

Peršín, Kryštof

Проблематика пространства в балладах "Светлана" Жуковского и "Свадебные рубашки" Эрбена

Opera Slavica. 2024, vol. 34, iss. 2, pp. 147-157

ISSN 1211-7676 (print); ISSN 2336-4459 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/OS2024-2-12>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.81662>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 07. 03. 2025

Version: 20250223

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Проблематика пространства в балладах «Светлана» Жуковского и «Свадебные рубашки» Эрбена

The Problematics of Space in the Ballads “Svetlana” by Zhukovsky and “Wedding Shirts” by Erben

Криштоф Першин

(Брно, Чехия)

Абстракт:

В настоящей статье рассматриваются баллады «Светлана» В. А. Жуковского и «Свадебные рубашки» К. Я. Эрбена, сюжет которых восходит к известной поэме немецкого преромантического поэта Готфрида Августа Бюргера. В анализе обоих произведений мы сосредотачиваемся на проблематике пространства. Опираясь на выводы чешского литературоведа Войтеха Йирата, который считал баллады Эрбена примером чешского бидермейера, мы пытаемся показать, что идейный план «Свадебных рубашек» отражается в том, каким образом устроено пространство в балладе. Сравнивая «Свадебные рубашки» с балладой «Светлана», традиционно считающейся частью русского романтизма, мы обращаем внимание на сходство в идейном и пространственном устройстве обоих произведений.

Ключевые слова:

баллада; пространство; романтизм; бидермейер; чешская литература; русская литература

Abstract:

This article analyses the ballads “Svetlana” by V. A. Zhukovsky and “Wedding Shirts” by K. J. Erben, the plot of which is derived from a famous poem by the German

pre-Romantic poet Gottfried August Bürger. In analysing both works, we focus on the problem of spaciousness. Drawing on the conclusions of the Czech literary scholar Vojtěch Jiráť, who considered Erben's ballads as an example of Czech Biedermeier, we try to show that the ideological plan of *The Wedding Shirts* is reflected in the way in which spaciousness is arranged in the ballad. Comparing it with the ballad "Svetlana", traditionally considered part of Russian Romanticism, we draw attention to the similarities in the ideological and spatial arrangement of both works.

Key words:

ballad; spaciousness; romanticism; Biedermeier; Czech literature; Russian literature

Сюжет баллад «Светлана» Жуковского и «Свадебные рубашки» Эрбена восходит к балладе немецкого писателя Готфрида Августа Бюргера «Ленора».¹ Сюжет о несчастной девице, которой разными способами удастся вернуть своего потерянного любимого из загробного мира, стал в свое время популярным во многих европейских литературах², можно упомянуть лишь некоторые известные примеры обработки схожего материала. Кроме баллад, рассматриваемых в данной статье, это «Людмила» Жуковского, «Ольга» Катенина, «Бегство» Мицкевича и др. На чешский язык «Ленору» перевел чешский лингвист и национальный деятель Йосеф Юнгман, она известна под названием «Lenka».³ В рамках своей переводческой деятельности он пытался развивать возможности вновь возрождающегося современного чешского литературного языка, для этого он сосредотачивался на произведениях, переходящих от классицизма к сентиментализму, чувственность и поэтическая выразительность которых помогала ему проверить разные творческие возможности чешского языка.⁴

1 Эрбен в примечаниях к своему собранию баллад «Букет народных сказаний» пишет, что сюжет баллады бытовал в чешских народных повестях в двух вариантах. Также он замечает, что похожие повести есть и у других славян — сербов, украинцев (Эрбен в соответствии с тогдашним узусом называет их „Malorusové“). См. главу *Poznamenání* в ERBEN, K. J.: *Kytice*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 144–145. Автор вспоминает произведения Мицкевича и Жуковского, т. е. он был с этими произведениями знаком.

2 О схожем сюжете в фольклоре разных славянских народов см. напр. WOLLNER, W.: *Der Lenorenstoff in der slavischen Volkspoeseie*. In: *Archiv für slavische Philologie* 6 (1882) 239–269. [online]. [cit. 22.09.2022]. Dostupné z: <https://archive.org/stream/archivfrslavisco5unkngoog#page/n258/mode/1up>.

3 Помимо «Леноры» он переводил и другие баллады немецких писателей — Гете и Шиллера. См. VLČEK, J.: *Dějiny české literatury II*. Praha: Československý spisovatel, 1951, s. 286–289.

4 DVOŘÁK, K.: Karel Jaromír Erben. In: VODIČKA, F. (red.) a kol.: *Dějiny české literatury II. Literatura národního obrození*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960, s. 244.

Основной сюжет бюргеровской Леноры притягивал европейских романтиков, поскольку романтизм увлекался феноменом перехода⁵ — между ночью и днем, смертью и жизнью. Персонаж мужчины, возвратившегося из загробного мира (наряду с разными другими мифическими существами), представлял собой идеальный материал для поэтики романтизма.

Историк литературы, межвоенный богемист и германист Войтех Йират считал эрбеновское собрание баллад «Букет народных сказаний» примером чешского бидермейера. Он основывал свое мнение на устройстве наивысшего уровня произведения — т.е. его идейного плана. По его мнению, сюжет каждой баллады основан на принципе «вины» (преступление против данного божественного порядка) и «наказания» (с возможностью искупления, если герой готов покаяться).⁶ Хотя может показаться, что страшный мотив ревенанта противоречит идейному плану бидермейера и его представлениям об идеальном домашнем мире, это не совсем так. Присутствие ужасного не препятствует восприятию бидермейера в литературном произведении : демоническое является его неотъемлемой составляющей, как в своей известной статье доказал Германн Понгс.⁷ В следующих строках мы покажем, что идейный уровень произведения отражается и на более низких уровнях произведения (для анализа было выбрано пространство) — не только у Эрбена, но и в балладе Жуковского «Светлана», которая также относится к балладам, основанным на сюжете бюргеровской Леноры.

Пространство

Пространство в обеих балладах играет важную роль не только как некая неживая кулиса, создающая определенную атмосферу, но оно (то сильнее, то слабее) вступает во взаимоотношения с сюжетом. Пространство и действие влияют друг на друга, и так поэты создают очень живой и динамический вымышленный мир. Сюжет относительно четко определяет основное устройство пространства : в обеих балладах действие начинается в пространстве домашнего быта, после прихода ревенанта следует уход из безопасного приюта, и персонажи двигаются через пустое пространство, постоянно приобретающее мифический характер,

-
- 5 К проблематике двусмысленности и неоднозначности см. например, статью MEYER-FRAATZ, A.: Uneindeutigkeit in der polnischen Dichtung nach 1800. In: BUKHARKIN, P., U. JEKUTSCH (eds): *Epochenumbruch? Literatur um 1800 im Russischen Reich*. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 2021, s. 23–33.
- 6 Подробнее к концепции бидермейера у Йирата см. его статью «Erben čili majestát zákona» в JIRÁT, V.: *Portréty a studie*. Praha: Odeon, 1978, s. 132–148.
- 7 Ср. PONGS, H.: Ein Beitrag zum Dämonischen im Biedermeier. *Dichtung und Volkstum*, 1935, 36 (2, 3), s. 241–261.

сюжет возвращается в якобы домашнее пространство, которое, однако, является особой пародией на безопасный приют из начала баллады. Иными словами, герои переходят из дома живых (дом девицы) в дом мертвых (дом мертвого). Так получаются три основных типа пространства, которые условно можно назвать следующим образом: Дом А, Дорога и Дом Б. Так как из персонажей мы знаем только имя Светланы, мы будем схематично называть героев «Светланы» Светлана и Ревенант А, героев «Свадебных рубашек» — Девица и Ревенант Б.

Специфика баллады Жуковского заключается в том, что Светлана описывает как будто «двойную окружность», так как большая часть происходящего сюжета оказывается сном. Строго говоря, с физической точки зрения Светлана никакого движения не совершает, потому что она все время спит, но для сути наших размышлений это не так важно.

Дом А

Первым пространством, в котором начинается действие обеих баллад, является собственный дом героинь. Эрбен в своей балладе создает облик пространства с самого начала — после определения времени в первом стихе баллады «*Již jedenáctá odbila*»⁸ он в сжатой форме, но относительно подробно (по сравнению с балладой Жуковского) конструирует его и приводит довольно много подробностей, помогающих читателю получить представление об интерьере помещения: лампадка, «*klekadlo*»⁹, низкая изба, изображение Богородицы с младенцем Иисусом. Создается впечатление уютного помещения, обитаемого благочестивыми людьми — автор достигает эффекта уюта обильным использованием уменьшительных форм имен существительных: «*světnička*», «*děťátko*», «*poupátko*», «*slzičky*». Образ Богородицы с младенцем Иисусом сопровождается традиционным сравнением Девы Марии с розой и ее Сына с бутоном (*Na stěně nízké světničky / byl obraz boží rodičky, / rodičky boží s děťátkem, / tak jako růže s poupátkem //*) — это довольно частый образ, встречающийся в католической иконографии, в религиозной литературе и текстах.¹⁰ Эрбен здесь

8 Т. е. начинается время ночи, которое в народных представлениях ассоциируется с властью всякой «нечисти». Автор дважды подчеркивает неожиданность того, что героиня поэмы в такое позднее время все еще бдит (a lampa **ještě** svítíla / a lampa **ještě** hořela).

9 Вид церковной или домашней мебели, типичной для католической среды, на нем стоят на коленях во время молитвы.

10 Сравни, например, известные чешское церковное песнопение «*Jako ta růžička krásná*», рождественскую песню «*Z archy vypuštěný holoubku*» Ровенского, где можно услышать строки «*María, bez trní růžičko*». Такой образ Девы Марии более старинный, его можно встретить и в старейших церковных текстах, напр. в литании Пресвятой Деве Марии Богородицу называют «розой таинственной» (*Rosa mystica*).

осознанно работает с традиционной католической иконографией, немного приобретающей простонародный характер. Кстати, религиозные мотивы являются важными составляющими поэтического мира баллады, в этом тексте они играют более важную роль, чем в другом исследуемом тексте, хотя и он не лишен религиозно-православных мотивов.

«Светлана» Жуковского также открывается определением времени — *Раз в крещенский вечерок* — читатель оказывается в магическом моменте, который в народных представлениях связан со всякими традициями, касающимися гадания и других различных суеверий. Вопрос пространства отступает на второй план художественного изображения. Вместо того, чтобы конкретизировать место, в котором происходит действие баллады, автор в первой строфе перечисляет ряд форм и способов народного гадания. Пространство как будто постепенно всплывает перед глазами читателя: сначала его во второй строфе лишь освещает свет луны (*тускло светится луна*), следует разговор протагонистки с подругами, и только после этого описывается светлица, в которой начинается действие. Автор называет детали, которые являются важными в связи с развитием сюжета — мы узнаем, что в помещении находится стол, накрытый белой пеленкой, на столе стоит зеркало со свечой и т. д. В отличие от баллады Эрбена здесь отсутствуют религиозные элементы. Это, наверное, связано с сутью самого смысла обеих баллад. В первой балладе развитие событий вызвано грешной молитвой Девы (в сущности, тут речь идет о самоубийстве), и изображение Девы Марии выступает в роли символа отдельного персонажа, который в балладе в физическом смысле слова не выступает, однако, играет важнейшую роль и активно вступает в процесс событий. Условная вина¹¹ Светланы заключается скорее в том, что она принимает участие в практике гадания, находящегося под общим церковным запретом¹², Светлана не богохульствует. Может быть, что это причина того, почему характер ее наказания является не таким строгим, как в случае иных обработок схожего материала.¹³

11 Вопросом остается, возможно ли вообще говорить о каком-либо преступлении, так как баллада в целом имеет скорее воспитательно-шуточный смысл — см. самый конец баллады.

12 Можно привести примеры из Священного Писания — Второзаконие 18, 9–12 или историю короля Саула в 1-й книге Царств.

13 Вспомним Людмилу Жуковского, произносящую следующие слова: *Что прошло невозвратимо; / Небо к нам неумолимо; / Царь небесный нас забыл...* / или Ленору: *Bei Gott ist kein Erbarmen / O weh, o weh mir Armen* // и т. п.

Дорога

Второй тип пространства, который предстает перед читателем в обеих балладах, можно назвать «дорогой». Сразу стоит отметить, каким образом персонажи передвигаются по пространству — здесь можно найти важные отличия. В балладе Эрбена Ревенант Б с Девницей идут пешком, причем по мере того, как они приближаются к цели путешествия, Ревенант Б приобретает все больше силы и скорости, Девница, наоборот, становится все слабее. Ее любимый трижды отнимает у нее предметы, связанные с набожностью и, отбрасывая их, он двигается все быстрее (*Knížky jí vzal a zahodil, / a byli skokem deset mil. –; Růženec popad, zahodil, / a byli skokem dvacet mil.; Křížek utrh a zahodil, / a byli skokem třicet mil.*). Все три вещи являются повседневными предметами католического быта (молитвенник, розарий и нательный крестик) — эти предметы в религиозных представлениях символизируют не только принадлежность к определенному вероисповеданию, но они представляют собой способ, каким верующий может прямо связываться с «Божественным». Именно в таком смысле надо понимать поступки Ревенанта Б и в целом все развитие сюжета. Он постепенно убивает Девницу, что мы еще увидим ниже на примере с кровью. Хотя читатель чувствует, что с самого начала баллады все стремится к известному концу: троекратным отбросом религиозных предметов создается определенное напряжение в рамках заранее известного сюжета. На этом примере хорошо иллюстрируется, как внутренне сложен художественный мир, который Эрбен создал во своих балладах и в котором все отдельные детали переплетаются друг с другом.

Важнейшую роль в балладе играет число 3.¹⁴ Во время путешествия оба протагониста проходят через три разных типа пейзажа. Начинают они свое путешествие в деревне, после проходят через скалы и наконец через низину и болота. Все эти пейзажи приобретают магический характер. На своем пути герои не встречают других людей, но, все-таки, пространство населено природными существами и животными, которые имеют некоторые человеческие черты — происходит процесс персонификации природы. Интересно заметить, что природа выступает в отношении к Девнице скорее индифферентно — они не вступают во взаимоотношения, животные являются скорее живой кулисой, которая помогает воссоздать атмосферу ужаса и загадочности. Они якобы пытаются предупредить Девницу, однако их слова слышит лишь читатель,

14 Три года девушка ждет своего возлюбленного, Ревенант Б трижды стучит в окно, во время пути три раза повторяется диалог между героями, троекратно Ревенант Б вызывает покойника, чтобы он принес ему Девницу, она трижды обращается с молитвой к Богу/Богородице, чтобы успокоить покойника. Нашлось бы еще больше примеров числа 3, символика этого числа прямо вплетена в устройство всего текста.

для которого таким образом подтверждается загробный характер Ревенанта Б. Трижды повторяющиеся предупреждения (*Psi houfem ve vsi zavyli, / když ty pocestné zvětřili; / a vyli, vylí divnou věc: / žetě nablízku umrlec! //; a kulich hlásal pověsti: / žetě nablízku neštěstí. //; a po bažině po sluji / modrá světélka laškují: / dvě řady, devět za sebou, / jako když s tělem k hrobu jdou; / a žabí havěď v potoce / pohřební píseň skřehoce //*) девушка не замечает или игнорирует. Автор таким образом усиливает эффект окончательного «размаскирования» на кладбище, когда Девица узнает, что Ревенант Б является мертвецом. Мотивы животных вступают во взаимоотношения с мотивами католических сакральных предметов (те и те предупреждают Девицу о ее предстоящей судьбе) — перед читателем находится относительно сложная система пространства и мотивов, которые в нем бытуют.

В последнюю очередь нужно отметить и мотив крови, которую девушка оставляет во время путешествия на разных местах (*Po šípkoví a po skalí / ty bílé nohy šlapaly; / a na hloží a křemení / zůstalo krve znamení. //; Ostrice dívku ubohou / břitvami řeže do nohou; / a to kapradí zelené / je krví její zbarvené. //*) — автор здесь оперирует не только интереснейшим контрастом, символикой цветов (белый-красный-зеленый) и звучанием слов (повторение согласных ř и r), но эти два отрывка тесно связаны с художественным планом произведения и с развитием сюжета: между тем как сумасшедший бег мертвеца ускоряется, живая девушка слабеет и расплывается собственной кровью. Кровь и красный цвет здесь, по нашему мнению, не представляют символ невинности или же ее потери, кровь символизирует скорее жизненную силу и саму жизнь как таковую — чем ближе Девица оказывается к цели путешествия, тем больше она похожа на Ревенанта Б — она лишается набожных предметов, крови и вместе с тем также жизни.

Жуковский создает пространство дороги другим способом. Первая заметная разница заключается в способе, с помощью которого действующие персонажи перемещаются в нем — в отличие от сверхъестественного бега Ревенанта Б в балладе Эрбена, в «Светлане» движение совершается с помощью санок и лошадей, причем только косвенно намекается на их возможное неземное происхождение. Таким образом описание *Сели... кони с места враз; / пышут дым ноздрями; от копыт их поднялась / Вьюга над саями. //*, в котором на первый взгляд ничего необычного нет, может у читателей, которым известны похожие сюжеты, вызвать ассоциации с каким-то волшебным огненным конем. Иными словами, читатель может сам решить, будет он интерпретировать строки в буквальном смысле или метафорическом.

С точки зрения численной символики, пространство в балладе Жуковского (в отличие от «Свадебных рубашек») организовано скорее вокруг числа 2 (на своем пути герои встречают загадочную церковь, что делит путь на две

половины, далее в балладе выступают ворон и голубок, именно два раза подчеркивается, что Ревенант А во время езды молчит, дважды повторяется, что он бледный и унылый и т. п.).

Между тем как в балладе Эрбена большую часть путешествия занимает диалог, в «Светлане» говорит только Светлана, ее возлюбленный молчит, хотя он не лишен способности говорить, так как он говорит с ней при появлении. Этот факт мы приводим для того, чтобы показать, что пространство заполняется не только предметами и персонажами, но важно понимать, что его неотъемлемой составляющей являются также звуки, свет и другие явления. Сравнивая оба текста с этой точки зрения, можно сказать, что оба пространства освещены луной (что соответствует поэтике романтизма), и если пространство «Свадебных рубашек» все время наполняют различные звуки (природа и голоса героев), в «Светлане» более важную роль играет именно отсутствие человеческого голоса (исключением является голос ворона и реплики самой Светланы).¹⁵

Выше подробно говорилось о том, каким способом в тексте Эрбена с помощью своеобразной архитектуры пространства создается впечатление напряжения и навязчивого предчувствия предстоящей трагедии. В «Светлане» пространство является более статичным, он более напоминает кулисы, однако и оно не лишено определенной внутренней напряженности. Что касается пейзажа, читатель встречается по сути только с одним его типом — санки мчатся по степи, освещаемой луной. По мере того как герои приближаются к цели своего путешествия, усиливается вьюга и метель — здесь изображение пространства и природы прямо связано с самим развитием сюжета и с внутренними ощущениями Светланы, что является довольно частым приемом не только в романтической поэзии. В отличие от Эрбена Жуковский не населяет свой художественный мир столькими существами. На своем пути герои встречаются с загадочным храмом, полным людей, где служится панихида, кроме этого они встречаются только с черным вороном, который предвещает трагическую развязку сюжета (которая в конце концов не реализуется).

Дом Б

Последнее пространство названо нами Домом Б, поскольку мы интерпретируем обе баллады в том смысле, что на самом деле (в переносном значении) героини совершают круговое движение. Обе девицы из своего дома, дома живых, переходят в такой же дом, однако этот дом является превращенной пародией

15 Вся сцена в хижине с трупом происходит без какого-либо диалога, звуки издает лишь оживающий мертвый, но это касается уже другого пространства.

на безопасный приют в Доме А. Такой контраст легче определить в балладе Эрбена, где он более обострен.

Поняв, что Ревенант Б является мертвецом, Девица убегает от него и спасается в покойницкой, находящейся недалеко от кладбища. Как убежище выглядит? Сначала автор создает впечатление безопасности, особенно подчеркиваются малые размеры здания (стоит обратить внимание на использование диминутивов) — *Stojít tu, stojí komora: / nizoucké dvěře – závora; / zavrzly dvěře za rannou / a závora jí ochranou*. То, что на первый взгляд выглядит как безопасное пристанище, в следующих стихах превращается в свою противоположность — в тюрьму: *Stavení skrovné, bez oken, / měšíc lištami šeril jen; / stavení pevné jako klec, / a v něm na prkně – umrlec*. // Этими двумя отрывками прекрасно иллюстрируется сложность и амбивалентность мира, созданного Эрбеном. Можно привести еще один пример — Ревенант Б не может войти внутрь пространства Дома Б, таким образом повторяется ситуация из начала баллады, о которой говорилось выше. Чтобы мертвец мог войти внутрь, ему необходимо содействие обитателей того же самого дома (Девица сама должна выйти за ним, ожившее мертвое тело должно вынести Девицу на улицу).¹⁶ Пространство опять выступает в роли важного партнера сюжетного развития событий. Девица оказывается в безвыходном положении. Для нее становится невозможным оставаться в покойницкой или выйти из нее, ей таким образом приходится полностью поручить свою судьбу и жизнь в руки высших сил (в нашем случае в руки Господа и, главным образом, Девы Марии), пройти через процесс покаяния и так наконец сохранить свою жизнь. Подобная развязка событий полностью соответствует художественно-поучительному плану баллад Эрбена.

Светлана во время своего ночного путешествия также описывает круг и якобы возвращается домой — неслучайно при появлении загадочного дома посреди степи в тексте накапливаются диминутивы, что помогает воссоздать впечатление домашней уютиности,¹⁷ как и в случае баллады Эрбена (*Брезжит в поле огонек; / Виден мирный уголок, / хижинка под снегом*). Сама уютность, конечно, является лишь иллюзией. Поэт все пространство Дома Б строит на принципе зеркального отражения:¹⁸ стол, накрытый белой пеленой, соответствует гробу, накрытому белой тканью, свеча перед зеркалом соответствует иконе со свечой (в них отражается человеческое лицо — Светланы

16 В соответствии с мироустройством бидермейера дом является для Эрбена священным, неприкасаемым пространством.

17 Это впечатление усиливается и другими способами — обратите внимание на то, что кони мчатся к хижине *дружным бегом*.

18 Напомним, что Светлана для гадания использует именно зеркало.

и Спасителя), живая Светлана — труп ее возлюбленного.¹⁹ Хижина наполнена религиозными предметами, у которых Светлана ищет спасение — икона, свеча (на этом месте мы хотим обратить внимание на контраст с балладой Эрбена, в которой религиозные предметы находятся в Доме А). Мы полагаем, что именно в этом моменте действия можно искать некую меру дидактичности текста Жуковского: Светлана, рискнувшая своей судьбой и верившая гаданиям и суевериям, наконец полностью, с христианской покорностью и смирением доверяется в руки Христа, и таким способом спасается. Весь сон так приобретает характеристику дидактического поучения.

События баллады Жуковского возвращаются опять к своему началу, т. е. в Дом А: повторяются мотивы снега, степи, коней, которые ночью приобретали угрожающие и неприятельские черты, теперь зимняя степь превращается в красивое место, которое приносит положительную и счастливую развязку действия баллады.

Итоги

Каков тогда итог наших наблюдений? По нашему мнению, суть сходств двух рассматриваемых текстов не является случайностью, в обеих балладах в разной степени (сильнее, естественно, у Эрбена) проявляются черты того, что принято называть литературным бидермейером. В обоих текстах присутствует дидактический подтекст, подчеркиваются мотивы дома, покорности и смирения в христианском смысле слова, в обеих балладах чувствуется сильная народная набожность и т. п. Похожие представления отражаются в особенной архитектуре пространства в обоих текстах: как мы показали, пространство в балладах является очень сложной системой, переплетающейся с развитием сюжета, иногда активно вступающей в него. Если понимать бидермейер как особого рода контрафактуру²⁰ к литературе обостренного индивидуального или же высокого романтизма, то кажется, что термин бидермейер продуктивен. Он подходит для интерпретации некоторых текстов русской литературы первой половины XIX века, так как помогает освещать тексты с другой перспективы по сравнению с принятой, и таким образом выявлять некоторые факты, которые до сих пор оставались на заднем плане или были вообще скрыты для литературоведения.

19 Принцип зеркала можно рассмотреть даже на уровне действий: в начале баллады мертвый мужчина приходит к живой Светлане, в конце живая Светлана — к мертвому возлюбленному. Мертвец и в начале, и в конце сверкает глазами. Выше мы писали о важности числа 2 для создания баллады.

20 Как предлагает Далибор Туречек, ср. TUREČEK, D.: *Sumář. Diskurzivita české literatury 19. století*. Brno: Host, 2018, с. 90.

Библиография:

- DVOŘÁK, K.: Karel Jaromír Erben. In: VODIČKA, F. (red.) a kol.: *Dějiny české literatury II. Literatura národního obrození*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960.
- ERBEN, K. J.: *Kytice*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
- ERBEN, K. J.: Poznamenání. In: ERBEN, K. J.: *Kytice*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 144–145.
- JIRÁT, V.: *Portréty a studie*. Praha: Odeon, 1978.
- MEYER-FRAATZ, A.: Uneindeutigkeit in der polnischen Dichtung nach 1800. In: BUKHARKIN, P., U. JEKUTSCH (eds): *Epochenumbruch? Literatur um 1800 im Russischen Reich*. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 2021, s. 23–33. ISBN 978-3-447-11-727-2. ISSN 0085-4514.
- PONGS, H.: Ein Beitrag zum Dämonischen im Biedermeier. *Dichtung und Volkstum*, 1935, 36 (2, 3), s. 241–261.
- TUREČEK, D.: *Sumář. Diskurzivita české literatury 19. století*. Brno: Host, 2018. ISBN 978-80-7577-603-7.
- VLČEK, J.: *Dějiny české literatury II*. Praha: Československý spisovatel, 1951.
- WOLLNER, W.: Der Lenorenstoff in der slavischen Volkspoesie. In: *Archiv für slavische Philologie* 6 (1882) 239–269. [online]. [cit. 22.09.2022]. Dostupné z: <https://archive.org/stream/archivfrslavisco5unkngoog#page/n258/mode/1up>.
- ŽUKOVSKIJ, V. A.: *Izbrannoje*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura, 1973.

About the author**Kryštof Peršín**

Masaryk University, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies, Brno, Czechia

krystofpersin@seznam.cz

<https://orcid.org/0000-0002-8423-8168>



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

