

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«КАЛУЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. К.Э. ЦИОЛКОВСКОГО»**

*На правах рукописи*



**ТЮКИНА Дарья Сергеевна**

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТАНАТОЛОГИЯ БАЛЛАДНОГО ТВОРЧЕСТВА  
А.К. ТОЛСТОГО В КОНТЕКСТЕ РУССКО-НЕМЕЦКИХ  
ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ**

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
доцент О.Е. Похаленков

Калуга  
2026

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА I. ТАНАТОЛОГИЯ И СОВРЕМЕННАЯ КОМПАРАТИВИСТИКА .....</b>	<b>18</b>
1.1. Танатология в современном литературоведении .....	18
1.2. Типология литературных контактов в компаративистике .....	30
Выводы .....	39
<b>ГЛАВА II. БАЛЛАДНОЕ ТВОРЧЕСТВО В НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ ПОЭЗИИ .....</b>	<b>41</b>
2.1. Основные черты танатопэтики в немецкой поэзии XVIII – XIX веков..	41
2.2. Тема смерти в русской балладе В.А. Жуковского .....	60
2.3. Взаимодействие немецкой и русской танатопэтики в балладном творчестве А.К. Толстого .....	72
Выводы .....	91
<b>ГЛАВА III. СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТАНАТОПОЭТИКИ БАЛЛАД НЕМЕЦКИХ ПОЭТОВ И БАЛЛАДНОГО ТВОРЧЕСТВА А.К. ТОЛСТОГО .....</b>	<b>93</b>
3.1. Сравнительно-сопоставительный анализ на уровне хронотопа .....	93
3.1.1. Топос водного пространства в балладах А.К. Толстого «Князь Ростислав» и Г. Гейне «Король Гаральд Гарфагар» .....	93
3.1.2. Локус «дорога» в репрезентации танатологического мотива «путешествие героя в загробный мир» в балладе А.К. Толстого «Канут», Л. Уланда «Смерть отрока» и Ф. Шиллера «Ивиковы журавли».....	102
3.2. Компаративистский анализ на уровне мотивов.....	112
3.2.1. Мотив «король под горой» или «спящий герой» в балладах А.К. Толстого «Курган» и И.-Х. Цедлица «Корабль призраков».....	112
3.2.2. Мотив «оборотничества» в балладах «Волки» А.К. Толстого и «Цыганская песнь» И.В. Гете .....	121
3.2.3. Реализация мотива «Орфей, сошедший в ад» в балладах А.К. Толстого «Слепой» и И.В. Гете «Певец» .....	133
3.3. Сближение баллад немецких романтиков и А.К. Толстого на уровне образов .....	144

3.3.1. «Чаша жизни» в балладах «Князь Михайло Репнин» А.К. Толстого и «Фульский король» И.В. Гете .....	144
3.3.2. Образ ворона как связующий танатопоэтический элемент баллад «Три побища» А.К. Толстого и «Поле битвы при Гастингсе» Г. Гейне.....	153
Выводы .....	162
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>164</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЯ .....</b>	<b>171</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Танатопэтика – это научное направление, изучающее художественное изображение смерти в литературе. Согласно определению И.Н. Ломакиной и Е.В. Полховской, танатопэтика охватывает «художественное изображение смерти, которое может носить как локальный характер (тема, мотив, образ смерти), так и стать неотъемлемым элементом архитектоники литературного произведения, влияя на его хронотоп, наррацию, определяя сюжетно-композиционный уровень» [Ломакина, Полховская, 2020]. В рамках изучения танатопэтики будут рассмотрены такие категории, как мотив, образ, хронотоп, специфика персонажа, паратанатологические феномены. Под последними понимаются «похороны, скорбь, рефлексия о смерти или посмертном существовании» [Красильников, 2011, с. 44]. Паратанатологические феномены помогают осмыслить смерть как культурное и психологическое явление, формируют отношение общества к смерти и влияют на развитие соответствующих ритуалов и традиций.

Романтизм как литературное направление создал благодатную почву для развития танатопэтики. Во-первых, он оказал влияние на становление не только литературы, но и уклада жизни в целом: «Романтизм претендовал на универсальность взгляда на мир, на всеобъемлющий охват и обобщение всего человеческого знания, и он в известной мере действительно был универсальным мировоззрением. Его идеи относились к философии, политике, экономике, медицине, поэтике и т.д.» [Михайлов, 1987, с. 7]. В рамках диссертационного исследования основное внимание будет уделено именно немецкому романтизму, так как к нему обращался А.К. Толстой. По мнению Н.П. Михальской и Г.В. Аникина [Михальская, Аникин, URL], М.Н. Виролайнен [Виролайнен, 2024, с. 5–6], несмотря на наличие некоторых общих характеристик, указанное литературное направление приобрело уникальные черты в каждой из стран (Англия, Франция, Германия и Россия). Говоря о немецком романтизме, М.Н. Виролайнен отмечает: «Совершенно

иная доминанта у немецкого романтизма, благодаря Шеллингу исконно метафизичного. Здесь в центре не отдельный герой, как у Байрона, и не сообщество людей, как у Гюго, но устройство мира как такового» [Там же, с. 6].

Во-вторых, для романтизма характерно обращение к поэтике крайностей и противоречий, не случайна и оппозиция «жизни» и «смерти». А.Г. Гачева в статье «Жизнь – смерть – бессмертие в мире русского романтизма» подчеркивает: «Проходя этап романтизма, молодая, но стремительно развивавшаяся литература рождала свое собственное слово о мире, собственный ответ на вечный и главный вопрос человеческого существования, по-новому поставленный и актуализированный в конце XVIII – первой трети XIX вв. писателями романтиками, вопрос “о смерти и жизни”, “о человеке, его смертности и бессмертии”» [Гачева, 2010, с. 57].

**Актуальность исследования** художественной танатологии балладного творчества А.К. Толстого в контексте русско-немецких литературных связей детерминирована комплексным характером проблематики, объединяющей межкультурный, жанровый и философский аспекты литературного процесса XIX столетия.

В эпоху интенсивного культурного диалога между Россией и Европой, когда русская литература активно впитывала и трансформировала европейские литературные традиции, творчество А.К. Толстого выступает репрезентативным примером рецепции и интерпретации немецких мотивов и образов смерти в русскоязычном литературном пространстве. Балладный жанр, обладающий высоким потенциалом символической и мифологической насыщенности, предоставляет уникальную возможность исследовать специфику художественного осмысления феномена смерти в русской литературной традиции.

Особую значимость приобретает анализ танатологических мотивов в балладах А.К. Толстого, поскольку данный аспект творчества писателя позволяет проследить эволюцию представлений о жизни и смерти, отражая

глубокое философское осмысление человеческой экзистенции и онтологических основ бытия. Исследование художественного воплощения темы смерти в его произведениях не только обогащает понимание индивидуального творческого метода писателя, но и способствует более полному осмыслению механизмов межкультурного взаимодействия в контексте развития мировой литературы.

Таким образом, предпринятое исследование представляет собой важный вклад не только в изучение творческого наследия А.К. Толстого, но и в понимание закономерностей развития русской литературы XIX века в контексте ее диалога с европейской культурной традицией.

**Степень разработанности научной проблемы.** Традиционно анализ танатопэтики осуществляется посредством исследования творческого наследия отдельных авторов, хотя в научной литературе присутствуют фундаментальные работы, охватывающие сущностные характеристики данных мотивов. М. Бахтин стал одним из первых исследователей, кто обратил внимание на особенности танатологической поэтики. В своих «Заметках» 1961 года он выделил два основных подхода к изображению смерти: «смерть извне» и «смерть изнутри» [Бахтин, 1996]. Вклад в изучение танатологической поэтики внес Ю.М. Лотман. В статье «Смерть как проблема сюжета» [Лотман, 1994] ученый проводит параллель между особым смысловым значением смерти в человеческой жизни и ее доминирующей ролью финала в повествовательных структурах. При этом Лотман рассматривает смерть не только как биологическое явление, но и как важный сюжетный элемент, анализируя ее культурологическое значение и различные способы художественного осмысления темы смертности в литературе. Непосредственному изучению танатологии посвящены работы Р.Л. Красильникова «Танатологические мотивы в художественной литературе» [Красильников, 2011] и М.А. Дударевой «Танатология в русской литературе XIX – начала XX века: от фольклорных истоков к индивидуальному осмыслению» [Дударева, 2024].

Исследование феномена танатопэтики характеризуется многозначностью, в связи с этим возникает необходимость в определении рамок ее интерпретации через призму тех концептуальных систем, которые были значимы для конкретного автора. Это касается его мировоззренческих установок, будь то философские или религиозные взгляды, а также особенностей мышления, сформированных под влиянием исторического периода и принадлежности к определенной этнической или национальной культуре.

В работе Р.Л. Красильникова описаны различные типологии, которые в той или иной мере могли бы быть применены к танатологическим мотивам: классификации Б. Томашевского, Е. Шимановой, Н. Тмарченко, В. Хализева и других. Рассматривается естественная и насильственная смерть, смерть, носящая ритуальный характер, а также мотивы самоубийства и случайной смерти. Мотив смерти характерен и для жанровой специфики баллады, так как в ее основе лежит повествование о каком-либо событии, носящем драматический или таинственный характер. Баллада как жанр литературы претерпела значительные изменения в своем становлении: изначально она воспринималась как «народная плясовая песня любовного содержания с обязательным рефреном» [Никонов, 1962, с. 422], однако в данном контексте мы рассматриваем балладу как развившееся в рамках сентиментализма и романтизма «сюжетное поэтическое произведение, преимущественно на историческом или легендарном материале, с мрачным колоритом» [Там же]. Балладный жанр, сочетающий в себе лирическое и эпическое начало, привлекал внимание целого ряда исследователей. Б.Н. Путилов в «Славянской исторической балладе» [Путилов, 1965] формулирует основные характеристики исторической баллады и сопоставляет различные научные подходы к изучению ее типологических связей. Простой анализ общих сюжетных линий или отдельных мотивов без учета их контекста не позволяет достоверно установить генетическую связь между произведениями. Для получения корректных выводов необходимо проводить

комплексный анализ каждого художественного произведения в его целостности. Исследование Д.М. Балашова «История развития жанра русской баллады» (1966) содержит всесторонний анализ трансформации старинной русской баллады: рассмотрены история становления, характерные черты и процесс развития классической баллады, а также прослежены этапы ее постепенного угасания. Жанровым особенностям и эволюции баллады посвящена работа Л.Н. Душиной «Поэтика русской баллады в период становления жанра» (1975). С позиции компаративистики балладное творчество исследуется в работе К.Ю. Бадьиной «Любовная баллада в русской и англо-шотландской народных традициях: опыт сравнительного анализа» (2012).

Изучением именно русско-немецких взаимоотношений в балладном дискурсе занимались Д.В. Цветаев («Баллады Шиллера. Опыт объяснения» (1882)), Н.Н. Мисюров («Баллада как феномен немецко-русских литературных связей (некоторые наблюдения над текстом)» (1997)). Ф. Шиллер занимает центральное место в сравнительно-сопоставительных исследованиях литератур России и Германии, привлекая особое внимание ученых в контексте данного анализа. Так, процесс восприятия и адаптации баллад Шиллера в русской и немецкой литературной традиции на протяжении XIX–XXI веков рассматривала О.В. Худорожкова в диссертации «Рецептивная история баллад Ф. Шиллера “Der Taucher” (“Ныряльщик”) и “Der Handschuh” (“Перчатка”) в русской и немецкой словесности XIX–XXI веков» (2009). Влияние шиллеровских баллад на творчество И.С. Тургенева на примере романов «Отцы и дети», «Дворянское гнездо», «Дым» изучала О.В. Белопухова («Мотивы шиллеровских баллад в романах И.С. Тургенева, 1850–1860 гг.» (1998)). Л.П. Шаманская обратила внимание на переводческую деятельность в работе «В.А. Жуковский и Ф. Шиллер: Поэтический перевод в контексте русской литературы» (2001).

Изучение русско-немецких литературных связей нашло отражение в обширном корпусе иностранных научных работ. Одним из первых серьезных

исследований стала работа Г. Кенига «Очерки русской литературы», опубликованная в Штутгарте в 1837 году, а затем переведенная на русский язык в 1862 году. Это исследование носило очерковый характер и представляло собой один из первых опытов немецкого литературоведения в изучении русской литературы.

Вклад в изучение рецепции немецкой литературы в России внесла работа Отто П. Петерсона «Шиллер в России» (1934), где автор исследовал восприятие творчества Фридриха Шиллера в России в период с 1785 по 1805 год. Особое внимание уделялось переводам и интерпретации произведений Шиллера русскими писателями, хотя работа и содержала определенные националистические тенденции.

В 1963 году вышло исследование Г. Пейсседжа «Русские гофманисты», в котором проводился анализ схожих художественных приемов и параллелей между творчеством Гофмана и русских писателей. Однако автор, концентрируясь на общих чертах, несколько нивелировал самобытность художественного мира русских авторов. Продолжением изучения влияния немецких классиков на русскую литературу стала работа Э. Костки «Шиллер. Русская литература XIX века» (1965).

Современные исследования представлены коллективной монографией «Германия и Россия: аспекты культурных и научных связей» (2004), где отражены материалы университетского лекционного цикла Боннского университета. В исследовании рассматриваются различные аспекты межкультурного диалога: экспедиция А. фон Гумбольдта в Россию, роль Гейне в русской литературе, рецепция Санкт-Петербурга в немецкой литературе XVIII–XIX веков и влияние Достоевского на немецкоязычных авторов.

Новейшие исследования представлены работой Юргена Леманна «Русская литература в Германии» (2015), где автор анализирует не только литературные контакты, но и роль переводчиков и литературных критиков, а также исследованием Андре фон Гроницка «Русский образ Гете» (2016), в

котором рассматривается восприятие Гете в творчестве русских писателей от В.А. Жуковского до В.Г. Белинского и А.И. Герцена.

Таким образом, исследования русско-немецких литературных связей прошли долгий путь развития – от первых очерков до комплексных междисциплинарных работ, охватывающих различные аспекты культурного диалога между двумя странами.

Зачастую в балладе сталкиваются два мира – «свой» и «чужой»: «Литературная баллада генетически восходит к фольклорным жанрам сказки, исторической песни, народной баллады. И сказочный, и балладный сюжет строятся на событии встречи между двумя мирами, “здешним”, земным и “иным”, “потусторонним” (“царством мертвых”). Но это событие имеет в двух жанрах смысл различный и даже противоположный» [Магомедова, 2008, с. 27]. Даже в балладах, имеющих историческую или легендарную основу, мотив смерти является одним из ведущих, что объясняется ратным подвигом или жертвой ради возлюбленной. Таким образом, сам жанр баллады предполагает обращение к танатологическим мотивам, однако этим не исчерпывается выбор данного мотива. Стоит отметить, что для романтизма было характерно обращение к фольклорному материалу. Н.Я. Берковский в монографии «Романтизм в Германии» отмечает значимость фольклора не столько в апелляции к прошлому, сколько в способности увидеть в прошлом будущее: «Народная культура, фольклор в лучших случаях нужны были у романтиков не для ухода в архаику, а ради того же обновления. Самое древнее у них нередко становилось самым новым, укрепляло в новом. Восхождение к первичному не означало, что держат путь к первомладенчеству, к Адаму, к кембрийскому периоду. Первоисточник мог быть взят на разной временной глубине» [Берковский, 2001, с. 33].

Таким образом, становление и развитие танатопэтики в творчестве немецких романтиков и А.К. Толстого обусловлено несколькими значимыми факторами:

1) концептуальной основой романтизма: специфика данного литературного направления предполагает особое внимание к мотивам смерти и их философскому осмыслению;

2) философским фундаментом: философские концепции, разработанные такими мыслителями, как Ф. Шлегель и Ф. Шеллинг, оказали существенное влияние на эстетическую парадигму романтизма;

3) фольклорными истоками: эстетика романтизма тесно связана с фольклорными традициями, которые, в свою очередь, насыщены мотивами смерти. Похоронные обряды занимают центральное место в поэтике фольклора, что обуславливает их значимость для романтической литературы;

4) жанровыми особенностями баллады: для данного литературного жанра характерно активное использование танатологических мотивов, что позволяет глубже понять художественные интенции авторов-романтиков.

Комплексный анализ танатопэтики в балладах немецких романтиков и А.К. Толстого учитывает как философские, так и культурные предпосылки, определяющие специфику их творчества.

В рамках настоящего исследования не преследуется цель осуществить всеобъемлющий анализ материала, связанного с сопоставлением творчества немецких поэтов-романтиков и А.К. Толстого. Отбор произведений для анализа основывается на типологии контактных связей, общности сюжетных линий и использовании схожих художественных образов. Такой подход позволяет сфокусироваться на выявлении ключевых параллелей и различий между рассматриваемыми литературными традициями, подчеркивая значимость структурных и тематических пересечений.

**Методы исследования.** Компаративистский метод дал возможность рассмотрения литературных взаимодействий, параллелей, схождений, а также заимствований и взаимовлияния литератур. Метод мотивного анализа позволил выявить ключевые мотивы, а также рассмотреть их реализацию в тексте; помимо основных мотивов были выделены и второстепенные. Посредством структурного метода были всесторонне проанализированы

рассматриваемые литературные тексты и выявлена мотивно-образная структура.

**Теоретическую основу** диссертационного исследования составляют:

1) труды по отечественной и зарубежной компаративистике: А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада, М.П. Алексеева, Д. Дюришина, Г.Т. Гариповой, У.В. Матасовой и др.;

2) работы, посвященные изучению танатопэтики: К.Г. Исупова, В.А. Воропаева, И.В. Дергачевой, Е.Л. Конявской, В.В. Милькова, А. Буллера, И.Н. Ломакиной, Е.В. Полховской, Р.Л. Красильникова, М.А. Дударевой и др.;

3) труды по исследованию персональной идентичности авторов (И.В. Гете, Ф. Шиллера, Л. Уланда, Г. Гейне, И.-Х. Цедлица): В.М. Жирмунского, В.И. Грешных, М.С. Потеминной и др.;

4) исследования, посвященные творчеству А.К. Толстого: З.И. Мухиной, Т.В. Савельевой, А.В. Антюхова, А.В. Шаравина, Т.Н. Шешневой и др.

**Цель диссертационной работы** – выявление особенностей танатопэтики немецкого романтизма и ее интерпретации в балладном творчестве А.К. Толстого.

**Задачи:**

1) определить терминологический аппарат исследования, связанный с понятиями «компаративистика», «танатопэтика», «контактные связи», «типологические схождения»;

2) провести анализ танатопэтики в балладах немецких романтиков, нашедших отражение в лиро-эпических жанрах А.К. Толстого;

3) проанализировать специфику репрезентации темы смерти в балладах В.А. Жуковского, выявив как традиционные, так и новаторские черты его танатопэтики;

4) определить типологические связи и схождения в интерпретации танатопэтики в балладах немецких поэтов-романтиков (И.В. Гете, Ф. Шиллера, Л. Уланда, Г. Гейне, И.-Х. Цедлица) и А.К. Толстого.

Отметим, что творчество И.В. Гете и Ф. Шиллера относится к литературному движению «Бури и натиска», однако именно оно в дальнейшем повлияет на немецких романтиков. В.М. Жирмунский следующим образом определил эти взаимоотношения: «Немецкие романтики, выступившие как непосредственные ученики Гете, получили от него поэтическое чувство природы» [Жирмунский, 1914, с. 7].

**Объект исследования:** поэтика баллад А.К. Толстого в контексте русско-немецких литературных контактов.

**Предмет исследования:** художественная танатопэтика немецкого романтизма и ее реализация у А.К. Толстого.

**Материалом исследования** являются баллады «Курган» (1840-е годы), «Волки» (1840-е годы), «Князь Михайло Репнин» (1840-е годы), «Князь Ростислав» (1840-е годы), «Три побоища» (1869), «Слепой» (1873), «Канут» (1872) А.К. Толстого; «Людмила» (1808), «Громобой» (1810), «Светлана» (1811), «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» (1814), «Ахилл» (1814), «Эолова арфа» (1814), «Амина и Альсим» (1814), «Ленора» (1831), «Рыцарь Роллон» (1832) В.А. Жуковского; «Корабль призраков» («Das Geisterschiff», 1832) И.-Х. Цедлица, «Цыганская песнь» («Zigeunerlied», 1784), «Фульский король» («König in Thule», 1774), «Певец» («Der Sänger», 1827) И.В. Гете; «Король Гаральд Гарфагар» («König Harald Harfagar», 1840), «Поле битвы при Гастингсе» («Schlachtfeld bei Hastings», 1851) Г. Гейне; «Смерть отрока» («Des Knaben Tod», 1815) Л. Уланда и «Ивиковы журавли» («Die Kraniche des Ibykus», 1797) Ф. Шиллера.

**Научная новизна исследования** определяется тем, что в нем впервые:

– тема диссертационной работы становится объектом самостоятельного монографического исследования, поскольку до настоящего

момента отсутствует комплексный компаративистский анализ танатопэтики в балладах А.К. Толстого и представителей немецкого романтизма;

– предпринята попытка системного исследования различных модификаций танатопэтики в художественном тексте, ее сюжетообразующей функции, влияния на формирование мировоззренческой парадигмы персонажей и их взаимодействия с трансцендентной реальностью. Танатопэтика тесно связана с мифологическими источниками и позволяет анализировать различные способы реализации одной и той же темы смерти в разных литературных контекстах;

– выделено в качестве объекта сопоставления именно балладное творчество автора, поскольку оно имеет репрезентативный характер для анализа танатопэтики, так как сам жанр предполагает испытание героя, процесс его становления или трагической смерти.

– с позиции танатологического исследования проведен сравнительный анализ балладного творчества А.К. Толстого и произведений ведущих представителей немецкого романтизма, среди которых – И.В. Гете, Ф. Шиллер, Л. Уланд, Г. Гейне и И.-Х. Цедлиц. Особое внимание уделено изучению взаимосвязи танатологических мотивов с мифологической традицией и различных способов репрезентации темы смерти в разнотемных литературных контекстах.

**Теоретическая значимость** определяется разработкой концепции русско-немецких литературных связей в контексте танатопэтики, позволяющей выявить уникальные особенности интерпретации темы смерти в творчестве А.К. Толстого под влиянием немецкой литературной традиции.

**Практическая значимость** работы определяется возможностью использования ее материалов и выводов в изучении межнациональных литературных связей, включая преподавание таких дисциплин, как «Поэтика русской литературы», «Введение в компаративистику», «Сравнительное литературоведение», а также специализированных курсов о немецких романтиках и А.К. Толстом.

В результате проведенного исследования была верифицирована гипотеза о наличии интертекстуальных связей между немецкой танатопэтикой и балладным творчеством А.К. Толстого, что подтверждается наличием типологических схождений в нарративной структуре, повторяемостью ключевых мотивов и спецификой пространственно-временной организации анализируемых произведений.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. На мотивном уровне в балладах А.К. Толстого и немецких романтиков выделяются следующие типологические схождения в реализации общих мотивов. Мотив сна выполняет функции перехода между мирами и пророчества, что отражает влияние античных и фольклорных нарративных структур. Универсальный мотив «король под горой / спящий герой» (А.К. Толстой «Курган», И.-Х.Цедлиц «Корабль призраков») раскрывает концепцию посмертного существования как циклического возвращения. Мотив оборотничества (А.К. Толстой «Волки», И. Гете «Цыганская песнь») реализует архаический переход между мирами через символическую смерть в одном статусе и рождение в другом. Мотив «певец на пиру» (А.К. Толстой «Слепой», И. Гете «Певец»), восходящий к орфическому мифу, утверждает способность искусства преодолевать онтологические границы.

2. На образном уровне типологические схождения немецкой (И. Гете, Г. Гейне) и русской (А.К. Толстой) баллады проявляются через универсальные символы «ворона» (медиатор между мирами, вестник судьбы, свидетель истории) и «чаши» (маркер ритуальных границ, носитель памяти, инструмент судьбы). Эти символы функционируют как культурные коды, соединяющие античные, фольклорные и средневековые традиции и обеспечивающие глубинную взаимосвязь двух поэтических систем.

3. На пространственно-временном уровне в немецкой и русской балладе выявлены типологические схождения, реализуемые через мотив пути героя с пересечением границ между мирами (реальным/ирреальным, жизнью/смертью, эпохами). Переход осуществляется через

пространственные маркеры перехода (лес, вода), а также может реализовываться через измененные состояния сознания (сновидения, мотив оборотничества).

4. Отличия произведений немецких романтиков от баллад А.К. Толстого объясняются обращением последнего не только к европейской, но и к русской поэтической традиции (например, к В.А. Жуковскому). От Жуковского Толстой воспринимает ключевые элементы готического хронотопа: мрачный пейзаж, сумеречное или ночное время, мотив пути-дороги как пути к гибели, использование тумана как пограничной субстанции. Однако если у Жуковского эти элементы часто создают атмосферу таинственности и мистического ужаса, то у Толстого («Канут») они становятся инструментом для исследования экзистенциальной темы фатума и свободы воли, где природа выступает не столько декорацией, сколько активным участником драмы, предвещающим неизбежность смерти.

#### **Степень достоверности и апробация результатов исследования.**

Основные положения и научные результаты исследования прошли апробацию на следующих научных конференциях и мероприятиях: Международная научная конференция «Перекрестки взаимодействий: Диалог русской и зарубежной литературы во времени и пространстве» в рамках Восьмых научных чтений «Калуга на литературной карте России» (Калуга, 28 октября 2022 года); Международная научно-практическая конференция, приуроченная ко дню России, «Родной язык в лингвокультурологическом аспекте» (Смоленск, 6 июня 2023 года); XXII научная конференция молодых ученых «Поэтика и компаративистика» (Коломна, 18 мая 2024 года); Международная научно-практическая конференция «От Пушкина до наших дней: язык, история, культура» (Смоленск, 6 июня 2024 года); XVI Международная научная конференция «Художественный текст и культура» на тему «Композиция словесно-художественного произведения» (Владимир, 10–11 октября 2025 года).

Основные положения диссертации отражены в 7 статьях, 3 из которых опубликованы в рецензируемых научных журналах, включенных в перечень ВАК РФ.

Структура исследования обусловлена его задачами и логикой, а также характером исследуемого материала. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

# ГЛАВА I. ТАНАТОЛОГИЯ И СОВРЕМЕННАЯ КОМПАРАТИВИСТИКА

## 1.1. Танатология в современном литературоведении

Фундаментальные вопросы жизни и смерти на протяжении веков решались по-разному, неизменным оставался лишь интерес к теме смерти как в науке и искусстве, так и в обыденной жизни. Парадигма восприятия феномена смерти менялась вместе со сменами эпох и философских течений, а также в связи с научными открытиями. Современный человек находится в уязвимом положении «перед лицом смерти». Научный прогресс не дает ответов на вопрос о смысле смерти, авторитет религиозных представлений ослабевает, а пандемия и угроза военных конфликтов усиливают чувство тревоги. В такой ситуации, утратив ценностные ориентиры, человек ищет новые, не всегда эффективные объяснения жизни и смерти, создавая новую мифологию. Постоянно расширяющееся информационное пространство заполнено материалами по эзотерике, включая тарологию, астрологию, нумерологию, трансерфинг реальности и др. Каждый может посетить семинары и пройти обучение по регрессологии, космоэнергетике и составлению натальных карт. На отечественном телевидении можно встретить огромное количество телешоу мистического характера: «Битва экстрасенсов», «Гадалка», «Человек-невидимка», «Черно-белое», «Охотники за привидениями», «Слепая» и др. Магические и мистические практики плотно вошли в жизнь современного человека.

Между тем изучение духовного наследия отечественных мыслителей, в которых мифологемное сознание преломляется через призму российского менталитета, не только представляет интерес для исследователей, но и может способствовать восстановлению утраченной современным человеком

целостности, поможет обрести новые смыслы и найти ответы на вечные вопросы жизни и смерти.

Несмотря на интерес к смерти во все времена, последовательное изучение смерти как самостоятельного феномена начало формироваться лишь к началу XX века. Изучением процесса смерти и умирания в рамках медицины занимались М.Ф.К. Биша и Р.Л.К. Вирхов. Термин «танатология» ввел в обиход в «Этюдах оптимизма» профессор И.И. Мечников, понимая под танатологией учение о признаках смерти, а также о ее динамике и статике. Ученый рассматривал особенности естественной смерти и возможности ее обретения вследствие пресыщения жизнью. Важно отметить, что уже И.И. Мечников предпринял попытку рассмотреть онтологический феномен на примере жизни и творчества И.В. Гете, уделив особое внимание анализу «Фауста». Таким образом, уже на этом этапе попытка рассмотреть смерть в ракурсе не одной дисциплины может говорить о целесообразности разностороннего подхода к изучению смерти. Г.В. Шор в книге «О смерти человека (введение в танатологию)» продолжил и расширил учение о танатологии, ввел понятия «танатологическое мышление», «танатологические задачи», «танатогенез» и др.

В это же время танатологические исследования появляются в гуманитарных науках. С.Н. Шпильрейн открыл деструктивное влечение к смерти [Шпильрейн, 1999]. З. Фрейд ввел понятие «инстинкта смерти» [Фрейд, 1990] в попытках объяснить отношение человека к смерти с точки зрения психоанализа. Вслед за З. Фрейдом в рамках психологии обращались к исследованию отношений человека и смерти К.Г. Юнг, Г.С. Салливан, О. Ранк, Э. Фромм, К. Хорни и др. Следующий важный шаг для становления гуманитарной танатологии был сделан Германом Фейфелем, американским психологом, в 1959 году организовавшим конференцию Американской психологической ассоциации (АРА), посвященную проблемам смерти и умирания, в которой приняли участие медики, психологи, философы, искусствоведы и др. Материалы конференции были изданы в сборнике

«Значение смерти» [The Meaning of Death 1965], который положил начало междисциплинарным исследованиям танатологии.

Гуманитарные науки второй половины XX века развивались под влиянием экзистенциальной философии. Видными мыслителями данного направления отвергалось табуирование в обществе темы смерти. Философы-экзистенциалисты постулировали необходимость принятия смерти как факта человеческой жизни и открытости к обсуждениям и размышлениям о ней. Об этом писали С. Кьеркегор, Г. Марсель, Ж.-П. Сартр и др. М. Хайдеггер (1927) вводит понятие «бытие к смерти» (Sein zum Tode) [Хайдеггер, 2006], подразумевая под этим, что только адекватное принятие своей собственной смертности может привести к подлинному существованию. К. Ясперс (1932) в своих работах выделяет так называемые «пограничные ситуации»: болезнь, смерть, вину, борьбу, преодоление которых выводит человека на новый уровень самосознания [Ясперс, 2021]. А. Камю (1947) считает, что «человек не станет свободным, пока не преодолеет страха смерти» [Камю, 2014].

Мысль о необходимости изучения феномена смерти распространилась на все научное сообщество. В это время публикуются значимые труды по гуманитарной танатологии социальной направленности, среди которых – книга В. Янкелевича «Смерть» [Янкелевич, 1966]. В своем исследовании автор критикует традиционные методы изучения феномена смерти, отмечая их недостаточность как с научной, так и с религиозной точек зрения, и предлагает собственную концепцию танатологического анализа. В. Янкелевич выделяет три способа рассмотрения смерти, затрагивающие как личностный, так и временной аспекты: смерть в третьем лице, смерть во втором лице, смерть в первом лице. Другая важная работа, развивающая концепцию рассмотрения смерти, отталкиваясь от восприятия ее человеком, принадлежит Ф. Арьесу. В книге «Человек перед лицом смерти» [Арьес, 1992] ученый осуществил масштабный исторический анализ европейской культуры с целью проследить, как менялось отношение к смерти на разных этапах развития общества. Эволюцию изменения в отношении к смерти Ф.

Арьес связывает с развитием самосознания отдельного человека. Историк выделяет следующие основные этапы: смерть прирученная, смерть своя, смерть далекая и близкая, смерть твоя, смерть перевернутая. Помимо этого, в исследовании дается подробный разбор сопутствующих явлений, таких как некрофилия, типология надгробий, завещания, обиходные ритуалы, мумифицирование, спиритизм и др. Стоит также упомянуть социально-философский трактат Ж. Бодрийяра «Символический обмен и смерть» [Бодрийяр, 2011], в котором автор дает характеристику современного общества, где тема смерти вытесняется из инфополя, но страх перед ней становится основой цивилизации, поскольку страх перед смертью является средством выстраивания иерархии в обществе и двигателем массового производства. К.Л. Харт Ниббриг в работе «Эстетика смерти» [Харт Ниббриг, 2005] изучает изображения смерти в европейской литературе, живописи и скульптуре.

В литературоведческий дискурс вопросы танатологии вошли благодаря работам М. Бланшо «Художественное пространство и пространство смерти» [Бланшо, 2002, с. 81–162], Ф. Хофмана «Смертность и современная литература» [Hoffman, 1959], В. Казака «Гоголь и смерть» [Kasack, 1979] и др.

Отправной точкой развития отечественной танатологии можно считать создание в конце 1980-х годов на базе философского факультета СПбГУ общества танатологических исследований, выпускавшего впоследствии альманах «Фигуры Танатоса» [Уваров, URL], в котором публиковались А. Лаврин, С. Рязанцев, А. Демичев, М. Уваров, Г.Л. Тульчинский, И. Паперно, Т. Мордовцева и др.

В конце XX – начале XXI века в рамках гуманитарной танатологии возникает специфическое направление – литературоведческая танатология. Поскольку смерть часто описывается в художественных произведениях, предметом литературоведческой танатологии на первом этапе ее становления выступает семантика смерти в художественном тексте. Примером такого

подхода может служить исследование П.М. Бицилли «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого» [Бицилли, 2000], в котором, помимо интерпретации непосредственно художественного текста, автор прибегает к историческому и компаративистскому анализу, привлекая к работе смежные источники: письма, мемуары, дневники, публицистические статьи и др.

В коллективной монографии «Танатологическая тема в русской словесности XI–XXI вв.» В.А. Воропаева, И.В. Дергачевой, Е.Л. Конявской, В.В. Милькова рассматриваются танатопозитивские мотивы в хронологическом аспекте, начиная со средневековых памятников письменности (святоотеческое наследие, апокрифы, агиография, патерики, синодики, летописание), древних актов (вкладные, данные, духовные, договорные) и заканчивая литературой советской и постсоветской эпохи (М.А. Булгаков, Е.Г. Водолазкин, Л.С. Петрушевская) [Танатологическая тема, 2021].

Семантический подход в литературоведческой танатологии, согласно Р.Л. Красильникову, трансформировался в танатологическую поэтику и начал представлять собой «выражение семантики произведения через его структуру, сюжет и мотивы, композиционно-нарративные приемы, персонажные, пространственно-временные и предметные образы, стилистические и языковые особенности и т.п.» [Красильников, 2010]. О танатологической поэтике, еще не называя ее так, упоминают М.М. Бахтин: «...очень резко выступают вопросы бренности всех благ, смертности человека; вообще тема личной смерти в разных ее вариациях начинает играть существенную роль в автобиографическом самосознании человека» [Бахтин, 1975] – и Ю.М. Лотман: «Чисто литературной проблеме концовки в реальной жизни соответствует факт смерти – “кончины”. Начало-конец и смерть неразрывно связаны с возможностью понять жизненную реальность как нечто осмысленное. Трагическое противоречие между бесконечностью жизни как таковой и конечностью человеческой жизни есть лишь частное проявление более глубокого противоречия между лежащим вне категорий

жизни и смерти генетическим кодом и индивидуальным бытием организма» [Лотман, 1994, с. 418].

В XXI веке можно заметить возросший интерес к литературоведческой танатологии, что прослеживается на примере работ множества ученых, обращающихся к теме смерти в литературе, среди которых – О.Г. Постнов [Постнов, 1999; 2000], Н.В. Проданик [Проданик, 2000], Ю.Г. Семикина [Семикина, 2002], А. Бабаянц [Бабаянц, 2002], Е.Ю. Шиманова [Шиманова, 2006], А.А. Яшина [Яшина, 2017], М.М. Полехина [Полехина, 2018], О.Е. Похаленков [Похаленков, 2022], М.А. Дударева [Дударева, 2024], Р.Л. Красильников [Красильников, 2007; 2009; 2010; 2011; 2012; 2014(а); 2014(б); 2015] и др.

Поскольку объект танатологии не обладает бытийной сущностью и может определяться лишь как отрицание бытия, о предмете и методах танатологической науки до сих пор ведутся дискуссии. Согласно К.Л. Харт Ниббригу, «танатология – наука, не имеющая предмета изучения» [Харт Ниббриг, 2005]. Проблематику изучения смерти описал А.В. Демичев в работе «Дискурсы смерти», представив возможность ее исследования через категории негативной теологии: «Уникальность смерти – в ее пограничности и невозможности поэтому ее цельного вовлечения в анализ... Смерть в своем присутствии, в своем пришествии фиксируется лишь косвенно и апофатически...» [Демичев, 1997]. Несколько иначе обстоит дело с вопросом изучения предмета танатологии в танатологической поэтике, которая, объединив в себе междисциплинарные концепции танатологического дискурса, тем не менее являет собой процесс вторичного изучения смерти, уже репрезентованной писателем в художественном образе. Согласно Р.Л. Красильникову, предметом изучения в танатологической поэтике становится «архитектоника танатологического текста, способы функционирования в нем элементов с танатологической семантикой, что осложнено так называемой “негативной эстетикой” экспликации смерти, подразумевающей отсутствие означаемого» [Красильников, 2007].

Непосредственно понятие «поэтика» перекочевало в литературоведение, претерпев ряд исторических трансформаций, из трактата Аристотеля «Поэтика», где философ данным термином обозначает все словесное творчество. Следующий важный этап в формировании поэтики наступил в XVII веке в рамках классицизма [Аристотель, 2008]. В литературоведческом трактате Н. Буало «Поэтическое искусство» звучат наставления и правила построения высокой литературы и под поэтикой понимается единство рифмы и смысла, причем рифма должна быть подчинена разуму [Буало, 1957].

На рубеже XIX–XX веков поэтика рассматривается как вспомогательная дисциплина литературоведения, занимающаяся изучением построения поэтического текста. Внутри такого подхода к определению поэтики возникают различные концепции осмысления и анализа литературных произведений. Предложенная А.Н. Веселовским «историческая поэтика» тесно пересекается с историей литературы и предполагает изучение законов происхождения и развития литературы на базе истории, этнографии, антропологии, фольклористики и т.п. [Веселовский, 1940]. Сейчас она скорее воспринимается как вспомогательная разновидность поэтики как таковой. Научный подход А.А. Потебни в решении проблемы сущности и предмета поэтики определяется идеей, что слово становится поэтическим произведением в процессе его произнесения субъектом и восприятия объектом коммуникации, так как именно переживание, вызываемое словом, является поэзией. Структура произведения, как и структура слова, трехчастна: внешняя форма, внутренняя форма (представление) и значение. Таким образом, согласно теоретической поэтике А.А. Потебни, именно представление является фактором поэтичности и предметом изучения в рамках поэтики [Потебня, 2024]. В.В. Виноградов определял свой метод как историко-литературный и рассматривал поэтику как «науку о формах, видах, средствах и способах словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах

литературных произведений» [Виноградов, 1981, с. 168]. Поэтика, по мнению В.В. Виноградова, призвана анализировать структурные типы и жанры литературных произведений, выявлять закономерности и правила их построения. Главной задачей этой области знаний ученый считал изучение принципов организации различных типов словесно-художественных структур, выявление их специфики и взаимосвязей. Таким образом, поэтика становится ключом к пониманию художественного языка, эстетических принципов и творческих методов, лежащих в основе литературного творчества писателя.

Одним из главных вопросов дискурса о назначении и сущности изучения поэтики является вопрос отношения содержания и формы. Представители литературоведческого формализма, отвечая на этот вопрос, предложили сфокусировать внимание на анализе средств и способов выражения смыслов. Б.В. Томашевский, рассуждая о поэтике в рамках школы русского формализма, считал, что «задачей поэтики (иначе – теории словесности или литературы) является изучение способов построения литературных произведений» [Томашевский, 1996, с. 22]. Исходя из этого, Б.В. Томашевский подчеркивал, что поэтика рассматривает как тематические аспекты литературы (сюжет, жанры, художественные приемы и пр.), так и их реализацию в языковых формах (выбор слов, изменение семантики, поэтический синтаксис и пр.).

В современном словаре Н.Д. Тамарченко, включающем термины и понятия, связанные с поэтикой, дается обширный корпус литературоведческих направлений и школ, определяющих поэтику в ключе субъективного дискурса. Однако в широком смысле Н.Д. Тамарченко определяет поэтику как «учение о генезисе (“синкретизм”), сущности (мимесис, образ, знак, символ, иносказание), видах (роды, жанры, модусы) и формах (мотив, сюжет, персонале, тропы и фигуры, диалог и монолог и т.п.) словесного художественного творчества» [Поэтика, 2008, с. 182].

В данном исследовании нас интересует литературный опыт осмысления смерти в балладном творчестве А.К. Толстого.

Термин «танатопэтика» относится непосредственно к поэтическим аспектам смерти и умирания в литературе, в то время как танатология охватывает все аспекты смерти в различных сферах, в том числе и в литературе. В начале XX века в литературоведении появились первые танатологические исследования. Исследователи использовали методы сопоставления творческих систем и анализ поэтики, однако первые труды еще носили междисциплинарный характер ввиду отсутствия в данный период литературоведческих категорий анализа феномена смерти. Здесь можно назвать работу И. Анненского «Умиравший Тургенев» [Анненский, 1979], Д. Святополк-Мирского «Веяние смерти в предреволюционной литературе» [Святополк-Мирский, 1927], Л. Шестова «На весах Иова» [Шестов, 2024] и др.

Следующий этап формирования художественной танатологии – становление формальной школы и ее подхода к изучению поэтического языка. В это же время необходимость изучения танатологической поэтики как отрасли литературоведения высказывал П.М. Бицилли: «Отношением к смерти – объективно самому важному как всеобщему, непреложному и неизбежному в жизни – определяется у каждого отношение к жизни. У художника, следовательно, им определяется все его творчество» [Бицилли, 2000]. Отношение к идее смерти как к основополагающей в литературном творчестве писателя нашло подтверждение в работе ученого «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого». П.М. Бицилли исследует «мистику смерти», прибегая к эпистолярным и историческим источникам, последовательно сопоставляя творческие системы Толстого и Достоевского. Однако ученый использует не только семантический, но и поэтологический анализ, оперируя такими понятиями, как мотив, образ, символ, что позволяет говорить о его труде как об одном из первых отечественных исследований танатопэтики.

В рамках литературоведческого дискурса категорию смерти и проблему ее осмысления в литературе рассматривал М.М. Бахтин. Исследуя карнавальную культуру Средневековья, он выдвигает идею амбивалентности смерти, анализируя творчество Франсуа Рабле, где смерть предстает как непрерывный процесс рождения и умирания [Бахтин, 1965]. Принципы танатологического осмысления художественного текста также можно обнаружить в сочинениях Ю.М. Лотмана, в частности в труде «Смерть как проблема сюжета». С помощью структурно-семиотического подхода ученый анализирует концепцию «смерть и сюжет» на большом объеме произведений и приходит к выводу, что смерть как элемент структуры способна влиять и на алгоритм построения текста (циклический, линейный, граница текста), и на порождение новых смыслов («отрицание смерти», «примирение со смертью») [Лотман, 1994]. Стоит отметить труды В. Топорова этого периода «О “поэтическом” комплексе моря и его психофизиологических компонентах» [Топоров, 1995(а); 1995(б)], «Странный Тургенев» [Топоров, 1998], в которых ученый рассматривает связь внутреннего мира писателя с его выражением, формы которого могут передавать бессознательное стремление к смерти. Вслед за Романом Леонидовичем Красильниковым определяем танатопэтику как «дисциплину, изучающую способы репрезентации танатологической семантики, построения танатологических текстов или их фрагментов, влияние темы смерти на формальный строй произведения. С другой стороны, как и в случае с просто “поэтикой”, этот термин может обозначать совокупность данных способов, т.е. объект изучения в соответствующем исследовании» [Красильников, 2016, с. 85]. Анализ танатологических элементов художественного текста получил в литературоведении название «танатопэтика» или, иначе, «танатологическая поэтика». Данный термин объединил в себе опыт изучения построения литературного произведения и учение о смерти. В научный оборот термин «танатопэтика» ввел О. Ханзен-Леве в труде «Танатопэтика Мандельштама»: «...В мире поэтики и мировоззрения Мандельштама смерть

занимает настолько доминирующее положение, что это позволяет нам говорить о танатопэтике» [Hansen-Löve, 1993, p. 121–122]. Ученый выделяет танатопэтику из танатологического дискурса как специфическую область, исследующую репрезентацию смерти в литературных произведениях.

На литературоведческом значении понятия поэтики смерти основывается книга О. Постнова «Пушкин и смерть», где подробно исследуется семантика танатологических мотивов и определяются три основных образа смерти: «аполлонический», «героический», «эротический». О. Постнов заявляет о необходимости изучения изображения смерти как в контексте других важных проблем произведения, так и в связи с «риторическим и мировоззренческим фундаментом проблемы смерти (культурно-бытового взгляда на нее), который существовал в его (писателя) эпоху независимо от литературы или, по крайней мере, не только в ней» [Постнов, 2000]. Важной для становления танатопэтики является статья А. Бабаянца «Несколько замечаний о категории смерти в литературе» [Бабаянц, 2002], где автор предпринимает попытку систематизировать и структурировать категории смерти в литературе и вывести основы танатологического анализа текста. Ученый предлагает четыре подхода к изучению феномена смерти: мифопоэтический, классификационный, жанровый, формальный. Большое влияние на современную танатопэтику имеют труды российского танатолога Р.Л. Красильникова, который представил исчерпывающий обзор предыдущего опыта изучения художественной танатологии и вывел собственную классификацию уровней анализа танатологического текста. Р.Л. Красильников определяет танатопэтику как «дисциплину, изучающую способы репрезентации танатологической семантики, построения танатологических текстов или их фрагментов, влияние темы смерти на формальный строй произведения» [Красильников, 2016].

В современном литературоведении интерес к развитию художественной танатологии значительно возрос, среди работ по данной

проблематике можно назвать следующие: К.Г. Исупов «Танатология» [Исупов, 2012], В.А. Воропаев, И.В. Дергачева, Е.Л. Конявская, В.В. Мильков «Танатологическая тема в русской словесности XI–XXI вв.» [Танатологическая тема, 2021], А. Буллер «Тема смерти в философии, истории и литературе» [Буллер, 2019], И.Н. Ломакина, Е.В. Полховская «Танатопэтика Донны Тартт (на материале романа “Тайная история”)» [Ломакина, Полховская, 2020].

Литературоведческий подход к проблеме смерти продуктивен в силу его способности рассматривать смерть как субстанциальную систему авторской картины мира, помогая углубить понимание процесса и сущности литературного творчества. Исходя из этого, мы можем определить следующие задачи танатопэтики как литературоведческой дисциплины:

- идентификация, изучение происхождения и эволюции, а также классификация танатологических концепций, присутствующих в мировой художественной литературе;
- разработка методологических подходов к танатологическим исследованиям в литературе;
- анализ взаимосвязей и соотношений между различными видами и жанрами литературы в рамках репрезентации танатологических категорий;
- экстраполяция литературных концепций смерти на другие сферы знания и человеческой деятельности.

Предмет художественной танатологии, как и любое онтологическое понятие, весьма эфемерен, поскольку подразумевает под собой опыт описания смерти. Р.Л. Красильников в своем труде «Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа» отказывается от конкретизации предмета танатопэтики, оговаривая, что ее предмет «понимается довольно широко и включает в себя все многообразие образов и мотивов, связанных с танатологической проблематикой» [Красильников, 2007]. Мы же, приведя к синтезу все вышесказанное, обозначим для данной работы предмет танатопэтики как архитектонику танатологического текста.

Танатологичность художественного текста мы предлагаем определять с помощью структурно-семантического анализа, выделяя и последовательно рассматривая поэтологические категории с точки зрения наличия смертного кода.

Развитие литературоведческой танатологии выявило необходимость создания специального терминологического аппарата, который позволил бы более точно анализировать изображения смерти в художественной литературе. Терминологический аппарат танатологического литературоведения находится в процессе формирования, однако на данном этапе мы можем выделить следующие понятия, встречающиеся в рассмотренных выше работах: «танатологическая семантика», «танатологический хронотоп», «танатологический образ», «танатологический мотив», «танатологический персонаж», «танатологическая ситуация», «смертный код» и др. Такие категории художественного текста, как хронотоп, образ, мотив, персонаж, ситуация, несущие танатологическую семантику, становятся объектом изучения художественной танатологии. Они помогают анализировать художественное воплощение смерти как на содержательном уровне, так и на выразительном.

## **1.2. Типология литературных контактов в компаративистике**

Поскольку в данной работе мы рассматриваем художественную танатологию балладного творчества А.К. Толстого в контексте русско-зарубежных литературных связей, нам необходимо обратиться к истории становления сравнительного литературоведения и к основным тенденциям изучения литературных контактных связей и типологических схождений.

Сравнительное литературоведение – это дисциплина в рамках литературоведения, которая рассматривает параллели и взаимодействия между литературными процессами в разных странах и эпохах. Для обозначения сравнительного литературоведения в более широком

смысле применяется термин «компаративизм». Согласно словарю актуальных терминов и понятий, «компаративизм (от лат. comparative – сравнительный) в поэтике – использование в этой области сравнительного метода, применяемого и в других сферах гуманитарного знания» [Поэтика, 2008]. Мы будем использовать понятия «сравнительное литературоведение» и «компаративистика» как синонимы. Таким образом, рассматриваемая дисциплина определяется через научный метод, стоящий в ее основе.

Конечно, метод сравнения в научном познании применялся еще в Античности, однако говорить об общей тенденции к глобализации и о взаимовлиянии культур различных стран при посредственном и опосредованном контакте закономерно с эпохи Просвещения. В Германии в конце XVIII века появились новаторские трактаты И.Г. Гердера, где он исследовал взаимодействие культурных парадигм на протяжении веков и впервые сказал об общем европейском и мировом «культурном пространстве». Вслед за ним И.В. Гете вводит понятие «мировая культура» и на примере культуры Запада и Востока рассматривает закономерность поступательного исторического процесса, выделяя как сходство культур, так и их различия. Дальнейшему развитию компаративизма способствовали появление сравнительно-исторического языкознания, сравнительная мифология, фольклористика, философия позитивизма, развитие этнографии, теории бродячих сюжетов в литературоведении и др.

Говоря о становлении филологической дисциплины в России, важно сказать о мифологической школе и ее представителе Ф.И. Буслаеве. Теории, зародившиеся в ранней этнографии мифологической школы, можно охарактеризовать как поиск истоков всеобщей религии. В фундаментальном труде Ф.И. Буслаева по сравнительно-исторической грамматике особое место занимает сопоставление мифологических персонажей, включая анализ сходства между славянскими русалками и германскими валькириями, сравнение песни о Сигурде и Муромской легенды, сравнение псковской легенды о горе Судома с «Дон Кихотом» Сервантеса и т.д. [Исторические

очерки, 1861]. Ученый проследил эволюцию архаичного предания от глубинных смысловых пластов всеобщей культуры – устной и письменной – к его поэтическому выражению, запечатленному в слове. Данный подход позволил восстановить целостную картину литературного развития, продемонстрировав динамику трансформации смыслов и их проявление в различных формах и жанрах словесного творчества. Поскольку Ф.И. Буслаев опирался на теорию заимствований, он считал, что фольклорное наследие разных народов формировалось под влиянием заимствованных сюжетов и мотивов, которые со временем адаптировались и интегрировались в местные культурные традиции.

Отрицанием заимствований как единственного факта миграции культурных образов открывается новое генетически-историческое направление в отечественной компаративистике. А.Н. Веселовский предложил более широкий взгляд на вопросы сравнительного литературоведения, обозначив как важные факторы формирования схожих элементов культур не только прямые заимствования, но и «самозарождение сюжетов», и происхождение от общих источников. Его концептуальный подход, объясняющий условия влияния культур друг на друга, получил название «теория встречных течений» и заключается в идее, что «заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии» [Веселовский, 1889, с. 115]. А.Н. Веселовский отмечает, что, помимо прямых заимствований, необходимо изучать схожие литературные явления, возникшие в разных культурах на одной стадии общественного и культурного развития без прямого соприкосновения культур, а лишь исходя из общности исторического процесса, причем стадии развития могут различаться хронологически [Веселовский, 1940]. Вслед за А.Н. Веселовским и при непосредственном его влиянии отечественная компаративистика получила свое развитие в трудах В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада, М.П. Алексева, И.Г. Неупокоевой, Г.И. Ломидзе и др.

В докторской диссертации «Байрон и Пушкин» (1924) В.М. Жирмунский искал закономерности в литературном влиянии, решая для себя вопрос оригинальности и самобытности творчества русского писателя при очевидном влиянии на него английского поэта. В.М. Жирмунский предлагает проследить влияние на трех уровнях: влияние личности поэта, влияние идейного содержания и художественное воздействие. Причем, согласно словам В.М. Жирмунского, «только последний вопрос относится к понятию “литературного влияния” в точном смысле слова. Его обсуждение кажется мне и плодотворным, и новым: оно получает неожиданную поддержку в оценках и спорах современников Пушкина о новом явлении русского байронизма» [Жирмунский, 1978, с. 21]. Под художественным воздействием ученый понимает в первую очередь влияние на поэтические формы и приемы. Говоря об этом, В.М. Жирмунский предполагал влияние не как пассивный акт, а как творческую переработку, сообразную оригинальной идее отдельного автора. Развитие идей компаративистики получило свое продолжение в его трудах «Сравнительное литературоведение: Восток и Запад» [Жирмунский, 1979], «Гете в русской литературе» [Жирмунский, 1982], «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса» [Эпическое творчество, 1958] и т.д.

Михаил Павлович Алексеев занимает особое место среди отечественных исследователей литературы благодаря широте своих научных интересов и глубине анализа. Сфера научных интересов М.П. Алексеева включала множество направлений: от изучения национальных литератур до исследования вопросов языкознания и фольклора. В фокусе его внимания находились литература России, стран Западной Европы (Англии, Франции, Италии, Германии), а также скандинавских и западнославянских государств. Значительное внимание он уделял также вопросам теории и практики перевода.

Концепция литературного процесса Алексеева базировалась на идее его целостности и взаимосвязанности. Ученый убедительно доказывал, что

национальные литературы не существуют изолированно друг от друга. В своих работах он подчеркивал, что литературные традиции переплетаются через общее происхождение; схожие пути развития; прямые взаимосвязи и взаимное влияние; различные комбинации этих факторов.

Исследования литературных связей стали одним из главных направлений работы Алексева. Его подход отличался особой широтой: ученый не ограничивался исключительно литературными параллелями, но также исследовал связи между литературой и другими сферами культуры. Сектор взаимосвязей русской и зарубежной литературы Пушкинского Дома, возглавляемый М.П. Алексеевым, сосредоточился на двух ключевых вопросах.

1. Как русская литература воспринимала и использовала эстетические и идейные достижения западной литературы?

2. Каким было влияние русской литературы на развитие западных литератур?

При этом изучение русской литературы велось в контексте более широких культурных связей, а не только в рамках собственно литературных отношений [Русская литература и ее мировое значение, 1989].

Весомый вклад Н.И. Конрада в сравнительное литературоведение связан с расширением поля интерпретации. Как точно сказала об этом Т.В. Данилкина, «Н.И. Конрад в интерпретации видел инструмент преодоления дистанции между минувшей культурной эпохой, которой принадлежит объект интерпретации, и самим интерпретатором» [Данилкина, 2017]. Понимая литературный процесс как общемировой, исследователь отмечает, что «задачей в этом случае является, во-первых, обнаружение самих связей, выяснение их исторических причин, их характера, путей, средств; во-вторых, раскрытие последствий этих связей как для отдельных литератур, так и для всей совокупности литератур, охваченных ими» [Конрад, 1978, с. 33].

Параллельно с развитием отечественной компаративистики появляются труды румынского литературоведа А. Димы, получившие общемировое признание. Его понимание путей развития мировых литератур связано с детерминистическим подходом. Он исследует вопрос с перспективы экономических, социально-политических и культурно-идеологических предпосылок. А. Дима выделяет два пути развития компаративистики:

1) просвещенческая традиция XVIII века, когда акцент делается на сходстве национальных литератур и подчеркиваются их общие ценности;

2) романтическая традиция начала XIX века, когда внимание уделяется различиям между национальными литературами, их уникальным особенностям.

Предметом компаративистики ученый определяет «частный аспект литературных явлений, а именно не их изучение по отдельности или в неких группах в пределах соответствующего исторического периода, а соотнесение этих явлений с аналогичными в другой национальной сфере» [Дима, 1977, с. 29].

Важными для понимания специфики сравнительного литературоведения являются работы словацкого ученого Д. Дюришина, который определил, что «цель сравнительного изучения в конечном счете состоит в установлении генетической и типологической сущности литературного явления (процесса)» [Дюришин, 1979, с. 117]. Под генетическими, или контактными, связями ученый понимает прямые исторические связи, обусловленные непосредственным влиянием литератур друг на друга, тогда как типологические схождения – это сходство литератур, объясняющееся общими историческими и культурными контекстами. Такие связи, согласно Д. Дюришину, формируют динамичные «межлитературные общности», которые в совокупности образуют «мировую литературу».

Компаративистика в настоящее время, в условиях глобализации и медиализации, является одной из самых востребованных дисциплин гуманитарной науки, о чем могут свидетельствовать формирование новой

терминологической базы и расширение предметной базы литературоведческой компаративистики, постановка новых проблем изучения межлитературных связей, постоянное расширение исследовательского поля.

В 1980–1990-е годы в компаративистике развернулись активные дискуссии по ключевым вопросам.

1. Сущность компаративистики: является ли сравнительный анализ ее фундаментальной основой?
2. Объект сопоставления: что должно быть в центре внимания – творчество отдельных авторов или национальные литературы?
3. Методологическая база: приоритет истории литературы, теории или собственно сравнительного анализа?

Эти дебаты активизировались с появлением новых исследовательских подходов: феминистской критики, нового историзма и постструктурализма.

Т. Вирк в статье «Сравнительное литературоведение: сегодня – и завтра!» отмечал неравномерность осознания кризиса компаративистики в разных странах. В США, Канаде и частично Великобритании активно развивались методологические исследования, тогда как в Европе этому аспекту уделялось меньше внимания [Вирк, 2003, с. 169].

К. Гильен и С. Бэсснет констатировали кризис компаративистики, указывая на необходимость интердисциплинарного подхода. Бэсснет подразделял сравнительные исследования на переводческие и культурологические.

В докладе Т. Вирка «The Bernheimer report» обозначились две противоположные позиции: 1) необходимость включения культурологических исследований в компаративистику с учетом влияния формализма и структурализма; 2) ориентация на междисциплинарный подход опорой на новый историзм, эмпирическое литературоведение и культурный материализм.

Т. Вирк поддерживал второй подход, подчеркивая, что литература лишь одна из дискурсивных практик. М.Л. Пратт также отмечала неизбежность перехода к сравнительно-культурологическим исследованиям в условиях глобализации и деколонизации [Pratt, 1993].

Египетский компаративист М.М. Энани [Enani, 2005] в своей монографии по сравнительному литературоведению выдвигает интересную концепцию развития данной дисциплины. По его мнению, эволюция методологии компаративистики проходит через несколько этапов: от изучения влияния через параллелизм к сопоставительным принципам.

Однако этот путь развития носит циклический характер. Несмотря на многочисленные попытки освободить компаративистику от политических и национальных ограничений, современные подходы к определению ее объекта оказались неэффективными. В результате исследования возвращаются к анализу национальной специфики, особенно в постколониальном контексте. Это приводит к отходу от идеи универсализма, к которой стремились ранние исследователи, работавшие в рамках концепции влияния.

Таким образом, Энани подчеркивает замкнутый характер развития компаративистики, где начало и конец исследовательского пути оказываются взаимосвязаны.

В современном обществе ввиду развития массовой коммуникации актуализируется концепция интертекстуальности, выдвинутая в 1969 году Ю. Кристевой. Согласно ее утверждению, «вокруг поэтического означаемого создается множественное текстовое пространство, элементы которого отображаются в конкретном поэтическом тексте. Мы будем называть такое пространство интертекстуальным. В свете интертекстуальности поэтическое высказывание представляет собой подмножество более мощного множества как пространства текстов, отображаемого в нашем подмножестве» [Кристева, 2013]. Таким образом, интертекстуальность представляется свойством всех текстов, которое делает их не изолированными единицами, а частью

огромной сети культурных взаимосвязей. Это может происходить как осознанно, через прямые цитаты или упоминания, так и неосознанно. Согласно Р. Барту, каждый текст «является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: “Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и так далее – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык”» [Барт, 1978].

Среди ученых, популяризирующих и развивающих концепцию интертекстуальности, следует назвать И.О. Шайтанова, выдвинувшего триаду современной компаративистики: глобализация, интертекст и диалог культур [Шайтанов, URL]; Е.Г. Еременко [Еременко, 2012], Н.А. Фатееву [Фатеева, 2000], Н.В. Петрову, О.К. Кулакову [Петрова, Кулакова, 2011], В.С. Усачеву [Усачева, 2017], Ю.С. Степанову [Степанов, 2001], Л.А. Грузберг [Грузберг, 2005], Е.Н. Политыко [Политыко, 2010] и др.

В числе современных компаративистов, внесших вклад в развитие данной науки, необходимо упомянуть В.И. Тюпу с его концепцией стадийного развития культуuroобразующего менталитета [Тюпа, 2004]; В.Р. Аминева, предложившую новую систематику межлитературного процесса, построенную на диалогических отношениях литератур [Аминева, 2010]; С.Г. Бочарова и его вклад в изучение метода «генетической памяти» [Бочаров, 2012]. Также стоит отметить исследователей, систематизирующих, популяризирующих и расширяющих поле компаративистики: Н.Т. Пахсарьян [Пахсарьян, 2019], Г.Т. Гарипову [Гарипова, Шафранская, 2022], Э.Ф. Шафранскую [Шафранская, 2020], М.Ю. Осокина [Осокин, 2005], Ю.И. Минералова [Минералов, 2024], О.А. Волошину [Волошина, 2018] и др.

Следует отдельно сказать о конференции молодых ученых «Поэтика и компаративистика», у истоков которой стоял И.О. Шайтанов. Она ежегодно проводится на базе трех ведущих вузов страны: Литературного института

имени А.М. Горького (организатор – кафедра зарубежной литературы), Московского педагогического государственного университета и Государственного социально-гуманитарного университета (г. Коломна). Конференция создает возможности для регулярного научного общения молодых ученых в рамках изучения сравнительного литературоведения.

Как мы видим из данного обзора, и по сей день не существует общего подхода к изучению межлитературных связей. В зависимости от предрасположенности ученого к той или иной школе или концепции разнятся методы исследования, задачи и предмет компаративистики. Поскольку концепция интертекстуальности построена на литературных ассоциациях и несет в своей сути субъективный взгляд интерпретатора, мы в нашем исследовании будем говорить о литературных контактах, понимая под ними контактные (генетические) связи и типологические схождения. Считаем данный подход правомерным в рамках изучения русско-зарубежных связей балладного творчества А.К. Толстого. Основанием для компаративистского подхода к изучению указанного вопроса послужили зафиксированные эпистолярные источники, подтверждающие наличие контактных связей немецких романтиков и А.К. Толстого; также мы опираемся на ряд научных работ, в которых рассматривается преломление философии немецкого романтизма и, соответственно, традиций немецкой романтической поэзии в творчестве исследуемого нами автора.

## **Выводы**

В рамках исследования было проанализировано само понятие поэтики, и в частности танатопэтики. Показано, что танатология не ограничивается только мотивом смерти, а подразумевает более широкое определение.

В контексте танатологии рассматриваются такие категории, как мотив, образ, хронотоп, персонаж, паратанатологические феномены. Под паратанатологическими феноменами мы понимаем явления и процессы, связанные со смертью и умиранием, которые выходят за рамки непосредственного физического акта смерти. Они включают в себя различные культурные, социальные и психологические факты, связанные с восприятием и осмыслением смерти: похороны и погребальные обряды, скорбь и траур, рефлексию о смерти, то есть философские, религиозные и художественные размышления о природе смерти, посмертном существовании и смысле жизни; суицидологию, тафологию, иммортологию, эсхатологию и т.д.

Типологический анализ литературных связей позволяет выявить общие закономерности развития литературной традиции и специфику ее национального воплощения.

Таким образом, исследование русско-зарубежных литературных связей демонстрирует, что взаимодействие между литературными традициями является важным фактором развития национальной литературы, способствующим обогащению художественного языка и расширению эстетических возможностей.

## ГЛАВА II. БАЛЛАДНОЕ ТВОРЧЕСТВО В НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ ПОЭЗИИ

### 2.1. Основные черты танатопэтики в немецкой поэзии XVIII – XIX веков

Романтики ищут необычное и выходят за рамки обыденного, обращаясь к фольклору, экзотике и истории. Но обращение к фольклорным темам не ограничивается описанием героических событий: авторов баллад привлекала атмосфера загадочности, таинственности и даже трагичности. Данная склонность отражается в их поэтическом стиле, который включает сложные образы, смелые метафоры и злую иронию. Все это проявления эскапизма, стремления романтиков уйти от реальности. О специфике непосредственно романтического бытования жанра баллады писал К.Д. Вишневский: «Романтическая баллада – это пограничный жанр, лироэпический или эпико-драматический, в стихах, чаще всего строфически разбитых, включающих рефрен, имеет большой ритмико-метрический диапазон. Этот жанр характеризуется преобладающей нарративностью (системой динамических повествовательных мотивов), комплексом определенных пространственно-временных реалий (балладный хронотоп) и строго ограниченным набором персонажей. Образы романтической баллады имеют тенденцию перерастать в символы. Элемент чудесного факультативен» [Вишневский, 1984, с. 60].

И.В. Гете одним из первых возродил жанр баллады. Начав с поиска и записи народных баллад и песен, с изучения фольклорного образца культуры, в дальнейшем поэт занялся написанием собственных романтических баллад. Творчество Гете в области баллад можно разделить на три этапа: ранние баллады периода «Бури и натиска» (1771–1776), цикл баллад, написанных в первое веймарское десятилетие (1778–1783), и баллады

«эпохи классицизма» (1779), созданные в период дружбы с Фридрихом Шиллером [Потемина, 2001]. И.В. Гете и Ф. Шиллер заимствовали сюжеты не только из немецкого фольклора, но и из других культур и интерпретировали их в духе романтической литературы. Баллады И.В. Гете «Фульский король», «Лесной царь», «Кладоискатель», «Коринфская невеста» и др. написаны с опорой на античные мифы и средневековые легенды, в них, как и в народных песнях, звучит непосредственность и буйство чувств, а также романтическая атмосфера страха и таинственности. Фридрих Шиллер тоже внес большой вклад в развитие жанра. Его баллады «Перчатка», «Водолаз», «Ивиковы журавли» представляют собой миниатюрную драму с поучительным, но не морализаторским выводом. Писатели-романтики обогатили и продолжили начинания Гете, Шиллера, Гердера и Бюргера. Такие поэты, как Гельдерлин, Гейне, Новалис, Мерики, Brentano, Эйхендорф, Уланд, в своем творчестве углубили психологизм и натурализм в передаче сложных, противоречивых эмоций. Л. Уланд в своих балладах, таких как «Маленький Роланд» и «Меч Зигфрида», воспевает идеализированное средневековое рыцарство. Поздний немецкий романтизм представлен именами Э. Мерики, А. фон Дросте-Хюльсгоф, Г. Гейне, А.Ф. Шамиссо. Представители этого этапа создают оригинальные баллады, в которых отразились духовные стремления времени через глубокий поэтический мир в период, когда в немецкой литературе осуществляется переход от романтизма к реализму.

Говоря о немецких исследователях жанра баллады, стоит выделить исследование Г. Шольца «Баллады немецкого раннего романтизма» («Die Balladen der deutschen Frühromantik», 1935), где автор анализирует особенности раннеромантических баллад. По его мнению, основными источниками ранней романтической баллады стали творчество Бюргера, Гердера, Шиллера и испанские романсы. При этом влияние народного творчества на первых порах было минимальным, так как сборник немецких народных песен «Волшебный рог мальчика» еще не был опубликован.

Особую ценность представляют детальные исследования Шольца, охватывающие как теоретические аспекты (определения жанра баллады и романса в работах братьев Шлегелей), так и конкретные элементы поэтики: фонику, метрику, стилистику и сюжетно-образную композицию произведений раннего романтизма.

Изучению баллад посвящена работа В. Кайзера «История немецкой баллады» (1936), в которой рассматривается становление немецкой баллады с периода Средневековья до зарождения художественной баллады в XVIII веке. Исследование Ф.В. Неймана «История русской баллады» (1937) носит компаративистский характер, так как в нем показана специфика русской баллады и приведена ее классификация: «чувствительная баллада» круга Карамзина, романтическая баллада, баллада периода 1840–1865 годов и национальная русская баллада. Вальтер Хинк (1968) занимался изучением немецкой баллады от Бюргера до Брехта.

В середине XX столетия в немецкой филологической науке наблюдается исследовательский интерес к феномену баллады как литературному жанру. Данный период характеризуется интенсификацией научных изысканий, направленных на комплексное изучение историко-поэтической парадигмы немецкой баллады, а также на анализ эстетической составляющей жанра в контексте динамики литературно-исторического процесса.

В рамках данного научного дискурса предпринимаются систематические попытки формирования целостной фундаментальной теории балладного жанра, что находит отражение в обширном корпусе исследовательских работ. Особого внимания заслуживают П. Ланг с монографией «Баллада. История баллады. Эстетика баллады» («Die Balladik. Geschichte der Ballade. Ästhetik der Ballade», 1942), в которой представлен комплексный анализ исторической и эстетической составляющей жанра; Р. Шнайдер и его теоретическое исследование «Теория баллад» («Theorie der Ballade», 1950), посвященное систематизации концептуальных основ жанра;

В. Мюллер-Зайдель с работой «Die deutsche Ballade. Umriss ihrer Geschichte» («Немецкая баллада: очерки ее истории», 1964), где представлены очерки истории немецкой баллады; Г. Кепф и его труд «Баллада: проблемы исследования и дидактики» («Die Ballade: Probleme in Forschung und Didaktik», 1976), затрагивающий методологические аспекты изучения жанра; Г. Лауфхутте с фундаментальным исследованием «Немецкая художественная баллада: Основы истории жанра» («Die deutsche Kunstballade: Grundlegung einer Gattungsgeschichte», 1979), посвященным истории развития художественной баллады.

Романтизм, зародившийся на немецкой культурной и политической почве, стал абсолютно уникальным явлением в мировом культурном пространстве. Направление сформировалось в 1790-х годах и быстро охватило все виды искусства: от литературы до живописи и музыки.

Влияние как на социальную, так и на духовную сферу немецкого общества оказали события XVIII века во Франции, а именно назревшая необходимость реформирования устаревшего общественного строя. «Старый порядок» характеризовался слабо развитыми рыночными отношениями, неэффективным управлением, коррупцией в сфере государственных должностей, нечеткими законами, сложной системой налогов и устаревшей системой сословных привилегий. Кроме того, доверие к королевской власти падало среди духовенства, дворянства и буржуазии. Ширилось убеждение, что власть короля незаконно присвоила себе права сословий и корпораций или права всего народа. Так о предпосылках Великой Французской революции говорит историк А.З. Манфред: «Новые идеи и взгляды, обладавшие огромной силой революционизирующего воздействия, все шире и глубже проникали в сознание масс. Средневековая схоластика, обветшалые представления о божественной природе власти, устаревшие правовые нормы, догматы церкви, мораль, нравы феодального общества – все было подвергнуто осмеянию, дискредитировано, разоблачено» [Манфред, 1983, с. 15]. Благодаря усилиям просветителей, особенно физиократов и

энциклопедистов, мировоззрение образованной части французского общества претерпело кардинальные изменения. Хотя в самой Германии революции не произошло, ее послы подсветили для Германии ее собственный кризис, а идеи свободы, равенства и братства породили в немецком обществе огромные надежды на перемены. Подчеркивает влияние на Германию Французской революции профессор Бернд Бонвеч: «Просвещенными представителями немецкого общества она была воспринята первоначально как “духовная революция”, “революция идей”» [История Германии, 2008, с. 109]. Французская революция и последовавшие за ней наполеоновские войны действительно сломали германский уклад. Наполеон, завоевав часть немецких земель, принес с собой буржуазные реформы, ликвидировал феодализм и уравнивал всех граждан перед законом. Из 51 вольного города он оставил всего пять, остальные же были переданы десятку крупнейших государств. В Германии Наполеон воспринимался как захватчик, что способствовало росту национального самосознания и стремлению к объединению Германии. Войны с Наполеоном внесли свои коррективы в мировоззрение немецкого общества, однако «Битва народов» под Лейпцигом в 1813 году, хоть и привела к поражению Наполеона, обернулась реставрацией феодального режима в Германии, что вызвало разочарование и подтолкнуло романтиков к поиску утешения и идеалов в прошлом, в народном творчестве и в мистике. Согласно А. Патрушеву, «многовековая политическая раздробленность и географическая неопределенность “Германии” вели к тому, что характерной чертой немцев стала идеализация прошлого, которое выступало как бы моделью и для представлений о будущем» [Патрушев, 2003, с. 7]. Поскольку реальная политическая свобода была недостижима, эти стремления к переменам трансформировались в поиск духовной и эстетической свободы, в создание идеализированного мира искусства: «В результате перед представителями романтизма разворачивается идеализированный образ немецкого рейха, воссоздание которого должно позволить Европе вновь обрести потерянное

единство и заменить борьбу национальных эгоистических интересов интернациональной мистикой, о которой грезил Средние века» [Дроз, 2005, с. 18]. Формирование романтического мироощущения стало закономерным следствием разочарования в идеях Французской революции и поиска в искусстве способа достижения свободы личности, недоступной в условиях феодального общества.

Расцвет романтизма в Германии был обусловлен не только социальными переменами в европейском обществе, но и влиянием философских течений и новых тенденций в литературе и искусстве и стал неотъемлемой частью национальной идентичности. Ф. Шлегель, один из важнейших теоретиков романтизма, в статье «Характеристика “Вильгельма Мейстера”» писал, что истоки этого направления следует искать во Французской революции, в философии Фихте и романе Гете «Ученические годы Вильгельма Мейстера».

Главной тенденцией философии данного периода стал переход от прикладной философии к фундаментальным философским вопросам о природе бытия. Философов интересовали проблемы сущности духа и материи, взаимосвязи общего и частного, возможностей познания мира и достижения идеала, места человека во вселенной и путей развития человеческого общества. Они стремились понять роль природы, религии, Бога и морали в мироздании, а также исследовали взаимосвязь между логикой, эмоциями, воображением, философией, наукой и искусством в процессе познания. К материальному миру романтики относились со скепсисом, стремясь к постижению духа, что было обусловлено влиянием немецкой классической философии, преимущественно идеалистической. Исследователь романтизма Ю.Л. Аркан называет следующих философов, оказавших влияние на романтиков: «Кант, Фихте и Шиллер были учителями немецких романтиков в их движении к собственному самопознанию» [Аркан, 2005]. Рациональный подход XVIII века к миру не давал нужных ответов романтическому сознанию, поэтому среди современных им идей романтики

искали те, что смогли бы заполнить логические дыры более глубокого самопознания. Относительный идеализм Канта привлекал их учением о «вещи в себе», которое открывало возможности для познания бытия за пределами логики. Романтический индивидуализм, выдвинувший проблему личности на первый план, подтверждается мыслями Канта о том, что «человек и вообще всякое разумное существо существует как цель сама по себе» [Кант, 1965]. Представлениям о безграничном потенциале творческой личности соответствовало утверждение Канта о творческом «Я» и о продуктивной способности воображения. Романтики, разочарованные реальным миром с его прагматизмом, черпали вдохновение в кантовском понимании идеала как недостижимого образца, стремление к которому бесконечно.

Особенно близок романтикам И.Г. Фихте благодаря его изучению индивидуальности и личности, выросшему из философии Канта и собственной теории активности «Я»: «Я – это не нечто, обладающее способностью, это вообще не способность – это нечто действующее; оно есть то, что оно делает, а если оно не действует, то и не существует» [Fichte, 1971(б)]. Мысли о возможности свободы отдельного человека в обществе, порожденные Французской революцией, нашли продолжение в трудах немецкого философа. Понятие свободы у Фихте предполагает не одно, а множество взаимосвязанных «Я», поскольку внутренняя свобода индивида должна ограничивать его внешнюю свободу, чтобы все члены общества могли быть внешне свободными [Fichte, 1971(а)]. Романтики, мечтавшие об изменении мира, применили идею активности, которую философ понимал как абстрактную духовность, к отдельной личности, поставив творческую индивидуальность в центр своей философии и эстетики. Изучая романтизм в Германии, Наум Берковский так писал о значении новых идей, воспринятых и продолженных романтической школой: «Фихте, романтики и Шеллинг понизили значение категории вещи. Есть движение творимой жизни, в нем суть всякой сути. Вещи – весьма относительные точки покоя, временные

узлы постоянного движения, пауза ради отдыха и нового собирания сил. Через романтиков традиция эстетики жизни побеждает традицию эстетики вещей, прочно еще державшуюся в XVIII веке в практике искусства и у теоретиков искусств» [Берковский, 2021, с. 19].

В философских умозрениях романтиков остро обозначилась пропасть между реальным и идеальным, конечным и бесконечным, что привело их поиски баланса к философии тождества Шеллинга. Вслед за Спинозой философ утверждает, что дух связан со всей природой. Таким образом, Шеллинг полагает, что подлинная сущность вещей не душа и не тело, а тождество того и другого. Ему также принадлежит идея о множестве переходов между природой и духом, что делает возможным познание одного через другое. Исследователи отмечают, что «многие важные мотивы романтизма получали разработку и метафизическое обоснование в натурфилософии Шеллинга. Природа заключает в себе единое волевое начало, единую творимую жизнь, основу, поэтому в природе нет окончательно фиксированных и заранее определяемых явлений и процессов» [Аркан, 2005]. Шеллинг вносит важные идеи в сферу художественного творчества, отмечая, что «всякое произведение искусства есть символ» [Шеллинг, 2021, с. 524], и впервые указывает на единство сознательного и бессознательного в процессе творчества, утверждая, что произведение искусства допускает бесконечное количество толкований: «словно автору было присуще бесконечное количество замыслов... причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении, как таковом» [Шеллинг, 1936, с. 383].

Романтики стремились не просто отражать, а преобразовывать действительность средствами искусства, создавая особый мир, подчиненный законам художественной интуиции. Новое поколение художников пыталось разрушить границы между искусством и жизнью, объединить их в духовно-материальное целое. Принцип нераздельного единства мира нашел отражение в философии Гельдерлина и Шлейермахера: «Для Гельдерлина

был характерен пантеизм в эстетико-мистической форме, для Шлейермахера – религиозно-мистической. Обе эти формы пантеизма являются типичными для философии романтизма, определяя собой ее соответствующие особенности» [Габитова, 1989]. Немецкий романтизм отличался крайним субъективизмом, острым чувством современности и осознанием своего противоречия с ней, ощущением разорванности и фрагментарности в восприятии мира, что окрашивало мироощущение романтиков в трагические тона.

В истории немецкого романтизма принято выделять три основных этапа, каждый из которых характеризуется своими особенностями: йенский романтизм (1796–1806), гейдельбергский романтизм (1806–1814) и поздний романтизм (1814–1830).

Йенская школа романтизма, со слов Н.Я. Берковского, была высшим расцветом романтики и сформировалась на подъеме и вдохновении первых лет Французской революции. Неподалеку от Йены жили Шиллер, Гете, Гердер и Виланд; в Йене находился знаменитый университет, в котором ранее преподавали Шиллер и Фихте. Этот город стал местом концентрации молодых умов, людей с новыми взглядами, насмеявшихся над порядками старого времени: «В среде романтиков царил величайшее оживление, они создавали новую литературу, новую философию, безжалостно рассчитывались с неугодными современниками, пародировали, передразнивали, насмеялись и забавлялись» [Берковский, 2021, с. 8]. Йенские романтики особое значение придавали иронии, которая помогала выразить противоречивость внешней и внутренней реальности. Недостижимость цели претворения жизни в искусстве порождала хитросплетенную эстетическую игру со смыслами, в которой искусство становилось притворно серьезным занятием. Теоретической разработкой идей раннего романтизма занимался Фридрих Шлегель, считающий литературу постоянно развивающейся и изменчивой, а также признающий за литературой склонность к универсализму и синкретизму.

Один из ярких представителей первой волны романтизма – Новалис (1772–1801). Немецкий поэт развивал идеи субъективизма, вылившиеся в создание теории «магического идеализма», выражавшей его веру в безграничные возможности отдельной творческой личности: «В истинно поэтической книге все кажется столь естественным и тем не менее столь чудесным. Нам думается, что ничто не могло быть иным, что до сих пор мы находились во сне и что только сейчас нам открывается смысл мира». Новалис говорил о романтизации мира, которая заключалась в совмещении реального с идеальным, возвышении обыденного до трансцендентального и соединении трансцендентальных категорий с понятиями из жизненной практики. Характеризуя романтическую литературу, Новалис отмечал, что в ней обыденное приобретает высший смысл, привычное становится таинственным, в конечном видится бесконечное. Он считал, что творчество существует вне человека, но его источник находится в самом человеке, единство творчества вселенной и творчества отдельного человека лежит в основе принципов романтического двоемирия. Писатель также постулирует онтологическую устойчивость духовной субстанции, часто описывая цикличность возвращения и смерть как перерождение в другом качестве. Новалис выразил свои основные эстетические идеи в цикле стихов «Гимны к ночи» (1800) и в романе «Генрих фон Офтердинген» (1800), который остался незаконченным. Свою эстетическую утопию Новалис проецирует в феодальное прошлое Германии, однако писатель не ставит перед собой задачу ни достоверно передать историю страны, ни идеализировать феодальные отношения, а только стремится создать романтическую атмосферу поэтической идиллии, каковой, по его мнению, было немецкое Средневековье.

Другой романтик первой волны, Людвиг Тик (1773–1853), не занимался теорией и выразил свои эстетические взгляды в художественных произведениях. Людвиг Тик в своем творчестве пристально изучал природу художника и его роль в обществе. Он полагал, что художник – фигура

исключительная, обособленная от общей массы, он стоит на грани миров и способен видеть то, что скрыто от глаз обывателя, поскольку занят деятельностью, которая выходит за рамки человеческих возможностей. Эта обособленность, оторванность от обыденной жизни – постоянное ощущение, преследующее творца. Они «живут лишь в звуках и знаках, – словно бы в воздушных сферах, как феи и кобольды, – это только кажется, что они ступают по грешной земле» [Тик, 1987, с. 172]. Среди его известных произведений – роман о художнике «Странствования Франца Штернбальда» (1798), комедия «Кот в сапогах» (1797) и новелла-сказка «Белокурый Экберт» (1797). Двоемирие в произведениях Тика проявляется как противопоставление и одновременное переплетение реального и сказочного повествования: «За пределами этой жизни лежит другая, стократ прекраснее, и скрытый в нем гений часто в тоске бьет крылами, стремясь освободиться и улететь в ту страну за золотыми закатными тучами» [Там же, с. 16]. Герои Людвиг Тика, с одной стороны, внутренне свободные, но, с другой стороны, над ними всегда довлеет рок, судьба, которую они не могут изменить.

В период с 1806 по 1815 год вокруг Гейдельбергского университета появляются романтики второй волны, что связано с кризисом романтического сознания ввиду разрушительных наполеоновских походов на территории Германии. Этот период характеризуется пробуждением национального самосознания, «романтики второго этапа разбудили интерес к национальной старине» [Тураев, 1989]. Главной заботой романтиков стала судьба Германии, ее вклад в мировую историю и ее место в общем культурном пространстве. Особое внимание представители нового романтизма уделяли проблеме историзма, рассматривая историю как непрерывный динамичный процесс. Ахим фон Арним и Клеменс Брентано работали над составлением сборника немецкой национальной народно-песенной поэзии «Волшебный рог мальчика» (1805–1808), в котором «были запечатлены черты патриархального уклада, исконно немецкого, по их представлению. Но все же в этих песнях выражены чувства и настроения

бесчисленных поколений» [Там же]. Не меньшее значение для немецкой культуры имели работы братьев Якоба (1785–1863) и Вильгельма (1786–1859) Гримм, в частности сборник «Детские и семейные сказки» (том 1 – 1812, том 2 – 1815, окончательная редакция – 1822). Сборник сказок, в котором можно найти «истории о животных, волшебные сказания и повести, где умный, добрый и отважный герой (часто простой крестьянин) сталкивается с противниками в человеческом облике или с чудовищами, воплощающими зло» [Там же], стал важнейшим памятником немецкой литературы, отражающим многовековую народную художественную традицию и истоки формирования национального менталитета. Братья Гримм были учеными-филологами и занимались исследованием средневековой немецкой поэзии и национального языка. Они выступили авторами знаменитого Немецкого словаря, «поскольку как раз язык является основой национального сознания» [Бент, 2001]. Большим достижением гейдельбергского романтизма считается создание первого научного направления в изучении фольклора – мифологической школы, в «основе которой лежали мифологические идеи Шеллинга и братьев Шлегелей» [Кругосвет, URL].

Если гейдельбергский романтизм еще не был столь пессимистичным и черпал смысл и вдохновение в народной культуре и в идее национальной идентичности, то поздний романтизм (1815–1848) полностью теряет веру в возможность преобразования мира силой творческого акта. Поздний романтизм выделяется из романтического направления как реакция на Освободительную войну против Наполеона (1813–1814) и уже не является, как ранее, кружком единомышленников, а выглядит как «довольно большое количество одиночек, причем очень разных, ярких по-своему» [Дмитриева, URL]. Согласно Е. Дмитриевой, «принципиальное отличие позднего романтизма в том, что выхода из кризиса не видится и заявляет о себе реальность, которая непреодолима в духовном акте. И мировоззрение, которое когда-то утверждало абсолютную свободу человеческого духа,

уступает место другому мировоззрению, которое как раз утверждает полную зависимость духа от материи, от объективной реальности, от текущей истории» [Там же]. Трагическое противостояние между идеалом и действительностью и концепция двоимирия приобретают новое измерение, охватывая не только противопоставление небесного и земного, но и внутренние противоречия, существующие в каждой из этих сфер. Небесный мир превращается в поле битвы между добром и злом, причем зло не уступает по силе божественному могуществу. Подобное раздвоение наблюдается и в земной реальности, где появляются образы как возвышенных героев, так и обывателей. Согласно М.И. Бенту, в литературе позднего романтизма «все больше жизненной правды и житейской прозы» [Бент, 2001]. Объективная реальность с ее противоречиями все настойчивее вторгается в субъективный мир героя. Типичный герой позднего романтизма – это гофмановский музыкант и композитор Иоганнес Крейслер, вынужденный мириться с необходимостью зарабатывать на жизнь, продавая свое искусство. Для творчества Гофмана характерны попытки вырваться за пределы реальности в мир искусства и фантастики, но искусство и сказка не приносят гармонии, подчиняясь законам окружающего мира. Это создает постоянный трагический конфликт между идеалами героев и суровой реальностью и приводит к принятию безысходности и неизбежности бытия. Говоря о данном периоде немецкой литературы, Н.Я. Берковский отмечает, что «романтическая ирония очень часто строится на переоценке духовной победы – торжество ума и воображения будто бы является торжеством практическим, действенным, непобедительностью такой победы ирония часто дразнит нас, позволяет занестись очень высоко, пережить во всех подробностях наше торжество, а потом заставляет познать истину и упасть ниже низкого. Так будет у Э.-Т.-А. Гофмана, так будет много позднее у Генриха Гейне» [Берковский, 2021, с. 72]. Действительно, романтическая ирония в творчестве Гофмана преобразилась в сатирическую иронию, направленную на конкретные социальные явления. В «Золотом горшке»

(1814) сатира носит морально-этический характер, высмеивая мещанское мировоззрение, а в «Крошке Цахесе» (1819) приобретает острый социальный подтекст. Цахес, лишенный талантов и даже способности ясно выражать свои мысли, благодаря магическим силам кажется окружающим гением и красавцем, быстро делая головокружительную карьеру. Гофман, используя приемы романтического метода, иллюстрирует несправедливое распределение благ в обществе, представляя его как результат действия иррациональных сил. В этом мире ничтожества у власти, а мнимый блеск, созданный богатством и положением, скрывает истинную никчемность и пустоту.

Поздний романтизм в Германии отражал революционную политическую обстановку в стране, увеличивающийся разрыв между классами, бунты крестьян, освободительные настроения, разочарование во французской Июльской революции 1830 года, вылившиеся впоследствии в Мартовскую революцию (1848–1849) в Германии. Эти настроения революционной борьбы повлияли на формирование творческого пафоса «последнего поэта романтизма» и «первого критика романтизма» – Генриха Гейне. В историко-культурном исследовании П.И. Вейнберга раннее творчество Гейне характеризуется как «стихотворения, в которых покамест еще не было никакого сатирического, политического и социального элемента и где автор выступал только романтиком, певцом любви и поэтом в народном духе, – на публику они произвели громадное действие потому, что она впервые увидела в такой удивительной форме то, “чего именно недоставало этому вялому, апатичному, унылому времени”, – силу порывистой, живой, даже иногда дикой страсти» [Вейнберг, 2016]. Несмотря на следование постулатам романтизма, Гейне отходит от них, апеллируя к практическим человеческим и гражданским интересам. Пессимистические взгляды, связанные с потерей веры в воскрешение человечества, отразились у Гейне в таких произведениях, как «Атта Троль» (1842), «Новые стихотворения» (1844) и особенно «Зимняя сказка» (1844).

Для него искусство ценно лишь тогда, когда оно отвечает задачам «прогресса» и способствует социально-политическому развитию общества. В отличие от романтиков, стремившихся к комплексному отражению эпохи, Гейне акцентировал внимание на продвижении определенной идеологической тенденции. Он написал обширный обзор романтической литературы «Романтическая школа» (1833–1836), показав эволюцию данного направления, охарактеризовав ярких представителей романтизма и провозгласив его вырождение. Творчество поэта оказало сильное влияние на реалистическую прозу и стало провозвестником становления реалистических тенденций в литературе. Его противоречивость в следовании романтическим концепциям и при этом отрицание романтизма ярко охарактеризованы в статье «Нерелигиозное отречение: “Романтическая школа” Генриха Гейне»: «Возможно, у ярости и метаний Генриха Гейне был общий исток; возможно, своей статьей, как магическим заклинанием, он хотел освободить от романтических чар не только образованных французов и немцев, но и себя самого» [Максимов, 2016].

Заканчивая обзор романтизма в Германии, невозможно не остановиться на фигуре И.В. Гете. К моменту формирования йенского кружка романтиков Гете был уже состоявшимся писателем эпохи Просвещения и поэтом с неоспоримым авторитетом, тяготеющим к классицизму. В разрозненной Германии в поисках общего культурного мерила романтики выделили Гете. Пожилой Гете воспринимался романтиками как влиятельный покровитель. Необычайно восторженное отношение к Гете было беспрецедентным в Германии, однако писатель сохранял дистанцию, ограничиваясь лишь выборочным одобрением отдельных достижений романтиков, но избегая тесного взаимодействия с романтическим движением в целом. Согласно «Литературным манифестам западноевропейских романтиков», «именно ранние немецкие романтики создали в Германии подлинный культ Гете, сами в своих художественных опытах опираясь при этом во многом на его творческие принципы, которые переосмыслились ими в романтическом

плане. Многие из представленных в немецком разделе настоящего тома материалов свидетельствуют о том, что и позитивное, и подчас резко полемическое отношение к произведениям Гете во многом формировало эстетические теории немецких романтиков» [Литературные манифесты, 1980, с. 30]. В литературоведческом словаре «Metzler Lexikon Literatur» отмечено, что поэтика Гете и Шиллера вполне вписывалась в каноны романтизма: «Die internationale Wahrnehmung und Geltung der dt. Lit. um 1800 ist indes insgesamt auf den Begriff ›R.« zu bringen. Denn neben dem Erzähler E.T.A. Hoffmann und dem Literarhistoriker A. W. Schlegel als den zeitgenössisch am stärksten über Deutschland hinaus wirkenden ›Romantikern‹ sind auch die Werke J.W. Goethes und F. Schillers im Ausland als romantisch rezipiert worden. Das ist in stofflicher und ästhetischer Hinsicht für den Großteil ihrer Werke auch die lit.wissenschaftlich angemessene Qualifizierung. Mit der R. gewinnt die dt. Lit. das erste Mal in ihrer Geschichte übernationale Bedeutung. Sie ist der entscheidende Impuls für die europäische R» [Metzler Lexikon Literatur, 2007, p. 664–665] («Однако международное восприятие и значение немецкой литературы около 1800 года можно обобщить термином “романтизм”. Ведь помимо романиста Э.Т.А. Гофмана и историка литературы А.В. Шлегеля, “романтиков” своего времени, оказавших наиболее сильное влияние за пределами Германии, за рубежом к романтической литературе относились также произведения И.В. Гете и Ф. Шиллера. С точки зрения содержания и эстетики, это также подходящая литературно-научная классификация для большинства их произведений. С романтизмом немецкая литература впервые в своей истории приобрела наднациональное значение. Это стало решающим импульсом для европейского романтизма» [перевод – Д.Т.]).

Эрнст Роберт Курциус в работе «Европейская литература и латинское Средневековье» также отмечает сложность отнесения некоторых авторов к одному литературному направлению: «В Испании и Англии была романтика, но не было классики. В Германии и классика во Франции существовали в одно и то же время и, отчасти, в одном и том же месте. Иенская романтика

1798 года – это отражение, осмысление и кое в чем критика веймарской классики 1795 года. С другой стороны, у позднего Гете есть много романтического» [Курциус, с. 398].

Сам же Гете не спешил причислять себя к тому или иному направлению, его творчество отразило различные литературные течения эпохи в той или иной степени; как лаконично сформулировал Александр Аникст, «на нем одном можно изучить типичные черты разных литературных школ эпохи» [Аникст, 1982].

Однако романтики находили в творчестве Гете многое, что было близко их литературным сентенциям. Считается, что именно в «Страданиях юного Вертера» (1774) Гете заложил основы романтической эстетики, сосредоточившись на сильных эмоциях и личном опыте героя. Однако наибольшей популярностью у молодого поколения пользовался роман Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера», поскольку в нем романтики увидели воплощение произведения, синтезирующего различные жанры, поэзию и прозу, фантазию и реальность, этакий прообраз универсального романа, о котором они грезили. Позже романтики отреклись от романа Гете, поскольку он имел утилитарный характер, он демонстрировал, как герой, «видевший поначалу именно в искусстве прибежище от социальной несвободы, в конечном счете ищет и находит приложение своим силам и способностям в конкретном практическом деле, в профессии хирурга, в деятельной помощи людям» [Бент, 2001]. В дальнейшем романтики начнут полемизировать с романом и писать пародии на роман Гете (так Новалис издал собственный роман «Генрих фон Офтердинген»). Находили молодые поэты следы универсального искусства и в «Фаусте» Гете, этот роман был ценен для них еще и обращением писателя к фольклору и мифу: «После “Фауста” миф для них – сила, доказавшая себя» [Берковский, 2021]. Баллады Гете стали каноническими примерами романтической поэзии, подчеркивающими самобытность художественного выражения. Большинство романтических баллад черпают сюжеты из народного творчества, демонстрируя интерес к

национальному наследию, но баллада, будучи интерпретацией фольклорного материала, не является его точным воспроизведением; важной чертой этих произведений, в отличие от фольклора, стало яркое проявление эмоций и личности автора. Гете в балладном творчестве стремился подчеркнуть как уникальность отдельных преданий, так и общие черты в мировоззрении разных народов. Поэт, возродивший интерес к этому жанру, создал серию баллад («Фульский король», «Лесной царь», «Кладоискатель», «Коринфская невеста»), основанных на античных мифах и средневековых легендах, характеризующихся таинственностью, назидательностью и мрачной эстетикой. Возникшая впоследствии в Германии влиятельная группа писателей «Молодая Германия» (1830–1840-е), провозгласившая гражданскую роль искусства, пыталась развенчать Гете, обвиняя в отсутствии демократических идеалов и эгоизме. Лишь в конце XIX века неоромантики вернули интерес к творчеству немецкого писателя.

Изучением мотива смерти в творчестве Гете занимались Эллис Дай («Любовь и смерть у Гете: единство и двойственность» (2004)), Мария Заффарана в диссертации «Мотив самоубийства в “Вертере” Гете и в его драматических продолжениях» [Zaffarana, 2012]; философский аспект восприятия смерти у Гете проанализировал П.А. Горохов [Горохов, 2024].

В лирике Гете зачастую присутствует образ смерти, однако в противовес ей он выводит не жизнь, а любовь. Примером может послужить стихотворение «Фиалка»:

Как счастлив я, что смерть испил  
У ног, у ног,  
У милых ног ее.

[Гете, с. 121].

В стихотворении «*Selige Sehnsucht*» («Блаженное томление»), созданном Гете в 1819 году и вошедшем в сборник «Западно-восточный

диван», раскрывается парадоксальная концепция стремления к трансцендентному через разрушение. Автор переосмысливает природу смерти, представляя ее не как финал бытия, а как путь к высшей форме существования. Лирический герой воспевае́т жизнь, которая жаждет «огненной смерти», что символизирует трансформацию, аналогичную сгоранию мотылька в пламени. Этот мотив воплощает философскую зрелость Гете: идея томления трактуется как источник блаженства, позволяющий преодолеть экзистенциальный страх перед смертью:

И доколь ты не поймешь:  
Смерть для жизни новой,  
Хмурым гостем ты живешь  
На земле суровой.

[Гете, с. 332].

Н. Вильмонт отмечает: «Хозяином жизни является тот, кто живет жизнью всего людского племени – в его прошлом, настоящем и будущем, кто “гостит на земле”, зная, что должен ее покинуть, но от этого не перестает ее считать своим “вечным жилищем”» [Вильмонт, с. 38].

Произведение Гете «Страдания юного Вертера» выделяется среди других работ автора, поскольку в центре сюжета – решение героя совершить самоубийство. В своем исследовании М. Заффарана провела детальный анализ всех эпизодов повести и пришла к следующим выводам: «Damit unterstreicht Goethe noch einmal das Außenseitertum, aber vor allem den Nonkonformismus des Protagonisten: So wie Werther im Leben gegen alle gesellschaftlichen Regeln verstoßen hat, missachtet er sie auch im Tod. Er wählt, den Selbstmord und macht sich damit zum Ausgegrenzten. Die als Sünde deklarierte Freveltat wird im Briefroman selbst jedoch nicht als lästerhafte Handlung dargestellt. Der Freitod wird nicht als Verstoß gegen die vernunftorientierten, gesellschaftlichen Traditionen inszeniert oder als moralisch

verwerflich angesehen. Die Selbsttötung wird zwar stellvertretend für das aufklärerische Vernunftprinzip vom nüchternen Verstandesmenschen Albert verurteilt, dessen ungeachtet läßt Goethe den Suizid durch seinen tragischen Helden als notwendiges Ergebnis eines langen selbstzerstörerischen Seelenprozesses idealisieren» [Zaffarana, S.95]. – «Гете вновь подчеркивает отчужденность, но прежде всего – нонконформизм главного героя: подобно тому, как Вертер в жизни нарушал все общественные правила, он пренебрегает ими и в смерти. Он выбирает самоубийство и тем самым превращает себя в изгоя. Хотя этот поступок объявлен грехом, в эпистолярном романе он не изображается как порочное деяние. Добровольная смерть не представлена как нарушение ориентированных на разум общественных традиций и не рассматривается как морально предосудительная. Хотя самоубийство осуждается от лица рассудительного Альберта – носителя просветительского принципа разума, – Гете все же позволяет своему трагическому герою идеализировать суицид как необходимое следствие длительного саморазрушительного душевного процесса» [перевод – Д.Т.].

## **2.2. Тема смерти в русской балладе В.А. Жуковского**

В.А. Жуковский – выдающийся русский поэт, яркий представитель романтической традиции в России. Помимо этого, стоит отметить, что излюбленным его жанром была баллада. Известно, что современники дали ему прозвище «балладник», а сам он в шутку называл себя «родителем на Руси немецкого романтизма и поэтическим дядькою чертей и ведьм немецких и английских» [Вольпе, 1971, с. 360]. Жуковский активно занимался переводом немецких баллад: переводил Шиллера, Гете, Уланда, Зейдлица, а также английских поэтов – Саути, Мура, В. Скотта. Чтобы понять, насколько правильно оценивать тему смерти в балладном творчестве В.А. Жуковского, если оно в большей части является переводным, стоит

несколько слов сказать о восприятии перевода в то время и лично самим поэтом.

Традиционно анализ переводческой работы писателя охватывает два ключевых направления. Во-первых, это сопоставление перевода с исходным текстом: исследователи выявляют степень их соответствия, а также приемы, которые переводчик использует для передачи специфики оригинала. Во-вторых, изучаются теоретические позиции переводчика – его целевые установки, которые реконструируются на основе предисловий, статей, писем и прочих сопутствующих материалов.

Вместе с тем имеется еще один, зачастую упускаемый из виду исследователями аспект – реакция читательской аудитории (включая критиков и издателей) на переведенное произведение. Суть вопроса заключается в следующем: воспринимают ли читатели перевод как самостоятельное произведение национальной литературы, созданное переводчиком и лишь тематически вдохновленное иностранным источником, или же видят в нем лишь иноязычное произведение, получившее новую языковую форму, но не ставшее равноценным оригиналу?

Такое читательское восприятие играет существенную роль в становлении концепции переводной литературы. Более того, оно способно влиять как на переводческую практику, так и на формирование теоретических взглядов самого переводчика.

Отношение В.А. Жуковского к переводческой традиции зафиксировано в его письмах, заметках и рассуждениях. В рассуждениях «О басне и баснях Крылова» он отмечает: «Не опасаясь никакого возражения, мы позволяем себе утверждать решительно, что подражатель-стихотворец может быть автором оригинальным, хотя бы он не написал и ничего собственного. Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник» [Жуковский, Т. 12, с. 208]; «прекрасное редко переходит из одного языка в другой, не утратив нисколько своего совершенства; что же обязан делать переводчик? Находить усебя в воображении такие красоты, которые бы могли служить

замену, следовательно, производить собственное, равно и превосходное: не значит ли это быть творцом?» [Жуковский, 2012, т. 12, с. 209]. В статье «О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов» прослеживаются те же принципы: «В подлиннике от соединения некоторых слов происходит гармония; но те же самые слова, соединенные в переводе, оскорбляют нежный слух, и вы своею точностью необходимо должны уничтожить гармонию» [Там же, с. 313]. И.М. Семенко отмечает: «Почти все тридцать девять баллад Жуковского – переводы. Среди них есть много вольных переводов, где поэт воссоздает смысл и ход сюжета, но не ставит своей целью буквальное следование за текстом» [Семенко, 1975, с. 158].

Ю.Д. Левин в работе «В.А. Жуковский и проблема переводной поэзии» отмечал: «Таким образом, Жуковский приравнивал поэтический перевод к оригинальному творчеству. Переводить поэтическое произведение означало для него создавать произведение, неотъемлемо принадлежащее родной литературе. Такое воззрение отвечало и романтическому методу перевода, и запросам русской литературы, и, наконец, индивидуальным особенностям его поэтического дарования. Конечно, как показали исследования, он эволюционировал к более точному воспроизведению оригинала» [Левин, 1985, с. 12]. Не только простые читатели, но и специалисты воспринимали творчество В.А. Жуковского как оригинальное: «Баллады Жуковского всегда отчетливо осознавались современниками как совершенно оригинальное явление, ниспровергающее каноны и смешивающее стилевые стихии» [Ветшева, Жилиякова, 2008, с. 233].

В контексте романтизма о роли Жуковского писал Г.А. Гуковский в монографии «Пушкин и русские романтики» [Гуковский, 1965], изучением его балладного творчества занимались И.М. Семенко «Жизнь и поэзия Жуковского» [Семенко, 1975], С.А. Матяш «Стих баллад В.А. Жуковского» [Матяш, 2008], М.А. Артамасова «Творчество В.А. Жуковского и фольклор» [Артамасова, 2001], Е.С. Куйкина [Куйкина, 2016].

В контексте русско-европейских взаимоотношений проблему изучали О.Е. Худорожкова «Рецептивная история баллад Ф. Шиллера “Der taucher” (“Ныряльщик”) и “Der handschuh” (“Перчатка”) в русской и немецкой словесности XIX – XXI веков» [Худорожкова, 2009], Е.П. Литинская «Рецензия и рецепция античной поэзии в творчестве В.А. Жуковского» [Литинская, 2010], Н.Е. Никонова «В.А. Жуковский и немецкий мир» [Никонова, 2013].

Существуют различные классификации балладного творчества В.А. Жуковского. Во-первых, это деление на переводные и оригинальные. В.А. Жуковский интересовался немецкой поэзией, о чем упоминает В.И. Кулешов в работе «Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина)»: «Гораздо ближе Жуковскому была немецкая литература. Когда “Вестник Европы” в 1808 году перешел в руки Жуковского, на его обложках стали появляться литографированные овальные портреты выдающихся немецких мыслителей и поэтов: Лафатера, Клопштока, Гете. Наступила, хотя и поверхностная, реабилитация Канта, чей портрет также был напечатан. Полной поправкой к прежним ироническим отзывам о немецком любомудрии было опубликование “Письма к Канту” одного из его поклонников, благодарившего учителя за тот свет знания, который он пролил своими сочинениями (1808, № 24). Не поднимаясь до принципиального философского обоснования своего предромантизма, или романтизма, “Вестник Европы” Жуковского, однако, создавал этими публикациями определенную атмосферу вокруг своих элегий и баллад, которые выражали новое, романтическое мироощущение, созвучное немецкому идеализму» [Кулешов, с. 22].

К оригинальным относятся всего пять баллад: «Громобой», «Вадим» (составляющие «Двенадцать спящих дев», 1810–1817), «Ахилл» (1812–1814), «Эолова арфа» (1814) и «Узник» (1819). Им мы уделим особое внимание, чтобы в дальнейшем проанализировать, есть ли влияние оригинальной поэтики Жуковского на творчество А.К. Толстого. Так как, несмотря на

вольность переводов, переводные баллады все-таки сохраняют чужой сюжет. В исследовании И.М. Семенко предлагается не только разграничение на оригинальные и переводные баллады, но и их тематическая классификация, включающая русские, античные и средневековые баллады.

Говоря о поэтике баллад В.А. Жуковского, С.Е. Шаталов отмечает: «Художественный мир баллад Жуковского – это подлинно трагический мир. И самая “благополучная” из них – баллада “Светлана” – особым образом и чуть ли не в виде исключения “освобождена” от фанатичной свирепости, от ужасов мстительного сведения счетов, от безысходности бытия, обреченного на уничтожение и подстерегаемого ненавистью» [Шаталов, 1988, с. 63].

Мотив смерти реализуется в целом ряде баллад В.А. Жуковского. Например, в балладах «Людмила» и «Светлана» появляется мотив свадьбы с покойником. В исследовании И.М. Семенко отмечено: «Нельзя не учитывать и того, что самый тип фантастики бюргеровской “Леноры” чужд русской фольклорной традиции, что сюжет ее (“свадьба с мертвецом”) нехарактерен для русского фольклора» [Семенко, 1975, с. 167]. Подобного мнения придерживается и О.В. Богданова: «Чуждый русскому сознанию сюжет о мертвом женихе экстраполирован Жуковским на русскую почву, тем самым усиливая акцент неординарности (= романтичности) воспроизводимых событий, изменяя привычную логику поведения знакомого героя / героини. Романтическая “необычность” и “исключительность” становятся условием обнаружения скрытых граней характера персонажа, репрезентации психологических коллизий образа» [Богданова, 2017, с. 116]. Однако это не совсем верно, как отмечает Е.Е. Левкиевская: «Легенда о женихе-мертвце известна во многих европейских традициях. В литературе этот сюжет получил широкое распространение благодаря романтической балладе немецкого поэта Г. Бюргера “Ленора”. На русский язык баллада была переведена В.А. Жуковским. В европейских, как и в славянских версиях легенды сохраняются общие мотивы: мертвый жених является ночью на коне при свете месяца к невесте, берет ее с собой и по дороге на кладбище

спрашивает, не боится ли она его» [Левкиевская, с. 491]. Это также находит подтверждение в работе 1890 года «Русские варианты сказки о женихе-мертвце»: «Сюжет Леноры известен и у многих славянских народов с большими или меньшими отклонениями; распространен он также и среди русского народа, но до сих пор опубликованы собственно два русских варианта: галицкая песня и малорусский рассказ» [Русские варианты сказки о женихе-мертвце, 1890, с. 332].

Мотив ожившего мертвца присутствует также в балладах «Рыцарь Роллон», «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди», однако он дополнительно осложняется сделкой с нечистым. Так, в балладе «Рыцарь Роллон» одноименный герой отдает свои перчатки нечистому в пустынной часовне:

Молвил нечистый; а рыцарь сказал ему:  
«На! Рад испытать я, заплатит ли долг сатана;  
Вот тебе обе перчатки; отдай через год».  
[Жуковский, 2008, т. 3, с. 211]

В балладе подчеркивается время: «Лес был дремучий, и был уж полуночный час» [Жуковский, 2008, т. 3, с. 210] – и отмечается, что нечистый сидел на гробнице, что подчеркивает его связь с миром мертвых.

Роллан понимает совершенную им ошибку, решается прожить год в монастыре, однако гибнет под копытами молодого коня:

Взвизгнул, вскочив на дыбы, разъярившийся конь;  
Грива горой, из ноздрей, как из печи, огонь;  
В сердце Роллона ударил копытами он;  
Умер, и сразу вздохнуть не успевши, Роллон.  
[Жуковский, 2008, т. 3, с. 212]

Однако, несмотря на погребение, Роллон не умирает, теперь он находится в услужении у сатаны:

Жалобно охнув, Роллон повернулся в земле;  
Вышел из гроба, со вздохом перчатки надел,  
Сел на коня, и как вихорь с ним конь улетел.

[Жуковский, 2008, т. 3, с. 213]

Перчатки возвращены хозяину спустя год, однако сам он становится прислужником. В «Словаре символов» отмечено: «Перчатка в символике во множестве случаев представляет саму руку, орган деятельности и выражения информации, поэтому является синонимом власти и защиты, символизирует выдаваемое королем торговое и финансовое право» [Бидерманн, 1996, с. 203]. Таким образом, получив перчатки от Роллона, нечистый обретает власть над ним.

В «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» умирающая старуха сознается в содеянном ей зле, однако хочет при помощи сына спасти свою душу:

Вся жизнь моя в грехах погребена <...>  
Я кровь младенцев проливала,  
Власы невест в огне волшебном жгла  
И кости мертвых похищала.

[Жуковский, 2008, т. 3, с. 51]

В тексте фигурируют сакральные числа: во-первых, ее гроб должен быть окован семью кольцами; во-вторых, отпевание должно проходить три ночи; в-третьих, она просит, чтобы ее отпевали пятьдесят дьяков. Несмотря на соблюдение всех условий, в третью ночь один из священников падает от усталости, именно в это время звучит звук грома, дверь падает с петель и

заходит он. Таинственный странник не называется, все местоимения, связанные с ним, пишутся с большой буквы. Однако нетрудно предположить, что за старухой пришел сам дьявол:

И тихо труп со стоном тяжким встал,  
Покорен страшному призыванью;  
И никогда здесь смертный не слышал  
Подобного тому стенанью.

Шатаясь пошла она к дверям:  
Огромный конь чернее ночи,  
Дыша огнем, храпел и прыгал там,  
И, как пожар, пылали очи.

[Жуковский, 2008, т. 3, с. 56]

В литературе мотив смерти демонстрирует семантическую многоплановость, реализуясь не только в мистико-символическом, но и в бытовом дискурсе. Примером служит баллада «Алина и Альсим», где фабула выстраивается вокруг конфликта: супруг совершает убийство героини на основании ложного умозаключения о ее неверности, интерпретировав удержание руки другого мужчины как свидетельство супружеской измены.

На нарративном уровне текст конструирует диалектику реального и потустороннего: Алина материализуется в форме тени, преследующей супруга. Данный прием создает двуплановость повествования, совмещая:

– рационально-бытовую причинно-следственную цепочку (мотив ревности → убийство);

– иррационально-мистическую репрезентацию последствий деяния (появление тени как формы нравственного воздаяния).

Рассмотрим подробно оригинальное балладное творчество В.А. Жуковского. Поэтика романтического контраста нашла наиболее полное

воплощение в балладе «Громобой», в ней противопоставляются жизнь и смерть, ад и рай, а также Творец и Асмодей:

Тебе на свете жить – беда;

Покинуть свет – другая.

[Жуковский, 2008, т. 3, с. 84]

Громобой заключает сделку с Асмодеем, его ждут десять лет успеха, богатства и процветания в обмен на его душу, но, когда приходит страшный срок, Громобой не готов. Тогда Асмодей предлагает забрать души его дочерей и продлить ему тем самым время:

Предай мне души дочерей

За временну свободу,

И дам, по милости своей,

На каждую по году.

[Жуковский, 2008, т. 3, с. 90]

В балладе Жуковского наблюдается смешение разнородных представлений о рае и аде: наряду с традиционной христианской символикой (Творец, иконы, рай) присутствует языческий элемент – «Перун огнекрылатый». Образ ада выстраивается на пересечении церковной доктрины и народно-фольклорных воззрений. В этой балладе, как и в предыдущих, ведущим становится мотив сделки с нечистой силой, однако здесь она находит иное воплощение: дух героя может быть спасен по истечении неопределенного срока, его грех может быть искуплен временем.

Основой сюжета баллады «Ахилл» является приход царя Приама за телом своего сына Гектора. Однако Жуковский не просто пересказывает эпизоды из «Илиады», но и включает в повествование сведения из цикла троянских мифов. Образ Неоптолема, который оказывается на троянской

земле, имеет истоки в трагедии Софокла «Филоклет». Содержание баллады – это речь Ахилла о неотвратимости судьбы и ее принятии:

Скоро!.. лук свой напрягает  
Неизбежный Аполлон,  
И пришельца ожидает  
К Стиксу черному Харон.  
И Патрокл с берегов забвенья  
В полуночной тишине  
Легкой тенью сновиденья  
Прилетал уже ко мне.

[Жуковский, 2008, т. 3, с. 71]

Е.С. Куйкина, анализируя обращение Жуковского к античным сюжетам, отмечает: «Освоение Жуковским балладного жанра тесно связано с осмыслением теоретических идей и художественных открытий немецких поэтов Ф. Шиллера и Г. А. Бюргера. Жуковский перевел шесть “античных” баллад Ф. Шиллера (“Кассандра”, “Ивиковы журавли”, “Поликратов перстень”, “Торжество победителей”, “Жалоба Цереры” и “Элевзинский праздник”), а одну, “Ахилл”, сочинил по их образцу» [Куйкина, 2016, с. 8].

Баллада «Эолова арфа» (1814) создана Жуковским в «долбинский» период, отмеченный личными любовными переживаниями, «являясь одновременно средоточием важнейших биографических, эстетических и художественных смыслов. Это и сублимированный биографический сюжет, связанный с предвидением драматической развязки взаимоотношений с М.А. Протасовой; и вариация на универсальную тему культуры (любовь сильнее смерти); и плодотворный опыт освоения различных литературных традиций (оссианизм, Г.-А. Бюргер, В. Скотт, Шекспир и др.)» [Жуковский, 2008, т. 3, с. 321]. Сюжет строится вокруг трагической любви Минваны, дочери властителя Морвены, и певца Арминия. Из-за разницы в социальном

положении влюбленные могут встречаться лишь тайно. Арминий привязывает к дереву арфу и обещает, что после смерти превратится в ветер и будет напоминать о себе ее звучанием.

Когда отец Минваны Ордал узнает о женихе, он изгоняет Арминия. Спустя годы Минвана слышит мелодию арфы и понимает: любимый умер. Охваченная тоской, она погибает. В финале автор соединяет влюбленных на небесах.

Баллада выдержана в резкой тональности и раскрывает тему запретной любви. Ее отличает североевропейский средневековый колорит (образы «зубчатых стен замка», «озера воды», «шлемов», имена героев), а также влияние оссиановского течения.

Говоря о роли хронотопа в балладном творчестве, стоит отметить следующие характерные черты.

1. Время событий – полночь, когда происходит встреча с нечистой силой, тайной и т.д. Именно это время упоминается в балладах «Людмила» («полночный час звучит...» [Жуковский, 2008, т. 3, с. 11]); «Светлана» («В чистом зеркала стекле В полночь, без обмана Ты узнаешь жребий свой» [Там же, с. 32]; «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» («И вдруг... к полночи за воротами Ужасный вой, ужасный шум и треск» [Там же, с. 53]); «Громобой» («В глухую полночь Громобой Сидел одни с кручиной...» [Там же, с. 82–83]); «Ленора» («Заройте гроб в полночный час Слезам теперь не место» [Там же, с. 186]); «Королева Урака и пять мучеников» («И тихо час полночный наступал» [Там же, с. 200]); «Рыцарь Роллон» («В полночь к могиле ужасный ездок прискакал; Черного, злого коня за узду он держал» [Там же, с. 213]) и др.

2. Местом действия часто является темный лес; гробница или даже стены монастыря, что создает готическую атмосферу и указывает на невозможность укрыться от темных сил даже в священном месте. Е.А. Маймин в работе «О русском романтизме» обращает внимание также на

один из любимых пейзажных мотивов Жуковского, связанный с «туманом» и «туманным»: «Его туман сродни сумраку, сродни всему зыбкому, неопределенному, загадочному в природе. В поэзии Жуковского слово “туманный” становится приметой стиля и стилеобразующим: “Я восходил; вдруг тихо закурился туманный дым в долине над рекой...”; “...отуманенным потоком жизнь унылая плыла...”, “...отуманилася Ида, омрачился Илион...”; “...он умолк... в тумане Ида, отуманен Илион...” и т.д. [Маймин, 1975, с. 36].

Помимо этого, повторяющимся образом является ворон, например, в балладе «Людмила» («Черный ворон вострепнулся; Вздогнул конь и отшатнулся» [Жуковский, 2008, т. 3, с. 13]); «Светлана» («Ворон каркает: печаль!» [Там же, с. 35]); «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» («На кровле ворон дико прокричал: Старушка слышит и бледнеет. Понятно ей, что ворон тот сказал: Слегла в постель, дрожит, хладеет» [Там же, с. 50]); «Громобой» («И все в ужасной тишине; Окрестность как могила; Вот... каркнул ворон на стене» [Там же, с. 88]); «Вадим» («И ворон, птица ночи, На нем, как призрак, недвижим Сидит, унылы очи» [Там же, с. 127]); «Ленора» («Но кто там стонет? Что за звон? Что ворона взбудило? По мертвом звон; надгробный стон; Голосят над могилой» [Там же, с. 185]). А.В. Гура отмечает: «Ворон – вещая птица. Он живет, как полагают, сто (Польша, р-н Тарнобжега и Ниско, Wierzch. ME: 206) или триста лет (Волынская обл., Ковельский р-н, Уховецк, зап. автора) и владеет тайнами: вещует смерть, нападение врагов, обладает магическим камнем, в русских былинах дает советы героям (Олонецкая губ., Кл. ЖАСС: 88), в сербских сказках указывает зарытый клад (там же: 89)» [Гура, с. 532].

В.А. Жуковский выступает ключевой фигурой русского романтизма, чье балладное творчество, преимущественно переводное, формировало национальную поэтическую традицию, где вольный перевод приравнивался к оригинальному акту творчества. Поэтические принципы Жуковского, изложенные в его теоретических размышлениях («О басне и баснях

Крылова», «О переводах вообще»), подчеркивают статус стихотворного переводчика как «соперника» оригинала, способного создавать эквивалентные художественные ценности, что подтверждается рецепцией современников и поздних исследователей.

Мотив смерти в балладах Жуковского реализуется через семантику романтического дуализма – реального и потустороннего – с использованием архетипов вроде «свадьбы с мертвецом» («Людмила», «Светлана», «Ленора»), сделок с нечистой силой («Рыцарь Роллон», «Громобой») и символов возмездия (ворон, полночь, гробница), интегрируя фольклорные и европейские (Бюргер, Шиллер) традиции в русскую поэтику. Оригинальные баллады («Эолова арфа», «Ахилл», «Громобой» и др.) демонстрируют авторскую поэтику контраста (жизнь / смерть, рай / ад), усиливая психологизм и философскую рефлексию, что предвосхищает влияние на последующих романтиков, включая А.К. Толстого.

Хронотоп полнолуния и леса, а также символика ворона как предвестника гибели структурируют готическую атмосферу, подчеркивая неизбежность судьбы и тем самым обогащая жанр баллады метафизическим измерением.

### **2.3. Взаимодействие немецкой и русской танатопэтики в балладном творчестве А.К. Толстого**

Стоит сказать несколько слов о построении русско-немецких взаимоотношений. В работе А.А. Гугнина «Основные этапы истории немецко-русских и русско-немецких литературных связей» отмечается ряд особенностей, характерных для русско-немецких отношений, в частности ориентация русской литературы в сторону Германии: «Для французов немецкая литература всерьез стала открываться только в XIX веке после выхода книги Жермены де Сталь “О Германии” (1810); в Англии интерес к ней усилился после перевода Вальтером Скоттом “Леноры” Бюргера в 1796

году, “Геца фон Берлихингена” Гете в 1799 году, но особенно в результате разносторонней деятельности С.Т. Колриджа по пропаганде немецкой литературы, эстетики и философии после его поездки с Вордсвортом по Германии в 1798–1799 годах. В России же интерес к немецкой литературе уже в первой половине XVIII века формировался по самым разнообразным каналам, а позднее можно говорить уже о систематическом интересе русских писателей и деятелей культуры к немецкой литературе, об активном переводческом освоении многих значительных явлений немецкой литературы XVIII века» [Гугнин, 2002].

П.Н. Берков в работе «Проблемы исторического развития литератур» рассматривает влияние немецкой литературы на отечественную в период XVIII века, обращая внимание на то, что начало этого взаимодействия было связано с переводческой деятельностью И.В. Пауса и Э. Глюка: «Это было явление хотя и обусловленное современной ему исторической обстановкой, но не связанное с тогдашней русской литературой. Поэтому оно оставалось до конца XIX, начала XX века неизвестным как русским, так и немецким исследователям; однако в нем нельзя не видеть предыстории ознакомления русских читателей с немецкой литературой» [Берков, 1981, с. 262]. Следующим этапом П.Н. Берков считает деятельность членов Академии наук, в которую входили И.С. Бекенштейн, З. Байер, сочинявшие к памятным датам стихотворные произведения: «должны были представлять своим государям к Новому году и придворным праздникам торжественные оды для придания этим событиям особой пышности» [Там же, с. 263]. В конце 1735 года Петербург пополнился двумя выдающимися деятелями культуры из Германии. В российскую столицу прибыли представители «Лейпцигского немецкого общества» – молодой поэт Я. Штелин (1709–1785), известный как последователь и соратник Готшеда, и профессор И.Г. Лоттер (1702–1737). С появлением этих деятелей идеи готшедовского направления получили надежную платформу для распространения на территории России. Произошел своеобразный культурный сдвиг: место второстепенных поэтов

школы разума заняли представители раннего немецкого классицизма, хотя и не являвшиеся первостепенными фигурами в литературном мире.

Я. Штелин, едва прибыв в российскую столицу, активно включился в творческую деятельность. В его обязанности входило создание официальных поздравительных од в адрес императрицы от лица Академии наук, а также написание стихотворений, посвященных различным событиям при дворе.

Особым этапом популяризации немецкой литературы становится деятельность М.В. Ломоносова, который внимательно изучал немецкую литературу: Гюнтера, Готшеда и других. Позднее немецких авторов активно переводил А.П. Сумароков (переводы П. Флеминга, А.Л. Карш), однако в статье «К бессмысленным рифмоторцам» он настаивает на сохранении чистоты русского языка: «Правописание наше подьячие и так уже совсем испортили. А что свойственно до порчи касается языка, немцы насыпали в него слов немецких, петиметеры – французских, предки наши – татарских, педанты – латинских, переводчики священного писания – греческих: опасно, чтобы кирейки не умножили в нем и польских слов. Немцы склад наш по немецкой учредили грамматике. Но что еще больше портит язык наш? худые переводчики; худые писатели; а паче всего худые стихотворцы» (цит. по: [Кулешов, URL]).

Важным этапом в развитии русско-немецких отношений становится освободительная война против Наполеона. Именно в этот исторический период русский народ, сокрушив могущество наполеоновской империи, впервые предстал перед европейским сообществом как весомая геополитическая сила, определившая новый мировой порядок. Культурное сближение двух народов активно поддерживали видные представители немецкой интеллектуальной элиты того времени. Среди них выделяются публицист Эрнст Мориц Арндт и выдающийся историк Бартольд Георг Нибур, внесшие значительный вклад в развитие германо-русских культурных отношений. Особую роль в становлении взаимоотношений России и Германии отводят Теодору Кернеру, выдающемуся поэту эпохи германского

национально-освободительного движения 1813 года. А.А. Гугнин отмечает: «Т. Кернер, сражавшийся в отряде прусского майора Лютцова, которому были приданы 50 русских казаков, написал не только сонет “Москва”, исполненный чувства благодарного уважения к героическому русскому народу, но и пытался переводить на немецкий язык услышанные от казаков русские и украинские народные песни. И русская аудитория, в свою очередь, проявила внимание к творчеству Т. Кернера. Особым успехом пользовались его драмы, одна из них – патриотическая пьеса из венгерской истории “Зринья” (Zriny, 1813)» [Гугнин, 2002]. Ю. Леман отмечает, что «с этого времени в Германию приезжает большое количество молодых людей из России, интересующихся немецкой культурой и желающих получить образование в немецких университетах» [Леман, 2018]. К числу таких личностей относятся Степан Шевырев (1806–1864), романтик Вильгельм Кюхельбекер (1797–1846), писатель и публицист Александр Герцен (1812–1870) и Федор Тютчев (1803–1873), который долгое время работал дипломатом в Мюнхене и поддерживал дружеские отношения с Шеллингом.

В рамках отечественного филологического дискурса осуществлено масштабное исследовательское осмысление феномена интертекстуальных связей между немецкой литературной традицией и культурным пространством России первой половины XIX столетия. Эстетические концепции Августа Вильгельма Шлегеля получили освещение в фундаментальном труде А.С. Дмитриева, где анализируется их воздействие на развитие русской эстетической мысли. Вклад Людвига Тика в формирование русского романтизма детально исследован Р.Ю. Данилевским, который представил комплексный анализ рецепции его творчества в России. Творчество Э.Т.А. Гофмана с этой точки зрения стало предметом глубокого научного осмысления в монографии А.Б. Ботниковой [Ботникова, 1977]. Межкультурные связи русской и немецкой литератур всесторонне изучены в монографии В.И. Кулешова «Литературные связи России и Западной Европы

в XIX веке (первая половина)» [Кулешов, 1977], охватывающей широкий спектр взаимодействий между двумя культурами.

Исследование Р.Ю. Данилевского «Молодая Германия и русская литература» [Данилевский, 1969] существенно расширяет проблематику русско-немецких литературных отношений, рассматривая их развитие до середины XIX века. Этот период характеризуется качественным изменением характера взаимодействия русской литературы с европейскими литературными традициями, когда она, достигнув высокого уровня развития, начинает устанавливать новые формы культурного диалога с ведущими европейскими литературами. Подробно разбирает пример такого взаимодействия в своей статье «Гютчев и Шеллинг» филолог Л.Г. Шакирова [Шакирова, 2018].

Говоря об усвоении идей романтизма в России, стоит обратить внимание на специфику его реализации в отечественной литературе: «Когда в России заговорили о романтизме, в западных литературах (прежде всего в Германии) он уже был отрефлексируемым фактом; мы получили его, так сказать, из вторых рук» [Виролайнен, 2024, с. 6]. Разнообразие романтического направления проявлялось в том, что писатели сознательно выбирали между английским, французским и немецким романтизмом, каждый из которых, при наличии схожих черт, демонстрировал собственную специфику.

Вклад в формирование представлений русского общества о Германии внес Н.М. Карамзин (1766–1826), видный представитель русского сентиментализма, который начал общаться с немцами, в том числе известными философами и поэтами, еще во время учебы [Чижков, 2023]. Впечатления от встреч он описал в своем произведении «Письма русского путешественника», опубликованном в 1791–1792 годах, и во многом благодаря этим письмам был сформирован образ Германии в русском культурном сознании.

Другой российский автор, Н.М. Языков (1803–1847), также испытал значительное влияние немецкой литературы, в его поэзии часто встречаются ссылки на немецкие литературные произведения и имена немецких культурных деятелей, что во многом связано с его учебой на философском факультете в Дерпте в 1822–1829 годах.

В отечественном и зарубежном литературоведении неоднократно освещались самые разнообразные аспекты романтизма в творческой практике А.С. Пушкина: монография В.М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» [Жирмунский, 1978], посвященная компаративистскому исследованию лирических поэм Дж. Байрона и А.С. Пушкина и направленная на осуществление историко-типологического анализа жанра романтической поэмы; книга Б.В. Томашевского «Пушкин и Франция» [Томашевский, 1960]; диссертация А.А. Смирнова «Романтическая лирика А.С. Пушкина как художественная система» [Смирнов, 2004]. Несмотря на неоспоримый вклад А.С. Пушкина в развитие русского романтизма, детальное рассмотрение его творчества выходит за рамки нашего исследования, так как его художественный метод во многом был вдохновлен традициями английского романтизма. Так, М.Н. Виролайнен сообщает: «Каждый из русских авторов, которым романтизм в принципе импонировал, избирал для себя, в зависимости от своих личных симпатий, тот или иной вариант европейского романтизма. Для Пушкина значимой фигурой стал Байрон...» [Виролайнен, 2024, с. 6]. В работе А.А. Смирнова отмечено: «Непосредственные, контактные связи творчества поэта с немецкой романтической поэзией были крайне ограничены, и даже там, где такие связи можно было бы усмотреть, следует быть крайне осторожным – знание немецкого языка было у Пушкина явно недостаточным для того, чтобы отразиться на результатах его восприятия немецкой литературы и принести весомые плоды» [Смирнов, 2004].

В XIX веке одним из ключевых популяризаторов немецкого романтизма в России стал В.А. Жуковский. Жуковский переводил работы

таких авторов, как Глейм, Рамлер, Лессинг, Виланд, Клопшток, Гердер, Гете, Шиллер, Бюргер, Коцебу, Маттисон, Шписс, Уланд, Фуке, Гебель, Жан Поль, Ветцель, З. Вернер, Цедлиц, Гальм, Кернер, Рюккерт, Шамиссо и братья Гримм. Исследователи творчества писателя отмечают, что Жуковский не только переводил отдельные произведения конкретных авторов, но и стремился сделать доступными для русского читателя основные принципы немецкого романтизма: «он шел от своих художественных поисков в области нового героя, новых жанров, новых тем, новой образности. Переводы Жуковского – не собрание случайных обращений к тому или иному поэту. Это динамичная система, где все чужое – свое и где главная поэтическая идея и формы ее выражения в отдельном явлении отражают логику движения целого» [Янушкевич, 1985, с. 13]. Несмотря на то, что балладное наследие Шиллера и Бюргера оказало заметное воздействие на творчество Жуковского, буржуазная немецкая драматургия сформировала у русского писателя уникальный культурный фон. Русские баллады поэта-романтика, такие как «Людмила» и «Светлана», демонстрируют важный этап в литературном движении России, обращая внимание на фольклорные истоки и национальное самосознание. Назвав свою первую балладу «Людмила», подзаголовком «Русская баллада. Подражание Биргеровой Леноре» Жуковский подчеркивает соревновательный элемент. Поэт не стремился адаптировать немецкие баллады к русской культуре, а хотел создать свою собственную национальную интерпретацию малознамого в России жанра [Янушкевич, 2013]. Многочисленные немецкие писатели неоднократно публиковали свои произведения в журналах вместе с российскими поэтами. Переводом их стихов на русский язык занимались А.А. Фет, Ф.И. Тютчев и М.Ю. Лермонтов.

Ф.И. Тютчев изучал не только немецкую поэзию, но и философию, в частности труды Ф. Шеллинга. Н.Г. Кириенко отмечает: «Уникальность Тютчева как поэта состоит в том, что в его лирике необычным образом уживаются немецкая и русская культуры, Восток и Запад. Немецкая культура

была отчасти усвоена им еще в России с подачи В.А. Жуковского. В “Германии туманной” поэт общался либо на немецком, либо на французском – языке дипломатии того времени, смотрел на те же ландшафты, которые вдохновляли поэтов и философов Германии, читал и переводил немецкую поэзию; обе жены поэта были немками по происхождению» [Кириенко, 2010]. Творчество Тютчева и немецких романтиков сопоставляли многие исследователи, в частности Ю.Н. Тынянов [Тынянов, 2005], Д.И. Чижевский [Чижевский, 2005].

Переводом немецких романтиков активно занимался и Афанасий Афанасьевич Фет, причем отмечается, что «Фет был строго верен принципам “чистого искусства” в оригинальном творчестве и являлся сторонником буквализма в переводном» [Бурова, 2008]. Перу Фета принадлежит перевод «Фауста» И.В. Гете и сочинения А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», а также значимы его переводы Г. Гейне. А.А. Фет переводил Т. Кернера, Л. Уланда, Э. Мерики и Ф. Рюккерта. При этом он вносил свой уникальный вклад в интерпретацию произведений немецких авторов. Его подход к переводу отличался стремлением к точности при сохранении принципов «чистого искусства».

В конце XIX века в Германии наблюдается формирование уникального отношения к русской литературе. Множество немецких писателей и поэтов обращаются к произведениям русских авторов в поисках ответов на актуальные для них нравственные и философские вопросы. Это стремление свидетельствует о глубоком влиянии русской литературы на немецкую культурную среду того времени, а также о взаимном обогащении двух литературных традиций.

Начало XX века ознаменовалось интересом к творчеству Алексея Константиновича Толстого. В это время выходит новое четырехтомное собрание сочинений писателя, появляются брошюры, книги и статьи, посвященные его творчеству, его произведения включают в учебные курсы

по отечественной литературе, предпринимаются попытки составления книги о жизни А.К. Толстого [Кондратьев, 1912].

Н. Котляревский в статье «Граф А.К. Толстой и его время» писал о романтическом мировоззрении А.К. Толстого, подчеркивая его глубокую приверженность романтизму не только как литературному направлению, но и как философии жизни. Автор считал, что «поэзия Толстого воскрешала... сложное романтическое мирозерцание и настроение именно в их давно уже исчезнувшей цельности» [Котляревский, 1907]. Согласно источникам, творческий путь А.К. Толстого, изобилующий мистическими сюжетами, готическими легендами и преданиями, начался с увлечения писателя зарубежной литературой, в частности произведениями Э.Т.А. Гофмана, Л. Тика, А. Мюльнера и И.В. Гете, которые известны приверженностью мистическим литературным традициям [Шешнева, 2007]. Готические произведения «Упырь», «Семья вурдалака», «Встреча через триста лет» и «Амена» являют собой яркий пример классического романтического наследия. И. Ямпольский утверждает: «Толстой предстал как типичный романтик, но с определенными реалистическими тенденциями, проявившимися в эстетических взглядах писателя» [Ямпольский, 1981]. О влиянии европейского романтизма не только на балладное творчество, но и на фантастические рассказы автора писала П.С. Громова в диссертации «Проза А.К. Толстого: проблемы жанровой эволюции» (2011): «...обнаруживает связь с традицией раннего европейского романтизма. Согласно нашим наблюдениям, в ней в полной мере выразилось характерное для романтиков погружение в фантастический мир, утверждение ценности и многомерности фантастики, стремление к постановке через фантастику глубинных проблем бытия, а также соединение фантастического с ироническим» [Громова, 2011, с. 7].

Однако его деятельность совпала с эпохой реформ Александра II, с серьезной перестройкой общества, что вызвало брожение общественной и политической мысли. Такая эпоха требовала от писателей четкой

гражданской позиции и отражения народных настроений в литературном творчестве. Не отвечающий в должной мере злободневной повестке «чистокровный романтик, запоздавший рождением» [Котляревский, 1999, с. 509–510] снискал неодобрительные отзывы современников. Н. Денисюк считал, что А.К. Толстой убегал от реальности в вымышленный мир, создавая на страницах своих произведений прошлое страны, которой никогда не было. Критик обвинял А.К. Толстого в несамостоятельности и незрелости ума: «Есть два вида умов: в то время, как первого типа ум от мистического, не поддающегося свету знания, не в состоянии перейти к позитивизму и выйти на “чистое поле” логики, второй тип блуждает в дебрях таинственного до поры до времени, не оставаясь навсегда... в объятиях фантазии. У Толстого – ум первого типа. Он всю жизнь оставался мистиком. Ум его, ушедший в чувство, не отличался той независимостью и смелостью анализа, которая присуща уму истинного мыслителя» [Денисюк, 1907]. Ю.И. Айхенвальд считал, что талант Толстого был переоценен. Он называл А.К. Толстого подражателем, занимающимся копированием: «Скоро замечаешь рамки его ограниченного дарования; часто его стихи отравлены вялой прозой и рассудочностью; еще чаще он выступает как поэт эффекта, как любитель бенгальских огней. Он не мастер, не учитель – он редко подымается над уровнем ученика. Ближе ему отзвуки, чем звуки, и больше следует он за чужим вдохновением. Какой-то посредник стоит упорно между ним и самою поэзией и делает из его произведений нечто воспроизведенное. Алексей Толстой вторичен...» [Айхенвальд, 1994, с. 195]. Снисходительно отзываясь о таланте А.К. Толстого Н. Котляревский, называя его увлечение романтизмом, не соответствующим возрасту зрелого писателя: «Его мировоззрение сложилось в тридцатых и в сороковых годах в эпоху торжествующего романтизма, идеалистической философии и культа искусства. Долго таил он в себе свои мысли и настроения и с первым своим словом выступил уже в таком возрасте, когда другие поэты начинают

обыкновенно задумываться над вопросом, что им сказать дальше» [Котляревский, 1999, с. 509–510].

Алексей Константинович Толстой всю жизнь испытывал глубокий интерес к немецкой культуре. Он перенял элементы немецкого образа жизни и мировоззрения. В творчестве А.К. Толстого можно заметить отголоски немецкой литературы, созвучие с идеями немецкого романтизма, сходство с немецкими драматургическими концепциями, а также переключки с немецкими историко-литературными взглядами на высокое предназначение искусства, поэта и поэзии.

С немецкой культурой поэта познакомил его дядя, писатель А.А. Перовский, для которого немецкий романтизм (особенно творчество Э.Т.А. Гофмана) стал источником вдохновения [Игнатов, 1914; Ботникова, 1977]. Поездка в Германию с матерью и дядей позволила совсем юному А.К. Толстому познакомиться с И.В. Гете; позже он опишет свои впечатления в письме к К.К. Павловой [РО ИРАИ, разряд I, оп. 22, хе 343, а. 2]. Спустя долгие годы судьба снова приведет русского поэта в дом Гете, где он сможет познакомиться с женой сына Гете – Отиллией.

Писатель много размышлял о творчестве немецких романтиков, и эти размышления нашли отражение в его письмах. В письме к М.Н. Каткову он цитирует строку из баллады «Певец» И.В. Гете, размышляя об идее искусства ради искусства, которой придерживался Гете. В письме к К.К. Павловой А.К. Толстой комментирует прочтенную им переписку Ф. Шиллера с И.В. Гете. Также, согласно письмам, А.К. Толстой вложил в уста Митьки из «Царя Бориса» текст из драмы Ф. Шиллера «Дон Карлос, инфант испанский». Рассказывая про героя своей драмы «Дон Жуан» в письме Б.М. Маркевичу, русский поэт отмечает: «Я смотрю на него так же, как Гофман».

А.К. Толстой хорошо знал немецкий язык, переводил с него, а также сам писал на немецком. Он переводил произведения Гете, Гейне и Гервега и не только, а также переводил русских авторов на немецкий. Толстой не был

профессиональным переводчиком, поэтому его переводы стали своего рода переосмыслением оригинальных произведений. Этот подход отразился и в его собственном творчестве, где присутствует множество отсылок к немецким авторам. Сам А.К. Толстой так характеризовал свои принципы переводческой деятельности: «Я думаю, что не следует переводить слова, и даже иногда смысл, а главное – надо передавать впечатление» [Полное собрание сочинений гр. А.К. Толстого, 1907–1908, т. 4, с. 128–129].

Творчество А.К. Толстого демонстрирует значительное влияние немецкой литературы XVIII–XIX веков. Это влияние проявляется в широком использовании межтекстовых связей, осуществляемых через аллюзии, эпиграфы и цитаты из немецких литературных произведений. Толстой также включает в свои произведения мотивы и образы, характерные для немецкой культуры, упоминает имена выдающихся представителей немецкой культурной и общественной среды. Данные элементы демонстрируют глубокое знакомство Толстого с немецкой литературой и культурой, а также его способность включать их в собственную литературную реальность. Творчество А.К. Толстого нередко исследуется в тесной связи с немецкой культурой и литературой, о чем свидетельствуют работы, среди которых уже классическим стал компаративистский труд М. Сухотина «Жадные грачи» [Сухотин, URL], где исследователь проводит параллели между творчеством А.К. Толстого и других писателей, в том числе немецких, и пытается объяснить причины их возникновения. В разные годы прошлого века к вопросу рецепции в творчестве А.К. Толстого обращались С.А. Федоровский [Федоровский, 1902], О.Е. Вороничев [Вороничев, 1995], Н.П. Жинкин [Жинкин, 1934], В.М. Жирмунский [Жирмунский, 1982], А.А. Илюшин [Илюшин, 1997] и др. Однако эти работы сложно назвать исчерпывающими: ученые рассматривали вопрос контактных связей литератур в рамках характеристики переводческой деятельности А.К. Толстого либо в отношении отдельных произведений писателя, либо в связи с изучением творчества И.В. Гете и Г. Гейне. Данные работы наметили дальнейший путь

исследования творчества А.К. Толстого с позиции сравнительного литературоведения.

Современный подход к изучению творчества А.К. Толстого характеризуется активным применением компаративистских методов и значительным расширением поля исследования. В этой связи отдельно хотелось бы отметить диссертацию Т.Н. Шешневой «Творчество А.К. Толстого в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей» [Шешнева, 2007], в которой проведена огромная работа по выявлению и систематизации всевозможных пересечений А.К. Толстого с представителями литературного мира Германии, а также научные статьи А.В. Антюхова и А.В. Шаравина, в которых рассматриваются различные аспекты творчества А.К. Толстого, в том числе и его связи с немецко-австрийскими образцами [Антюхов, Шаравин, 2017].

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что творчество А.К. Толстого существовало в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей. Исходя из этого, мы считаем оправданным говорить о контактных связях и типологических схождениях А.К. Толстого с немецкой культурой.

Русские писатели начали знакомиться с романтической балладой, переводя немецких авторов. Но эти переводы были не дословными, а, скорее, передавали дух и главную идею баллады. В процессе таких переводов жанр романтической баллады приобрел свои совершенные черты. Среди поэтов, внесших вклад в развитие жанра романтической баллады, не последнее место занимает А.К. Толстой. Сам А.К. Толстой не придерживался строгих жанровых границ в своих балладах, называя их также былинами и притчами. На это указывает в числе прочего выделенный в его собрании сочинений общий раздел «Баллады, былины, притчи». Несмотря на то, что баллады Толстого недостаточно изучены, они представляют собой уникальное и значимое явление в русской и мировой литературе.

Современные исследователи выделяют следующие виды баллад А.К. Толстого: готические, сатирические, исторические (см., например: [Лобкова, 1970; Савельева, 2006; Барашкова, 2009; Иванов, 2000]). Первые опыты в написании баллад у А.К. Толстого были связаны с готической или фантастической традицией. Первая зафиксированная готическая баллада «Как филин поймал летучую мышь...» встречается как вставка в произведении «Упырь» (1841). В это же время А.К. Толстой пишет самостоятельные готические баллады «Где гнутся над омутом лозы...», «Князь Ростислав», «Курган». К готике в балладном творчестве А.К. Толстой обращается на протяжении всего времени увлечения этим жанром, его последние баллады «Канут» (1872) и «Садко» (1871–1872) также носят готический характер. Вместе с первыми балладами сочиняются исторические баллады («Василий Шибанов» (1840), «Князь Михайло Репнин» (1840-е) и др.), и затем на основе исторических баллад создаются баллады с историко-фольклорной стилизацией, среди которых присутствуют баллады, отражающие социальные и политические проблемы того времени в сатирическом ключе («Змей Тугарин» (1867), «Три побоища» (1869), «Песня о походе Владимира на Корсунь» (1869) и др.). Увлечение готическим романом и фантастическими образами наложило след на все творчество А.К. Толстого, из чего следует, что танатологические образы в различных их вариациях мы можем обнаружить во всех типах баллад поэта.

Изучение смерти находит свое отражение в широком спектре не только литературных, но и внелитературных мировоззренческих систем, охватывая сферы религии, философии и эстетики. Семантика, связанная со смертью, не является константой, но формируется в зависимости от преобладающих представлений о смерти в конкретную историческую эпоху, под влиянием доминирующей религии и социальных или этнических норм, а также обусловлена индивидуальными философскими убеждениями и психологическими установками нарратора.

Концептуализация смерти как неизбежной, неотъемлемой и естественной фазы жизненного цикла, скрытой в каждом его проявлении, противопоставляется восприятию смерти как эфемерного, призрачного явления. Эта двойственность в восприятии смерти, понимаемой одновременно как неотвратимый конец и как иллюзорное отражение человеческого разума, нередко находит выражение в художественных произведениях. С точки зрения этико-философской рефлексии над феноменом смерти плодотворным для обогащения литературоведческих знаний является наследие ряда писателей, например А.К. Толстого. Исследование авторских подходов к раскрытию темы смерти позволит выявить специфические приемы и художественные средства, с помощью которых он транслирует свои уникальные взгляды и интерпретации этого сложного и многогранного явления, и охарактеризовать новые материалы исследования для дальнейшего изучения танатопэтики.

Танатопэтика балладного творчества А.К. Толстого сформировалась под значительным влиянием немецкого романтизма. Фольклорная основа большинства баллад А.К. Толстого объясняется романтической эстетикой, тяготеющей к фольклорно-философской и фольклорно-символической образности художественного текста. Л.В. Федотова отмечает, что «одной из основных исторических заслуг романтизма как литературного движения является широкая постановка вопросов народности. Несомненной заслугой романтиков явилось обращение к сокровищам фольклора. В их сочинениях были использованы, преобразованы и оживлены многочисленные народные сказания, легенды, поверья. В борьбе против рационалистической отвлеченности эстетики дворянских академий, против канонизированной политической, этической и эстетической теории идеологов феодальной монархии передовые романтики опирались на многовековой национальный фольклорный опыт» [Федотова, 2007].

Обращение к фольклору обусловлено и тяготением романтиков к сказочному и фантастическому. Ф. Шлегель считал: «Романтическим

является то, что дает нам сентиментальное содержание в фантастической форме» [Шлегель, 1990]. Онтологическая рефлексия занимает центральное место в балладном творчестве писателя и выражается через сложные символические образы, истоки которых можно обнаружить как в античной мифологии и европейской культуре, так и в славянском фольклоре. Образность романтических текстов широко представлена метафорами, сравнениями, инверсиями, антитезами, оксюморонами, иронией, рефренами и т.д. Изобразительно-выразительные средства призваны создать символическую суггестивность языка художественного текста: «Символ, как показало изучение романтической лирики, является одним из наиболее действенных средств, с помощью которого удалось одновременно сохранить образность, создать идейно-художественную медитацию и выразить содержание» [Шкуратова, 2000]. Яркие примеры суггестивности танатопэтики баллад А.К. Толстого представлены следующими образами: окровавленные одежды, козел-бесопрогонитель, крик петуха, отрезанные волосы, похороны, цифровые символы, хромота ведьмы, а также образы inferнальных существ – русалок, бога грома, бога ветра, волков, козлов, петухов, ведьм, призраков, духов, теней, оборотней и мертвецов и др.

Влияние В.А. Жуковского на многих представителей русского романтизма отмечал А.С. Янушкевич: «Баллады Жуковского в своей совокупности создавали многообразный мир, где на равных существовали героика предания, история о трагической любви и страшная сказка. Это был особый мир и особая поэтическая система. В этом смысле баллады Жуковского стали эквивалентом русского романтического эпоса, пролагая пути к “Песне о вещем Олеге” Пушкина, к циклам Гоголя, к балладным опытам Лермонтова и А.К. Толстого» [Янушкевич, 1987, с. 174]. И.Г. Ямпольский также отмечает сходство: «Пассивность, примиренность, а подчас и налет мистицизма давали повод для сопоставления Толстого с Жуковским, но дело не столько в непосредственной связи с ним, сколько в

некоторой общности философских и эстетических позиций – их близости к реакционному направлению в романтизме» [Ямпольский, с. 325].

Сам А.К. Толстой, сопоставляя себя с другими авторами, пытался определить настроение своей поэзии, в данном отношении он противопоставлял себя В.А. Жуковскому: «Когда я смотрю на себя со стороны (что весьма трудно), то, кажется, могу охарактеризовать свое творчество в поэзии как мажорное, что резко отлично от преобладающего минорного тона наших русских поэтов, за исключением Пушкина, который решительно мажорен. Это у меня происходит прежде всего оттого, что по-французски я порой употребляю непечатные слова, а они решительно мажорны. Жуковский не употреблял их никогда. Он... Не надо принимать их в буквальном смысле, это ведь только один из способов закрутить усы, а когда они свисают вниз, то делаешься плаксой и элегиком. Гете, который усов не носил, не был ни мажорным, ни минорным по тону, ему нечего было закручивать, и... иногда это показывал. Альфреду де Мюссе всегда хочется что-то закрутить и задрать кверху, но в конце концов он задирает рубашку. Это дурно» [Толстой, 1964, т. 4, с. 285–286].

В письме к С.А. Миллер от 27 октября 1856 года Алексей Константинович Толстой высказывает следующее мнение о Жуковском (в частности, касательно его «Агасфера, Вечного жида»): «Я очень любил Жуковского, но я не преклоняюсь перед его литературным достоинством, которое необходимо прославлять потому, что он был предан царской семье» [Толстой, 1964, т. 4, с. 90]. И.Г. Ямпольский отмечает, что, несмотря на влияние творчества Жуковского на А.К. Толстого в некоторых вопросах, в жанре исторической баллады опираться на современников последнему не приходилось: «В 40-х годах вполне складывается у Толстого жанр исторической баллады. К этому времени относятся стихотворения “Василий Шибанов”, “Князь Михайло Репнин” и др. В дальнейшем историческая баллада стала одним из основных жанров его поэтического творчества.

Ни Лермонтов, ни Жуковский не могли ему служить опорой в этом отношении» [Ямпольский, с. 330].

В исследовании Е.Е. Анисимовой «“То сват наш Гаральд собирается плыть”»: русская история в балладах А.К. Толстого» рассматривается эволюция исторической поэтики жанра на примере баллад А.К. Толстого. Поэт разработал систему «минус-приемов», которая стала переосмыслением романтической баллады В.А. Жуковского. В статье рассматривается также сюжет о возвращающемся мертвце (баллады «Богатырь», «Чужое горе», «Змей Тугарин», «Поток-богатырь», «Курган», «Песня о Гаральде и Ярославне»): «Если у Жуковского условно “недолжное” вторгалось в пространство регулярной жизни, то у А.К. Толстого при сохранении событийной канвы меняются этический акцент и, соответственно, расстановка действующих лиц: носитель идеальной «нормы» приходит свидетельствовать уклонившееся от “нормы” пространство <...> Для А.К. Толстого в данном сюжете в настоящее вторгается забытое, но не мертвое прошлое, преподнося урок настоящему и одерживая если не фактическую, то моральную победу. Очевидно, что простор для интерпретаций толстовской баллады невелик, а тексты отличаются смысловой определенностью. Если многомерные баллады Жуковского позволяли прочитывать один и тот же сюжет и как располагающий эстетической самостоятельностью, и как спроецированный на судьбу биографического автора и достоверные исторические события, то А.К. Толстой, напротив, обращается к исторической конкретике и подвергает ее идеологической обработке» [Анисимова, 2020, с. 205–206].

Одной из основных идей, определяющих миропонимание романтизма, становится идея романтического двоемирия, основанная на субъективном идеализме. Для романтиков существует два мира: идеальный, возвышенный – и реальный, повседневно-бытовой. «Романтическое двоемирие – вовсе не только там, где фантастика. Романтическое изображение “двоемирно” и вне фантастического плана благодаря

расширению мотивировки, когда образ неминуемо дwoится на конкретно-ощутимый и обобщенно-субстанциональный» [Манн, 1995, с. 110]. Важная для танатологической поэтики А.К. Толстого идея двоeмирия воплощается в его балладах как через дихотомию «жизнь – смерть», так и через мотивы инициации, сновидения, двойничества, оборотничества, видения и др. и через мифологемы катабасиса и анабасиса, мифологемы «смерть, уравнивающая всех», «король под горой», «рыцарская смерть», «обряд изгнания демона» и др. Двоeмирие прослеживается в балладах А.К. Толстого и на уровне конфликта. Романтический герой является сложной и противоречивой фигурой, испытывающей внутренние терзания и внешние трудности из-за своей повышенной чувствительности и неспособности принять существующий порядок вещей. Такая восприимчивость часто приводит как к внутреннему конфликту, поскольку идеалы и ценности романтического героя не всегда совпадают с реалиями жизни, так и к внешнему. Как отмечают литературоведы, «вариантов конфликтов множество, однако наиболее частыми являются конфликты между жизнью и смертью, душой и телом, “я” и миром, верхом и низом, между “здесь” и “там” и т.д.» [Раздьяконова, 2014]. Важно обратить внимание, что уровень конфликта внутри романтического произведения может выражаться абстрактными понятиями и прослеживаться в «соединении в произведении материального и духовного, морального и разумного, личностного и социального, концептуального и образного, смыслового и оценочного, рационального и идеального, объективного и субъективного, сознательного и подсознательного, индивидуального и общего» [Борев, 1981, с. 61].

В литературе романтизма пейзаж занимает важное место в художественном мировоззрении писателей. Герой взаимодействует с силами природы, природа может как отражать бурные страсти, так и противостоять им: «Для романтиков природа никогда не является мертвой материальной массой. Она всегда – выражение духовной жизни. В природе романтик всегда видит зеркало, отражение либо собственной душевной тоски, либо идеальной

жизни, составляющей предмет его мечтаний. Поэтому природа наделяется смыслом, нередко более красноречивым, чем смысл слов» [Кондалинцева, URL]. «Одушевление, очеловечивание природы в восприятии, фантазии – один из излюбленных поэтических мотивов романтиков» [Ванслов, 1966]. Стоит вспомнить дубраву, которая разговаривала со слепым певцом в балладе А.К. Толстого «Слепой», ветер в образе бога Посвиста и гром в образе грозного бога Перуна, взаимодействующие с князем Ростиславом в одноименной балладе, тучи, проливающие слезы над курганом забытого Богатыря в балладе «Курган», и т.д.

Пейзаж баллад А.К. Толстого часто мрачен и мистичен, призван вызвать саспенс, предчувствие трагического события или смерти. Танатопэтика времени и места в рассматриваемых балладах выражена через следующие хронотопы: лес, кладбище, дно реки, место погребения, ночь, цикличность существования, выстроенного вокруг одного действия, и др.

Даже поверхностный анализ баллад А.К. Толстого позволяет выявить романтический танатоцентризм автора, давая возможность исследовать его творчество с данной перспективы. Влияние романтизма на Толстого проявляется в интерпретации им танатологических мотивов, образов, мифологем и хронотопов немецкого романтизма. Однако танатопэтика немецкого романтизма преломляется через призму русской культуры и собственных идейных взглядов писателя. В результате возникает синтез, порождающий уникальные образы художественного осмысления смерти, требующие пристального изучения и дальнейшего анализа.

## **Выводы**

1. Русско-зарубежные литературные связи представляют собой сложную многоуровневую систему взаимодействий, включающую как прямые заимствования, так и более тонкие формы культурного обмена. Как отмечено в статье Д.Н. Жаткина и Т.Н. Шешневой «Литературная

Германия в оценках А. К. Толстого», «отношение русского писателя к внутренним основаниям творческого процесса складывалось в русле традиций немецкого романтизма. Природа искусства раскрывалась перед ним, равно как и перед представителями немецкого романтизма, через надматериальное понимание присущих мирозданию гармонии и смысла» [Жаткин, Шешнева, URL].

2. Немецкий романтизм (причем не только поэты-романтики, но и, в частности, Э.Т.А. Гофман, А. Мюльнер, Г. Э. Лессинг) оказал значительное влияние на развитие творчества А.К. Толстого через освоение новых художественных форм и расширение тематического диапазона.

3. В своем творчестве А.К. Толстой, следуя художественной стратегии В.А. Жуковского, активно опирался на фольклорную традицию, подвергая ее романтической трансформации. Поэт систематически включал в баллады архетипические образы и сюжетные схемы (в том числе мотив возвращающегося мертвеца), однако при этом органично сочетал их с элементами исторической и национально-культурной специфики. Подобный синтез позволял не только сохранить связь с мифопоэтическим наследием, но и наполнить традиционные мотивы новым смысловым содержанием в рамках романтической эстетики.

4. Культурный обмен между Россией и европейскими странами в первой половине XIX столетия представлял собой динамичный диалог, в котором обе стороны активно влияли друг на друга. Этот процесс нельзя было свести лишь к механическому копированию западных образцов – он породил уникальные художественные явления и самобытные творческие решения. Не последнюю роль здесь сыграло и отношение к переводческой традиции в начале XIX века, когда авторы допускали значительные отступления от оригинала.

## **ГЛАВА III. СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТАНАТОПОЭТИКИ БАЛЛАД НЕМЕЦКИХ ПОЭТОВ И БАЛЛАДНОГО ТВОРЧЕСТВА А.К. ТОЛСТОГО**

### **3.1. Сравнительно-сопоставительный анализ на уровне хронотопа**

#### **3.1.1. Топос водного пространства в балладах А.К. Толстого «Князь Ростислав» и Г. Гейне «Король Гаральд Гарфагар»**

Помимо традиционных исторических баллад, сюжет которых основан на реальных исторических событиях, в творчестве А.К. Толстого можно выделить группу баллад, где фантастические элементы и вымышленные персонажи соседствуют лишь с намеками на реальные события: «Змей Тугарин», «Поток-богатырь», «Чужое горе» и др. В такого рода балладах историческое событие вписывается в фантастический, чаще фольклорный сюжет. В основе баллады «Князь Ростислав»<sup>1</sup> лежит трагический эпизод из «Слова о полку Игореве», повествующий о судьбе переяславского князя Ростислава (1070–1093). Князь Ростислав Всеволодович был сыном Всеволода Ярославича, князя переяславского и черниговского, и византийской принцессы Анастасии (Марии). Ростислав, как и его братья, участвовал в междоусобных распрях и войнах с половцами. Согласно «Слову о полку Игореве» и летописным источникам, после поражения от половцев в 1093 году Ростислав вместе со своими братьями, Владимиром и Святополком, бежал с поля боя. В ходе отступления, спасаясь от преследования, князь Ростислав утонул в реке Стугне. А.К. Толстой в балладе «Князь Ростислав» не только воспроизводит исторический факт, но и переосмысливает его в художественной форме, используя мотив трагической гибели князя для размышлений о бренности жизни и быстротечности славы.

---

<sup>1</sup>Здесь и далее стихотворение цитируется по [Толстой, 2013].

Сюжет баллады танатологичен по своей сути, поэтому закономерно рассмотреть мотивы и образы танатопэтики, использованные писателем для репрезентации генерального мотива трагической гибели. Модель представления о смерти, показанная в балладе, отражает архаичные, языческие верования, согласно которым уход из жизни воспринимался не как абсолютное исчезновение, а скорее как трансформация, перемещение в иную сферу бытия. В этом контексте смерть утрачивает свою пугающую однозначность и приобретает амбивалентный характер, приближаясь к состоянию, напоминающему глубокий, возможно вечный, сон. Модель восприятия смерти как сна легла в основу баллады Г. Гейне «Гаральд Гарфагар»<sup>2</sup>. Схождение двух произведений на основе генерального мотива трагической гибели и ее репрезентации посредством «вечного сна» дает основания для проведения компаративистского анализа баллад.

Герои обеих баллад – прославленные воины и правители, князь Ростислав и король Норвегии Гаральд Гарфагар. Хронотоп баллады А.К. Толстого определяется как дно реки:

Князь Ростислав в земле чужой  
Лежит на дне речном.

В балладе дается название реки – Днепр. Дно реки как место действия произведения является танатологическим локусом, поскольку это пространство непригодно для жизни, соответственно, действие разворачивается в пространстве, противоположном реальному. Отчужденность пространства от реального, бытового мира подчеркивается эпитетами «глухой» и «чужой»:

В глухом лесу, в земле чужой,  
В реке его приют.

---

<sup>2</sup>Здесь и далее русский перевод стихотворения цитируется по [Гейне, 1957], немецкий текст – по [Heine, 2013, p. 80–81].

Сема «глухой» обозначается апофатически через отсутствие способности слышать и быть услышанным, что делает невозможной любую коммуникацию. Сема «чужой» также выражает отсутствие принадлежности и, таким образом, отстраненность. Данные характеристики усиливают ощущение ирреальности происходящего. Время в балладе оговорено лишь через образ жены князя, которая «прождав напрасно целый год, С другим обручена», и эпитеты «изломанный меч» и «ржавый щит». Можно сделать вывод, что князь находится на дне реки больше года, но сколько точно – сказать невозможно. Действие баллады не ограничено во времени и циклично, что позволяет определить хронотоп баллады как «хронотоп вечности, создающий в художественном мире ситуацию покоящегося пространства и остановленного времени» [Савельева, 1996]. Особенностью данного хронотопа является его вневременной характер: прошлое, настоящее и будущее существуют одновременно, а пространство представляет собой многомерную реальность, вмещающую в себя все возможные места и состояния [Темирболат, 2012, с. 6–9].

Связь между историческим и мифологическим пластами повествования прослеживается в образе ладьи: «Ладья его умчала прочь – Назад не принесет!» Образ ладьи в данном контексте можно интерпретировать двояко. С одной стороны, это может быть отсылка к реальному историческому событию, когда князь Ростислав отправился домой после поражения по воде. С другой стороны, если рассматривать этот эпизод с позиций танатологического анализа, ладья может символизировать переход в инобытие, в потусторонний мир: «переправа через водное пространство символизирует смерть» [Символика воды, 2022]. Мотив перехода в загробный мир через реку является распространенным в мифологиях многих народов. Согласно слависту О.Н. Трубачеву, дохристианский концепт рая «знаменовал расплывчатое широкое понятие о загробном мире вообще, отделенном от мира живых водной преградой» [Трубачев, 1997]. В.Я. Пропп указывает, что в славянской традиции посмертное существование

определялось тремя локусами: Правь, Славь и Навь. Границей между миром живых и миром мертвых, которую должны были пересечь души воинов и героев, в посмертии обитающие в Слави рядом с богами, служила река Смородина [Пропп, 2000, с. 232]. Ладья, таким образом, могла являться метафорическим средством доставки души князя Ростислава, как храброго воина, в Славь. Дно реки с точки зрения мифологического восприятия не просто физическое место, а пограничная зона, соединяющая два мира. Находясь на дне, князь перестает быть частью мира живых, но и не полностью переходит в мир мертвых – он находится в промежуточном, переходном состоянии.

В балладе Г. Гейне Гаральд также находится в локусе, определяемом как «дно морское». Время его пребывания в «пограничной зоне» обозначено, как и в балладе А.К. Толстого, неточно: «Минуло двести зим и лет его последней тризне», то есть герой более двухсот лет находится на «дне морском», однако с какого момента он там – неясно. Хронотоп баллады можно определить как «хронотоп вечности», поскольку границы времени весьма условные и само время характеризуется как остановленное, а события внутри него – циклические.

Помимо образа «дна водоема», олицетворяющего потусторонний, ирреальный мир, на инфернальную природу бытования героев в обеих балладах указывают демонические персонажи. В балладе А.К. Толстого мы встречаем «Днепра подводные красы», «русалок юных круг», «дев веселых рой». В немецкой балладе король сидит в «хрустальном дворце» с «прекрасной феею своей», «на грудь красавицы склонясь». Данных персонажей мы можем идентифицировать как русалок. Мифологические образы «морской девы» и «русалки», имевшие некогда отличия, слились в культуре в амбивалентный образ, сочетающий в себе черты водного духа и души погибшей неестественной смертью девушки, скончавшейся до брака, некрещеной, самоубийцы и утопленницы, что указывает на пограничный статус персонажей: русалки находятся между миром живых и миром

мертвых. Определение, зафиксированное в словаре русского языка XVIII века, описывает русалку как «живущее в воде существо в образе обнаженной женщины с длинными распущенными волосами и рыбьим хвостом» [Словарь русского языка, 1987, т. 3, с. 741]. Визуальное представление о русалках не является однородным. В фольклорной традиции встречаются как описания молодых и привлекательных дев, предстающих обнаженными или в белых одеждах, так и изображения безобразных косматых женщин, внушающих страх своим отталкивающим внешним видом. Средой обитания русалок, согласно народным представлениям, являются водоемы, а время их особой активности приходится на Русальную неделю и связанные с ней праздники. В этот период они выходят на сушу, появляясь в лесах, полях и у воды, где поют, водят хороводы, бегают во ржи, а также занимаются расчесыванием волос и раскачиванием на ветвях. Встреча с русалкой, согласно поверьям, может быть опасной для человека, поскольку она способна защекотать его до смерти или утопить [Зеленин, 1995, с. 39–40, 166–171, 190–207; Померанцева, 1977, с. 70–75; Славянские древности, 2009, т. 4, с. 495–500; Левкиевская, URL].

В романтической литературной традиции образ русалки приобретает особую популярность, являясь одним из наиболее востребованных мифологических персонажей. Он получает распространение в эпоху гейдельбергского романтизма (см.: [Матасова, 2011]). В романтической традиции образ русалки интерпретируется как сексуализированное проявление женского начала, сочетающее в себе эротизм, влечение и смертельную опасность. В литературных произведениях русалки предстают в виде прекрасных, очаровательных дев, чья привлекательность таит в себе смертельную угрозу, приманивая мужчин к гибели. Нередко мотив функционирует как искушение красотой, в котором образ русалки, как языческого и демонического персонажа, противопоставляется христианским ценностям. Важно отметить, что, согласно исследованиям Е.Е. Левкиевской, любовная тематика и мотив соблазнения мужчин, характерные для

литературных интерпретаций, практически отсутствуют в фольклоре: «В народной традиции чрезвычайно слабо проявляется любовная сюжетная линия, которую так любят эксплуатировать писатели и поэты-романтики» [Левкиевская, URL]. В фольклоре русалки в большей степени связаны со стихийными силами, смертью и загробным миром. Интерпретация мотива «морской девы» по функции соблазнения появляется в литературных текстах, скорее всего, как следствие влияния романтических клише, а не отражение подлинных народных представлений. Таким образом, литературный образ русалки, в отличие от фольклорного, часто наделяется чертами эротической искусительницы, приобретает дополнительные смыслы и акценты.

В контексте анализируемых баллад образ «морской девы» важен для создания танатопоэтической ситуации незаконченной инициации: героем преодолен порог жизни, но момент смерти для рождения в новом статусе не наступает. Реализуется мотив с помощью магического воздействия inferнального существа, представленного сопутствующим мотивом соблазнения. Герои романтиков околдованы девами. У Г. Гейне мы видим, что «фея льнет к его устам веселыми устами», а Гаральд «на грудь красавицы склонясь... глядит ей в очи, дремотной негою объят». У А.К. Толстого, в свою очередь:

Днепра подводные красы  
Лобзаться любят с ним  
И гребнем витязя власы  
Расчесывать златым.

Помимо обольщения князя Ростислава, потустороннее существо совершает ритуальное действие, отмеченное в народной русской культуре как колдовское, – расчесывает волосы. Русалок часто изображают в процессе расчесывания своих волос, что, по преданию, оказывает влияние на природу,

вызывая засуху, дождь или бурю. В соответствии с языческими верованиями волосы человека считалисьместилищем жизненной энергии и силы, поэтому им уделялось особое внимание. Расчесывание волос осуществлялось в определенные дни с целью сохранения этой силы [Гаген-Торн, 1933]. Повторяющееся в тексте баллады упоминание о расчесывании волос персонажа русалками может являться метафорическим указанием на лишение его жизненной силы.

В балладе «Гаральд Гарфагар» также упоминаются волосы: «Златые кудри короля иссеклись, побелели», однако здесь этот образ служит для передачи старости и немощи некогда всемогущего повелителя, тогда как Толстой, переняв его у Г. Гейне, использовал образ для создания национального колорита народных преданий.

В балладах, где преобладает дохристианское мировоззрение, смерть изображена не как окончательное прекращение существования, а как погружение в долгий неопределенный сон. Мы уже упоминали, что в дохристианской истории смерть понималась именно как продолжительный сон, во время которого умершие, сохраняя некоторую одушевленность, могут присутствовать в мире живых в виде теней и даже обладать сознанием, в отличие от раннехристианских представлений о бессознательности душ [Аръес, 1992, с. 53]. В. Янкелевич, исследуя феномен смерти, подчеркивает, что в языческую эпоху смертность рассматривалась не как «радикальная метабола» – полное забвение и разрыв с миром живых, а как переход в состояние с «очень низким показателем интенсивности» [Янкелевич, 1999, с. 203]. Именно такой образ смерти представлен в балладе А.К. Толстого. Князь Ростислав, «найдя в реке приют», «лежит на дне речном», погруженный в «тяжелый сон» среди русалок. Пробудившись от этого «сна на дне речном», он способен к действиям, вызывает к братьям, жене и попам, однако его зов, ослабленный низкой интенсивностью посмертного существования и затуманенный «мутными глазами», не достигает адресатов. В балладе Г. Гейне возникает танатологический образ тризны, то есть пира в

память об умершем; это дает нам понять, что герой мертв, однако в тексте присутствует фраза: «ни смерти нет, ни жизни». Пограничное состояние между смертью и жизнью предстает в образе «дремоты» или «сна». Герой баллады иногда пробуждается от сна, но интенсивность его сознательности ниже, чем у русского князя. Таким образом, смерть в балладах предстает не как абсолютное небытие, а как состояние, близкое ко сну, с пониженной интенсивностью бытия и неполным разрывом связей с миром живых. Важно отметить, что минимальная связь русского князя с родной землей и близкими людьми поддерживается благодаря образам языческих славянских богов:

Когда же на берег Посвист  
Седые волны мчит,  
В лесу кружится желтый лист,  
Ярясь, Перун гремит.

Именно Посвист – бог ветра и Перун – бог грома и молнии пробуждают героя от сна, в котором он пребывает долгие годы на границе миров. Связь князя с реальностью может поддерживаться, несмотря на то что место его гибели – на «чужой» земле, что он сам находится «на дне реки». В противовес идее баллады «Гаральд Гарфагар» Толстой нарочито подчеркивает силу русского духа и связь русского человека с родной землей, тогда как у Г. Гейне:

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

Manchmal ist ihm, als hört er im Wind  
Normannenruf erschallen;

Er hebt die Arme mit freudiger Hast,  
Läßt traurig sie wieder fallen.

Сознание персонажа Гейне полностью поглощено колдовскими чарами, лишившими его памяти о родине и возможности обратиться к близким; русский витязь Ростислав, наделенный сильным духом, способен преодолеть оковы чар и, несмотря на трудности, предпринять попытки воззвать к родным. Неразрывная связь с родной землей, невозможность ее забвения является отличительной чертой самобытного славянского мира, представленного в произведении А.К. Толстого.

Баллада органично вписывается в рамки романтической танатопэтики, где мотив смерти и посмертного бытия занимает центральное место. А.К. Толстой, опираясь на архаические, языческие представления, изображает смерть не как абсолютное уничтожение, а как переход в инобытие, состояние, подобное сну. Это представление отражает амбивалентный характер смерти, которая одновременно является и завершением, и началом, переходом из одного состояния в другое. Баллада А.К. Толстого «Князь Ростислав» демонстрирует соответствие жанровым канонам и позволяет говорить о выраженном танатоцентризме писателя, что делает его творчество плодотворным объектом для литературоведческого анализа с этой перспективы. Влияние романтической традиции, в частности немецкого романтизма, нашло свое отражение в произведении, однако ее интерпретация через призму национального колорита и индивидуальных идеологических установок А.К. Толстого привела к созданию уникального художественного текста.

### **3.1.2. Локус «дорога» в репрезентации танатологического мотива «путешествие героя в загробный мир» в балладе А.К. Толстого «Канут», Л. Уланда «Смерть отрока» и Ф. Шиллера «Ивиковы журавли»**

Мотив пути – один из самых распространенных пространственных архетипов. Согласно О.А. Черепановой, это «универсалия мировой культуры» [Черепанова, 1999], как традиционной, народной, так и интеллектуальной, элитарной; концепт «путь» проявляется в обрядах и ритуалах, фольклорных жанрах, книжности (церковной и светской), а также в художественных произведениях литературы, живописи, музыки и других видов искусства. Совокупность понятий, образов и символов, связанных с идеей пути, а также культурные языки, служащие для передачи этого концептуального комплекса, формируют мифологию пути, которая, будучи неотъемлемой частью коллективного бессознательного, постоянно присутствует в нашем культурном пространстве. Мотив дороги в литературе нередко связан с метафорой жизни, конец которой олицетворяет завершение пути. В словаре «Славянские древности» мы находим следующее определение: «Дорога – это ритуально и сакрально значимый локус, имеющий многозначную семантику и функции» [Славянские древности, 1999, т. 2, с. 124–127]. Танатологический аспект мотива отмечает Т.Б. Щепанская: «дорога – метафора и символ смерти» [Щепанская, 2003, с. 41]. В.Я. Пропп, говоря о пути фольклорного героя, отмечает, что «все виды переправы указывают на единую область происхождения: они идут от представлений о пути умершего в иной мир, а некоторые довольно точно отражают и погребальные обряды» [Пропп, 1998]. Мотив дороги как танатологический мотив культуры рассматривает В.А. Чистяков, опираясь на модель восприятия смерти, характеризующую ее как переселение в удаленную область, которое происходит «в форме путешествия» [Чистяков, 1982, с. 115–116]. Представление о перемещении душ после смерти имплицитно отрицает ее как состояние небытия. В данном контексте дорога

в иной мир может быть интерпретирована как путь к началу нового этапа существования души, то есть как продолжение жизни в другом качестве. Обобщая, можно сказать, что дорога равно олицетворяет жизнь и смерть, служа метафорой перехода, преобразования. В рамках мифологической модели посмертного странствия души ее путь в загробный мир часто сопряжен с преодолением ряда препятствий. Элементы, репрезентирующие барьеры на пути к инобытию, могут быть интерпретированы как аналог инициационных обрядов. Эти препятствия, символизирующие трансформацию и переход, служат своеобразной проверкой готовности души к иному этапу существования [Лимеров, 1998]. Учитывая вышеизложенное, мы рассмотрим, как в балладе А.К. Толстого «Канут» (1872) реализуется мотив пути в контексте танатопозитивной проблематики, а также как преодоление препятствий на этом пути связано с трансформацией и переходом героя в иное состояние, и сравним репрезентацию мотива пути в романтической балладе русского поэта и типологически схожих балладах поэтов немецкого романтизма.

Во вступительной статье к собранию сочинений А.К. Толстого И.Г. Ямпольский высказывает предположение, что историческими источниками для баллады «Канут» послужили «*Historia danica*» Саксона Грамматика и «Истории Дании» Ф. Дальмана. Однако сам Толстой в одном из писем высказывает иное: «К сожалению, я не отыскал в здешней библиотеке ни Адама Бременского, ни Дальмана... Так что я более написал балладу на память» [Толстой, 1981, т. 1, с. 7]. В соответствии со взглядами Толстого на жанр исторической баллады ситуация гибели Кнуда Лаварда, сына датского короля Эрика I и внука киевского князя Мстислава Владимировича, давала толчок к высказыванию собственных идей и не требовала глубоких исторических разысканий.

Фольклорная традиция в балладе представлена через танатологический мотив пути. Последний не только организует внешнюю, сюжетно-фабульную линию баллады, но и определяет ее философско-символический план.

Баллада «Канут» начинается с получения князем двух вестей, принципиально разных: устного приглашения на семейный съезд от свата Магнуса и тайного письма от княгини с предупреждением об опасности. Автор задает два плана повествования – бытовой и надбытовой, подчеркивая таинственность письма княгини через образ «тайной печати», используемой из страха, и мотив «пророческого сна». Княгиня в письме отговаривает мужа от поездки, ссылаясь на вещий сон:

Читают монахи: «Супруг мой и князь!  
Привиделось мне сновиденье:  
Поехал в Роскильду, в багрец наряжась,  
На Магнуса ты приглашенье;  
  
Багрец твой стал кровью в его терему –  
Супруг мой, молю тебя слезно,  
Не верь его дружбе, не ездь к нему,  
Любимый, желанный, болезный!»<sup>3</sup>

Данный прием, имеющий фольклорную природу, характерен для романтической поэтики и отражает романтическое двоемирие, создавая ощущение, что происходящее вокруг является лишь сновидением, а подлинная реальность находится за пределами видимого мира [Ванслов, 1966, с. 80].

Баллада характеризуется выразительной образностью: гибель Канута изображена через метафору превращения – «багрец твой стал кровью в его терему». Этот образ окровавленного одеяния отсылает к завершающей фазе обряда инициации, когда демонстрация запачканной кровью одежды или оружия указывает на завершение акта символической смерти иницируемого. Но, вопреки таинственному знаменью, Канут отправляется в

---

<sup>3</sup>Здесь и далее стихотворение цитируется по [Толстой, 1981, т. 1].

путешествие. Рассматривая произведение сквозь призму трехчастной модели инициации, включающей «отделение, испытания и возвращение» [Элиаде, 1999, с. 26–29], мы можем отнести данный отрывок к первому этапу обряда – отделению. Князь Канут, пренебрегший предостережениями, покидает родной дом:

И берегом в путь выезжает морским  
Канут, без щита и без брони.

Образ водоема – важная деталь танатопэтики автора. А.К. Толстой не раз использовал образ воды для репрезентации идеи смерти («Ругевит», «Князь Ростислав», «Боревой», «Садко» и др.) в полном соответствии с фольклорной традицией. Преодоление водной преграды символизирует переход по ту сторону жизни, завершение инициации. Канут не преодолевает преграду (море), но едет вдоль нее; иначе говоря, его судьба predetermined, но не решена окончательно. Море как будто дразнит героя, оставаясь рядом как предвестник гибели:

Дыханием теплым у моря весна  
Чуть гривы коней их шевелит,  
На мокрый песок набегает волна  
И пену им под ноги стелет.

Далее следует ряд перипетий, сопровождающих новый этап инициации – испытания героя. Суеверный страх спутников короля придает этим перипетиями пророческое значение:

Уж нам не вернуться ли, князь-господин?  
Твой конь на ходу расковался!

Герой невосприимчив к знакам судьбы и видит в происходящем лишь бытовое происшествие. Напряженное ожидание усиливает новый загадочный поворот, подчеркнутый романтическим хронотопом:

К болоту тропа, загибаясь, ведет  
Над ним, куда око ни глянет,  
Вечерний туман свои нити прядет  
И сизые полосы тянет.

Перед нами вновь пограничный водный локус. Инициацию здесь дополнительно призван осуществить туман как переходная субстанция, указывающая на смену состояний [Адамчик, 2006], «переход от смятения к новому просветлению» [Захарова, 2019, с. 63], предваряющий перерождение на пороге финального испытания – смерти. Туман, создающий мистическую атмосферу тайны, вызывает у отрока видение, что свидетельствует о пересечении реального и ирреального миров:

От отроков вновь отделился один,  
Равняет коня с господином:  
«За этим туманищем, князь-господин,  
Не видно твоей головы нам!

В видении, навеянном туманом, Кануту открывается очередное зловещее предсказание. Мотив символического обезглавливания героя, очевидно связанный с танатопоэтикой, также восходит к обряду инициации, в ходе которого «особым манипуляциям подвергались и голова, и волосы» [Пропп, 2000, с. 113]. Канут вновь остается глух к предостережениям и смеется над суевериями своих приближенных:

«Пускай вам не видно моей головы –  
Я, благо, живу без изъяна!  
Опять меня целым увидите вы,  
Как выедем мы из тумана!»

Если основной целью инициации выступает «достижение самоидентификации, самосознания, постижение сакральных основ жизни, граней истины» [Петришин, Паранук, 2018, с. 183], то мы видим, что герой А.К. Толстого лишает себя возможности постичь истинную, мистическую природу вещей и овладеть сакральным знанием.

В следующих строфах образ природы выполняет иную функцию, передавая восприятие Канута. На фоне напористого оптимизма героя возникает тревожная атмосфера предчувствия смерти, а природа, утрачивая свою функцию предвестника, создает контраст с напряжением предыдущих строк. Здесь проявляется характерный для автора мотив родной земли, где красота природы противопоставлена жестокой реальности. Однако стоит обратить отдельное внимание на образ соловья, который рефреном проходит через балладу. Соловей в литературе интересен тем, что его символизм в современном представлении связан с мотивами творчества, певца, любви и др. Но так было не всегда: образ «соловья» в культуре изначально имел иную коннотацию, связанную с горем и печалью. Греческий миф о сестрах Прокне и Филомеле полон трагизма и насилия. Прокна, ставшая жертвой измены мужа Терея, который выбрал ее сестру Филомелу, убивает своего маленького сына Итиса и подает его мужу на ужин. Чтобы предотвратить дальнейшие злодеяния со стороны Терея, боги превращают Прокну в соловья, а Филомелу в ласточку [Мифы народов мира, 1988, с. 337]. Этот миф был очень распространен и в разных вариациях использовался в трагедии Софокла «Терей», в «Метаморфозах» Овидия, в «Георгиках» Вергилия и т.д. У Гомера грустная мелодия соловья олицетворяет печаль и тоску Пенелопы, которая на протяжении долгих лет ждет возвращения своего мужа. Таким

образом, еще в начале формирования европейской литературной традиции образ соловья связывается с темами насильственной смерти и горечи, которые контрастируют с красотой весеннего пейзажа. В связи с этим за образом соловья закрепляется троп «плач соловья». Данный вариант стал четко ассоциироваться с сознанием римлян античной эпохи и позднее вошел в европейскую культуру. Мы считаем возможным предположить, что упоминание соловьев в смертельном путешествии Канута может быть еще одним предупреждением герою о близкой кончине или данный образ олицетворяет плач супруги Канута, которая, как Пенелопа, тоскует по своему мужу, страшась его смерти. Однако герой не внял новому знаку судьбы, его восприятие действительности осталось в бытовой плоскости, так и не пройдя за грань видимого и осязаемого мира. И именно в этой плоскости в последний раз реализуется мотив предзнаменования: фокус смещается от иррациональных знаков к конкретным свидетельствам.

Несмотря на то, что текст, казалось бы, исчерпал пути обращения к иррациональным формам передачи сведений, финал сохраняет элементы романтической танатопэтики, осуществляя раздвоение художественного пространства. На сей раз предостережения вкладываются в уста посланца Магнуса – певца, который, сочувствуя Кануту, исполняет былинку, намекающую на грядущую опасность и предвосхищающую дальнейшее развитие сюжета. Персонаж былинки является двойником героя баллады. Используемый здесь прием «текст в тексте», по мнению Н.С. Валгиной, «не просто элемент эрудиции автора и чисто внешнее украшение. Введение в оригинальный авторский текст “чужого” текста может выполнять целый ряд функций: играть роль смыслового катализатора, открывать иной смысл основного текста, рожденный в результате наложения смыслов, выступать средством художественного осмысления действительности, а также создавать разные уровни восприятия текста в целом» [Валгина, 2003, с. 136]. В балладе А.К. Толстого нет логического окончания: путешествие героя не закончено, инициация не пройдена. Однако имплицитно нам дается понять,

что Канут повторит судьбу царевича и будет убит тестем, став жертвой заговора. Таким образом, художественный прием служит смысловым катализатором и принимает на себя композиционную функцию развязки.

Анализ баллады «Канут» А.К. Толстого позволяет сделать вывод, что мотив дороги, являясь смыслообразующим и структурообразующим элементом произведения, приобретает амбивалентный характер. С одной стороны, дорога выступает как метафора жизненного пути, который, в соответствии с романтической традицией, часто завершается трагически. С другой – путь Канута не соответствует канонической схеме инициационного путешествия и остается незавершенным, что подчеркивает трагическую участь героя.

Мотив пути в балладе А.К. Толстого «Канут» репрезентуется через путешествие героя, которое начинается с пренебрежения предостережениями и пророчествами, что задает его трагическую траекторию. Путь героя становится не путем к духовному преображению, а путем к гибели. Несмотря на то, что в балладе присутствуют элементы, характерные для инициационного ритуала, Канут не проходит обряд посвящения до конца. Красота и спокойствие природы, представленные в балладе, контрастируют с трагической судьбой Канута. Природа, утрачивая свою роль предвестника, подчеркивает фатальную предопределенность его пути. В балладе «Канут» мотив дороги не ведет к духовному возрождению, а становится символом обреченности и трагической судьбы героя.

Несмотря на авторский стиль А.К. Толстого, отчетливо проявляющийся в структурно-композиционном построении текста и идейно-художественной составляющей, стоит отметить, что мотив дороги и его репрезентация в балладе «Канут» имеют типологические сходения с балладами немецких романтиков.

Баллада Л. Уланда «Смерть отрока» открывается мотивом страшного предзнаменования:

В том темном лесу нет дороги прямой!  
Поплатишься, отроче, жизнью самой!

Zeuch nicht den dunkeln Wald hinab!  
Es gilt dein Lebens du junger Knab!<sup>4</sup>

Хронотоп баллады выстраивается с помощью образов темного леса (dunkeln Wald) и отсутствия в нем дороги. Темный лес является пограничным локусом между миром живых и миром мертвых, прохождение сквозь который извилистым путем, то есть путем с преградами, обеспечивает герою просветление и перерождение в новом качестве. Структура, схожая с инициационными обрядами, подчеркивается отказом отрока прислушаться к совету. Так символически происходит первый этап обряда – отделение. На пути героя встречаются препятствия: «дремучий овраг», «падают воды во мрак», «шумит и волнуется черный лес» и «угрюмый разбойничий скит». Герой не проходит последнее препятствие, его убивают разбойники, и он остается лежать в темном лесу, так и не завершив свою инициацию. Трагическая развязка обусловлена неготовностью героя к духовному просветлению.

Подобная участь была уготована Ф. Шиллером герою баллады «Ивиковы журавли». Хотя мотивный комплекс данной баллады много шире интересующих нас в этом анализе паттернов, мы остановимся только на схожих элементах русской и немецкой баллад. Баллада Ф. Шиллера повествует об Ивике, герое, отправившемся на «Посидонов пир». Путешествие героя по уже известной нам структуре начинается с этапа отделения, которое характеризуется уходом из дома в чужие земли:

Сказав: прости! родной стране,  
Чужого берега посетитель...

---

<sup>4</sup>Здесь и далее стихотворение цитируется по [Uhland, 2013, S. 142].

Schon winkt auf hohem Bergesrücken  
Acrocorinth des Wandrers Blicken,  
Und in Poseidons Fichtenhayn  
Tritt er mit frommem Schauder ein.  
Nichts regt sich um ihn her, nur Schwärme  
Von Kranichen begleiten ihn<sup>5</sup>

Далее герой, как и персонажи двух других баллад, переступает пограничную черту двух миров: «он входит в Посидонов лес» (Poseidons Fichtenhayn), и теперь его судьба зависит от того, сможет ли он его преодолеть. Указание на inferнальность пространства поддерживают образы тишины, то есть отсутствия звука, коим характеризуется пустое, мертвое пространство леса. Далее герой получает предзнаменование, которое, как отчасти и в балладе А.К. Толстого, передано с помощью птиц. Мотив предзнаменования репрезентуется в образе журавлей, с шумом покидающих лес. Герой неверно интерпретирует поведение журавлей, считая его хорошим знаком, однако образ улетающих журавлей характеризуется модальностью покинутости и одиночества, что нарративно соответствует состоянию смерти. Преградой, встреченной героем на пути, являются разбойники, которые убивают героя:

К богам и к людям он взывает...  
Лишь эхо стоны повторяет –  
В ужасном лесе жизни нет.

Er ruft die Menschen an, die Götter,  
Sein Flehen dringt zu keinem Retter,  
Wie weit er auch die Stimme schickt,

---

<sup>5</sup>Здесь и далее стихотворение цитируется по [Schiller, 2013, p. 78].

Nicht Lebendes wird hier erblickt.

Осознание, что лес необитаем, а значит мертв, приходит к Ивику слишком поздно, он не был готов к этому, несмотря на подсказку магического помощника. Таким образом, путь героя обрывается, обряд инициации не пройден.

Во всех трех балладах путь героя, начавшись как обычное путешествие, превращается в трагическую дорогу к смерти. Изначальная цель путешествия – будь то встреча с родственниками, путь к духовному просветлению или посещение торжества – оказывается лишь предлогом для развертывания танатологического сюжета. Гибель героев происходит внезапно и бессмысленно, без достижения катарсиса и духовного просветления. Мотив пути в балладах «Канут», «Смерть отрока» и «Ивиковы журавли» является не только пространственной, но и символической категорией, связанной с темой смерти, предопределенности судьбы и невозможности ее изменить. Эта схожесть в художественном осмыслении мотива указывает на типологическое родство творчества А.К. Толстого и немецкой романтической литературы.

## **3.2. Компаративистский анализ на уровне мотивов**

### **3.2.1. Мотив «король под горой» или «спящий герой» в балладах**

#### **А.К. Толстого «Курган» и И.-Х. Цедлица «Корабль призраков»**

В поисках материала для своего творчества А.К. Толстой часто обращался к отечественной и мировой истории. События и легенды прошлого давали ему возможность затрагивать вечные темы и сюжеты, что позволяло избежать рамок современной действительности, возвыситься над ней и в то же время не утратить актуальности поэтического высказывания. История России и Запада существовала для А.К. Толстого как единый

культурно-исторический контекст. Не случайно в его творчестве гармонично сосуществуют баллады и былины. Такое тяготение к европейскому универсализму давало основания дискутировать о его «космополитизме». Однако при этом поэт оставался патриотом, внимательным к национальным традициям и уникальности русской культуры. Н. Языков, критикуя А.К. Толстого за оторванность от реальности современной ему России, тем не менее указывал на вневременной и внепространственный характер его творчества [Языков, 1876]. Поэт усматривал взаимосвязь не только между литературами и культурами разных стран, но и между прошлым и настоящим, поэтому так часто обращался к историческим сюжетам.

В данном параграфе баллады А.К. Толстого «Курган» (1840-е) и И.-Х. Цедлица «Корабль призраков» (1832) рассматриваются с точки зрения типологических сходжений и выявления литературных и культурных связей русского и немецкого романтизма XIX века. И.Г. Ямпольский указывал на очевидное влияние творчества немецкого поэта на А.К. Толстого, отмечая конвергентность этих баллад [Ямпольский, 1974], однако типологические сходжения текстов с позиций танатопэтики до сих пор не рассматривались подробно. Для анализа была выбрана ранняя редакция баллады А.К. Толстого, которая в целом длиннее и обнаруживает больше параллелей со стихотворением Цедлица (из-за чего, возможно, текст и был впоследствии переработан и сокращен).

«Курган» лишь отчасти имеет историческую основу, поскольку события, отраженные в произведении, не датированы и исторические персоналии не обозначены, однако использованы фольклорные маркеры, дающие условное представление о хронотопе Древней Руси, на что указывают также былинный строй стиха и активное использование архаизмов. Баллада повествует о духе витязя, возвращающемся к месту погребения, и сопоставляется с балладой Цедлица «Корабль призраков», сюжет которой разворачивается вокруг призрачного корабля, приплывающего с некоторой периодичностью к знакомым берегам.

Сходство сюжетов обусловлено в первую очередь сюжетообразующим мотивом призрака, который сам по себе «суть чудесная форма выражения присутствия прошлого в настоящем» [Заломкина, 2009].

Сюжетообразующим для обеих баллад становится мотив «король под горой»: прославленный военачальник умер, и его имя спустя много лет оказывается забыто, однако дух героя не покинул место упокоения и возвращается в мир живых, к местам былой славы. Данный мотив встречается в фольклоре многих европейских народов и в целом является традиционным. Ему обычно сопутствуют мотивы «забытый подвиг» и «встреча двух миров» [Бегичева, 2019(а)], а также мотив «бард-сказитель»: наряду с воином, размышляющим о мимолетности славы и бренности бытия, повествователем может выступать бард, оплакивающий воина.

В балладах и русского, и немецкого поэта основной пафос связан с воспоминаниями о героическом прошлом, о событиях, ставших легендарными, о военных победах и подвигах героев прошлого. При этом герои, которые когда-то создавали историю, теперь оказываются ее жертвами: они погребены, и память о них исчезает.

В экспозиции баллады «Курган» говорится о кургане, ставшем местом упокоения «знаменитого богатыря». Его погребение описывается подробно:

В честь витязя тризну свершали,  
Дружина дралася три дня,  
Жрецы ему разом заклали  
Всех жен и любимца коня<sup>6</sup>.

Описание соответствует славянским традициям: «...после захоронения обычно устраивается тризна, включающая погребальный пир, специальные

---

<sup>6</sup> Здесь и далее стихотворение цитируется по [Толстой, 2013, с. 61–63]. При возникновении несоответствий текста оригинала и перевода даются наши уточнения.

погребальные песни (не только траурного характера)» [Гайдуков, 2000].  
Похоронные песни и причитания предрекают богатырю бессмертную славу:

Твое громоносное имя  
Столетия все перейдет!

Если в «Кургане» дан обобщенный образ героя, то у И.-Х. Цедлица подразумевается конкретная историческая личность – Наполеон Бонапарт. Имени героя в балладе нет, но его можно идентифицировать по ряду характерных деталей: *Nursein Degen* (его шпага), *sein Hut* (его треуголка), *sein goldener Stab* (его золотой посох). Принципиально отличается описание захоронения героя. Толстой придает сцене национальный колорит, торжественный славянский обряд призван подчеркнуть, что героя почитают при жизни и стремятся сохранить его память на века, тогда как у Цедлица погребение бесславно и память о герое должна умереть вместе с ним:

...без почестей бранных  
Врагами в сыпучий песок,  
Лежит на нем камень тяжелый,  
Чтоб встать он из гроба не мог.

Dort ist des Königs einsames Grab,  
In der Wüste, uneingehägt;  
Nur sein Degen, sein Hut, sein goldener Stab  
Sind über den Sarg gelegt.  
Kein Wesenlebrings<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Здесь и далее русский перевод стихотворения цитируется по [Цедлиц, URL], немецкий текст – по [Zedlitz, 1859, S. 110].

Однако противоположные, казалось бы, подходы к изображению прижизненной и посмертной славы героя развиваются в контексте единой танатопэтики. В ее основе – представление о том, что смерть уравнивает всех. Будь человек при жизни прославленным витязем, слава о котором должна сохраниться в веках, или не менее прославленным императором, которого хотели забыть, пусть обряды похорон у обоих героев прошли по разным канонам, в смерти они тем не менее равны. Данная концепция ярко представлена в средневековой легенде о трех живых и трех мертвых: «уже в XIII в. она отмечена во французской литературе: трое знатных юношей неожиданно встречают трех отвратительных мертвецов, указующих им на свое бывшее земное величие – и на скорый конец, неминуемо ожидающий юношей, которые пока еще живы» [Хейзинга, 2016]. Иллюстрирует эту легенду миниатюра Жана Леруара с подписью: «Таким, как ты, я был, таким, как я, ты будешь. Богатство, честь и слава ничего не стоят в час твоей смерти» [Там же]. Традиционная для средневековой Европы концепция смерти, уравнивающей всех, наибольшее распространение получила во Франции, Германии и Нидерландах. Предполагается, что именно этот танатологический мотив лег в основу более поздней идеи «*dance macabre*», или «пляски смерти», иконография которой была представлена чередой персонажей разных сословий и родов деятельности, идущих рука об руку с самой смертью [Мириманов, 2003, с. 44–45]. Указание на различное социальное положение участников смертельного танца призвано снова подчеркнуть важную для Средних веков мысль: в смерти все равны. Несмотря на общую идею осмысления смерти в двух концепциях, патетика их различна: в первом случае мы имеем дело с обращением мертвых к живым с призывом подумать о бессмертной душе, во втором надежды на спасение уже нет, в танце смерти колокол уже прозвенел, и все люди должны присоединиться к танцу, раскаиваться слишком поздно. Танатософия Средних веков нашла отражение в балладе Толстого, которая представляет собой, по сути, художественную рефлексию о бренности бытия, о том, что и

великая слава, и героические подвиги, и пышные похоронные обряды имеют значение лишь для живых, но в смерти и обычные люди, и герои оказываются равны, и даже самая долгая память не вечна. Возможно, баллада Цедлица используется Толстым для контраста: пышный похоронный обряд и величественный курган витязя, бесславные похороны и забытая могила императора – оба описания сопровождается мотив забвения [Зализняк, 2012]. Чтобы подчеркнуть его, Толстой выбирает соответствующие лексемы: «Курган одинокий стоит», «И грустно и пусто кругом», «Да ветер лишь свет летучий с кургана забытого прах» и т.д. У Цедлица, в свою очередь: «In der Wüste, uneingehäg», «Kein Blick auf die traurige Ruhstatt fällt», «über den Sarg gelegt» и т.д.

Несмотря на то, что память о захороненном витязе, очевидно, стерлась из людской памяти, а сам курган, казалось бы, утратил свое первоначальное значение, это место парадоксальным образом не теряет своей притягательности, словно аккумулируя и сохраняя в себе силу усопшего. Курган, будучи материальным воплощением места смерти, становится своеобразным центром, к которому тянется жизнь, как бы свидетельствуя о незримом присутствии духа воина. Описание окружающего мира подчеркивает это ощущение: сайгаки мелькают, скача по полю, саранча налетает на курган, журавлиные стаи находят здесь место для отдыха, тушканчики проскальзывают в мерцании дня, и всадники появляются время от времени на кургане. Таким образом, курган, несмотря на забвение, становится точкой пересечения живого и мертвого, местом, где сила усопшего продолжает влиять на окружающий мир, воссоединяясь с природой и жизнью. Это подчеркивает идею о неразрывной связи человека с родной землей и родом, даже после физической смерти. Связь русского человека с матерью сырой землей – распространенный мотив славянского фольклора: «вся та земля, куда схоронены кровные и близкие, называется родительскою и считается священной: она могущественна до такой степени, что горсточка ее, взятая с семи могил, укрывающих заведомо добродетельных людей,

спасает всех родичей, оставшихся в живых, от всяких бед и напастей. Такой же силой обладает и вообще родная земля» [Максимов, 1903, с. 251]. Сочетание данной мысли с национальным колоритом погребального обряда формирует национальную картину мира, наделяет стихотворение Толстого чертами русского культурного кода.

Далее герой в балладе появляется в новой ипостаси:

Когда же на Западе дальний,  
Бледнея, скрывается день,  
Сидит на кургане печально  
Забытого витязя тень...

Мертвый герой предстает перед нами как призрак, в данном случае «тень», что является распространенным тропом. Это отмечает Г.И. Мальцев, изучая русскую народную необрядовую лирику и указывая, что уже «в греческой традиции “тень” и “смерть” прямо смыкаются: *αχὴ δαὐάχοι* – тень смерти» [Мальцев, 1989, с. 165].

Из текста мы узнаем, что призрак витязя ежедневно возвращается к месту своего упокоения с наступлением заката, чтобы в очередной раз узреть тщетность земной славы. «Тень» усопшего оказывается заложницей цикла, обреченной на вечное повторение одного и того же действия. Та же идея вечного возвращения представлена в тексте Цедлица:

И в час его грустной кончины,  
В полночь, как свершается год,  
К высокому берегу тихо  
Воздушный корабль пристаёт.

Und es wechselt der Mond und das Jahr verrinnt,  
Und der Todte liegt unbewegt;

Wenn die fünfte Nacht des Maien beginnt,  
Nur dann sich der Leichnam regt.

Здесь дополнительно появляется образ призрачного судна, поскольку герой Цедлица похоронен на чужбине, в отличие от витязя Толстого, который привязан к месту захоронения. Возвращение героя из мира мертвых в качестве призрака – распространенный танатологический мотив, который у немецких романтиков трансформируется в балладный образ «восставшего покойника» под влиянием готического романа [Красильников, 2015].

Указанный мотив трансформируется в анализируемых балладах в образ духа, способного действовать в мире живых, но лишенного свободы воли. В раннем христианстве, по утверждению Ф. Арьеса, исследовавшего понятие «прирученной смерти», смерть рассматривалась как преобразование в новую ипостась, а не конечная точка существования: «Из-за собственного нечестия человека в его прошлой жизни, неловкости или коварного недоброжелательства живых или действия темных сил природы... мертвые не спят, а блуждают и являются живущим в виде призраков» [Арьес, 1992]. Именно в рамках этой модели разворачивается в балладах образ призрака. Загробное существование в концепции «смерти прирученной» подчиняется законам, отличным от привычных для мира живых, что находит отражение в обеих балладах. Духи действуют, строго следуя определенным правилам. Их время циклическое, а не линейное, пространство строго локализовано: у Толстого витязь появляется на кургане ежедневно с заходом солнца, у Цедлица призрак ежегодно в день своей смерти возвращается во Францию,

Где славу оставил и трон,  
Оставил наследника-сына  
И старую гвардию он.

Er sucht das Kind, seinem Herzen so lieb,  
Dem das Reich er zum Erbe verhieß; –  
Das Erb' ist verschwunden, dem Kinde blieb  
Selbst der Name nicht, den er ihm ließ!

Оба обречены на вечное повторение ритуала: «Но уже в мифологии смерть являлась таким поворотным пунктом, за которым кончалась человеческая свобода, но не кончалась ответственность человека за совершенные им при жизни действия и поступки. И, хотя умерший и лишился возможности что-либо исправить или поправить в своей прошлой жизни, он тем не менее сохранял личную ответственность за совершенные им деяния» [Васильков, 2019].

Центральному мотиву «король под горой» сопутствует мотив «стенающий призрак». Призрак императора в балладе австрийского писателя, совершая ежегодное возвращение, обращается к прошлому, взывая к своей гвардии, сыну и вспоминая о людях, некогда его прославлявших. Однако его попытки установить контакт с миром живых не находят отклика, что приводит к принятию своей изоляции и бренности славы, вынуждая вздохнуть о «превратной судьбе» и вернуться в заточение.

Согласно данному мотиву ведет себя и витязь в балладе А.К. Толстого, который сетует: «Где слава, где слава моя?» В то же время призрак упрекает певцов, обещавших ему бессмертие в веках: «Певцы, вы меня обманули; Венцов моих нет и следа!» Важно, что герой сожалеет о том, что провел свои дни в «брани и ссоре», то есть переосмысливает свои ценности: в посмертии земные достижения не имеют значения. Если бы он знал заранее о мимолетности земной славы, он выбрал бы иную стезю, а не путь воина. Так трансформируется концепция «рыцарской смерти». Согласно данной танатософической идее, «рыцари смело шли на смерть в сражении, веря в то, что таким образом обеспечат себе славу мирскую и небесную» [Хейзинга,

2016]. Мы можем рассматривать отношение витязя к смерти в контексте романтизированного рыцарства.

М. Сухотин отмечал, что, опираясь на литературный образец, А.К. Толстой «умел найти такое самостоятельное целое, которое, включая в себя и его, сам этот образец, оказывалось в то же время и сочинением исключительно графа А.К. Толстого», подобно «побегу, идущему от корня дерева, мгновенно развивающемуся в не менее самостоятельное растение» [Сухотин, URL]. Это в полной мере справедливо для баллады «Курган», в которой сочетаются европейская и русская романтическая традиция, фольклорная и мифологическая картина мира, а также философские взгляды самого Толстого.

### **3.2.2. Мотив «оборотничества» в балладах «Волки» А.К. Толстого и «Цыганская песнь» И.В. Гете**

Основанием для сопоставления баллад является общая для обоих авторов стратегия рассмотрения онтологических категорий «жизнь / смерть» посредством их художественного осмысления через сюжетобразующий мотив оборотничества. В центре сюжета обеих баллад находится группа женщин, которые превращаются в волков и наводят ужас на деревню. Прежде чем перейти к анализу текстов, важно рассмотреть происхождение и значение мотива оборотничества для славянской и европейской культур. Будучи архетипичным, мотив встречается в мифах многих народов. Упоминание об оборотнях мы находим в сочинениях Геродота, Платона и Плиния Старшего. Сюжеты этих мифов использованы Гомером, Вергилием, Овидием. Данный мотив, как мы можем заметить и из сюжета баллад, построен по принципу трансформации, то есть развоплощения субъекта или объекта и воплощения его в другом качестве, и, предположительно, «базируется на практике охотничьей маскировки, а также на некоторых

тотемических и анимистических воззрениях: о воплощении души человека в животном (растении, предмете), о человеческой или животной ипостаси аграрных божеств, духов, злаков, плодородия» [Неклюдов, 1989] (см. также: [Вундт, 1913]). В славянском фольклоре известно множество историй о людях, превращающихся в волков и медведей, что, возможно, связано с тем, что эти животные считались тотемными у некоторых племен. Например, В.Н. Татищев в своей «Истории Российской с самых древнейших времен» свидетельствует: «Я не весьма давно от одного знатного, но неразумного дворянина слышал, яко бы он сам несколько времени в медведя превращался, что слышавшие довольно верили» [Татищев, 1768, с. 110].

Согласно славянским фольклорным представлениям, волк служит воплощением мудрости, его образ не несет негативных коннотаций. Волк – традиционный сказочный помощник, встретить его в дороге – добрая примета. Он также выступает «пожирателем чертей» [Волошина, Астапова, 1996]. Герой русского эпоса, князь-оборотень Волхв Всеславьевич, мог оборачиваться волком: «Его имя указывает на то, что он великий волшебник, волхв. Волхв умеет превращаться в животных» [Там же]. В «Слове о полку Игореве» тоже упоминается волк-оборотень – полоцкий князь Всеслав:

Всеславъ князь людемъ судяше,  
княземъ грады рядяше,  
а самъ въ ночь влъкомъ рыскаш.

[Слово о полку Игореве, 1983]

Мотив трансформации (превращения человека в животное), вероятно, восходит к обряду инициации – «совокупности социальных предписаний и церемоний, посредством которых отмечается вступление индивида в члены группы, изменение его статуса, начало новой формы жизнедеятельности» [Ибрагимова, 2014]. Мирча Элиаде указывал, что уподобление волку находит отражение в обрядах инициации многих индоевропейских народов.

На неофита надевали волчью шкуру, после чего он должен был полностью уподобиться зверю в поведении: «Все то время, что воин находился в шкуре животного, он не был человеком, а непосредственно – хищником: он не только становился жестоким непобедимым воином, охваченным *furor heroicus*, но и избавлялся от любого человеческого проявления, иными словами, он больше не чувствовал себя связанным с законами и обычаями людей» [Элиаде, URL].

В фольклорных традициях различных народов способность к оборотничеству приписывается некоторым потусторонним существам и даже обычным людям: «Колдуны, ведьмы, “знающие” люди (“он много такого знал”, “знатливая”), а подчас и как будто не относящиеся ни к тем, ни к другим, ни к третьим (старик, старуха, мать, мачеха, сосед и даже попадья), согласно мифологическим рассказам и поверьям, могут быть оборотнями. В народе их чаще называют овертунами, обертышами, перевертышами» [Криничная, 2004, с. 640]. Согласно народным поверьям Полесья, ведьма наделена «способностью к оборотничеству, которая позволяла ей принимать облик различных животных (например, жабы, кошки, собаки, свиньи, ласточки, аиста, вороны, гуся) или предметов (колеса, стога сена, коряги, клубка ниток)» [Виноградова, Левкиевская, URL]. Способности ведьм позволяют им менять форму бытования, а также переходить границы между миром живых и миром мертвых, что подчеркивает их связь с демоническими силами.

Наделение ведьм способностью к трансформации, в частности к превращению в волка, являлось характерной чертой раннесредневековой европейской культуры, где данный феномен интерпретировался как непосредственное проявление сатанинских сил. Актуализация темы оборотничества в средневековой европейской культуре детерминировалась не столько фольклорными представлениями, сколько особенностями церковного законодательства того времени [Бакус, 2017, с. 66]. Распространение христианской мысли и ее трактовок клерикалами

разобщило человека с природой, языческие проявления животного начала, ранее интерпретируемые в рамках народной культуры как положительное явление силы и высшего дара, теперь воспринимались как проклятие и имели inferнальное, дьявольское начало [Бэринг-Гулд, 2010, с. 11]. В энциклопедии «О вселенной» Рабана Мавра (780–856), написанной в стиле средневековой библейской герменевтики и долгое время почитаемой в качестве одной из главных научных книг Средневековья, образ волка, со ссылкой на Священное Писание, наделяется преимущественно негативными коннотациями, ассоциируясь с дьяволом, разоряющим и рассеивающим стадо (см.: [Тогоева, 2023, с. 17–18]). Согласно Бестиариям, облик волка мог принимать сам дьявол с целью искушения праведников и завладения душами грешников [BestiaireChrétien, URL].

В эпоху романтизма, для которой характерны интерес к фольклору и мифологии, влечение к таинственному и мистическому, мотив оборотничества обретает новую жизнь, вновь становясь популярным и трансформируясь соответственно требованиям романтической эстетики. Данный мотив смены состояния представлен у романтиков рядом бинарных оппозиций: «Танатопоэтический мотив выражается в преодолении пространственно-временных границ, будь то оппозиция ночь – день, или реальное – ирреальное, а также в качественной оппозиции жизнь – смерть» [Корбанкова, 2024]. Оборотничество стало символом внутренних конфликтов, раздвоенности человеческой природы и смежного по значению мотива двойничества, борьбы между добром и злом, сознанием и инстинктом, человеческим и животным, естественным и сверхъестественным. Танатопоэтика мотива заключается не только в физическом прекращении существования, хотя оно закономерно сопутствует этому образу, но и в символическом умирании прежнего «Я» при переходе в новую, животную или демоническую форму. «Оборотничество – это не что иное, как смерть в одном статусе и рождение в другом» [Душенко, Неклюдов, 2017].

Таким образом, рассмотрение мотива оборотничества в рамках танатологической поэтики представляет собой перспективное исследование как с точки зрения литературоведения, так и в области отечественной и зарубежной танатопэтики.

В данном параграфе представим анализ мотива оборотничества и сопутствующих танатологических образов в балладах «Волки» А.К. Толстого и «Цыганская песнь» И.В. Гете.

Экспозиция обеих баллад включает хронотоп ночи в деревне. Для его характеристики А.К. Толстой использует лексемы «пустота», «молчание», «туман», подчеркивая отсутствие звука и материи. Так создается эффект эфемерности, нематериальности локуса, троп беспредметности. Но в тексте все же присутствует обобщенное указание на локус сельской местности:

Когда в селах пустеет,  
Смолкнут песни селян  
И седой забелеет  
Над болотом туман...<sup>8</sup>

Ночное время – излюбленный хронос романтиков, оно настраивает читателя на мистический лад; «все самые таинственные, самые страшные и невероятные события происходят ночью... мрак и тайна, ночь и смерть неразрывно связаны» [Красман, 2011]. Эфемерность локуса и его мистический колорит подчеркиваются семантической единицей «туман». Являясь переходной субстанцией между реальным и ирреальным мирами, туман символизирует пограничное состояние. В фольклоре распространена ассоциация: туман, окутывающий землю, – белый саван мертвеца. В мифологии туман может играть роль двери в иной мир: «Он символизирует неуверенность человека перед будущим и потусторонним и может быть разрушен только светом (солнцем)» [Кононенко, 2014].

---

<sup>8</sup>Здесь и далее стихотворение цитируется по [Толстой, 1981, т. 1].

В экспозиции баллады И.В. Гете тоже представлен пограничный хронотоп, который формируют танатологические образы «тумана» (Im Nebelgeriesel) и «отсутствия» («Im wilden Wald», «in der Winternacht»):

В тумане текучем, в глубокий снег,  
В глухом лесу, в полуночный мрак.

Im Nebelgeriesel, im tiefen Schnee,  
Im wilden Wald, in der Winternacht<sup>9</sup>.

Завязкой лирического сюжета становится появление волков-оборотней. Сам сюжет развивается как постепенное разоблачение тайны.

Семь волков идут смело.  
Впереди их идет  
Волк осьмой, шерсти белой;  
А таинственный ход  
Заключает девятый.  
С окровавленной пятой  
Он за ними идет и хромает.

В балладе Толстого стая состоит из семи волков, как и в балладе Гете, но затем к описанию добавляются «осьмой» и девятый звери, соответственно возглавляющие и замыкающие процессию. Такая странная, на первый взгляд, числовая последовательность используется не случайно.

---

<sup>9</sup>Здесь и далее русский перевод стихотворения цитируется по [Гете, 1977], немецкий текст – по [Goethe, 1827].

Известно увлечение Гете нумерологией, которое нашло отражение в «Фаусте», где частью системы символов является символика чисел:

Семерку с восьмеркой сотвори,  
Они совершенны.  
Девять – это один,  
А десятки нет вообще,  
Вот ведьм азы.

Ведьма объясняет Фаусту, как строить магический квадрат, в котором суммы чисел в строках, столбцах и диагоналях являются идентичными. Он также имеет название «ведьмина таблица умножения» (Das Hexen-Einmal-Eins): «В действительности же это – зашифрованная формула превращения простого цифрового квадрата в волшебный» [Шульц, 1999–2000].

Цифровые значения, выбранные Толстым для описания колонны оборотней, соответствуют цифровым значениям нумерологической схемы «ведьмы» в произведении И.В. Гете. Шествие, возглавляемое восьмым волком, можно схематически представить в виде «ведьмина квадрата». Возникающая таким образом параллель с колдовским ритуалом отсылает к традиции магических практик, где геометрические фигуры и числовые символы имели сакральное значение. Однако важно отметить, что А.К. Толстой выстраивает особый код, который выходит за рамки простого подражания немецкому автору: он использует лишь принцип создания дополнительной образности посредством символики цифр, обращаясь при этом к славянской ведической нумерологии. Таким образом, числовая символика в балладе Толстого приобретает двойственный характер, сочетая в себе отсылки к общеевропейской мистической традиции и к специфическому славянскому культурному контексту. Разберем подробнее символизм числовых значений баллады А.К. Толстого.

Число семь у славян является сакральным, оно символизирует солнце, свет и саму жизнь [Гнатюк Ю., Гнатюк В., 2018, с. 117]. Оно часто встречается в русском фольклоре – в пословицах, поговорках («Быть на седьмом небе от счастья», «Семеро одного не ждут», «Семь раз отмерь – один раз отрежь» и др.), сказках («Семь Симеонов», «Мудрая девица и семь разбойников» и др.).

В символике баллады появляется и число два: А.К. Толстой описывает пару волков – один из них возглавляет шествие, другой замыкает. Согласно ведической традиции, двойка, представленная схемой 1+1, имеет значение «зеркального отображения – активации Нижнего мира» [Там же, с. 107]. Данная семантика противоположна значению числа семь. Число два символически репрезентирует в тексте мир Нави (мир мертвых). Таким образом, *два* волка впереди и позади стаи из *семерых* зверей символизируют переход от жизни к смерти.

Всего в стае девять волков. «Девять – число не абсолютной смерти, как таковой, а символ перехода из одного состояния в другое, скажем, от материальных благ в духовную ипостась, или от смерти телесной к иным формам жизни. Это коренное изменение человеческого Бытия, смерть в одном мире и рождение в другом» [Там же, с. 123]. Так завершается процесс трансформации в инобытие: «...число “девять” в понимании наших предков завершало определенные отрезки времени. Это число считалось символом окончания и завершения и в других этнических культурах» [Богатырева, Арутюнян, Голотина, 2019, с. 530].

Оба поэта используют танатософскую числовую символику. Однако, в то время как И.В. Гете в балладе концентрируется на символике одного числа, описывая стаю из семи волков, А.К. Толстой выстраивает собственный символический числовой код, служащий ключом к разоблачению оборотней.

В танатопэтике баллады А.К. Толстого, помимо числовой, используется также символика цвета. Процессию возглавляет «волк осьмой,

шерсти белой». Традиционно во многих культурах белый цвет ассоциировался со смертью, считался цветом траура. В русском фольклоре повстречавшийся на пути белый зверь считался предвестником смерти, возможно, в силу ассоциации с цветом савана («белая женщина в белом саване является тому из семьи, кто скоро умрет» [Власова, 2001, с. 36]). В белом хоронили невенчанных девушек, что было «связано с обрядом похорон-свадьбы» [Исаева, 2006]. Белая фигура в саване и белый волк во главе стаи обладают схожим символическим значением, предупреждая жителей деревни о приближении гибели.

Важной деталью танатопозитического образа является хромота и «окровавленная пята» девятого волка. Она становится указанием на то, что перед нами не обычные волки, а представители потустороннего мира. В народных поверьях об оборотнях важное место занимает мотив ранения, нанесенного колдуну в зверином облике. Именно он позволяет распознать нечистую силу, поскольку рана сохраняется и после превращения обратно в человека. Д.К. Зеленин в «Очерках русской мифологии» описывает еще одно поверье, подчеркивающее танатологическую природу хромоты: «Колдуны и после своей смерти много делают зла людям: они по ночам встают из могилы и доят коров, бьют скотину, прячут оставленные ими деньги, приносят болезни своим домашним, пугают и даже обируют на дорогах. Чтобы остановить таковые похождения, мертвеца перекалывают в другую могилу, или же, вырыв, подрезают пятки и натискивают туда мелко нарезанной щетины» [Зеленин, 1995, с. 10].

Таким образом, оба рассмотренных варианта фольклорного происхождения хромоты нечистой силы играют важную роль в нарративной структуре произведения, выполняя функцию разоблачения. Хромота становится знаком, позволяющим идентифицировать персонажей, находящихся на границе между мирами, и разрушить их маскировку. Более того, хромота олицетворяет собой амбивалентную оппозицию «жизнь – смерть», представляя переходное состояние между двумя полюсами.

Персонаж, изначально пребывающий в состоянии реальной жизни, через акт оборотничества как бы умирает для этого мира, переходя в состояние смерти, но при этом возрождается в ирреальном мире, где также обречен на гибель. Данная траектория, включающая циклическое перемещение между жизнью и смертью в различных их проявлениях, подчеркивает переходный и нестабильный характер существования персонажей, затронутых мотивом оборотничества. Возвращение в хронотоп реального, то есть в мир живых, достигается посредством физического уничтожения оборотней:

Ты тринадцать карточей  
Козьей шерстью забей  
И стреляй по ним смело,  
Прежде рухнет волк белый,  
А за ним упадут и другие.

Число тринадцать, дополняющее нумерологический код баллады, может быть расшифровано как «число соединения с небесным божеством – Всевышним (12+1). Это движение по Стезе Прави, которая пролегает в небе, как Млечный Путь, к самому Богу» [Гнатюк Ю., Гнатюк В., 2018]. Нумерологическую символику дополняет и усиливает фольклорная. Козья шерсть, которую рассказчик предлагает использовать для убийства, представляет собой традиционный славянский оберег: в русских деревнях козел считался «бесопрогонителем», а для защиты от нечистой силы хоронили под полом козлиный череп и окуривали дом козьей шерстью [Волошина, Астапова, 1996]. Мы видим, что вторжение нечистой силы в реальный мир останавливает не столько людская воля, сколько вмешательство божественной силы. В мифологическом контексте данное противостояние может рассматриваться как эсхатологическая борьба, а баллада представляет собой феноменологическую рефлексию над фундаментальными вопросами бытия.

В балладе И.В. Гете «Цыганская песнь» с мотивом оборотничества тоже связан мотив разоблачения, но реализуется он с помощью иной танатологической ситуации. Инфермальную сущность волков раскрывает сам рассказчик:

Я выстрел дал по коту: упал  
Аннеты-яги черношерстый, милый кот.  
Семь оборотней подошло в эту ночь,  
Это семь, семь баб из села.

Ich schoß einmal eine Katz' am Zaun,  
Der Anne, der Hex', ihre [schwarze] Katz';  
Da kamen des Nachts sieben Wehrwölf' zu mir,  
[Es waren sieben]<sup>10</sup>.

В западноевропейской демонологии, особенно в период Средневековья и раннего Нового времени, фамильяры (от латинского *familiaris* – домашний) представляли собой духов или демонов, облакаемых в образы животных, чаще котов и собак, которые служили ведьмам и колдунам в качестве помощников и советников. Они считались посредниками между ведьмой и потусторонними силами, включая дьявола. Фамильяры не были самостоятельными демонами в строгом смысле слова, а, скорее, представляли собой низших духов, находящихся на службе у ведьм: «Ведьмы получают их в подарок от дьявола, других ведьм, по наследству или после выполнения магического ритуала» [Murray, 2001]. Присутствие черного кота в данном контексте является маркером инферальной природы волков. Разоблачение завершается танатологической ситуацией обращения к ведьмам по именам.

---

<sup>10</sup>Здесь и далее русский перевод цитируется по [Гете, 1977], немецкий текст – по [Goethe, 1827, S. 160].

Я громко по имени их назвал:  
Что хочешь, Анна? Что хочешь, Бэт?  
Как вскинутся они! Как ринутся они!  
И взвыли и канули в мрак.

Da nannt' ich sie alle beim Namen laut:  
Was willst du, Anne? was willst du, Beth?  
[Da rüttelten sie sich, da schüttelten sie sich  
Und liefen und heulten davon.]

В этом фрагменте прослеживается аллюзия на обряд экзорцизма, распространенный в средневековой Европе. Согласно требованиям обряда, чтобы изгнать демона из человека, нужно было назвать его по имени. Считалось, что знание имени сущности дает власть над ней. «Эта практика известна еще со времен Средневековья, когда Церковь рекомендовала священнослужителям, проводившим изгнание бесов, задавать одержимому, точнее злему духу, вопрос: “Кто ты?”» [Орлова, 2014]. Именно это действие совершает рассказчик, перечисляя имена ведьм-оборотней.

Таким образом, развязка баллады совершается все в том же inferнальном хронотопе, мотив развоплощения отсутствует, перехода оборотней в реальное состояние нет. В балладе же А.К. Толстого символом перехода из ирреального хронотопа в реальный становится крик петуха:

На селе ж, когда спящих  
Всех разбудит петух,  
Ты увидишь лежащих  
Девять мертвых старух.  
Впереди их седая,  
Позади их хромая,

Все в крови... с нами сила господня!

Образ петуха играет важную роль в системе танатопоэтических образов. Потенциал данного образа связан с победой дня над ночью, света над тьмой, жизни над смертью и порядка над хаосом. Крик петуха знаменует возвращение мира в нормальное, естественное состояние и завершение цикла трансформаций. В славянской мифологии петух является «птицей Перуна», чей крик «изгоняет нечистую силу» [Кононенко, 1976]. В балладе появление петуха означает завершение цикла «смерть – рождение – смерть» и реализацию всех стадий оборотничества (ведьмы превращаются в волков, возрождаясь в новом качестве, а умерев, возвращаются к первоначальному состоянию).

Мотив оборотничества в балладах А.К. Толстого и И.В. Гете представляет собой глубоко укорененный архетипический феномен, имеющий древние мифологические корни и отражающий фундаментальные онтологические категории жизнь / смерть.

Композиционное решение обеих баллад строится на принципе трансформации, где процесс оборотничества выступает как символическая смерть в одном статусе и рождение в другом. При этом авторы используют различные художественные приемы для раскрытия темы: А.К. Толстой опирается на славянскую традицию (числовая символика, образ петуха, козьей шерсти); И.В. Гете обращается к западноевропейской демонологической традиции (образ фамильяра, ритуал называния имен).

### **3.2.3. Реализация мотива «Орфей, сошедший в ад» в балладах**

#### **А.К. Толстого «Слепой» и И.В. Гете «Певец»**

Одна из последних баллад А.К. Толстого, «Слепой», датированная январем 1973 года, отражает размышления писателя о предназначении поэта и о природе поэтического дара. Подобные размышления мы встречаем в его

переписке с М.Н. Катковым, в частности в одном из писем 1862 года, где А.К. Толстой, отвечая на нападки критиков, обвиняющих писателя в отсутствии гражданственности и понимания актуальной повестки времени, приводит цитату из баллады И.В. Гете «Певец»: «Das Lied, das aus der Kehle dringt, ist Lohn der reichlich lohnet» («И песня от души моей сама себе награда»). Однако А.К. Толстой не может полностью согласиться с немецким поэтом: «Я даже сомневаюсь в совершенной искренности Гете, когда он это сказал. По моему мнению, ни самый Гете, ни Данте, ни Байрон не продолжали бы петь, если б их постигла участь Робинсона и пришлось бы им жить на необитаемом острове. Для художника необходима среда, в которой отражалась бы его мысль; иначе он будет как свеча, горящая в пространстве и которой лучи ни во что не упираются. Но если хотя несколько человек склоняют свой слух к песне певца, тогда он поет не даром и получает от слушателей своих новые силы»<sup>11</sup>. Таким образом, А.К. Толстой, будучи сторонником чистого искусства, свободного от политических мотивов и социальных задач, признает за поэтом внутреннюю потребность быть услышанным. Опираясь на эпистолярный источник, мы можем предполагать наличие контактных связей и рассматривать баллады А.К. Толстого «Слепой» (1873) и И.В. Гете «Певец» (1827) в контексте непосредственного влияния немецкого образца на русского писателя. С помощью компаративистского анализа рассмотрим танатопэотику обеих баллад.

Баллада «Слепой» открывается сценой застолья, пира. Хронотоп застолья передан через образы князя и его дружины, остановившихся в лесу поесть и отдохнуть после охоты. Образ пира присутствует в литературе разных эпох, часто является частью эпических текстов. Согласно исследованию Е.К. Созиной, «символическое пространство данного образа-мотива связано с вкушанием не только даров телесных и природных, но и поэтических, словесных (ср. “Пир” Платона, мед Одина и т.д.), что также увязывается с древнейшей мифологической, обрядовой метафорикой пира»

---

<sup>11</sup> См.: [https://1.librebook.me/tom\\_3\\_\\_hudojestvennaia\\_proza\\_\\_stati/vol2/2](https://1.librebook.me/tom_3__hudojestvennaia_proza__stati/vol2/2).

[Созина, 2002, с. 121]. В начале XIX века в русской литературе происходит актуализация образа пира через мотив «певец на пиру», который «связывается Жуковским с темой сверхъестественного могущества поэзии» [Пушкинские чтения, 2004]. Этот мотив реализуется в балладе А.К. Толстого через ситуацию, когда князь приказывает привести к нему певца:

И князь говорит: «Мне отрадно звучат  
Ковши и братины, но песню бы рад  
Я в зелени этой послушать!»<sup>12</sup>

У И.В. Гете в балладе также реализуется мотив «певец на пиру». Ситуация пира не описана, однако король в компании приближенных тоже отдает приказ привести к нему певца:

Я слышу песню, – у ворот  
Иль у моста, не знаю:  
Взови певца, – пусть пропоет,  
Послушать я желаю.  
Король сказал – и паж бежит.

Was hör' ich draußen vor dem Thor,  
Was auf der Brücke schallen?  
Laß den Gesang vor unserm Ohr  
Im Saale wiederhallen!  
Der König sprach's, der Page life<sup>13</sup>.

Мотив «певец на пиру» восходит к древнегреческому мифу об Орфее и Эвридике. Этот миф о силе искусства, способного покорить даже смерть,

---

<sup>12</sup> Здесь и далее стихотворение цитируется по [Толстой, 2013].

<sup>13</sup> Здесь и далее русский перевод стихотворения цитируется по [Гете, 1982, с. 103–104], немецкий текст – по [Goethe, 2013, p. 95].

является одним из самых частотных мотивов в мировой культуре. Орфей, потерявший свою возлюбленную Эвридику, отважился спуститься в царство мертвых, чтобы вернуть ее. Его песня, пронзительная и полная любви, растопила сердце Аида, и он позволил Орфею увести Эвридику. Мотив «Орфей, сошедший в ад» – канонический общемировой цикл катасиса и анабасиса, который интерпретировался в зависимости от времени и художественных целей. Орфический миф многофункционален, однако в данной работе мы обратимся к танатологической составляющей мифа – аллегории искусства, способного победить любые преграды, даже смерть [Гнездилова, 2006]. Идею высшей цели искусства через апофатику смерти продолжают развивать в своих произведениях писатели, подобные А.К. Толстому и И.В. Гете. Герои их баллад тоже преодолевают смерть благодаря искусству, что выражено метафорически, смерть не присутствует в тексте как образ, танатологическая ситуация преодоления смерти представлена апофатически, через отсутствие оной. Чтобы разобраться подробнее, как реализуется ситуация преодоления смерти певцом через мотив «Орфей, сошедший в ад», необходимо обратиться к образу героя.

Портреты героев обеих баллад указывают на их бедность и отчужденность от общества. Так, у А.К. Толстого это персонаж «старый и бедный», «убогий». В тексте присутствует указание на место обитания героя – «за речкою». У И.В. Гете мы видим «старца», который живет «vor dem Thor» (за воротами), «auf der Brücke» (у моста). Топос места жительства героев выбран не случайно: указание «за рекою» и «у ворот или у моста» говорит о вынесенности персонажей за черту города, они обитают вне общества, что может характеризовать их как людей бедных и «не от мира сего». Такое отделение персонажа от социума является чертой романтического героя, имеющего иное происхождение, иной способ бытования и образ мысли. Невозможность видеть мир вокруг обращает взор певца внутрь себя, во внутренний мир. Указание на переход от мира вещного к миру внутреннему есть и в балладе И.В. Гете: «Закройся, взор: теперь тебя

мне услаждать не время». Певец И.В. Гете отвращает взгляд от мира для возможности созидания и творческого акта.

Мировой культуре известен образ романтического героя, презревшего мир вокруг во имя высшего идеала. В греческой мифологии слепота являлась традиционной чертой прорицателя. Нередко в культуре античные аэды и рапсоды представляются слепыми и наделенными даром прорицания, наиболее известный пример наложения данных черт на сказителя – Гомер, которого принято изображать слепым, хотя прямых доказательств его недуга нет. Яркий пример слепого персонажа греческих мифов – Тиресий. Согласно легенде, боги призвали юношу рассудить спор, и, поскольку Тиресий присудил победу в споре Зевсу, обозленная Гера лишила Тиресия зрения. В ответ на это Зевс наделил мужчину даром прорицания и продолжительностью жизни, в семь раз превышающей человеческую [Мифы народов мира, 1980, с. 983–984]. Похожая судьба постигла Финея, лишённого богами зрения и наделённого даром провидения Асклепием [Там же, с. 1028].

Многие культуры имеют в своем фольклоре персонажа, который выступает связующим звеном между миром людей и божественным. Таков, например, волшебник-поэт Талиесин, персонаж валлийской мифологии, первым из смертных обретший дар предвидения. В средневековой культуре феномен барда-сказителя получил широкое распространение: «...появлялись то тут, то там странствующие проповедники, возбуждающие народ своим красноречием» [Хейзинга, 2016, с. 293]. Незрячесть, бедность и убогость персонажа – характеристики, сопровождающие мотив «бард-сказитель»: «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» [Бегичева, 2019(б), с. 162]. На слепоту как на частотную характеристику облика такого певца-сказителя указывает фольклорист И.В. Мамиева: «Это – своеобразная печать избранничества (сакральности), указание на признак вдохновенности и провидческие черты» [Мамиева, 2015, с. 266].

Данная традиция преломляется в балладе А.К. Толстого «Слепой». Его поэт наделен пророческим даром, на что указывают такие словесные конструкции, как «в вещем сердце» «видит духовным оком», «грозящее пророческое слово». Слепота подчеркивает мистическую природу поэтического дара, особую связь героя с иным миром.

Совсем иначе описан гуляр, охваченный творческим порывом. Здесь используются такие выражения: «лик озарен... огнем», «явилась власть на челе», он «духом могучим объят», его старая одежда превращается в «царскую хламиду». Лексемы, указывающие на облик провидца, резко противопоставлены параметрам его оценки в начале баллады, где акцент смещен в сторону черт нищеты и убогости. Подобную трансформацию образа героя можно отметить и в балладе И.В. Гете «Певец»:

Певец запел – и по лицу  
Играл восторга гений.

Der Sänger drückt' die Augen ein,  
Und schlug in vollen Tönen.

Изменение в лице певца связано с началом творческого акта и ярко подчеркнуто немецким писателем, однако в произведении А.К. Толстого противопоставление между поэтом в процессе творчества и вне его выделено нарочито контрастно, поскольку соответствует замыслу показать переход героя в принципиально другое состояние. После окончания творческого акта певец вновь преображается, меняется и лексика: «поник головою», «мертвую он тишиной окружен», «безмолвье пустынного лога», «горлицы стон». Коннотация единиц текста, связанных с завершением песни, явно негативная, олицетворяющая безмолвие и смерть. Изначальная динамика повествования, отмеченная «гуслей звоном», сменяется состоянием «мертвой тишины», которая прерывается лишь птичьим стоном. Оппозицию воодушевленному

состоянию певца в процессе исполнения своего предназначения составляет угнетенное положение певца, выраженное «поникшей головой», что символизирует переход в состояние, близкое к смерти. «Живущий вдруг, как по волшебству, делается невидимкой – в одно мгновение, будто провалившись сквозь землю, уходит в небытие» [Янкелевич, 1999, с. 11]. Полярность описанных эпизодов характеризуется эсхатологической парой «жизнь – смерть». Бытование героя баллады разворачивается в рамках двомирного танатопозитического хронотопа и смещается семантически от пространства жизни к пространству смерти.

Ю.В. Манн указывает на расширение мотивировки образа в романтизме, когда возникает «двомирность»: образ одновременно интерпретируется в конкретно-ощутимом и обобщенно-субстанциональном плане [Манн, 1995, с. 110]. В соответствии с этим мы выделяем два уровня двомирия, связанных с образом героя баллады.

На первом уровне противопоставлены мир материальный, где находятся персонажи баллады (певец, князь и его свита), и мир духовный, открытый внутреннему взору певца, куда переносится сам певец и те, кого он воспевает. Второй уровень раскрывается через призму феномена «сказительства». В исследовании архаического синкретизма И.В. Мамиева говорит о сказительстве как об акте «космогенеза», где сказитель творит «виртуальную действительность» [Мамиева, 2013, с. 180]. Такой действительностью в балладе становится воспроизведение событий прошлого в настоящем. Певец, таким образом, выступает в качестве проводника и создателя новой реальности, в которой воскрешает героев песен, возвращая их в мир живых. Так на втором уровне возникает оппозиция двух миров: мира за пределами творческого процесса (для певца это мир смерти и забвения) и мира творческого акта, вдохновения, где сконцентрирована жизненная сила певца.

Согласно утверждению Ж. Бодрийяра, «смерть ни в коем случае не должна пониматься как реальное событие, происходящее с некоторым

субъектом и телом, но как некоторая форма – в известных случаях форма социальных отношений, – в которой утрачивается детерминированность субъекта и ценности» [Бодрийяр, 2011, с. 48]. Баллада А.К. Толстого иллюстрирует эту мысль, описывая переход героя из одного состояния в другое:

Проснулось, что в сердце дремало давно –  
Что было от лет и от скорбей темно,  
Воскресло прекрасно и чисто.

В этих строках реализована оппозиция «воскресение – смерть». Но возможность воскресения предоставляется лишь тому, что умирает. Таким образом, модус бытования певца, инициированный творческим созерцанием, есть не что иное, как постоянный переход из одного состояния в другое, от смерти к воскресению и обратно.

Противопоставление «дремало – проснулось» является параллелью к легенде о семи спящих в Эфесе, возникшей в эпоху раннего христианства. Здесь представлен архетипичный образ смерти, характерный для апостольского века и раннего Средневековья. Легенда повествует о семи юношах, погребенных заживо в пещере и пробуждающихся по прошествии лет с ощущением, что прошел лишь один день. Согласно Ф. Арьесу, данный архетип отчетливо выражает концепцию смерти как сна, от которого возможно пробуждение [Арьес, 1992, с. 52]. В отличие от легенды, где катализатором пробуждения послужило открытие пещеры, в балладе А.К. Толстого этим катализатором становится приказ князя исполнить песню, что указывает на зависимость бытования певца от творческого процесса и его погружение в состояние смерти вне его границ.

Завершив свою песню, гуслир слышит голос дубравы и узнает, что князя нет на месте и пение было напрасным. Возникает закономерный вопрос: почему предупреждение запоздало и дубрава только сейчас заговорила с героем? Ответ вновь связан с концепцией двоимирия.

Приближаясь к дубу, возле которого назначена встреча, гуслир погружается в процесс творческого созидания, но, с нашей точки зрения, все еще находится в материальном мире:

Он щупает посохом корни дерев,  
Плетется один чрез дубраву,  
Но в сердце звучит вдохновенный напев,  
И дум благодатных уж зреет посев,  
Слагается песня на славу.

Данная форма «естественного» существования не предполагает мистического контакта с иным миром и танатологических проявлений, включая антропоморфизм. Лишь после завершения песни, когда певец находится в ирреальном пространстве, отдается инобытию, дубрава обретает голос и герой вступает во взаимодействие с природой, наделенной антропоморфными свойствами. Финальный диалог усиливает танатологический пафос баллады, что в целом характерно для жанра, поскольку «в основу баллады зачастую положен не просто танатологический случай, но экзистенциальная ситуация, обнажающая характеры персонажей, привлекающая внимание читателя к таинственным проявлениям мира» [Красильников, 2015, с. 156].

В балладе Гете танатологические мотивы представлены не так явно, как в тексте Толстого. При этом финальные темы вновь перекликаются. Появляется характерный мотив отказа от награды, поскольку творчество само по себе является высшей наградой для певца:

– Златую цепь мне не дари, –  
Не мне удел героя:  
Пускай твои богатыри  
Ей блещут после боя,

Пусть ей гордится канцлер твой  
И этой цепью золотой  
Он старые умножит.

А я пою, как соловей  
На ветке винограда,  
И песня от души моей  
Сама себе награда.

Die goldne Kette gib mir nicht,  
Die Kette gib den Rittern,  
Vor deren kühnem Angesicht

Gib sie dem Kanzler, den du hast,  
Und laß ihn noch die goldne Last  
Zu andern Lasten tragen.

Ich singe wie der Vogel singt,  
Der in den Zweigen wohnt;  
Das Lied, das aus der Kehle dringt,  
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

Герой принимает в дар лишь бокал вина, и на этом баллада завершается. Певец в балладе Толстого отвечает подобным же образом в ответ на сетования дубравы о том, что его труд был напрасным:

Ты гой еси, гой ты, дубравушка-мать,  
Сдается, ты правду сказала!  
Я пел одинок, но тужить и роптать  
Мне, старому, было б грешно и нестать –

Наград мое сердце не ждало!

Но дальше акценты расставлены иначе, возникает новый пафос: певец полностью подчиняется своему дару, даже если его песня не находит слушателей.

Воистину, если б очей моих ночь  
Безлюдья от них и не скрыла,  
Я песни б не мог и тогда перемочь,  
Не мог от себя отогнать бы я прочь,  
Что душу мою охватило!

Эта идея вместе с письмом писателя к М.Н. Каткову демонстрирует глубокий интерес А.К. Толстого к природе творческого таланта. В поэтическом диалоге с балладой Гете «Певец» Толстой добавляет к проблеме избранничества и искусства животрепещущие вопросы

В заключение следует подчеркнуть, что, хотя баллада А.К. Толстого явно опирается на «Певца» Гете, что подтверждается непосредственно контактными связями, примеры которых мы наблюдали в письмах писателя, произведение А.К. Толстого значительно глубже прорабатывает затронутую немецким автором тему за счет обращения к фольклорным и танотопозтическим образам и мотивам.

Герой баллады «Слепой» более многогранный, чем у Гете, и наделен яркой национальной самобытностью. Баллада Гете стала для ценителя немецкой культуры Толстого отправной точкой на пути к исследованию философской проблематики; поэт добавляет к теме избранничества и искусства животрепещущие вопросы жизни и смерти, предопределения и свободы воли, в своих поисках обращаясь то к темным сводам Аида, то к истинам раннего христианства.

### **3.3. Сближение баллад немецких романтиков и А.К. Толстого на уровне образов**

#### **3.3.1. «Чаша жизни» в балладах «Князь Михайло Репнин» А.К. Толстого и «Фульский король» И.В. Гете**

Немецкую и русскую баллады объединяет универсальный образ «чаши жизни» при структурно несхожем сюжетном строе. Чаша или кубок испокон веков являлись ритуальными предметами, на которые переносились магические и священные свойства обрядовых действий, что давало большой простор для интерпретаций и наделения смыслами кубка как символа. Н.В. Пращерук называет данный символ «архетипичным» [Пращерук, 2013], подчеркивая его универсальность и длительность функционирования в культурах многих народов.

Так, в греческой мифологии символ чаши представлен в нескольких вариантах: как неперемный атрибут богини здоровья Гигеи, которую изображали с чашей и змеей (змеиный яд, хранящийся в чаше, олицетворял исцеление, жизнь и бессмертие) [Мифы народов мира, 2008, т. 1, с. 1147]; как рог козы Амальтеи, кормилицы Зевса, который представлял собой рог изобилия [Стрелков, URL]; как кубок Диониса (этот бог часто изображался с венком из лозы и винной чашей), чьи праздники имели важное сакральное значение с точки зрения танатологии, поскольку культ Диониса «связан с орфической концепцией реинкарнации и превращается в своеобразную эсхатологию, выражающую надежду на бессмертие души» [Мелетинский, 1995, с. 406]. Символика кубка Диониса связана с природным циклом: опустошение чаши символизирует ее «смерть» осенью и «воскресение» весной. Иначе говоря, данная символика лежит в основе универсального культурного образа жизни и смерти.

Мифологема «волшебный котел», встречающаяся в фольклоре разных стран, согласно Х.Э. Керлоту, обнаруживает символическую связь с

архетипом чаши: «Чаша является сублимацией и освящением котла, так же, как и кубка, служащим ясным символом сдерживания» [Кэрлот, 1994, с. 608]. Например, валлийский «котел возрождения» мог воскрешать мертвых: «свойство этого котла таково, что если погрузить в него сегодня убитого человека, то назавтра он будет так же жив, как раньше, кроме того, что не сможет говорить» [Мабиногион, 2002]. Легенда может быть интерпретирована как метафора контакта с потусторонним миром, опыт которого нельзя знать простым смертным, поэтому герой лишен голоса. Чаша, кубок или котел – в любом варианте образ получает богатую символическую нагруженность: «Как и чаша, символ сердца в исламе, в древнеегипетской и кельтской культурах. Поэтому он был предшественником “червей” в гадальных картах Таро. Кубок также символизирует предложение любви или пожелание мудрости и вечной жизни. Кубки использовались во время клятв, обетов, договоров, при предсказаниях (до сих пор сохранилась традиция гадания на кофейной гуще), а также для возлияний в честь кого-либо или для подношений» [Трессидер, 2001].

Схожий мотив присутствует и в русской фольклорной традиции. В сказке П.П. Ершова «Конек-горбунок» [Ершов, 2023, с. 144], вобравшей в себя многие распространенные образы славянской картины мира, Иван-дурак, погружаясь в кипящий котел, претерпевает трансформацию и обретает новый, улучшенный облик. Согласно интерпретации В.Я. Проппа [Пропп, 1998, с. 370], данная сцена репрезентирует ритуал инициации, который, в свою очередь, символизирует переход от прежнего состояния к новому через стадию символической смерти и возрождения.

Центральными атрибутами христианского таинства евхаристии являются чаша вина и гостия, также неразрывно связанные с мотивами смерти и воскресения. На литургии хлеб и вино преосуществляются в плоть и кровь Христа, это торжественное воспоминание о страданиях, смерти и воскресении сына Божьего. Оно восходит к Новому Завету, где описаны

действия Христа, преломляющего с учениками хлеб и передающего чашу с вином со словами: «Приимите, ядите, сие есть Тело Мое. И, взяв чашу, благодарив, подал им: и пили из нее все. И сказал им: сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая» (Мк. 14: 22–24). Наличие танатологического базиса в символическом значении чаши усматривается в таинстве евхаристии как в необходимом условии для достижения спасения и вечной жизни в христианской доктрине. В библейском дискурсе образ чаши приобретает дополнительные коннотации утешения («не подадут им чаши утешения») и предопределения, судьбы, рока: «да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26: 39) и «Отче Мой! если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя» (Мф. 26: 42). Символика чаши, таким образом, реализуется в диапазоне различных значений – от надежды на исцеление и утешение до неизбежности страданий и смерти на предопределенном пути.

Важное место в религиозном дискурсе занимает легенда о Святом Граале. Согласно преданию, это имя носит чаша, из которой Христос вкушал вино на Тайной вечере. После распятия Христа в данную чашу, по версии легенды, Иосифом Аримафейским была собрана Его кровь. Танатопэтика образа Грааля выражается в возможности обретения прощения грехов и дарования бессмертия всякому, кто выпьет из него [Романчук, 2004, с. 22–27].

Все вышеизложенное позволяет интерпретировать образ чаши (кубка) как полисемантический символ, репрезентирующий бинарные оппозиции жизни и смерти, идеи возрождения, судьбы, инобытия и функционирующий в качестве значимого элемента религиозных, ритуальных и магических практик. Мотив «чаши жизни», рассматриваемый в танатологическом аспекте, интегрирует вышеуказанные значения, формируя когнитивную основу для эсхатологических представлений и верований.

Образ чаши, столь значимый в мировой культуре, оказался востребован и романтиками с их интересом к фольклору и мифологии. Так, в балладе

Ф. Шиллера «Кубок» золотая чаша, принадлежащая царю, играет роль магического предмета, наделенного «функцией переноса героя» [Пропп, 1998, с. 370], отправляющего героя в подводное царство. Паж, пытаясь достать кубок, брошенный в море, попадает в потусторонний мир и видит то, что недоступно живым. Он созерцает тайны «безмолвной бездны», о которых никому поведать не дано: «того, что скрывает та бездна немая, ничья здесь душа не расскажет живая» [Шиллер, 1986, с. 160]. Юноше удается достать кубок и вернуться из бездны. Однако повторного испытания он не выдерживает и, нырнув за кубком второй раз, погибает: в соответствии с орфическим паттерном, нельзя войти в царство Аида дважды. В данном контексте мотив «чаша жизни» выступает как посредник между мирами, открывающий доступ к сакральному знанию и инобытию, но при этом подчеркивающий хрупкость границы между жизнью и смертью. Это не просто символ жизни, но символ необратимости смерти.

Символическая связь бокала с жизнью и смертью репрезентуется в романтической повести Людвиг Тика «Бокал». В этом произведении бокал играет ключевую роль, становясь важной частью ритуала алхимика, участвуя в разоблачении и воссоединении героев. В конце повести говорится: «Их разлучила только смерть, чтобы спустя короткое время навеки их соединить» [Немецкая романтическая повесть, 2013, с. 534], что подчеркивает неразрывную связь бокала с ключевыми этапами жизни и смерти героев. Мотив «чаша жизни» выступает как символ судьбы, связи и памяти. Бокал не просто отражает жизнь персонажей, а активно участвует в формировании их судеб, являясь катализатором событий, приводящих к любви, узнаванию и воссоединению.

Мотив «чаши жизни» появляется в стихотворении Генриха Гейне «С чего бунтует кровь во мне» [Гейне, 1858, с. 233]. Здесь он выступает как репрезентация образа смерти. Герой следит за свадьбой своей возлюбленной, будто пребывая в зловещем полусне, между жизнью и смертью. Кульминационным становится момент, когда героиня пьет вино из кубка, из

которого до этого пил ее жених: «Увы, то пьет моя любовь Мою отравленную кровь» [Там же]. Кубок становится орудием символической смерти возлюбленной, а герой, наблюдая за этим, окончательно лишается жизни. В стихотворении Гейне «чаша жизни» предстает в инвертированном, негативном свете. Она больше не символ возрождения и вечной жизни, а орудие отравления, предательства и смерти. Кубок является здесь символом утраты, разрушенной любви и окончательного ухода в мир мертвых.

Пьеса Генриха фон Клейста «Разбитый кувшин» [Клейст, 1969, с. 624], представляющая собой психологическую комедию, основанную на диалектической модели разрушения и созидания, репрезентует мотив «чаша жизни» через образ разбитого кувшина в качестве катализатора. Данный артефакт, разрушаясь, провоцирует обнажение подлинных мотивов и интенций персонажей, что обусловлено его символическим значением хрупкого равновесия и жизненного уклада, нарушение которого влечет за собой дестабилизацию всей системы. Танатологическая коннотация определяется напоминанием о конечности всего сущего, танатопэтика не ограничивается физической смертью, но охватывает разрушение иллюзий, утрату гармонии и столкновение с правдой, что, в свою очередь, может инициировать процесс переосмысления ценностей и создания новой системы мировоззрения.

Мотив «чаша жизни» организует лирический сюжет баллады Людвиг Уланда «Счастье Эденхаля» [Уланд, 1988, с. 223]. В центре сюжета – кубок, который фея некогда подарила предку героя. Это хрупкая чаша, и разбить ее – значит обречь себя на смерть:

Приял сей кубок предок мой  
От феи. Не она рекла ль:  
Кто разобьет фиал святой –  
Умрет?

Кубок, подаренный феей, наделяет род Эденхаля удачей, но одновременно является напоминанием о неизбежности смерти и конечности земного существования. Герой, разбивая кубок, не только обрывает свою жизнь, но и разрушает унаследованное «счастье», подчеркивая, что даже кажущееся благополучие может быть разбито в любой момент, а смерть является неотъемлемой частью жизни. Кубок сравнивается с земным шаром, подчеркивая хрупкость самой жизни, которой герой лишается, разбив кубок.

Мотив «чаша жизни» в числе иных фольклорно-мифологических мотивов и образов занимает важное место в поэтическом творчестве Гете, оказавшем влияние на поэзию А.К. Толстого, вдохновлявшегося эстетикой немецкого романтизма. В данном параграфе мы рассмотрим с этой точки зрения баллады А.К. Толстого «Князь Михайло Репнин» (1840-е) и И.В. Гете «Фульский король» (1774), выявляя типологическое сходство текстов, анализируя как преемственность в использовании указанного мотива, так и его трансформацию под воздействием национальных литературных традиций.

Герои обеих баллад занимают высокое положение. У А.К. Толстого это князь Михайло Репнин, прототипом которого стало реальное историческое лицо. У И.В. Гете героем является выдуманный король из Фулы. Указание на привилегированное положение героев обеих баллад не случайно: важные политические деятели предстают перед нами как обычные люди, чью волю испытывает судьба, однако жизнеопределяющее решение уйти из жизни герои принимают самостоятельно. Фульский король, почуввав скорую смерть, раздаст свои владения наследникам. Единственное, с чем он не может расстаться, – золотой кубок, который король хранит в память о возлюбленной:

Король жил в Фуле дальней,  
И кубок золотой  
Хранил он, дар прощальный

Возлюбленной одной<sup>14</sup>.

Es war ein Koenig in Thule,  
Gar treu bis an das Grab,  
Dem sterbend seine Buhle  
einen gold'nen Becher gab.

Этот кубок, в отличие от материальных ценностей, приобретает особую значимость, становясь воплощением личной истории короля, хранителем воспоминаний о его возлюбленной (seine Buhle) и символом искренней, глубокой привязанности. В то время как богатство и власть имеют преходящий характер, кубок остается единственным, что связывает короля с его прошлым, не просто трофеем, а бесценной реликвией, заключающей в себе жизненную силу. Кульминационной точкой сюжета становится жест короля, завершающий прощальный пир: осушив кубок до дна, он бросает его в море. Последняя строфа содержит четкий параллелизм: кубок исчезает в морской пучине – король умирает. «Чаша жизни», неразрывно связанная с памятью об умершей возлюбленной, погружается на дно морское, как и в балладе Ф. Шиллера. Аналогичным образом это может быть интерпретировано как метафорический переход от состояния жизни к состоянию смерти. Полный кубок, который в финале оказывается пустым, становится воплощением жизненного пути героя: он «пьет», то есть проживает, свою жизненную энергию, а опустошая кубок, завершает жизненный путь. Финальная фраза «Trank nie einen Tropfen mehr» легко трансформируется в эквивалентное выражение «и больше не жил он», подчеркивая взаимосвязь между актом питья и процессом существования.

Историческая основа баллады Алексея Константиновича Толстого «Князь Михайло Репнин» взята поэтом из истории России. Царь Иван

---

<sup>14</sup>Здесь и далее русский перевод стихотворения цитируется по [Гете, 1966], немецкий текст – по [Goethe, 2013, S. 100].

Грозный, предаваясь безудержному веселью в своих московских палатах, во время пира отдал приказ устроить «веселый хоровод» ряженных и сам надел маску. Единственным, кто отказался надеть «машкару» вопреки царскому указу, был князь Михайло Репнин. Маска здесь выполняет функцию сокрытия подлинных мыслей и намерений человека, подчеркивает атмосферу двуличия и притворства, царящих в царских палатах. Князь Репнин отказывается приспособляться и лгать, открыто заявляя, что презирает «бесстыдной лести глас».

Мотив «чаша жизни», формирующий танотопэтику баллады, связан здесь с конкретным действием, символизирующим выбор между жизнью и смертью:

И все подъяли кубки.  
Не поднял лишь один;  
Один не поднял кубка,  
Михайло князь Репнин<sup>15</sup>.

Герой поднимает кубок лишь для того, чтобы открыто высказать свою правду, в которой и заключена его жизнь. Вне этой правды он отказывается существовать: «Он молвил и ногами личину растоптал; Из рук его на землю звенящий кубок пал...». Опустошенный и упавший на землю кубок вновь символизирует завершение жизненного пути героя. Аналогично интерпретации у И.В. Гете князь Репнин, хотя и в иных обстоятельствах, добровольно принимает решение о собственной смерти. Контролируя действия, связанные с кубком, князь тем самым берет на себя ответственность за свою судьбу. Однако, несмотря на трагический финал, непрерывность бытия не ставится под сомнение, и жизнь продолжает свое течение. Это подчеркивает амбивалентность мотива «чаша жизни», заключающего в себе как потенциал витальности, так и возможность

---

<sup>15</sup>Здесь и далее стихотворение цитируется по [Толстой, 2013].

саморазрушения и трагического исхода. Мотив кубка становится маркером индивидуального выбора и ответственности перед лицом экзистенциальных вопросов.

И вновь подъяты кубки, ковши опять звучат,  
За длинными столами опричники шумят.

Однако, даже если жизнь опричников будет длинной и безбедной, подобно пиршественным столам, «чаша жизни», как метафора индивидуального существования, неизбежно будет испита до дна каждым, независимо от социального статуса и политического влияния: и опричниками, и самим царем. Это обусловлено универсальностью закона смертности, перед лицом которого нивелируются все различия и иерархии. Важно отметить, что чаша в данном контексте функционирует как инструмент темпоральной репрезентации жизненного пути. Степень ее наполненности выступает в качестве символического индикатора пройденного и оставшегося отрезков времени, отражая динамику существования от рождения до момента угасания. Таким образом, «чаша жизни» становится не только метафорой витальности, но и инструментом осознания конечности, напоминая о преходящем характере земного бытия и необходимости осмысления собственного существования в рамках заданных временных координат.

Мотив «чаша жизни» в художественном осмыслении русского и немецкого писателей помогает проиллюстрировать философские вопросы смерти и неумолимого течения времени, которые были особенно важны для эпохи романтизма. Поэты стремятся разгадать тайны жизни и смерти, преодолеть границы времени на пути к бессмертию. Образ кубка, глубоко укорененный в коллективном бессознательном, в данном контексте приобретает символическое значение. В балладе А.К. Толстого данный образ адаптируется в соответствии с особенностями российского менталитета,

приобретает национальные черты. В русской литературе национальный характер часто рассматривается через призму православия, через такие ключевые понятия, как жертвенность, искупление и награда. Включая данные понятия в круг символических значений мотива «чаша жизни», А.К. Толстой использует его для выражения определенных идеологических взглядов, связанных с формированием национальной идентичности. Мотив «чаша жизни» в балладах Гете и Толстого служит не только для раскрытия вечных тем, но и для отражения мировоззренческих и национальных особенностей авторов и их эпох.

### **3.3.2. Образ ворона как связующий танатопоэтический элемент баллад «Три побоища» А.К. Толстого и «Поле битвы при Гастингсе» Г. Гейне**

Жанр исторической баллады является одним из ключевых в поэтическом творчестве А.К. Толстого. Однако следует помнить, что историческая составляющая данного жанра связана не с точным изображением исторических событий, а в первую очередь с выражением эстетических и нравственных взглядов поэта. Сам А.К. Толстой писал о своем отношении к историческому материалу, комментируя балладу «Три побоища» в письме к М.М. Стасюлевичу: «Как оно ни кажется странно для русской баллады, но сюжет ее: смерть Гаральда Гардрада норвежского в битве с Гаральдом Годвинсоном английским; смерть Гаральда английского в Гастингском сражении; разбитие Изяслава на Альте половцами. Эти три битвы случились: первые две 1066, а последняя в 1068, но мне до этого нет дела, и я все три поставил в одно время» (см.: [Сухотин, URL]).

В своих размышлениях об особенностях русской души А.К. Толстой неизменно затрагивает проблему интеграции отечественной истории в более широкий европейский контекст. Этот процесс включает в себя не только изучение исторических событий, но и осмысление культурных, социальных и

философских толкований, которые формируют уникальный характер русского народа. Важным в данном дискурсе является вопрос о взаимодействии и взаимовлиянии культур, что, безусловно, играет значительную роль в формировании идентичности России как страны на перепутье Востока и Запада. Россия, находясь на границе этих двух миров, впитала в себя элементы как восточной, так и западной культуры, что создало особую синтезированную культурную среду.

Толстой стремился понять, как уникальные черты русской души, такие как эмоциональная глубина, склонность к нравственным размышлениям и сложная духовная жизнь, соотносятся с более широкими европейскими философскими и художественными взглядами. В этом процессе важную роль играют философские размышления о месте России в мире и ее духовной миссии, что также является одной из главных тем творчества А.К. Толстого. Ради этого он готов пожертвовать исторической точностью: «...битва Изяслава с половцами состоялась три года спустя после Гастингской битвы, и, что наиболее печально, он был убит не в этой битве, а в другой. Я осведомлен обо всем этом, однако позволил себе умышленную неточность <...>. Моя цель заключалась в том, чтобы передать только колорит той эпохи и, прежде всего, подчеркнуть нашу общность с остальной Европой в тот период» [Сухотин, URL].

Вопрос единства европейской и русской истории художественно исследуется в балладе «Три побоища»<sup>16</sup>. Чтобы более выразительно проиллюстрировать свою идею, А.К. Толстой «сжимает» время, сокращая трехлетний период, на протяжении которого разворачивались упомянутые в балладе события, до одного дня. Три битвы, происходившие в разное время в разных местах, объединяет образ ворона, который кружит над ратным полем. Данный образ связан с устойчивой литературной традицией изображения войны: вороны, слетевшиеся к телу убитого воина, – широко

---

<sup>16</sup>Здесь и далее стихотворение цитируется по [Толстой, 2018, т. 5, с. 751].

распространенный образ. В тексте А.К. Толстого вороны выступают как активные действующие персонажи, которые, собравшись, обсуждают сражения и добычу.

Сюжет баллады – жанра, изображающего драматические, мрачные события, – традиционно выстраивается вокруг ситуации смерти. В балладе «Три побоища» представлены три крупных, исторически значимых сражения: битва при Гастингсе (1066 год, англосаксы и нормандцы); битва при Стамфорд-Бридже; сражение киевского князя Изяслава с половцами на реке Альте. Гибель на поле боя предречена трем властителям: норвежскому королю Гаральду Гардраду, павшему в битве с английскими войсками; английскому королю Гарольду Годвинсону, который потерпел поражение от армии Вильгельма Завоевателя, что стало важной вехой в истории Англии; князю Изяславу, принявшему участие в сражении с половцами, в результате которого он также погиб. Каждая из этих трех историй не только подчеркивает личные трагедии участников, но и отражает масштабные изменения, происходившие в политической и социальной структуре Европы в Средние века.

Одно из ключевых событий баллады А.К. Толстого – трагическая судьба короля Гарольда Годвинсона – является также предметом художественного осмысления в балладе «Поле битвы при Гастингсе»<sup>17</sup> Генриха Гейне. Сюжет баллады – поиски тела короля, павшего на поле битвы. Монахи, посланные на поиски, не могут его разыскать. Тогда аббат Вальдгэм привлекает на помощь возлюбленную короля – Эдит Лебязью Шею, чья любовь помогает отыскать тело Гарольда среди прочих.

В балладах русского и немецкого писателей прослеживается тема романтического двоемирия, выражающаяся в разделении хронотопа на реально-бытовой и надбытовой. В русской балладе предстоящую судьбу предсказывают пророческие сны, прежде всего сон княгини Рогнеды:

---

<sup>17</sup>Здесь и далее русский перевод стихотворения цитируется по [Гейне, 1971, с. 832], немецкий текст – по [Heine, 2013, p. 15].

Вскочила княгиня в испуге от сна,  
Волос не заплетши, умылась,  
Пришла к Изяславу, от страха бледна:  
«Мне, княже, недоброе снилось!»

Страшный пророческий сон видит и принцесса Гида:  
«Княгиня-невестушка, лебедь моя,  
Мне ночесь недоброе снилось!  
Мне снилось: от берега франкской земли,  
Где плещут нормандские волны,  
На саксов готовятся плыть корабли,  
Нормандии рыцарей полны».

Описанные сновидения служат страшными предвестниками смерти: их наполняют образы кровопролитных битв и зловещие предзнаменования. Феномен пророческих снов заключается в размывии границ между реальным миром и миром сновидений, персонажи взаимодействуют как с живыми (пробуждаясь ото сна), так и с мертвыми (в рамках сна), тем самым вступая в контакт с потусторонним. Филипп Арьес в своем труде «Человек перед лицом смерти» [Арьес, 1992] описывает смерть в дохристианский период как длительный неопределенный сон. Архаическому типу восприятия кажется легко преодолимой граница между миром реальным и трансцендентным, миром живых и миром мертвых: живые и умершие продолжают взаимодействие, а высшие силы активно участвуют в земной жизни, посылая людям знамения и предупреждения.

Гейне в балладе «Поле битвы при Гастингсе» тоже использует мотив трагических предзнаменований. Эту роль играет явление кроваво-красной кометы, чей тайный смысл открывается монахам:

Теперь открылось вам, зачем  
В ночи комета большая  
По небу мчалась на красной метле,  
Кровавым светом сияя.  
То, что пророчила звезда,  
В сражении мы узнали.

Jetzt wissen wir, was bedeutet hat  
Der große Komet, der heuer  
Blutroth am nächtlichen Himmel ritt  
Auf einem Besen von Feuer.  
«Bei Hastings in Erfüllung ging  
Des Unsterns böses Zeichen,  
Wir waren auf dem Schlachtfeld dort».

В балладе Г. Гейне монахи, наблюдая за кометой, связывают ее с событиями, которые приводят к гибели короля и концу эпохи его правления. В Средние века люди верили, что земные события являются прямым следствием небесного порядка. И символ кометы в этом отношении был особенно актуален. Кроваво-красная комета считалась вестником разрушительных войн, эпидемий или надвигающегося конца времен. Миф о комете восходит к книге Откровения и связан со страхом христиан перед грядущим Апокалипсисом, закономерным в эпоху эпидемий и войн средневековой Европы: «Это может быть образ звезды Полыни, но, скорее всего, “страшная комета” – это собирательный образ всех падающих звезд, упомянутых в Откровении св. Иоанна, и символ конца света, точнее всех ужасов и страхов, связанных с ним» [Барышникова, 2012]. Комета с красным хвостом, которую видели на поле битвы при Гастингсе, изображена на гобелене из Байе и на фреске Джотто, датированной XIV веком [Кисткина,

Шестеркина, 2020]. В русской культуре появление кометы тоже служило зловещим предзнаменованием, возвещая о Божьем гневе, о грядущих недобрых переменах. Подобные предсказания встречаются в летописях: «В эти времена было знамение на Западе: звезда превеликая с лучами кровавыми, восходящими с вечера и до захода Солнца, пребывала на небе 7 дней. Это явление не к добру, потому что будет много усобиц и нашествий поганых на землю Русскую, звезда эта – кровавая и предвещает смерть» [Радзивилловская летопись, URL].

Центральным образом в обеих балладах выступает образ ворона. Ворон в литературе и мифологии представляет собой сложный символ с широким спектром значений, в балладах этот образ служит не только предвестником смерти, но и своеобразным медиатором между миром живых и мертвыми. Антрополог Клод Леви-Страсс предполагает, что ворон имеет такую богатую танатологическую семантику и выступает посредником между мирами из-за его статуса падальщика, поедающего мертвую плоть [Леви-Страсс, 1983]. Мифопоэтика образа очень богата и неоднозначна, в древнегреческой мифологии эти птицы часто были связаны с богами: Аполлоном, Гелиосом, Афиной – и считались их священными спутниками. В христианстве же, напротив, их часто ассоциируют с дьявольскими силами и грехом из-за оперения. Чернота перьев обусловила негативные ассоциации, поскольку в культуре черный цвет традиционно связан со смертью, трауром и мрачными предзнаменованиями: «Ворон черный, потому что он был создан дьяволом или является одним из воплощений нечистой силы. Красноватые края клюва вороны объясняют тем, что ворона хотела выпить кровь, которая капала из ран распятого Христа, за что Бог проклял ее. Ворон у всех славян считается зловещей птицей, предвестником смерти, войны и крови. Недаром крик ворона предвещает скорую гибель тому, над чьей головой он каркает. Русские считают, что ворон кричит: “Кров, кров!”» [Левкиевская, 2000]. Благодаря своему долголетию и способности воспроизводить человеческую речь вороны считаются обладателями пророческих способностей [Мифы

народов мира, 1987]. Эти образы ассоциируются не только с передачей сообщений о смерти, но и с идеей неизбежности судьбы. Их присутствие символизирует приближение трагических событий или грозу. Образ ворона часто связан с поэтикой смерти, в шведском фольклоре его появление недалеко от поля битвы или давно покинутого места жительства может интерпретироваться как знак, что души ушедших заблудились, ожидая своего воскрешения или пристанища, а в Германии вороны – это вовсе проклятые души [Schwan, URL]. Существует легенда, что края клюва вороны были окрашены в красный цвет после того, как она пыталась выпить кровь. Эта легенда подчеркивает inferнальность зловещей птицы и отождествляет ее с вампиром или вурдалаком.

Танатологический образ ворона, обросший символикой смерти, связанный с фольклорной традицией и несущий в себе потенциал трансформаций, не мог не привлечь внимание поэтов-романтиков. Появляется он и в анализируемых нами балладах.

В балладе «Три побоища» именно ворон во сне княжны возвещает грядущую гибель Гаральда-варяга.

Мне виделось: воронов черная нить

Уселася с криком на снасти.

Очнувшись ото сна, княжна продолжает слышать отзвуки этого карканья, тем самым подчеркивается, что ее тревога небезосновательна и пророчество о битве сбудется.

Танатологическая природа образа ворона, зловеще предрекающего скорую гибель и создающего мистическую атмосферу, раскрывается во втором сне. Здесь реализуется одна из функций образа: вороны будут клевать тела мертвых саксов (это связано с поверьем, что вороны питаются мертвечиной), знаменуя их поражение.

И бабища злая бодрит его рать,  
И молвит: – Я воронов стаю  
Прикликаю саксов заутра клевать  
И ветру я вам намахаю!

Подчеркнем, что и упомянутые сражения, и сами вороны в начале баллады находятся в пространстве сна, то есть ирреальном, но к концу текста уже переходят в материальный мир вслед за битвой. Вороны наделены антропоморфными признаками, они становятся персонажами, объединяющими мир живых и мир мертвых, два этих полярных состояния. Из разговора воронов, слетевшихся обсудить произошедшие битвы, мы узнаем о гибели ключевых исторических персон – Гаральда Гардрада, Гарольда Годвинсона и Изяслава – в ходе военных столкновений. Образ воронов эксплицирует инфермальную природу их бытования, поскольку война для них – ресурс для удовлетворения своих потребностей («выклевал грозные очи!», «я, кровию пьян», «и мы пировали там сыто», «напился Гаральдовой крови»). Близость образа воронов к образам мифологических существ – упырей и вампиров маркируется устойчивым мотивом потребления крови. Таким образом, антропоморфность и вампиризм являются указанием на демонологичность образа и переход повествования в ирреальный план. Смерть воинов в данном контексте функционирует как триггер, инициирующий стирание онтологической границы между мирами, которая имплицитно присутствует в балладе. Хронотоп подчеркивает перевод пространственного континуума в надбытийное состояние с появлением мотива смерти: «по синему морю клубится туман, всю даль облака застилают». В поэзии романтиков образ тумана приобретает негативные коннотации, становясь элементом танатопэтики: «Туман затрудняет видимость, создавая, несмотря на свой белый цвет, эффект тьмы,

ночи, смерти. Этому способствует его низкая температура и та потенциальная опасность, которую он представляет» [Шешнева, 2007].

Сюжеты баллад русского и немецкого романтиков разворачиваются вокруг одного и того же события – сражения при Гастингсе. Если в балладе последнего происходящее показано глазами рассказчика, то Толстой передает эту функцию воронам. Анализ данного образа позволяет осмыслить литературные параллели между произведениями.

В балладе Гейне inferнальная сущность образа воронов обуславливает типичное для потусторонних существ поведение: их активность приходится на ночное время, когда они вторгаются в мир живых, с последующим исчезновением на рассвете, когда рассеивается туман.

Растаял в утренних лучах  
Покров тумана белый,  
И с мерзким карканьем воронье  
Над бранным полем взлетело.

Der Nebel, der das Schlachtfeld bedeckt  
Als wie ein weißes Lailich,  
Zerfloß allmählig; es flatterten auf  
Die Dohlen und krächzten abscheulich.

Вероятно, в балладе Толстого вороны появляются вместе с туманом («по синему морю клубится туман»). Их рассказ о битве при Гастингсе («пирует норманн, его землю деля», «и труп их Гаральда не могут сыскать меж трупов бродящие мнихи») прямо соотносится с текстом баллады Гейне: «Der lausigste Lump aus der Normandie; Wird Lord auf der Insel der Briten», «Zwei Mönche, Asgod und Ailrik genannt, Die schickt' er aus als Boten» – и с итогом их поисков: «Den Leichnam des toten Königs Harold, Wir haben ihn nicht gefunden». То, что у Толстого ничего не сказано о возлюбленной короля

Эдит, помогающей монахам отыскать его тело, тоже вполне закономерно: она прибыла на поле боя лишь на следующий день, когда вороны уже улетели. На основании данных наблюдений мы можем утверждать, что баллада Толстого представляет собой развитие событий, описанных у Гейне, являясь как бы продолжением. В заключение отметим, что образ ворона в указанных балладах в дополнение к привычным символическим значениям осуществляет связь между произведениями, формируя единое пространство идей и образов. Его танатологическая суть связана с тем, что он активно способствует переходу из мира живых в мир мертвых, возвещает гибель и бережет память о погибших. Выступая центром ассоциаций, имеющих фольклорную, мифологическую и литературную природу, образ ворона становится одним из ключевых не только в балладах Толстого, но и в романтической традиции в целом.

### **Выводы**

В ходе работы были проанализированы и сопоставлены с произведениями А.К. Толстого баллады немецких романтиков (И.В. Гете, Ф. Шиллера, Г. Гейне, И.-Х. Цедлица, Л. Уланда). В контексте русско-зарубежных связей было установлено сходство на ряде уровней.

Примеры сходства на уровне сюжетов можно разделить на две группы:

1) контактные связи (например, есть косвенные доказательства, свидетельствующие о том, что А.К. Толстой был знаком с творчеством И.В. Гете, а значит, можно проводить параллели между балладами русского и немецкого поэтов). При этом сближение текстов происходит на уровне сюжета, который практически полностью повторяется, однако есть ряд отличительных деталей (например, роль чисел, открытый или закрытый финал и т.д.);

2) использование известного (бродячего) сюжета, например «король под горой» или «спящий герой» в «Кургане» А.К. Толстого и «Корабле призраков» И.-Х. Цедлица.

Некоторые параллели можно объяснить и наличием контактных связей, и общим сюжетом: например, мотив «Орфей в аду» объединяет баллады «Певец» И.В. Гете и «Слепой» А.К. Толстого, подчеркивая их структурное и смысловое сходство.

Отмечается близость на уровне образов. Многогранные и сложные образы, такие как ворон или чаша, играют важную роль не только в литературе, но и в фольклоре. Неудивительно, что поэты обращаются к этим символам (например, образ ворона представлен в балладах «Три побоища» А.К. Толстого и «Поле битвы при Гастингсе» Г. Гейне, а чаша жизни – в «Князе Михайло Репнине» А.К. Толстого и «Фульском короле» И.В. Гете).

Пространственно-временные характеристики в балладах также обнаруживают общие черты. Использование схожих временных и пространственных рамок позволяет авторам создавать произведения, которые перекликаются на глубинном уровне. Зачастую авторы обращаются к темному времени суток, а также используют топосы леса, водной стихии. Особую значимость приобретает локус дороги, находя реализацию не столько в прямом значении, сколько в метафизическом плане.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках диссертационного исследования была проанализирована рецепция танатопэтики немецких романтиков в балладном творчестве А.К. Толстого. Исследование танатопэтики проводилось с точки зрения мотивационного и образного аспектов, хронотопа, специфики персонажей, паратанатологических феноменов.

Одной из особенностей баллад немецких романтиков и А.К. Толстого является сложная взаимосвязь между категориями жизни и смерти. Они зачастую даже не противопоставлены друг другу, а невозможны без своего взаимодействия. Так, в балладе А.К. Толстого «Три побоища» образ воронов служит для иллюстрации слияния двух пространств. В начале произведения сражения разворачиваются в ирреальном, сновидческом мире, что подчеркивает их оторванность от реальности. Однако к финалу, когда битва из надбытового, вымышленного измерения переходит в материальный мир, вороны также оказываются вовлечены в этот переход. Таким образом, баллада демонстрирует объединение и переплетение двух противоположных сфер – мира живых и мира мертвых. Образ чаши (кубка) (баллады «Князь Михайло Репнин» А.К. Толстого и «Фульский король» И.В. Гете) также можно трактовать как многозначный символ, отражающий бинарные оппозиции жизни и смерти, концепции возрождения, судьбы и инобытия. Этот символ играет существенную роль в религиозных, ритуальных и магических практиках, выступая важным элементом в их структуре. Чаша в данном контексте представляет собой символ, который воплощает в себе множество смыслов и значений, соотнесенных с фундаментальными аспектами человеческого существования и духовного опыта; она служит связующим звеном между различными сферами бытия.

Второй важной характеристикой сопоставляемых баллад является цикличность. Зачастую герои находятся в потустороннем пространстве, однако по-прежнему продолжают существовать. Понятие цикла у героев строится различно: так, в балладе «Курган» А.К. Толстого один день равняется жизненному кругу, в то время как у Цедлица в «Корабле призраков» цикл героя измеряется одним годом. Повторяемость определенных действий можно наблюдать в таких балладах, как «Волки» и «Цыганская песнь». Феномен оборотничества в данном контексте выступает как механизм реверсивного перехода между двумя состояниями бытия. Субъект трансформации, находясь в начальном состоянии реальной жизни, посредством акта оборотничества проходит через символическую смерть для материального мира. При этом происходит его возрождение в ирреальном измерении, где также присутствует танатическая составляющая. Траектория трансформации характеризуется циклическим перемещением между различными проявлениями жизни и смерти. Данный процесс подчеркивает временный и нестабильный характер существования персонажей, вовлеченных в «оборотническую» парадигму. Таким образом, мотив цикличности и перехода между жизнью и смертью формирует особую модель существования персонажей, демонстрирующую их постоянную трансформацию, движение между различными состояниями бытия.

В балладе «Слепой» циклический процесс показан как переход от смерти к воскрешению и обратно. Этот процесс является способом бытия певца, запускаемым через творческое созерцание. Иными словами, жизнь певца характеризуется повторяющимися циклами, где смерть и возрождение сменяют друг друга, что обусловлено его погруженностью в творческий процесс и способностью к созерцанию. Такое циклическое существование отражает внутреннюю динамику и поэтическую природу его бытия, инициированную силой искусства и воображения.

Говоря о специфике хронотопа в балладах А.К. Толстого, следует подчеркнуть посредническую роль В.А. Жуковского в освоении им немецкой

танатопэтики. У Жуковского Толстой заимствует ключевые элементы готического хронотопа – мрачный пейзаж, ночное время действия и образ тумана как пограничной субстанции. Характерно, что в ряде баллад Толстого события разворачиваются именно ночью («Волки», «Слепой» и др.), а в отдельных случаях акцентируется предельно маркированное время – полночь («Корабль призраков», «Цыганская песнь»). В романтической традиции образ ночи наделен демоническим, зловещим значением: он создает атмосферу таинственности и предвещает трагический исход, усиливая танатопэтическую семантику текста. Ночи противопоставлен день, их столкновение мы видим в балладе «Курган», где упоминается «золотая заря»; иногда в тексте нет лексем «день», «свет», «заря», однако происходит обращение к фольклорным маркерам времени суток, таким как крик петуха в балладе «Волки». Образ тумана имеет много общего с ночью, поскольку туман существенно ухудшает видимость, создавая проблемы даже в дневное время. Он ослепляет героев, размывая контуры окружающего мира и делая очевидное неясным. Именно поэтому туман часто фигурирует в балладах, таких как «Поле битвы при Гастингсе», «Три побоища», «Цыганская песнь» и «Волки», «Канут». В этих произведениях он служит средством создания атмосферы неопределенности и загадочности, усиливая ощущение мистики и драматизма.

События могут происходить как в реальном мире, так и в ирреальном пространстве, например на дне реки или моря в балладах А.К. Толстого «Князь Ростислав» и Г. Гейне «Гаральд Гарфагар». Река олицетворяет движение, переход в другое измерение и связь между живыми и мертвыми; проточной воде (в противоположность стоячей) приписываются очищающая и оживляющая силы. Однако дно реки скорее связано с миром мертвых, также там появляется дополнительный локус – хрустальный дворец. Важно, что это пространство неподвижное, лишаящее героев последних жизненных сил: «опять тяжелым сном», «Поднимет руки – и опять Поникнет,

недвижимый». Погружение в морские глубины погружение осмысливается как разрыв с миром живых и переход в иное измерение.

Часто реальное и ирреальное пространства совмещаются в рамках одного художественного мира. Например, в балладах «Волки», «Цыганская песнь» стаей волков оказываются пожилые женщины: несмотря на свое физическое присутствие в мире людей (лирический герой видит их), они одновременно находятся и в ирреальном пространстве, поскольку присутствуют не в своем истинном облики. То же самое можно наблюдать и в балладе «Курган»: воин приходит на место своего захоронения, он видит окружающий реальный мир, но не может к нему прикоснуться, так как сам является лишь тенью. Возможность перехода из одного мира в другой дает не только оборотничество или песенный дар – мотив сна также помогает героям осуществить переход, как в балладе «Три побоища» А.К. Толстого. Сновидческие мотивы, по мнению Р.Л. Красильникова, можно разделить на «две группы танатологических значений: смерть как “сон”, “продолжение жизни”, “освобождение”, “дверь”, “порог” (для религиозного сознания), смерть как “стена”, “полное уничтожение”, “физиологическое явление” (для секуляризованного сознания)» [Красильников, 2015, с. 115]. В рамках эстетики романтизма мистицизм осмыслился его представителями как особый способ восприятия и понимания мира, основанный на эмоциях, интуиции и иррациональном начале. Мистический романтизм характеризуется стремлением обнаружить сверхъестественное в естественном, заглянуть за границы реальности и найти таинственные связи между двумя мирами. Мотив сна появляется в балладах «Слепой», «Князь Ростислав», «Три побоища», «После битвы при Гастингсе», «Король Гаральд Гарфагар». Сон выполняет провидческую функцию, предвосхищая развитие событий, как, например, в балладе «Три побоища». В произведениях «Король Гаральд Гарфагар» и «Князь Ростислав» мотив сна трактуется как символический переход от жизни к смерти. При этом в балладе о князе

Ростиславе, несмотря на пробуждение героя от тяжелого сна, возвращение из подводного мира в реальность оказывается невозможным.

В балладном жанре отчетливо проявляется принцип двоимирия: герои существуют одновременно в двух пространственных пластах – реальном и ирреальном. Это противопоставление миров, где один нередко предстает как несовершенный и порочный, а другой – как идеальный и возвышенный, чаще всего реализуется через мотив сна. В нем выделяются бытовой и надбытовой уровни существования – как, например, в балладе А.К. Толстого «Канут».

Менее распространенным, однако присутствующим в текстах является мотив вампиризма, который должен показать разграничение между «своим» миром и «чужим». В балладе «Три побоища» данный мотив выражается через образ ворона. Поэтологическая связь ворона с мифологическими существами, такими как упыри и вампиры, определяется устойчивым мотивом потребления крови. Антропоморфность и вампиризм указывают на демонологичность образа и перемещение повествования в потусторонний мир.

В балладе Г. Гейне «Гаральд Гарфагар» также появляется мотив вампиризма («Der Leib ist welk und gebrochen», «Schnell beugt sich hinab die Wasserfee Und küßt ihn mit lachendem Munde»), однако герой изначально находится в ирреальном пространстве (Sitzt unten in Meeresgründen bei seiner schönen Wasserfee), поэтому функция создания контраста не реализуется в тексте.

Итак, связь между немецкими романтиками и творчеством А.К. Толстого осуществляется разными способами, в числе которых:

1) контактные связи (например, баллада «Слепой» А.К. Толстого и «Певец» И.В. Гете, а также «Волки» и «Цыганская песнь»);

2) сближение на уровне сюжета. Реализация известных сюжетов, таких как «король под горой» или «спящий герой», в балладах А.К. Толстого, например в «Кургане», и в произведениях других авторов, например в «Корабле призраков» И.-Х. Цедлица, демонстрирует общность тематических

мотивов. Кроме того, сюжетобразующий мотив «Орфей, сошедший в ад» объединяет баллады «Певец» И.В. Гете и «Слепой» А.К. Толстого, подчеркивая их структурное и смысловое родство;

3) сближение на уровне образов. Например, образы ворона или чаши являются многогранными и сложными не только в литературной, но и в фольклорной традиции. Обращение двух поэтов к ним не случайно (баллады «Три побоища» А.К. Толстого и «Поле битвы при Гастингсе» Г. Гейне);

4) сходство на уровне хронотопа. Локус дороги является ключевым не только для творчества А.К. Толстого, но и для немецких романтиков. Он приобретает метафизическое значение не конкретной дороги, а жизненного пути. В трех балладах («Канут», «Смерть отрока» и «Ивиковы журавли») путь героя начинается как заурядное странствие, но постепенно перерастает в трагическую одиссею, ведущую к неминуемой гибели. Первоначальная цель путешествия служит лишь формальным поводом для развития сюжета, в центре которого – тема смерти. Герои погибают внезапно и бессмысленно, не достигая ни катарсиса, ни духовного озарения. Мотив пути в балладах «Канут», «Смерть отрока» и «Ивиковы журавли» приобретает не только пространственное, но и глубокое символическое значение, тесно переплетаясь с темой неизбежности смерти и предопределенности судьбы, которую невозможно изменить.

Рецепция немецкого литературного наследия в поэтическом дискурсе А.К. Толстого реализуется через механизм творческой адаптации, при котором традиционные мотивы и образы, пройдя через фильтр русской истории, культуры и поэтики Жуковского, обретают новое, национально детерминированное танатологическое звучание. Толстой создает уникальный синтез, в котором смерть предстает не как абсолютное небытие, а как сложный, многомерный феномен – переход в инобытие, циклическое возвращение, форма существования, неразрывно связанная с жизнью, творчеством, памятью рода и родной землей.

Проведенное исследование открывает перспективы для дальнейшего изучения танатопэтики А.К. Толстого, в частности анализа его драматических произведений и лирики в контексте русско-европейских литературных связей, а также для сопоставления его художественной танатологии с творчеством других русских писателей-романтиков (М.Ю. Лермонтов, Ф.И. Тютчев). Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в вузовских курсах по истории русской литературы, компаративистике и спецкурсах, посвященных творчеству А.К. Толстого и немецких романтиков.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Адамчик В.В. Словарь символов и знаков / В.В. Адамчик. – Минск: АСТ, Харвест, 2006. – 240 с.
2. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – М.: Республика, 1994. – 589 с.
3. Алексей Константинович Толстой: с немецкого языка – на русский: Стихи из писем Каролине Павловой в переводе Нонны Слепаковой / предисловие и примечания А.А. Илюшина // *Philologica*. – 1997. – Т. 4 (№ 8/10). – С. 325–357.
4. Аминова В.Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.): дис ... д-ра филол. наук: 10.01.02, 10.01.08 / Аминова Венера Рудалевна. – Казань. 2010. – 632 с.
5. Аникст А. Художественный универсализм Гете / А. Аникст // *Вопросы литературы*. – 1982 – № 3. – С. 54–83.
6. Анисимова Е.Е. «То сват наш Гаральд собирается плыть»: русская история в балладах А.К. Толстого / Е.Е. Анисимова // *Вестник Томского государственного университета. Филология*. – 2020. – № 68. – С. 194–212.
7. Анненский И.Ф. Умиравший Тургенев / И.Ф. Анненский // *Анненский И.Ф. Книги отражений*. – М.: Наука, 1979. – С. 36–43. – (Серия «Литературные памятники»).
8. Антюхов А.В. От немецко-австрийских образцов к воплощению славянской картины мира в балладах А.К. Толстого / А.В. Антюхов, А.В. Шаравин // *Вестник Брянского государственного университета. Серия: Литературоведение*. – 2017. – № 2. – С. 125–133.

9. Аристотель. Поэтика / Аристотель; пер. М.М. Позднева. – СПб.: Амфора, 2008. – 320 с.
10. Аркан Ю.Л. Идеи романтизма как тенденция немецкой философии XIX в. / Ю.Л. Аркан // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. – 2005. – № 2. – С. 52–58. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/idei-romantizma-kak-tendentsiya-nemetskoj-filosofii-xix-v> (дата обращения: 23.02.2024).
11. Артамасова М. А. Творчество В. А. Жуковского и фольклор: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М.А. Артамасова. – Москва, 2001. – 191 с.
12. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М.: Прогресс-Академия, 1992. – 528 с.
13. Бабаянц А. Несколько замечаний о категории смерти в литературе / А. Бабаянц // Начало: сборник статей. – Вып. 5. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 52–64.
14. Бакус Г.В. Верхом на волке, в образе кота: колдовские превращения в ранних демонологических сочинениях / Г.В. Бакус // In Umbra. Демонология как семиотическая система: альманах. – Вып. 6. – М.: Индрик, 2017. – С. 65–98.
15. Балашов Д.М. Русская народная баллада / Д.М. Балашов // Народные баллады / под общ. ред. А.М. Астаховой. – 2-е изд. – М.–Л.: Советский писатель, 1963. – С. 5–41.
16. Барашкова Е.В. Проблема русского национального характера в исторических произведениях А.К. Толстого: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Барашкова Екатерина Валентиновна. – М., 2009. – 255 с.
17. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1978. – 512 с.
18. Барышникова И.Ю. Апокалиптический образ падающей звезды (кометы) в русской поэзии / И.Ю. Барышникова // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 2. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/apokalipticheskiy-obraz-padayuschey-zvezdy-komety-v-russkoy-poezii> (дата обращения: 03.12.2024).

19. Бахтин М.М. Собрание сочинений / М.М. Бахтин. – В 7 т. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5. – 731 с.

20. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М., 1965. – 527 с.

21. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – URL:

[http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin\\_hronotop/hronmain.html](http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronmain.html)

(дата обращения: 11.05.2025).

22. Бегичева О.В. Национально-историческая баллада в зеркале «бродячих» сюжетов / О.В. Бегичева // Вестник АГУ. Серия: Искусствоведение. – 2019(а). – Вып. 1(232). – С. 190–196.

23. Бегичева О.В. Романтическая баллада в художественной культуре XIX–XX вв.: типология и поэтика: дис. ... д-ра искусствоведения: 24.00.01 / Бегичева Ольга Викторовна. – М., 2019(б). – 426 с.

24. Бент М.И. Из лекций по немецкой литературе. Романтизм в Германии: «Воздушное царство грез» / М.И. Бент // Вестник ЧелГУ. – 2001. – № 1. – С. 116–122. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-lektsiy-po-nemetskoj-literature-romantizm-v-germanii-vozdushnoe-tsarstvo-grez> (дата обращения: 14.05.2024).

25. Берберова Л.Б. Романтизм: типология моделей художественного двоемирия (на материале зарубежной литературы XIX века) / Л.Б. Берберова, З.А. Кучукова, Э.Х. Манкиева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – № 3. – С. 725–730. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/romantizm-tipologiya-modeley-hudozhestvennogo-dvoemiriya-na-materiale-zarubezhnoy-literatury-xix-veka> (дата обращения: 21.05.2025).

26. Берков П.Н. Проблемы исторического развития литератур / П.Н. Берков. – Л., 1981. – 496 с.
27. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
28. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – М.: РИПОЛ классик, 2021. – 573 с.
29. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн; пер. с нем.; общ. ред. и предисл. И.С. Свенцицкой. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
30. Бицилли П.М. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого / П.М. Бицилли // Л.Н. Толстой: pro et contra: личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / сост. К.Г. Исупов. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 473–499.
31. Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии / П.М. Бицилли; сост., вступит. ст., коммент. М. Васильевой. – М.: Русский путь, 2000. – 608 с.
32. Бланшо М. Пространство литературы / М. Бланшо. – М., 2002. – 288 с.
33. Богатырева Ж.В. К вопросу о символическом значении чисел «семь» и «девять» в произведениях литературы, в искусстве и науке / Ж.В. Богатырева, О.А. Арутюнян, Ю.И. Голотина // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 2(75). – С. 529–531. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-simvolicheskom-znachenie-chisel-sem-idevyat-v-proizvedeniyah-literatury-v-iskusstve-i-nauke> (дата обращения: 11.02.2024).
34. Богданова О.В. Конфликт «меланхолический» и «скорбный» (баллада В.А. Жуковского «Людмила») / О.В. Богданова // Вісник Университету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки. – 2017. – № 2(14). – С. 114–122.
35. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – 4-е изд. – М.: Добросвет, Книжный дом «Университет», 2011. – 392 с.

36. Борев Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника» / Ю.Б. Борев. – М., 1981. – 399 с.
37. Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература / А.Б. Ботникова. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1977. – 208 с.
38. Бочаров С.Г. Генетическая память литературы / С.Г. Бочаров. – М.: РГГУ, 2012. – 343 с.
39. Буало Н. Поэтическое искусство / Н. Буало. – М., 1957. – 230 с.
40. Буллер А. Тема смерти в философии, истории и литературе / А. Буллер. – СПб.: Алетейя, 2019. – 190 с.
41. Бурова Е.Г. А. Фет – переводчик немецких романтиков / Е.Г. Бурова // Мировая литература в контексте культуры. – 2008. № 3. – С. 17–21. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-fet-perevodchik-nemetskih-romantikov> (дата обращения: 01.05.2025).
42. Бэринг-Гулд С. Книга оборотней / С. Бэринг-Гулд; пер. Т. Казаковой и Е. Третьяковой. – М.: Азбука, 2010. – 256 с.
43. Валгина Н.С. Теория текста: учебное пособие / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
44. Ванслов В.В. Эстетика романтизма / В.В. Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 403 с.
45. Васильков Я.В. Герои, цари и чудовища в пещере под горой (Индия, Кавказ, Балканы, Центральная Европа) / Я.В. Васильков // Этнография. – 2019. – № 3(5). – С. 26–41.
46. Вейнберг П.И. Генрих Гейне. Его жизнь и литературная деятельность / П.И. Вейнберг. – Томск: ТомСувенир, 2016. – 352 с.
47. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л., 1940. – 648 с.
48. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.

49. Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха / А.Н. Веселовский. – Вып. 5 (№ XI–XVII). – СПб.: Тип. Имп. АН, 1889. – 486 с.
50. Ветшева Н.Ж. Баллады и повести Жуковского / Н.Ж. Ветшева, Э.М. Жилякова // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем / редкол. А.С. Янушкевич (гл. ред.) [и др.]. – В 20 т. – М.: Языки русской культуры. – Т. 3: Баллады / сост. и ред. Н.Ж. Ветшева, Э.М. Жилякова. – 2008. – С. 229–240.
51. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики / В.В. Виноградов. – М., 1981. – 320 с.
52. Виноградова Л.Н. Народная демонология Полесья / Л.Н. Виноградова, Е.Е. Левкиевская. – URL: <https://www.rulit.me/books/narodnaya-demonologiya-polesya-tom-1-read-510047-2.html> (дата обращения: 25.05.2025).
53. Вирк Т. Сравнительное литературоведение: сегодня и завтра? / Т. Вирк // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2003. – № 5. – С. 168–197.
54. Виролайнен М.Н. Русский романтизм как проблема / М.Н. Виролайнен // Русская литература. – 2024. – № 1. – С. 5–24.
55. Вишневский К.Д. Введение в строфику / К.Д. Вишневский // Проблемы теории стиха. – Л., 1984. – С. 37–57.
56. Власова М. Русские суеверия: энциклопедический словарь / М. Власова. – СПб., 2001. – 669 с.
57. Волошина О.А. «Система этимологии» Ф.И. Буслаева, или О сравнении русских слов с санскритскими / О.А. Волошина // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2018. – № 4(173). – С. 94–99.
58. Волошина Т.А. Языческая мифология славян / Т.А. Волошина, С.Н. Астапова. – Ростов н/Д: Феникс, 1996. – 448 с.

59. Вольпе Ц.С. Жуковский / Ц.С. Вольпе // История русской литературы. – В 10 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР. – Т. V: Литература первой половины XIX века. – Ч. 1. – 1941. – С. 355–391.
60. Вороничев О.Е. Средства языковой исторической стилизации в драматической трилогии А.К. Толстого: «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Вороничев Олег Евгеньевич. – Брянск, 1995. – 234 с.
61. Вундт В. Миф и религия / В. Вундт. – СПб.: Брокгауз-Эфрон, 1913. – 427 с.
62. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер / Р.М. Габитова. – М.: Наука, 1989. – 160 с.
63. Гаген-Торн Н.И. Магическое значение волос и головных уборов в свадебных обрядах Восточной Европы / Н.И. Гаген-Торн // Советская этнография. – 1933. – № 5–6. – С. 76–88.
64. Гайдуков А.В. Идеология и практика славянского неоязычества: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.06 / Гайдуков Алексей Викторович. – СПб., 2000. – 164 с. – URL: <http://ethna.su/biblioteka/gajdukov-1997-2000-publikatsii/2000-gajdukov-av-ideologiya-i-praktika-sla-2> (дата обращения: 25.05.2025).
65. Гарипова Г.Т. Сравнительное литературоведение. Методология и практика изучения русской литературы в системе компаративного анализа: учебное пособие / Г.Т. Гарипова, Э.Ф. Шафранская. – Владимир: ВлГУ, 2022. – 108 с.
66. Гаспаров М.Л. Баллада / М.Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 44–45.
67. Гачева А.Г. Жизнь – смерть – бессмертие в мире русского романтизма / А.Г. Гачева // Жизнь и смерть в литературе романтизма. Оппозиция или единство? – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 57–115.

68. Гейне Г. Король Гарольд Гарфагар / Г. Гейне // Гейне Г. Собрание сочинений / под общ. ред. Н.Я. Берковского, В.М. Жирмунского, Я.М. Металлова. – В 10 т. – Т. 2. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. – С. 456.
69. Гейне Г. Стихотворения из Гейне: Сновидения. Песни. Романсы. Сонеты / Г. Гейне. – СПб.: Тип. Мор. мин., 1858. – 233 с.
70. Гейне Г. Стихотворения. Поэмы. Проза / Г. Гейне. – М.: Художественная литература, 1971. – 832 с.
71. Гете И.В. Избранные произведения / И.В. Гете. – Минск: БГУ, 1977. – 480 с.
72. Гете И.В. Избранные стихотворения. Герман и Доротея / И.В. Гете. – М.: Советская Россия, 1982. – 400 с.
73. Гете И.В. Фауст / И.В. Гете. – М.: АСТ, 2022. – 480 с.
74. Гете И.В. Лирика / И.В. Гете. – М.: Художественная литература, 1966. – 184 с.
75. Гнатюк Ю. Славянский ведизм. Нумерология / Ю. Гнатюк, В. Гнатюк. – СПб.: Свет, 2018. – 160 с.
76. Гнездилова Е.В. Миф об Орфее в литературе первой половины XX века (Р.М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Гнездилова Елена Валерьевна. – М., 2006. – 200 с.
77. Горохов П.А. Философское осмысление смерти в творчестве Шекспира, Гете и Пушкина / П.А. Горохов // Общество: философия, история, культура. – 2024. – № 11. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskoe-osmyslenie-smerti-v-tvorchestve-shekspira-gyote-i-pushkina> (дата обращения: 29.12.2025).
78. Громова П.С. Проза А.К. Толстого: проблемы жанровой эволюции: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Громова Полина Сергеевна. – Тверь, 2011. – 19 с.
79. Грузберг Л.А. Интертекст / Л.А. Грузберг // Филолог. – 2005. – Вып. 6. – URL: [https://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mrpub\\_6\\_121](https://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mrpub_6_121) (дата обращения: 25.05.2025).

80. Гугнин А.А. Немецкая литература XIX века: от романтизма до бидермайера: статьи, переводы, комментарии, библиография / А.А. Гугнин. – Новополец; М., 2002. – 239 с.
81. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики / Г.А. Гуковский. – М.: Художественная литература, 1965. – 360 с.
82. Данилевский Р.Ю. «Молодая Германия» и русская литература: Из истории русско-немецких литературных отношений первой половины XIX в. / Р.Ю. Данилевский. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1969. – 168 с.
83. Данилкина Т.В. История и культура в интерпретации Н.И. Конрада / Т.В. Данилкина // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. – 2017. – № 4. – С. 117–124. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-i-kultura-v-interpretatsii-n-i-konrada> (дата обращения: 25.05.2025).
84. Демичев А.В. Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию / А.В. Демичев. – СПб.: Инапресс, 1997. – 144 с.
85. Денисюк Н.Ф. Граф А.К. Толстой. Его время, жизнь и сочинения / Н.Ф. Денисюк. – М.: Изд. А.С. Панафидиной, 1907. – 112 с.
86. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима. – М.: Прогресс, 1977. – 229 с.
87. Дмитриева Е. Поздний романтизм и Э.Т.А. Гофман / Е. Дмитриева. – URL: <https://magisteria.ru/category/triumph-of-romanticism> (дата обращения: 10.05.2024).
88. Дроз Ж. История Германии / Ж. Дроз. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 157 с.
89. Дударева М.А. Танатология в русской литературе XIX – начала XX века: от фольклорных истоков к индивидуальному осмыслению: дис. ... д-ра филол. наук: 5.9.1 / Дударева Марианна Андреевна. – Нижний Новгород, 2024. – 366 с.
90. Душенко К. Оборотничество: «природа вещей», объем понятия, региональные версии / К. Душенко, С. Неклюдов // Вестник культурологии. –

2017. – № 3(82). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sergeynekljudov-oborotnichestvo-priroda-veschey-obe> (дата обращения: 25.05.2025).

91. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М.: Прогресс, 1979. – 317 с.

92. Еременко Е.Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе / Е.Г. Еременко // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. – 2012. – № 6. – С. 130–140.

93. Ерофеев В. Воздушный корабль: Литературные баллады / В. Ерофеев. – М.: Правда, 1986. – 480 с.

94. Ершов П.П. Конек-горбунок / П.П. Ершов. – М.: Эксмодетство, 2023. – 144 с.

95. Жаткин Д.Н. Литературная Германия в оценках А.К. Толстого / Д.Н. Жаткин, Т.Н. Шешнева // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnaya-germaniya-v-otsenках-a-k-tolstogo> (дата обращения: 21.08.2025).

96. Жинкин Н.П. А.К. Толстой и Гейне / Н.П. Жинкин // Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А.С. Орлова. – Л., 1934. – С. 433–441.

97. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1978. – 424 с.

98. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1982. – 559 с.

99. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский. – СПб., 1914. – 208 с.

100. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад: Избранные труды / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 493 с.

101. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем / редкол. А.С. Янушкевич (гл. ред.) [и др.]. – В 20 т. – М.: Языки русской культуры. – Т. 3: Баллады / сост. и ред. Н.Ж. Ветшева, Э.М. Жилиякова. – 2008. – 456 с.

102. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем / редкол. А.С. Янушкевич (гл. ред.) [и др.]. – В 20 т. – М.: Языки русской культуры. – Т. 12: Эстетика и критика / ред. А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева. – 2012. – 544 с.
103. Зализняк Анна А. Концептуализация памяти и забвения в русском языке / Анна А. Зализняк // Левонтина И.Б., Шмелев А.Д., Зализняк А.А. Константы и переменные русской языковой картины мира. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 696 с.
104. Заломкина Г.В. Специфика фантастического в литературной готике / Г.В. Залюмкина // Вестник СамГУ. Серия: Литературоведение. – 2009. – № 7(73). – С. 192–197.
105. Захарова Е.М. Структурные, семантические и прагматические характеристики сравнения в индивидуально-авторской картине мира Германа Гессе: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Захарова Евгения Михайловна. – Волгоград, 2019. – 198 с.
106. Зеленин Д.К. Очерки русской мифологии. Умершие неестественною смертью и русалки / Д.К. Зеленин. – М.: Секачев В.Ю., 1995. – 431 с.
107. Ибрагимова В.Г. Культурология / В.Г. Ибрагимова. – Абакан: Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова, 2017. – 130 с.
108. Иванов В.А. Русская литературная баллада 1840–1890-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Иванов Владимир Александрович. – Смоленск, 2000. – 217 с.
109. Игнатов С.А. Погорельский и Э. Гофман / С.А. Игнатов // Русский филологический вестник. – 1914. – Т. 72. – С. 249–278.
110. Исаева М.В. Мифологическая семантика цвета у древних славян / М.В. Исаева // Первые Лойфмановские чтения: Аксиология научного познания. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2006. – Вып. 3. – С. 198–203.

111. Исторические очерки русской народной словесности и искусства: сочинение Ф. Буслаева. – В 2 т. – СПб.: Издание Д.Е. Кожанчикова, 1861. – Т. 1: Русская народная поэзия. – 643 с.
112. История Германии: учебное пособие / под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю.В. Галактионова. – В 3 т. – М.: Книжный дом «Университет», 2008. – 544 с.
113. Исупов К.Г. Танатология / К.Г. Исупов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – № 1(22). – С. 239–241.
114. Камю А. Чума / А. Камю. – М.: АСТ, 2014. – 384 с.
115. Кант И. Основы метафизики нравственности / И. Кант // Кант И. Сочинения. – В 6 т. – Т. 4, ч. I. – М.: Мысль, 1965. – С. 4–56.
116. Кениг Г.Й. Очерки русской литературы: перевод сочинения Кенига: «Literarische Bilder aus Russland» / Г.Й. Кениг. – СПб.: Тип. Якова Трея, 1862. – 258 с.
117. Керлот Х.Э. Словарь символов / Х.Э. Кэрлот. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
118. Кириенко Н.Г. Поэзия Ф.И. Тютчева и философия немецкого романтизма / Н.Г. Кириенко // Вестник ТГПУ. – 2010. – № 8. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poeziya-f-i-tyutcheva-i-filosofiya-nemetskogo-romantizma> (дата обращения: 01.05.2025).
119. Кисткина Ю.М. Образ тумана в англоязычных художественных текстах / Ю.М. Кисткина, Н.В. Шестеркина // Modern Studies of Social Issues. – 2020. – URL: [https://www.researchgate.net/publication/347809218\\_OBRAZ\\_TUMANA\\_V\\_AN\\_GLOAZYCSNYH\\_HUDOZESTVENNYH\\_TEKSTAH](https://www.researchgate.net/publication/347809218_OBRAZ_TUMANA_V_AN_GLOAZYCSNYH_HUDOZESTVENNYH_TEKSTAH) (дата обращения: 03.12.2024).
120. Клейст Г. Драмы. Новеллы / Г. Клейст. – М.: Художественная литература, 1969. – 624 с.
121. Кондалинцева Е.А. Тема природы в творчестве Сэмюэля Тейлора Кольриджа / Е.А. Кондалинцева. – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro->

lit/kondalinceva-tema-prirody-kolridzha/priroda-v-estetike-romantizma.htm (дата обращения: 25.05.2025).

122. Кондратьев А.А. Граф А.К. Толстой: Материалы для истории жизни и творчества / А.А. Кондратьев. – СПб.: Огни, 1912. – 118 с.

123. Кононенко А.А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии / А.А. Кононенко. – М.: ОМКО, 2014. – 1920 с.

124. Конрад Н.И. Проблемы современного сравнительного литературоведения / Н.И. Конрад // Конрад Н.И. Избранные труды. Литература и театр. – М.: Наука, 1978. – С. 29–48.

125. Корбанкова Д.С. Мотив оборотничества в балладах «Цыганская песнь» И. В. Гете и «Волки» А. К. Толстого / Д.С. Корбанкова // Art Logos (искусство слова). – 2024. – № 2. – С. 94–106.

126. Корбанкова Д.С. Танатологические образы и мотивы в творчестве А.К. Толстого и И.В. Гете (на примере баллад «Слепой» и «Певец») / Д.С. Корбанкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanatologicheskie-obrazy-i-motivy-v-tvorchestve-a-k-tolstogo-i-i-v-gete-na-primere-ballad-slepoy-i-pevets> (дата обращения: 08.01.2025).

127. Котляревский Н.А. Граф Алексей Константинович Толстой / Н.А. Котляревский // Толстой А.К. Стихотворения. Поэмы. Князь Серебряный. Сочинения Козьмы Пруткова / сост. С.Ф. Дмитренко. – М.: АСТ; Олимп, 1999. – С. 509–510.

128. Котляревский Н.А. Старинные портреты. Е.А. Баратынский, Д.В. Веневитинов, кн. В.Ф. Одоевский, В.Г. Белинский, И.С. Тургенев, Гр. А.К. Толстой / Н.А. Котляревский. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1907. – 457 с.

129. Красильников Р.Л. «Voila une belle mort»: красота и смерть в художественной литературе / Р.Л. Красильников // Современные проблемы

науки и образования. – 2014(а). – № 1. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=12216> (дата обращения: 25.05.2025).

130. Красильников Р.Л. К вопросу о танатологических началах в художественной литературе / Р.Л. Красильников // Сюжетология и сюжетология. – 2014(б). – № 1. – С. 16–21.

131. Красильников Р.Л. О литературоведческой танатологии / Р.Л. Красильников // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2010. – № 2(76). – С. 137–144.

132. Красильников Р.Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа / Р.Л. Красильников. – Вологда, 2007. – 140 с.

133. Красильников Р.Л. Смерть и возвышенное: к проблеме эстетического завершения танатологических мотивов / Р.Л. Красильников // Обсерватория культуры. – 2010. – № 2. – С. 100–104.

134. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в контексте комического (на материале русской литературы) / Р.Л. Красильников // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – № 2. – С. 197–202.

135. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе. (Введение в литературоведческую танатологию) / Р.Л. Красильников. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 488 с.

136. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Красильников Роман Леонидович. – М., 2011. – 544 с.

137. Красильников Р.Л. Типология танатологических мотивов в литературе / Р.Л. Красильников // Филологические науки. – 2009. – № 6. – С. 11–20.

138. Красман В.А. К вопросу о специфике «ночного хронотопа» в европейском романтизме / В.А. Красман // Молодой ученый. – 2011. – № 5(28). – Т. 2. – С. 18–20. – URL: <https://moluch.ru/archive/28/3248/> (дата обращения: 10.01.2025).

139. Криничная Н.А. Русская мифология: мир образов фольклора / Н.А. Криничная. – М.: Академический проект, 2004. – 1008 с.
140. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / Ю. Кристева; пер. с фр. Е.А. Орловой. – М.: Академический проект, 2013. – 285 с.
141. Кругосвет: универсальная научно-популярная энциклопедия. – URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/ROMANTIZM.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/ROMANTIZM.html) (дата обращения: 10.05.2024).
142. Куйкина Е.С. Античные сюжеты в балладах В.А. Жуковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Куйкина Евгения Сергеевна. – Воронеж, 2016. – 22 с.
143. Кулешов В.И. Литературные связи России и западной Европы в XIX веке (первая половина) / В.И. Кулешов. – М.: Издательство Московского университета, 1977. – 353 с.
144. Кулешов В.И. Русская критика XVIII–XIX вв.: хрестоматия / В.И. Кулешов. – URL: <https://wysotsky.com/0009/280.htm#07> (дата обращения: 25.05.2025).
145. Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское Средневековье / Э.Р. Курциус. Т. I / Пер., комм. Д.С. Колчигина. – М., 2021. – 560 с.
146. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М.: Наука, 1983. – 536 с.
147. Левин Ю.Д. В.А. Жуковский и проблема переводной поэзии / Ю.Д. Левин // Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. – Л.: Наука, 1985. – С. 8–25.
148. Левкиевская Е. Какими были русские русалки / Е. Левкиевская. – URL: <https://arzamas.academy/materials/129> (дата обращения: 19.09.2022).
149. Левкиевская Е. Мифы русского народа / Е. Левкиевская. – М.: Астрель, 2000. – 528 с.
150. Леман Ю. Русская литература в Германии. Восприятие русской литературы в художественном творчестве и литературной критике

немецкоязычных писателей с XVIII века до настоящего времени / Ю. Леман. – М.: Языки славянской культуры, 2018. – 480 с.

151. Лимеров П.Ф. Мифология загробного мира / П.Ф. Лимеров. – Сыктывкар: УрО РАН КНЦ ИЯЛИ, 1998. – 127 с.

152. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Московского университета, 1980. – 639 с.

153. Литинская Е.П. Рецензия и рецепция античной поэзии в творчестве В.А. Жуковского: автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Литинская Евгения Петровна. – Петрозаводск, 2010. – 26 с.

154. Лобкова Н.А. Баллады А.К. Толстого: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.640 / Наталья Александровна Лобкова. – Л., 1970. – 13 с.

155. Ломакина И.Н. Танатопоэтика Донны Тартт (на материале романа «Тайная история») / И.Н. Ломакина, Е.В. Полховская // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – 2020. – № 2. – С. 352–356. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanatopoetika-donny-tartt-na-materiale-romana-taunaya-istoriya> (дата обращения: 12.05.2025).

156. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 417–430.

157. Мабиногион. Легенды средневекового Уэльса / пер. В.В. Эрлихмана. – М.: Аграф, 2002. – 416 с.

158. Магомедова Д.М. Баллада / Д.М. Магомедова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 26–27.

159. Маймин Е.А. О русском романтизме: книга для учителя / Е.А. Маймин. – М.: Просвещение, 1975. – 240 с.

160. Максимов Б.А. Нерелигиозное отречение: «Романтическая школа» Генриха Гейне / Б.А. Максимов // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. – 2016. – № 6. – С. 140–154. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/nereligioznoe-otrechenie-romanticheskaya-shkola-genriha-geyne> (дата обращения: 5.07.2024).

161. Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила / С.В. Максимов. – СПб., 1903. – 530 с.

162. Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики / Г.И. Мальцев. – Л., 1989. – 165 с.

163. Мамиева И.В. Сказитель и его функции: к вопросу об архаическом синкретизме / И.В. Мамиева // Вестник Северо-Осетинского государственного университета им. К.Л. Хетагурова. – 2013. – № 2. – С. 174–180.

164. Мамиева И.В. Феномен компетенции слепца-сказителя в осетинской литературе / И.В. Мамиева // Нартоведение в XXI веке: современные парадигмы и интерпретации: сб. научных трудов. – Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2015. – С. 182–191.

165. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма: пособие для учителей литературы, студентов-филологов и преподавателей гуманитарных вузов / Ю.В. Манн. – М.: Аспект Пресс, 1995. – 384 с.

166. Манфред А.З. Великая Французская революция / А.З. Манфред. – М.: Наука, 1983. – 435 с.

167. Матасова У.В. Мотив «водной девы» в творчестве немецких и русских писателей эпохи романтизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Матасова Ульяна Валериевна. – Нижний Новгород, 2011. – 24 с.

168. Матяш С. А. Стих баллад В. А. Жуковского / С. Матяш // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / Редкол. И. А. Айзикова и др.. – М.: Яз. рус. культуры, 2008. – С. 241–262.

169. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М., 1995. – 406 с.

170. Минералов Ю.И. Сравнительное литературоведение (компаративистика): учебник для вузов / Ю.И. Минералов. – 2-е изд., испр. и

доп. – М.: Юрайт, 2024. – 328 с. – URL: <https://urait.ru/bcode/537903> (дата обращения: 25.05.2025).

171. Мириманов В.Б. Откровение смерти: Danse macabre в искусстве позднего Средневековья / В.Б. Мириманов // Теоремы культуры: сборник статей. – М.: Международное агентство «А.Д.&Т.», 2003. – 336 с.

172. Мифы народов мира. – М., 2008. – Т. 1. – С. 1147.

173. Мифы народов мира / под ред. С.А. Токарева. – В 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – Т. 2. – 671 с.

174. Мифы народов мира: энциклопедия. – В 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – 719 с.

175. Мифы народов мира: энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – 1147 с.

176. Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма / А.В. Михайлов // Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987. – 733 с.

177. Михальская Н.П. История английской литературы. Романтизм / Н.П. Михальская, Г.В. Аникин. – URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/mihalskaya-anikin-angliya/romantizm.htm> (дата обращения: 11.05.2025).

178. Неклюдов С.Ю. О кривом оборотне / С.Ю. Неклюдов // Проблемы славянской этнографии. – Л., 1979. – С. 133–141.

179. Немецкая романтическая повесть. – Т. 1: Шлегель, Новалис, Ваккенродер, Тик. – М.: ЕЕ Медиа, 2013. – 534 с.

180. Никонов В.А. Баллада / В.А. Никонов // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. – Т. 1: Аарне – Гаврилов. – 1962. – Стб. 422–423.

181. Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и немецкий мир: автореф. дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Никонова Наталья Егоровна. – Томск, 2013. – 45 с.

182. Орлова Л.В. Вербально-коммуникативные методы в практике христианского экзорцизма / Л.В. Орлова // Вестник РГГУ. Серия:

Философия. Социология. Искусствоведение. – 2014. – № 10(132). – С. 222–228. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/verbalno-kommunikativnyye-metody-v-praktike-hristianskogoezortsizma-1> (дата обращения: 11.02.2024).

183. Осокин М.Ю. О риторике кризиса современной литературной компаративистики / М.Ю. Осокин // Вопросы филологии. – 2005. – № 3. – С. 58–65.

184. Патрушев А. Германская история / А. Патрушев. – М.: Весь мир, 2003. – 256 с.

185. Пахсарьян Н.Т. Франко Б. Сравнительное литературоведение: история, области применения, методы. Franco B. La littérature comparée: histoire, domaines, méthodes. – Paris: Armand Colin, 2016. – 391 p. / Н.Т. Пахсарьян // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение: реферативный журнал. – 2019. – № 2. – С. 7–11.

186. Петришин Д.В. Инициация как сакральный элемент художественной структуры русских волшебных сказок / Д.В. Петришин, К.Н. Паранук // Вестник АГУ. – 2018. – № 2. – С. 178–184.

187. Петрова Н.В. Различные подходы к определению интертекстуальности / Н.В. Петрова, О.К. Кулакова // Вестник ИГЛУ. – 2011. – № 2(14). – С. 131–136. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razlichnye-podhody-k-opredeleniyu-intertekstualnosti> (дата обращения: 06.07.2024).

188. Пивкина Е.В. Специфика жанра баллады в отечественной поэзии 1990–2000-х гг.: дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Пивкина Екатерина Васильевна. – Нижний Новгород, 2019. – 252 с.

189. Плотникова А.А. Надгробие / А.А. Плотникова, В.Я. Петрухин // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. – В 5 т. – Т. 3. – М.: Международные отношения, 2004. – С. 360–362.

190. Полехина М.М. Поэтическая танатология в дискурсе художественного творчества М. Цветаевой и В. Маяковского /

М.М. Полехина // *Cross-Cultural Studies: Education and Science*. – 2018. – № 2. – С. 50–63. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poeticheskaya-tanatologiya-v-diskurse-hudozhestvennogo-tvorchestva-m-tsvetaevoy-i-v-mayakovskogo> (дата обращения: 25.05.2025).

191. Политыко Е.Н. Метатекст: терминологические и функциональные аспекты / Е.Н. Политыко // *Littera terra: сборник аспирантских и студенческих научных трудов*. – Вып. 5. – Екатеринбург, 2010. – С. 45.

192. Полное собрание сочинений гр. А.К. Толстого. – Т. II, IV. – СПб.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1907–1908. – Т. IV.

193. Померанцева Э.В. О русском фольклоре / Э.В. Померанцева. – М.: Наука, 1977. – 120 с.

194. Постнов О.Г. Нетленные мощи и мертвые души: смерть в России / О.Г. Постнов // *Традиция и литературный процесс*. – Новосибирск, 1999. – С. 349–364.

195. Постнов О.Г. Пушкин и смерть. Опыт семантического анализа / О.Г. Постнов. – Новосибирск: Издательство СО РАН, 2000. – 198 с.

196. Потebня А.А. Поэтика. Избранные работы / А.А. Потebня. – М.: Юрайт, 2024. – 263 с.

197. Потeмина М.С. Проблемы жанра и поэтики баллад И.В. Гете: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Потeмина Марина Сергеевна. – Калининград, 2001. – 260 с.

198. Похаленков О.Е. Художественная танатология романа Э.М. Ремарка «Жизнь взаимы, или Небо не знает фаворитов» / О.Е. Похаленков, С.Е. Никуличева // *Litera*. – 2022. – № 12. – С. 109–115.

199. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

200. Пращерук Н.В. «Чаша жизни»: о символе архетипического в русской литературе / Н.В. Пращерук // *Уральский филологический вестник*. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. – 2013. – № 1. –

С. 183–193. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chasha-zhizni-o-simvole-arhitepicheskogo-v-russkoj-literature> (дата обращения: 08.11.2024).

201. Проданик Н.В. Топосы смерти в лирике А.С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Проданик Надежда Владимировна. – Омск, 2000. – 193 с.

202. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М: Лабиринт, 1998. – 511 с.

203. Пропп В.Я. Русская сказка / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 416 с.

204. Путилов Б.Н. Славянская историческая баллада / Б.Н. Путилов. – М.–Л.: Наука, 1965. – 175 с.

205. Пушкинские чтения в Тарту 3: материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева / ред. Л. Киселева. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. – 426 с.

206. Радзивилловская летопись. – URL: <https://runivers.ru/bookreader/book580522/#page/4/mode/1up> (дата обращения: 03.12.2024).

207. Раздьяконова Е.Г. Романтический конфликт и его трансформация в творчестве Н.С. Гумилева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Раздьяконова Евгения Геннадьевна. – М., 2014. – 22 с.

208. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской Академии наук (РО ИРАИ). – Разряд I. – Оп. 22. – Хе 343. – А. 2.

209. Романчук Л. Феномен средневековья и Святой Грааль / Л. Романчук // Порог. – 2004. – № 6. – С. 22–27.

210. Русская литература и ее мировое значение / отв. ред. В.Н. Баскаков, Н.С. Никитина. – Л.: Наука, 1989. – 414 с. – (Серия «М.П. Алексеев. Избранные труды»).

211. Русские варианты сказки о женихе-мертвце // Русский филологический вестник. – 1890. – Т. 24, № 4. – С. 332–344.
212. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации / В.В. Савельева. – Алматы: Дайк-Пресс, 1996. – 191 с.
213. Савельева Т.В. Фольклоризм как стилевая черта творчества А.К. Толстого: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09 / Савельева Татьяна Викторовна. – Челябинск, 2006. – 179 с.
214. Святополк-Мирский Д. Веяние смерти в предреволюционной литературе / Д. Святополк-Мирский // Версты. – 1927. – № 2. – С. 247–254.
215. Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского / И.М. Семенко. – М.: Художественная литература, 1975. – 256 с.
216. Семикина Ю.Г. Художественная танатология в творчестве Л.Н. Толстого 1850–1880-х гг.: Образы и мотивы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Семикина Юлия Геннадьевна. – Волгоград, 2002. – 180 с.
217. Символика воды в русской словесности и мировой культуре: коллективная монография / отв. ред. А.И. Смирнова. – М.: Книгодел; МГПУ, 2022. – 508 с. – (Природный мир в пространстве культуры).
218. Славянские древности. Этнолингвистический словарь. – В 5 т. – Т. 2. – М., 1999. – 697 с.
219. Славянские древности: этнолингвистический словарь / под общ. ред. Н.И. Толстого. – В 5 т. – Т. 4. – М.: Международные отношения, 2009. – 649 с.
220. Словарь русского языка. – М., 1987. – Т. 3. – 741 с.
221. Слово о полку Игореве / подгот. Д.С. Лихачева // Повести Древней Руси XI–XII века. – Л.: Наука, 1983. – С. 378–394.
222. Смирнов А.А. Романтическая лирика А.С. Пушкина как художественная система: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Смирнов Александр Андреевич. – М., 2004. – 464 с.

223. Созина Е.К. Мотив перверсных пиров в русской поэзии 1830–1870-х годов / Е.К. Созина // Архетипические структуры художественного сознания. – Екатеринбург, 2002. – Вып. 3. – С. 121–129.

224. Степанов Ю.С. Интертекст, Интернет, Интерсубъект (К основам сравнительной концептологии) / Ю.С. Степанов // Известия АН. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60, № 1. – С. 3–11.

225. Стрелков А.В. Рог изобилия / А.В. Стрелков // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. – URL: <https://bigenc.ru/c/rog-izobiliia-458288/?v=8010282> (дата обращения: 03.08.2023).

226. Сухотин М. Жадные грачи (о работе графа А.К. Толстого с литературным образцом) / М. Сухотин. – URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOTIN/Statji/Grachi.html> (дата обращения: 03.08.2023).

227. Танатологическая тема в русской словесности XI–XXI вв. / В.А. Воропаев [и др.]. – М.: Индрик, 2021. – 462 с.

228. Татищев В.Н. История Российская с самых древнейших времен... / В.Н. Татищев. – М., 1768. – Кн. 1, ч. 1. – 224 с.

229. Темирболат А.Б. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения / А.Б. Темирболат // Филологические науки в России и за рубежом: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). – СПб.: Реноме, 2012. – С. 6–9. – URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/26/1809/> (дата обращения: 11.01.2025).

230. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2012. – 256 с.

231. Тик Л. Странствия Франца Штернбальда / Л. Тик. – М.: Наука, 1987. – 359 с.

232. Тогоева О.И. Дьявол или вервольф? Мотив оборотничества во французской демонологии XV–XVI вв. / О.И. Тогоева // Шаги / Steps. –

2023. – Т. 9, № 1. – С. 10–28. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dyavol-ili-vervolf-motiv-oborotnichestva-vo-frantsuzskoy-demonologii-xv-xvi-vv> (дата обращения: 21.01.2024).

233. Толстой А.К. Полное собрание сочинений и письма / А.К. Толстой. – В 5 т. – М., 2018. – Т. 1. – 752 с. – Т. 2. – 632 с. – Т. 3. – 720 с. – Т. 4. – 696 с. – Т. 5. – 752 с.

234. Толстой А.К. Собрание сочинений / А.К. Толстой. – В 4 т. – Т. 4: Дневник. Письма / подгот. текста и прим. И. Ямпольского. – М.: Художественная литература, 1964. – 586 с.

235. Толстой А.К. Сочинения / А.К. Толстой. – В 2 т. – Т. 1: Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1981. – 752 с.

236. Толстой А.К. Стихотворения. Баллады. Былины / А.К. Толстой. – СПб.: Лениздат, Команда А, 2013. – 224 с.

237. Томашевский Б.В. Пушкин и Франция / Б.В. Томашевский. – Л.: Советский писатель, 1960. – 496 с.

238. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М., 1996. – 333 с.

239. Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах / В.Н. Топоров // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995(а). – С. 575–622.

240. Топоров В.Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама / В.Н. Топоров // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995(б). – С. 428–445.

241. Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы) / В.Н. Топоров. – М.: РГГУ, 1998. – 192 с.

242. Трессиддер Д. Словарь символов / Д. Трессиддер. – М.: Изд.-торг. дом «Гранд»: Фаир-пресс, 2001. – 444 с.

243. Трубачев О.Н. В поисках единства. Взгляд филолога на проблему истоков Руси / О.Н. Трубачев. – М.: Наука, 1997. – 281 с.

244. Тураев С.В. Литература начала XIX в.: Новалис. Тик. Жан-Поль Рихтер. Гельдерлин. Поздний Шиллер. Клейст. Гейдельбергские романтики / С.В. Тураев // История всемирной литературы. – В 8 т. – Т. 6. – М.: Наука, 1989. – С. 36–51.
245. Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве / Ю.Н. Тынянов // Ф.И. Тютчев: pro et contra / сост., вступ. ст. и коммент. К.Г. Исупова. – СПб.: РХГИ, 2005. – С. 408–425.
246. Тюпа В.И. Компаративизм как научная стратегия гуманитарного познания / В.И. Тюпа // Филологические науки. – 2004. – № 6. – С. 98–105.
247. Уваров М.С. Из истории питерского Танатоса / М.С. Уваров. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/uvarov-ms/iz-istorii-piterskogo-tanatosa> (дата обращения: 25.05.2025).
248. Уланд Л. Стихотворения / Л. Уланд. – М.: Художественная литература, 1988. – 223 с.
249. Усачева В.С. Интертекст в произведении А. Белого «Возмездие» / В.С. Усачева // Филологические науки в России и за рубежом: материалы V Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, декабрь 2017 г.). – СПб.: Свое издательство, 2017. – С. 1–4. – URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/258/13392/> (дата обращения: 06.07.2024).
250. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
251. Федоровский С.А. Переводы и переделки стихотворений Гете в русской литературе / С.А. Федоровский // Записки Харьковского ун-та. – 1902. – № 2. – С. 1–95.
252. Федотова Л.В. Фольклор как художественный и духовно-философский феномен в эстетических исканиях поэтов английского романтизма: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / Федотова Линда Владиславовна. – Майкоп, 2007. – URL: <http://19veuro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/fedotova-folklor.htm> (дата обращения: 16.04.2021).

253. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд // Фрейд З. Психология бессознательного. – М., 1990. – С. 382–424.
254. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – СПб.: Наука, 2006. – 452 с.
255. Харт Ниббриг Кристиаан Л. Эстетика смерти / Кристиаан Л. Харт Ниббриг. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 424 с.
256. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции / Й. Хейзинга. – СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2016. – 800 с.
257. Худорожкова О. В. Рецептивная история баллад Ф. Шиллера «DER TAUCHER» («Нырятьщик») и «DER HANDSCHUH» («Перчатка») в русской и немецкой словесности XIX - XXI веков: дис. ... кан. филол. н: 10.01.01 / Худорожкова Ольга Владимировна. – Томск, 2009. – 279 с.
258. Цедлиц И.-Х. Корабль призраков / И.-Х. Цедлиц. – URL: [https://imwerden.de/pdf/zedlitz\\_das\\_geisterschiff.pdf](https://imwerden.de/pdf/zedlitz_das_geisterschiff.pdf) (дата обращения: 16.04.2024).
259. Черепанова О.А. Путь и дорога в русской ментальности и древних текстах / О.А. Черепанова // Материалы XXVIII межвуз. науч.-метод. конф. преподавателей и аспирантов. – Вып. 7. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. – С. 29–36.
260. Чижевский Д.И. Тютчев и немецкий романтизм / Д.И. Чижевский // Ф.И. Тютчев: pro et contra / сост., вступ. ст. и коммент. К.Г. Исупова. – СПб.: РХГИ, 2005. – С. 608–632.
261. Чижков Н.С. Влияние немецкой философии эпохи Просвещения на идейное формирование Н.М. Карамзина / Н.С. Чижков // Философические письма. Русско-европейский диалог. – 2023. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-nemetskoj-filosofii-epohi-prosvescheniya-na-ideynoe-formirovanie-n-m-karamzina> (дата обращения: 05.10.2024).

262. Чистяков В.А. Представления о дороге в загробный мир в русских похоронных причитаниях XIX–XX вв. / В.А. Чистяков // Обряды и обрядовый фольклор. – М.: Наука, 1982. – С. 114–127.
263. Шайтанов И.О. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур / И.О. Шайтанов. – URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/sh7.html> (дата обращения: 18.02.2024).
264. Шакирова Л.Г. Тютчев и Шеллинг / Л.Г. Шакирова // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 4(71). – С. 433–439. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tyutchev-i-shelling> (дата обращения: 18.02.2024).
265. Шаталов С.Е. Характерология элегий и баллад Жуковского (к вопросу о единстве художественного мира поэта) / С.Е. Шаталов // Жуковский и литература конца XVIII – XIX века. – М.: Наука, 1988. – С. 48–69.
266. Шафранская Э.Ф. Современная русская литература: иноэтнокультурная проблематика: учебник для вузов / Э.Ф. Шафранская. – М.: Юрайт, 2020. – 194 с. – (Высшее образование).
267. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг. – М.: Рипол-Классик, 2021. – 524 с.
268. Шестов Л.И. Русская религиозная философия. На весах Иова / Л.И. Шестов; под науч. ред. А.В. Ахутина. – М.: Юрайт, 2024. – 475 с.
269. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Ж.-М. Шеффер; пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
270. Шешнева Т.Н. Творчество А.К. Толстого в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шешнева Татьяна Николаевна. – Саратов, 2007. – 190 с.
271. Шиллер Ф. Кубок / Ф. Шиллер. – М.: Детская литература, 1986. – 158 с.
272. Шиманова Е.Ю. Мотив смерти в прозе И.С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шиманова Евгения Юрьевна. – Самара, 2006. – 156 с.

273. Шкуратова Т.А. Семантические особенности поэтических символов: на материале русских текстов романтической лирики: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Шкуратова Татьяна Александровна. – Ростов н/Д, 2000. – 221 с.

274. Шлегель Ф. Разговор о поэзии / Ф. Шлегель // Зарубежная литература XIX века: романтизм: хрестоматия историко-литературных материалов. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 46–48.

275. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель. – В 2 т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – 481 с.

276. Шпильрейн С.Н. Деструкция как причина становления / С.Н. Шпильрейн // Антология российского психоанализа. – М., 1999. – Т. 1, № 5. – С. 118–142.

277. Шульц Р. Волшебный квадрат Фауста в тайнописи Пушкина – Декабристские картинки-загадки и число секрета 17 (К 200-летию рождения Пушкина и 250-летию Гете) / Р. Шульц // Записки русской академической группы в США. – 1999–2000. – № XXX. – С. 125–166. – URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=0P4bA4-quE4%3D&tabid=10358> (дата обращения: 11.02.2024).

278. Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. / Т.Б. Щепанская. – М., 2003. – 526 с.

279. Элиаде М. От Залмоксиса до Чингиз-хана / М. Элиаде // Электронная библиотека RoyalLib.Com, 2010–2023. – URL: [https://royallib.com/read/eliade\\_mircha/ot\\_zalmoksisisa\\_do\\_chingiz\\_hana.html#0](https://royallib.com/read/eliade_mircha/ot_zalmoksisisa_do_chingiz_hana.html#0) (дата обращения: 11.02.2024).

280. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / М. Элиаде. – М.–СПб.: Университетская книга, 1999. – 356 с.

281. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 145 с.

282. Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.

283. Языков Н. Поэт-космополит / Н. Языков // Дело. – 1876. – № 1. – С. 1–40.
284. Ямпольский И. Середина века: очерки о русской поэзии, 1840–1870 гг. / И. Ямпольский. – Л., 1974. – 349 с.
285. Ямпольский И.Г. А.К. Толстой / И.Г. Ямпольский // История русской литературы. – В 10 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. VIII: Литература шестидесятых годов. – Ч. 2. – 1956. – С. 315–348.
286. Ямпольский И.Г. А.К. Толстой / И.Г. Ямпольский // Толстой А.К. Сочинения. – В 2 т. – Т. 1: Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1981. – URL: [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_a\\_k/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0020.shtml) (дата обращения: 04.09.2023).
287. Янкелевич В. Смерть / В. Янкелевич; пер. с фр. – М.: Издательство Литературного института, 1999. – 448 с.
288. Янушкевич А.С. Путь В.А. Жуковского от русской идиллии к русской повести: деревенский топос / А.С. Янушкевич // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 1(21). – С. 105–124.
289. Янушкевич А.С. Путь Жуковского к эпосу / А.С. Янушкевич // Жуковский и русская культура. – Л.: Наука, 1987. – С. 166–178.
290. Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского / А.С. Янушкевич. – Томск, 1985. – 285 с.
291. Ясперс К. Философия / К. Ясперс. – Кн. 2: Просветление экзистенции. – М.: Канон, 2021. – 448 с.
292. Яшина А.А. Художественная танатология Н.А. Некрасова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Яшина Анна Александровна. – М., 2017. – 198 с.
293. Bestiaire Chrétien: L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (Ve–XIe siècles) // Open Edition Books. – URL: <https://books.openedition.org/pumi/4535#> (дата обращения: 21.01.2024).

294. Deutschland und Russland: Aspekte kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert / Hrsg. Dittmar Dahlmann, Wilfried Potthoff. – Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2004. – 275 p.
295. Enani M.M. Theories of comparative literature / M.M. Enani. – Cairo: Cairo University Press, 2005. – 367 p.
296. Fichte J.G. 1796/97. Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre / J.R. Fichte // Sämtliche Werke. – Bd. 3. – Hrsg. v. I. – H. Fichte, Berlin 1845/46, Neudruck Berlin 1971(6).
297. Fichte J.G. Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten (1794) / J.R. Fichte. – Fichtes sämtliche Werke VI. – Berlin, 1971(a). – 148 S.
298. Goethe J.W. von. Gedichte / J. W. von Goethe. – North Charleston, USA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013. – 260 S.
299. Goethe J.W. von. Goethe's nachgelassene Werke / J.W. von Goethe. – J.G. Cotta, 1827–1830. – 708 S.
300. Gronicka A. Goethe in Russian Literature of the First Half of the Nineteenth Century / A. von. Gronicka. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press. – 2016. – 224 p.
301. Hansen-Löve A.A. Mandel'schtam's Thanatopoetics / A.A. Hansen-Löve // Reading in Russian Modernism. – M., 1993. – P. 121–157.
302. Heine H. Neue Gedichte / H. Heine. – North Charleston, USA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013. – 362 S.
303. Heine H. Romanzero / H. Heine. – North Charleston, USA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013. – 184 S.
304. Hinck W. Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung / W.Hinck. – Göttingen, 1968. – 152 S.
305. Hoffman F.J. Mortality and Modern Literature / F.J. Hoffman // The Meaning of Death. – N.Y., 1959. – P. 64-78.
306. Kasack W. Gogol' und der Tod / W. Kasack // Russ. Lit. – 1979. – № 7. – S. 625–664.

307. Kayser W. Geschichte der deutschen Ballade / W Kayser. – Berlin, 1936. – 328 S.
308. Köpf G. Die Ballade: Probleme in Forschung und Didaktik / G. Köpf // Zeitschrift für Deutsche Philologie. – № 92. – 1973. – S. 553–559.
309. Kostka E.K. Schiller in Russian Literature / E.K. Kostka. – Philadelphia, 1965. – 260 p.
310. Lang P. Die Balladik, Geschichte der Ballade. Ästhetik der Ballade / P. Lang. – Basel, 1942. – 88 S.
311. Laufhütte H. Die deutsche Kunstballade: Grundlegung einer Gattungsgeschichte / H. Laufhütte. – Heidelberg: Winter, 1979. – 416 S.
312. Lehmann J. Russische Literatur in Deutschland Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart / J. Lehmann. – St.: Verlag J.B. Metzler, 2015. – 431 p.
313. Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. – St.: Verlag J.B. Metzler, 2007. – 664 p.
314. Müller-Seidel W. Die deutsche Ballade. Umriss ihrer Geschichte / W.Müller-Seidel // Wege zum Gedicht: Interpretation von Balladen. – München und Zürich, 1964. – P. 17–83.
315. Murray M. The Witch Cult in Western Europe: a Study in Anthropology / M. Murray. – London: Oxford University Press, 2001. – 540 p.
316. Neumann F.W. Zur Theorie und Ästhetik der Ballade / F.W. Neumann // Geschichte der russischen Ballade. – Königsberg und Berlin, 1937. – S. 1–15.
317. Norman W. E.T.A. Hoffmann's reception in Russia / W.E. Norman. – Würzburg, 1974. – 303 p.
318. Passage Ch. Russian Hoffmannists / Ch. Passage. – The Hague: Mouton, 1963. – 261 p.
319. Peterson O.P. Schiller in Russland 1785–1805 / O.P. Peterson. – New York, 1934. – 359 S.

320. Pratt M.L. Comparative Literature and Global Citizenship / M.L. Pratt // Comparative Literature in the Age of Multiculturalism. – 1993. – P. 58–66.
321. Schiller F. Gedichte / F. Schiller. – North Charleston, USA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013. – 128 S.
322. Schneider H. Geschichte der deutschen Dichtung / H. Schneider. – Bonn, 1949. – Bd. 1. – S. 336–337.
323. Scholz G. Die Balladen der deutschen Frühromantik / G. Scholz. – Breslau, 1935. – 142 S.
324. Schwan M. Thinking through Ravens: Human Hunters, Wolf-Birds, and Embodied Communication / M. Schwan // Perspectives on Human-Animal Communication.– N.Y.–L.: Routledge, 2013. – P. 206–227.
325. The Meaning of Death / ed. H. Feifel. – N.Y., 1965. – 351 p.
326. Uhland L. Gedichte / L. Uhland. – Berlin, 2013. – 320 S.
327. Zaffarana M. «Nah am Grabe ward mir's heller»: Das Motiv des Freitods in Goethes *Werther* und bei seinen dramatischen Nachfolgern(Inaugural-Dissertation) / M. Zaffarana. – Bonn Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 2012. – 208 S.
328. Zedlitz J.Ch. Gedichte / J.Ch. Zedlitz. – Stuttgart: Cotta, 1859. – 260 S.