труда,
Назвавшись: Больше-никогда?!

Но ворон был угрюм и нем.
Он удовольствовался тем,
Что слово страшное сказал, -
Как будто в нем он исчерпал
Всю глубь души - и сверх того
Не мог добавить ничего.
Он все недвижным пребывал,
И я рассеянно шептал:
"Мои надежды и друзья
Давно покинули меня...

Рис. 13

Пройдут часы, исчезнет ночь -
Уйдет и он за нею прочь,
Увы, и он уйдет туда!.."
Он каркнул: "Больше никогда!"

Такой осмысленный ответ
Меня смутил. "Сомненья нет, -
Подумал я, - печали стон
Им был случайно заучен.
Ему внушил припев один
Его покойный господин.
То был несчастный человек,
Гонимый горем целый век,
Привыкший плакать и грустить,
И ворон стал за ним твердить
Слова любимые его,
Когда из сердца своего
К мечтам, погибшим без следа,
Взывал он: "Больше никогда!"

Но ворон вновь меня развлек,
И тотчас кресло я привлек
Поближе к бюсту и к дверям

Напротив ворона - и там,
В подушках бархатных своих,
Я приютился и затих,
Стараясь сердцем разгадать,
Стремясь добиться и узнать,
О чем тот ворон думать мог,
Худой, уродливый пророк,
Печальный ворон древних дней,
И что таил в душе своей,
И что сказать хотел, когда
Он каркал: "Больше никогда?"

И я прервал беседу с ним,
Отдавшись помыслам своим,
А он пронизывал меня
Глазами, полными огня -

И я над тайной роковой
Тем глубже мучился душой,
Склонившись на руку челом...
А лампа трепетным лучом
Ласкала бархат голубой,

Рис.14

4

Где след головки неземной
Еще, казалось, не остыл,
Головки той, что я любил,

Рис.15

И что кудрей своих сюда
Не склонит больше никогда!..

И в этот миг казалось мне,
Как будто в сонной тишине
Курился ладан из кадил,

Рис.16

И будто рой небесных сил
Носился в комнате без слов,
И будто вдоль моих ковров
Святой, невидимой толпы
Скользили легкие стопы...

Рис.17

И я с надеждою вскричал:
"Господь! Ты ангелов прислал
Меня забвеньем упоить...
О! дай Ленору мне забыть!"
Но мрачный ворон, как всегда,
Мне каркнул: "Больше никогда!"

"О, дух иль тварь, предвестник бед,
Печальный ворон древних лет! -
Воскликнул я. - Будь образ твой
Извергнут бурею ночной

Рис. 18

Иль послан дьяволом самим,
Я вижу - ты неустрашим:

Поведай мне, молю тебя:
Дает ли жалкая земля,
Страна скорбей - дает ли нам
Она забвения бальзам?
Дождусь ли я спокойных дней,
Когда над горестью моей
Промчатся многие года?"
Он каркнул: "Больше никогда!"

И я сказал: "О, ворон злой,
Предвестник бед, мучитель мой!
Во имя правды и добра,
Скажи во имя божества,
Перед которым оба мы
Склоняем гордые главы,

Поведай горестной душе,

Рис.19

Скажи, дано ли будет мне
Прижать к груди, обнять в раю
Ленору светлую мою?

Рис. 20

Увижу ль я в гробу немом
Ее на небе голубом?
Ее увижу ль я тогда?
Он каркнул: "Больше никогда!"

И я вскричал, рассвирепев:
"Пускай же дикий твой припев
Разлуку нашу возвестит,
И пусть твой образ улетит
В страну, где призраки живут
И бури вечные ревут!

Рис. 21

Покинь мой бюст и сгинь скорей
За дверью комнаты моей!
Вернись опять ко тьме ночной!
Не смей пушинки ни одной
С печальных крыльев уронить,
Чтоб мог я ложь твою забыть!
Исчезни, ворон, без следа!.."
Он каркнул: "Больше никогда!"

Итак, храня угрюмый вид,
Тот ворон все еще сидит,
Еще сидит передо мной,
Как демон злобный и немой;

Рис. 22

А лампа яркая, как день,
Вверху блестит, бросая тень-
Той птицы тень - вокруг меня,

Рис. 23

И в этой тьме душа моя
Скорбит, подавлена тоской,

Рис. 24

И в сумрак тени роковой
Любви и счастия звезда
Не глянет - больше никогда!!!

Приложение № 6

Обложка и фронтиспис юбилейного издания Баллады А. С. Пушкина

Рис. 1

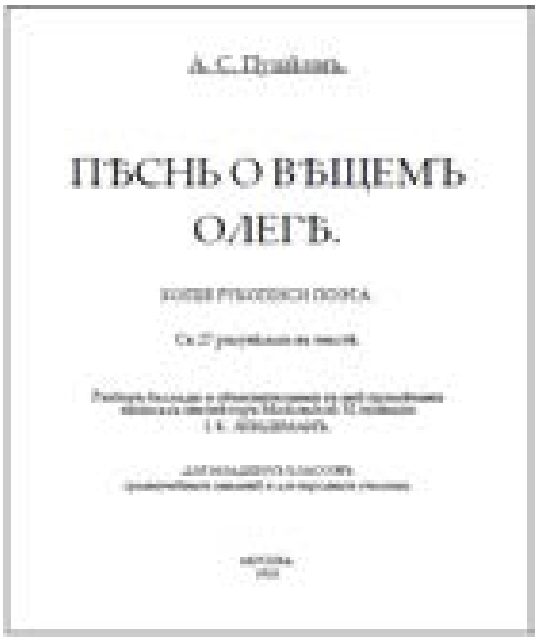


Рис. 2.

Иллюстрации В. М. Васнецова к юбилейному изданию Баллады

Рис. 3

Рис. 4

Приложение № 7

А. Н. Бенуа. Иллюстрации к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»

Приложение № 8

Музыкальные картины к опусу Л. Битенского «Внушающие ужас»

Рис. 1 Ночь в лесу

Рис. 2 Ходаг

Рис. 3 Hidebehind

Рис. 4 Сквонк

Рис. 5 Птица Гуфас

Рис. 6 Снолигостер

Рис. 7 Кот-кактус и Волчок