

УДК 821.16-144'373.21.09:159.964.21

ПОЕТИЧНА ТОПОГРАФІЯ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ БАЛАДИ

Людмила ПЕТРУХІНА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра польської філології,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна
тел. (0038 032) 239 47 33, e-mail: lpetrukhina@rambler.ru*

У статті розглянуто найхарактерніші ознаки поетичної топографії слов'янської романтичної балади: ліс, поле, земля, берег. Відзначено, що ці топоси виконують функції підтримки основної композиційної лінії та сприяють відтворенню загального настрою твору. Підкреслено пограничний характер баладних топосів як втілення опозиції *своє – чуже*.

Ключові слова: слов'янська романтична балада, поетична топографія, топос, конфлікт, опозиція.

Жанрова особливість романтичної балади полягає у розповіді певної драматичної історії, сповненої інтриги, що часто-густо переростає у колізію і може завершуватися конфліктом. Саме неординарна подія лежить в основі більшості романтичних балад, і її реалізація у поетичному слові відбувається через динамічну побудову сюжету, яскраву експлікацію образів головних учасників (нерідко антагоністів) колізії, а також шляхом створення загальної таємничої, загадкової атмосфери твору, що зумовлює й природне оточення, у якому відбуваються події. Усяке природне оточення, реальне чи втілене мовою мистецтва (образотворчого, словесного), тобто будь-який простір (дійсний чи художній), вимагає певної організації, здійсненої через передачу знаків, які формують обшир й переказують реципієнтові систему координат, у якій відбуваються події. Такі прикмети, втілені у поетичному слові, можна розглядати як маркери поетичного простору твору. Зазначимо, що саме інтрига, конфлікт, неординарна подія детермінують топографію балади.

З типових баладних топосів чи не найперші місця належать таким, як: *ліс* (особливо густий ліс); *поле* з відповідними маркерами неспокійної атмосфери (вітру, бурі; самотнього дерева); *берег* річки, озера, ставу тощо. Останній локус виступає як межова ситуація двох стихій – *землі і води*. Частими є і просторові опозиції, наприклад, “*гори–доли*”. Усі ці образи природи мають спільний значеннєвий знаменник – *неординарність* та *буремність*. Саме таке бачення навколишнього світу характерне для романтиків та їхнього “словника природи” [1].

Для подальших роздумів є важливим ще й аспект своєрідної замкненості баладного простору. Одновимірність сюжету, невелика кількість персонажів спричинюються до того, що простір балади розгортається немовби на театральній сцені, згадаймо принагідно один з основних “родових чинників” цього жанру – драматичний. На це звернула увагу М. Півінська, вона пише, що певними просторовими характеристиками “Балад і романсів”

А. Міцкевича є: “(...) своєрідна замкненість простору, певна театральність, затримання між літературністю та “топографічною” конкретністю” [17: 38]. Характеризуючи простір, зокрема, тло балади, як один з основних, поряд з персонажами та розвитком сюжету, епічних чинників структури цього жанру, І. Опацький у дослідженні “Літературна балада – опис жанру” зауважує, що “тло не може (у баладі) становити автономної описової дигресії, як у жанрах виключно епічних. Воно використовується для інших потреб, значно важливіших для балади, підлягає плану укладення часових відрізків твору, є елементом, який або “підмальовує” акцію, або виступає до неї опозиційно, відіграє “настроєву” або композиційну роль” [16: 212]. Аналізуючи просторову систему світу народної балади (який, безумовно, відрізняється від світу романтичної літературної балади, але має з ним і багато спільного), Я. Ягелло відзначає, що з метою розшифрування різних сполучень і значень функціональних маркерів баладного простору треба розрізняти поділ просторових елементів у трьох аспектах: 1) географічному (а точніше – топографічному); 2) суспільному; 3) дієвому [12: 57]. Це означає, що у першому випадку мається на увазі “виокремлення таких елементів художнього світу, які конструюють його просторовість. Накладають на нього ніби сітку меж. У другому йдеться про зрозуміння істоти і скерованості функціонування змін, які відбуваються у просторі. У третьому, найважливішому – про становлення зв’язків простору з баладними персонажами та їхніми діями” [12: 57]. Такі роздуми дослідниці виникають з того, що простір балади, зрештою як і будь-якого іншого літературного твору, це – місце подій, де розгортається сюжет, де виступають персонажі твору, і саме це має визначальне значення для характеристики топосу балади.

Одним з поширених топосів у романтичній баладі є *ліс*. Образ *лісу* трактується у спеціальній літературі як простір дикий і ворожий. “Це – міфологічний простір, він лежить за межами окультуреного Космосу, це – пограниччя Хаосу, якщо не саме його царство” [4: 177]. Здебільшого *ліс* є простором “чужим”, “ворожим”, місцем перебування демонічних сил. Саме у лісі з людиною, персонажем балади, відбуваються дивні речі, там вона переживає пригоди, зустрічається з потойбічними силами, відкриває для себе чудеса і таємниці.

У *лісі* відбувається дія значної кількості балад А. Міцкевича зі збірки “Балади і романси”: “Світезянка”, “Світязь”, “Лілії”, “Тукай” тощо. Однак для характеристики цього топосу автор обмежується найзагальнішими означеннями: “*ciemny bór*”, “*gęsta puszcza*”, “*gęsta leśczyzna*”, “*gęsty las*”, “*gęsty zarostek*”, “*puszcza oczerniona*”, підкреслюючи основні ознаки *лісу* – густоту і похідну від останньої – темноту (чорноту). Окрім того, польський поет вживає слово “*knieje*”, яке означає “хаші”, “нетрі”, дуже густий ліс.

Іншу картину простежуємо в баладах чеського романтика К. Я. Ербена, тут *ліс* набуває детальніших характеристик. Він є: “*hluboky*”, “*věčná poušť*”, “*habrový houšť*”, “*chrastina*”. Особливу роль цей топос відіграє у творі “Ложе Загорж” (“*Záhořovo lože*”)¹, де виступає ворожим, чужим простором, у якому живе “лісовий чорт”, дивний лісовий чоловік. Зустріч цієї загадкової істоти на ім’я Загорж з не менш загадковим головним персонажем твору стає вирішальною для перебігу подій балади. К. Я. Ербен подає характеристику *лісу* на основі паралельного зіставлення з описом самого Загоржа та його житла, усе це є “великим”, значно більшим за розмірами від людини, “вічним”, таким, яке не підлягає дії часу.

Окрім характеристики *лісу*, хотілося б звернути увагу на ще одну функцію цього топосу в баладі К. Я. Ербена, яка досі не впадала в око літературознавцям. Головний герой твору, назвемо його умовно – Мандрівник, у своїх загадкових мандрах, про які спочатку

¹ Загорж є відповідником до образів інших лісових розбійників, подекуди і людоджерів, розповсюджених у фольклорі інших слов’янських народів, Мадей – у поляків, Ліпскуліан – у серболужичан.

нічого не відомо ні читачеві, ні навіть типовому для балади “наївному оповідачеві”, потрапляє до *лісу*, знайомиться із Загоржем і тільки у розмові з ним виявляється, що головний герой прямує до пекла. Отже, *ліс* у творі чеського письменника є не тільки простором загадковим і чужим, він є межовою територією, яку герой мусить перейти, щоб опинитися у пеклі. Такі експлікації *лісу* були поширені у творах німецьких романтиків, про що пише Ю. Левін: “Наприклад, міфологема лісу – це дорога у світ мертвих, тому що ліс є серединним світом, який знаходиться між верхнім, сакральним, та нижнім, світом мертвих” [2: 95]. *Ліс* майже завжди виступає ворожим топосом для героя балади, саме тут “він (герой. – Л.П.) зустрічається з представниками потойбічного світу та гине сам” [3: 56].

Принагідно зупинюся ще на одному цікавому просторовому аспекті твору К. Я. Ербена. Перед тим, як вирушити у незвичайну подорож, герой проводить символічну церемонію, клякаючи перед високим хрестом, що стоїть на горі. Автор не шкодує слів на цей опис, зрештою, певні балади чеського романтика не відзначаються лаконізмом, і він вдається до ліричних відступів. Так, поет детально змальовує розп'яття, одне рамено якого вказує на “схід”, і це є сторона світу із позитивним налаштуванням, а друге – на “захід”, де відбувається усе недобре, і там знаходиться пекло². Саме туди прямує герой, по дорозі він має перейти *ліс*. Тобто зі сфери *sacrum* (хрест) мандрівник йде до *profanum*, і саме на кордоні між ними й знаходиться – *ліс*. Про подібну межову функцію *лісу* у чарівній казці писав В. Пропп, вказуючи, що “ліс оточує інше царство, дорога до іншого світу веде через ліс” [5: 152]. Таку функцію *лісу* широко експлікували і в античній міфології. Здебільшого входи до підземного світу були оточені густим первісним лісом. Цей ліс був постійним елементом в ідеальному уявленні про вхід до Аїду (Росчер); про це ж говорить Овідій у “Метаморфозах” (IV, 432, VII, 402). У 6-ій книзі “Енеїди” описується сходження до Аїду Енея, де героєві також треба перейти через ліс [5: 152]. На основі цього дослідник робить попередній, як він зазначає, висновок, що казковий *ліс* може виступати у функції межі до царства померлих [5, с. 152].

Своєрідними маркерами *лісу* у творі К. Я. Ербена є й такі образи, як опис зовнішності “лісової людини” Загоржа, який повністю зрісся з елементами природи і став її органічною частиною: “тіло його – скеля, що лежить на скелі”, “ноги його – м'язи дубового кореня” (переклад мій – Л.П.). Образи скель, товстого і міцного коріння дерев, величезного дуба, у дуплі якого живе Загорж, лісових гушавин, через які важко пройти – усе це створює таємниче природне тло, яке цілком вдало “підмальовує” атмосферу балади “Ложе Загоржа”, що залишається у романтичній чеській літературі одним із найцікавіших і ще не до кінця розшифрованих творів.

З *лісу* виїжджає й король, який вирушив на пошуки дружини у баладі того ж чеського автора К. Я. Ербена “Золоте веретено” (“*Zlatý kolovrat*”). Початок твору (“*Okolo lesa pole lán, / hoj jede, jede z lesa pán, / na vraném bujném jede koni (...)*” “*Біля лісу поля лан, / гей, їде, їде з лісу пан, / на вороному їде коні...*” [13: 41]) витриманий у традиціях народних пісень, а далі розвиток сюжету набуває казково-магічного виміру. Зауважу, що *ліс* у цьому творі також виконує межову функцію: він розділяє територію короля (сферу вищу) і територію, де живуть прості люди, у тому числі його майбутня дружина (сферу нижчу). Вбивство нареченої короля підступною мачухою та її рідною дочкою відбувається також у *лісі* (звичний топос для таких діянь), причому, зосереджуючи свою увагу на більш важливих для розгортання сюжету деталях, К. Я. Ербен у характеристиці місця дії залишається дуже лаконічним: “*A když již přišli v chlad a keř*” (“*А коли вже увійшли у прохолоду і куці*”) [13: 44]. Саме у *лісі* залишається розрубане тіло дівчини, його тінь і гушавина приховує таємницю злочину.

² Можливо, у такий метафоричний спосіб К. Я. Ербен виявляє і свої широковідомі русофільські уподобання.

Місцем вбивства *ліс* стає й у баладі “Лілії” (“*Lilie*”) А. Міцкевича, де дружина позбавляє життя свого чоловіка. За ощадливої вербальної характеристики топосу автор майстерно передає загальну небезпечну і таємничу атмосферу, занурюючи читача у глибини правікового *лісу*. Після скоєного злочину на вбивцю чекає дуже довга дорога до дому, хоча за іншими ознаками твору цей ліс був не так уже й далеко. Очевидно, повернення злочинниці з місця вбивства через “гори і доли” через “*knieje*” пов’язане з її духовними муками, це не тільки уявний рух в уявному просторі, а й духовні страждання, пошуки внутрішнього шляху “від себе – до себе”.

Дещо іншу експлікацію *лісу* простежуємо у баладі “Світезянка” А. Міцкевича. Вона пов’язана з характеристикою головного героя твору. Він – стрілець, мисливець, тобто типовий персонаж романтичної літератури, якого можна вважати медіумом, посередником, зв’язковим між світом реальним і потойбічним, якщо перший – це світ людей, об’єктивна реальність, а другий – світ менш реальний, пограниччя потойбічного, який втілюється у топосі *лісу*. Для мисливця *ліс* є рідним домом, це його стихія. Так і розповідає стрілець своїй коханій про *ліс* у баладі А. Міцкевича “Світезянка”: “*Chateczka moja stąd niedaleka / Pośrodku gęstej leśzczyny*” [15: 38]. Ситуація мисливця у лісі кардинально змінюється після того, як він дає обіцянку істоті з потойбічного світу у вірності, тобто певною мірою запродує себе. Те, що юнак називав – “*tutejszy bór*”, що було для нього знайомим і близьким, стає ворожим і чужим, наповненим таємничими і неприємними знаками: “*droga daleka*”, “*ziemia grząska*”, “*cisza wokół*”, “*zwiędła szeleszcze gałązka*”. Безумовно, що така характеристика *лісу* є авторською, пов’язаною з відтворенням атмосфери і настрою твору. Вона допомагає повніше розкрити образ стрільця через органічне поєднання його з оточенням.

Визначним баладним топосом є також образ *поля*, який часто трапляється у творах українських та словацьких романтиків. Хочу особливу увагу звернути на те, що це саме *поле*, а не степ, лан чи ще якийсь відкритий простір. Очевидно, розповсюдженості цього локусу сприяло його семантичне значення – наближеність до житла людини, певна залежність від неї, адже поле мусить бути обробленим тощо. Певну роль могла зіграти і благозвучність цього слова, яке, на відміну, наприклад, від “степу”, складається з двох відкритих складів, що забезпечує йому легке вкорінення у поетичний текст при нескладному підборі рим, тим більше, що в українській мові деякі відмінкові форми *поля* суголосні з формами іменника *доля*.

Особливо яскраві експлікації цього образу знаходимо у баладах Янка Краля, словацького романтика, який своєю творчістю вніс неоціненний вклад у розвиток літератури та літературної мови свого народу. Він писав твори з урахуванням і свідомістю того, що саме ці літературні тексти будуть слугувати за взірці при творенні нормативної граматики словацької мови. Балади Я. Краля відзначаються яскравою романтичною образністю, наповненістю фольклорними елементами. Особливою прикметою цих творів є майстерна передача автором образів природи, їхня розгорненість, що на загальному тлі літературної балади з притаманною їй лаконічністю можна вважати феноменом. На думку дослідника творчості Я. Краля, словацького літературознавця Ю. Гвіща: “Автор послуговується не тільки описом, він усіма можливими засобами намагається висловити своє ставлення до явища природи. Тобто у баладі (йдеться про творчість Я. Краля – Л.П.) ми найчастіше маємо емоційно-забарвлені, суб’єктивно-акцентовані явища природи” [11: 88]. Найчастіше дія балад Я. Краля розгортається у краєвиді: *гори – долини*. Така просторова опозиція дає змогу авторові створювати сюжетні колізії на протистоянні протиріч або уводити в атмосферу твору настрий особливий напруги. Досить часто трапляється в Я. Краля й образ *поля*.

Один з найвідоміших творів словацького романтика “Зачарована панна з Вагу та дивний Янко” (“*Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*”) містить розгорнені описи природи,

емоційно забарвлені і витримані у найкращих традиціях романтичної естетики. Серед інших привертає увагу і образ *поля*:

*Pole ak' jedna čierna šatka pamukova,
ktorú nosí za mužom osirela vdova,
do ktorej si tvar kryje od žial'u vel'keho,
a nocou plakat' chodí do hrobu milého* [14: 23].

(“Поле, як одна чорна хустка ..., / яку носить осиротіла вдова, / якою закриває обличчя від великого жсалу, / а вночі ходить на могилу милого” – переклад мій – Л.П.).

Навмисне наводжу тут дослівний переклад уривка з твору³, оскільки порівняння *поля* до чорної хустки удовиці, на мою думку, є неперевершено майстерним і дещо незвичним для романтичної образності, яка здебільшого міститься у більш звичних категоріях. На думку польської дослідниці літератури Л. Гінкової: “романтичне порівняння є наслідком пошуків найдосконалішого способу показати пейзаж: світ людини береться на допомогу передусім, щоб доповнити краєвид, наблизити, зробити його більш пластичним” [10: 208]. Вона також вважає, що для романтичного порівняння характерне розширення тієї частини тропа, яка пояснює основний його член. У нашому випадку розгорнений образ удовиної хустки, доповнений характеристикою, поведінкою жінки у жалобі, підсилений образом ночі. Семантичне коло чорного кольору є надзвичайно потужним у цьому уривку і трапляється у ньому чотири рази: поле – чорна земля; чорна хустка; вдова – конотація чорного одягу; ніч – темна пора доби. Усе це працює не тільки на пояснення вигляду *поля*, а й на створення особливої атмосфери трагічності, яка поступово нагнітається у баладі.

Подібний настрій, пов'язаний з нещасливою дівочою долею, панує й у Шевченковій баладі “Тополя”, де образ *поля* також допомагає у посиленні емоційності твору. Майстерність Шевченка-художника, віртуоза композиції і перспективи виражається у початкових строфах балади, де через горизонталь відкритого простору, який поет називає раз *полем*, раз *степом*, через підкреслення цієї площинності лінією дороги, якнайяскравіше передається стрункість і висота тополі, її гнучкість під поривами вітру, самотність дерева у просторі, що є символічним вираженням трагічної долі дівчини, яка не може витримати розлучення з коханим і перетворюється на дерево. Головну символотворну роль щодо образу головної героїні твору Т. Шевченка, звичайно, відіграє тополя, але й *поле* має тут неабияке значення, воно виконує роль своєрідного підсилювача настрою.

Розглянуті образи *лісу* і *поля* можна вважати метонімічними знаками по відношенню до *землі* як образу однієї з чотирьох фундаментальних стихій.

Цікаве втілення символу *землі* як субстанції, святої для людини, бачимо у баладі А. Міцкевича “Світезянка”. Стрілець, складаючи присягу на вірність своїй дівчині, а насправді істоті з потойбічного світу, про що він, звичайно, не здогадується, клякає і клянеться, затиснувши у пригорщу пісок, тобто землю. У тексті це виглядає так:

*Chłopiec przykłęknął,
Chwycił w dłoń piasku,
Piekielne wzywał potęgi,
Klął się przy świętym księżycu blasku* [15: 19].

³ Тут і надалі користуюся підстроковими перекладами з творів навіть при наявності поетичних перекладів з огляду збереження більш точних образів. На важливість такого способу аналізу літературних творів різними мовами звертала увагу М. Цветаєва у розвідці “Два Лісові царі” при аналізі образності оригіналу балади Й.-В. Гете та “переспіву” цього твору В. Жуковського. Автор пише: “Знаю, що це невдячне завдання після геніального і вільного поетичного перекладу давати дослівний підневільний прозаїчний, але для теперішнього поставленого завдання це просто необхідно” [7: 593].

(“Хлопець клякнув, схопив у долоню пісок, / Кликав пекельні сили, / клявся при світлому блиску місяця” – переклад мій – Л.П.).

Наведений уривок віддавна непокоїть польських літературознавців, які намагаються якнайточніше його інтерпретувати. Найчастіше увагу дослідників привертає рядок: “*Piekielne wzuwał potęgi*”. Б. Допарт розглядає це як свідчення того, що стрілець віддає себе демонічним силам, надалі це призводить до його загибелі [9: 95]. В. Борови інтерпретує дії хлопця як літературний жарт А. Міцкевича [8: 88]. Практично поза увагою інтерпретаторів залишилися слова поета: “*chwycił w dłoń piasku*“, у яких можна відчитати глибокий сенс – хлопець зробив це не інстинктивно, а тому, що він, присягаючи на вірність дівчині, складаючи одну із найвідповідальніших обіцянок у своєму житті, клядеться на найдорожчому, що є на світі – він приносить клятву землею.

Очевидно, що у первісних уявленнях людей земля мала магічну силу. Наприклад, у баладі Л. Боровиковського “Чарівниця” циганка, яка вчить Марусю чарам, дає дівчині, окрім “жаби і зілля”, ще “піску в жменю” [6: 60], що допоможе причарувати хлопця. У наведених прикладах з А. Міцкевича і Л. Боровиковського маємо використання *землі* (*піску*) як субстанції важливої для людини, наділеної незвичайною силою, але у випадку стрільця – ця сила має позитивне семантичне навантаження, у випадку Марусі – несе у собі негативні конотації.

Романтична література охоче послуговується й лімінальними топосами, тобто проміжними просторовими уявленнями, які з’єднують реальний і потойбічний світи. Так, у баладі “Причинна” – це берег Дніпра, у “Зачарованій панні...” – берег Вагу. Дівчина і Янко блукають берегом (це їхнє земне життя), і тут же на них чекають русалки у воді (топосі потойбіччя) – представниці іншого світу. Колізія між головними героями “Світезянки” також виникає на березі озера, цей же конфлікт трагічно завершується умовним роздвоєнням героя-стрільця після смерті: тіло його перебуває на березі під деревом (земля – як топос, що втілює реальність), а душа блукає над хвилями озера (вода – як субстанція потойбіччя).

Такі різноманітні, але усе ж пов’язані певними чинниками, характерними для романтичного світовідчуття: настроєвість, таємничість, сугестивність – образи *землі* наявні у слов’янській романтичній баладі.

Художній простір балади, а звідси і її поетична топографія є провідними елементами твору, які підтримують його основну композиційну лінію та відтворюють загальний настрій.

Топографія романтичної балади, як і її художній простір, загалом організовані за принципом опозиції *своє – чуже*, причому експлікуватися може лише одна з цих частин, найчастіше *чуже*, як, наприклад, *ліс*, а інша складова може лишень домислюватись. Особливе місце в поетичній топографії романтичної балади займають також топоси граничні, межові, як, наприклад, *берег*, що може символізувати пограничну зону з потойбічним світом.

1. Будагова Л. Природа как словарь чувств. (Об одной из функций природы в поэзии) // *Натура и культура. Славянский мир*. М.: ЦЕСЛАВ, 1997. С. 97–109.

2. Левин Ю. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма // *Ранние романтические веяния*. Л., 1972.

3. Мисюров Н., Глонти Н. Баллада как феномен немецко-русских литературных связей (некоторые наблюдения над текстом.) // *Вестник Омского ун-та*, 1997. Вып. 2. С. 55–59.

4. Позняк Н. Архетипи міста і лісу в міфопоетиці М. Клюєва та Б.-І. Антонича // *Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації літературного твору*. К., 1998, С. 177.

5. Пропт В. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

6. Українські поети-романтики. Поетичні твори. К.: Наук. думка, 1987.
7. *Цветаева М.* Два “Лесных царя” // Эолова арфа: Антология баллады. М.: Высш. шк., 1989. С. 593–597.
8. *Borowy W.* O poezji Mickiewicza. T. 1. Lublin, 1958.
9. *Dopart B.* Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy. Kraków, 1992.
10. *Ginkowa L.* Cechy języka sentymentalnej i wczesnoromantycznej liryki krajobrazowej // Pamiętnik Literacki. 1978. Z. 4. S. 187–215.
11. *Hvišč J.* Cechy gatunkowe słowackiej i polskiej ballady romantycznej // Pamiętnik słowiański. T. XVIII. Wrocław. Warszawa. Kraków: Ossolineum, 1968. S. 61–99.
12. *Jagiello J.* Polska ballada ludowa. Wrocław. Warszawa: Ossolineum, 1975.
13. *Erben K.* Poklad. Praha: Naše vojsko, 1958.
14. *Král J.* Balady – Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1965.
15. *Mickiewicz A.* Wiersze // Dzieła poetyckie. T. 1. Warszawa: Czytelnik, 1982.
16. *Opacki I.* Ballada literacka – opis gatunku // Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji. Katowice: Para, 1999. S. 191–312.
17. *Piwińska M.* Ballady i romanse // Teksty drugie. 1995. N 6 (36). S. 32–44.

POETIC TOPOGRAPHY OF A SLAVONIC ROMANTIC BALLAD

Liudmyla PETRUKHINA

*The Ivan Franko National University in Lviv,
The Department of Polish Philology,
Universytetska st., 1, 79000 Lviv, Ukraine
tel. (0038 032) 239 47 33, e-mail: lpetrukhina@rambler.ru*

In the article the most characteristic signs of poetic topography of a Slavonic romantic ballad, such as a forest, field, land, bank, are under research. It is stressed that these toposoi function as a support to the main composition and favour displaying general spirits of the work. The frontier character of the ballad toposoi as realization of the opposites “mine – somebody else’s” is emphasized.

Key words: Slavonic romantic ballad, poetic topography, topos, conflict, opposition.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ТОПОГРАФИЯ СЛАВЯНСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЫ

Людмила ПЕТРУХИНА

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра польской филологии,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина
тел. (0038 032) 239 47 33, e-mail: lpetrukhina@rambler.ru*

В статье рассмотрены наиболее характерные признаки поэтической топографии славянской романтической баллады: лес, поле, земля, берег. Отмечено, что эти топосы выполняют функцию поддержки основной композиционной линии и способствуют воссозданию общего настроения произведения. Подчеркнуто пограничный характер балладных топосов как воплощение оппозиции *свое-чужое*.

Ключевые слова: славянская романтическая баллада, поэтическая топография, топос, конфликт, оппозиция.

Стаття надійшла до редколегії: 10.09.2008

Прийнята до друку: 25.12.2008