

## РУССКИЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ «ФАНТАЗИИ» (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОЭТОВ XIX – НАЧАЛА XX в.)

*Аннотация.* В статье рассматриваются русские поэтические «фантазии» XIX – начала XX в., выявляются характерные для них признаки (многоаспектная «музыкальность» текста, связь изображенного со сферой воображаемого, взаимодействие фантастического и музыкального (звукового/слышимого) начала в художественном мире произведений в целом и в структуре образов в частности).

*Ключевые слова:* русская лирика, лирический жанр, «музыкальное» в литературе, поэтика заглавия, подзаголовок, заголовочно-финальный комплекс, фантазия, фантастика, романтизм, романтическая фантастика, символизм.

*Abstract.* The article deals with Russian poetic "fantasias" of the XIXth – beginning of the XXth centuries. It reveals their typical signs: among them- multiple-aspect musicality of a text, connection of portray with imaginary sphere, interaction of fantastical (unreal) and musical (sound/audible) in artistic world of works, as a whole, and in structure of images, in particular.

*Keywords:* russian lyric poetry, lyric genre, «musical» in literature, poetic of title, subtitle, title-finale complex, fantasy, fantasia, fantastic, romanticism, romantic fantastic, symbolism.

В русской поэзии XIX – начала XX в. произведения с заглавием и подзаголовком «фантазия» – весьма распространенное явление<sup>1</sup>.

Как известно, заглавие и подзаголовок – важнейшие рамочные компоненты. Если заглавие – «первый знак текста, дающий читателю целый комплекс представлений о книге» [1, с. 96], то подзаголовок нередко содержит уточнение, касающееся ее разнообразных особенностей (тематических, стилистических, жанровых [2, с. 234–235]). Жанр же обозначается в подзаголовках, как правило, в тех случаях, когда, как пишет Е. С. Кривушина, «автор находит заглавие не самодостаточным для выражения жанровой структуры произведения, указание на которую для него принципиально» [3, с. 4].

Сказанное, так же как и тот факт, что фантазия как специфическое жанровое образование не описывается литературоведческими словарями, делает актуальными обращение к значению данного слова и последующий анализ соответствующих поэтических текстов с целью выявления характерных для них общих признаков.

Согласно словарю В. Даля, фантазия – это, во-первых, «воображение, изобретательная сила ума; творческая сила художника, самобытная сила созидания» [4, с. 877]. Во-вторых, «пустая мечта, выдумка воображения, затейливость, причуда; несбыточный бред, разгул необузданной думки» [4, с. 877].

<sup>1</sup> Назовем здесь «фантазии» И. Козлова («Не наяву и не во сне», «Венецианская ночь», «Выбор»), «Поэтические фантазии» В. С. Печерина, «фантазии» А. А. Фета и К. Бальмонта. Подобные подзаголовки весьма распространены также у произведений драматических и прозаических. Вспомним хотя бы целый ряд «драматических фантазий» Н. В. Кукольника («Торквато Тассо», «Джулио Мости» и др.), повесть И. С. Тургенева «Призраки».

И, наконец, в-третьих – в музыке – «свободное сочинение, по своей причуде, без правил» [4, с. 877].

Все три значения связаны с эстетическими принципами и поэтикой романтизма, в эпоху которого фантазия как специфический жанр европейской и русской музыки обрела особую популярность<sup>1</sup>. Музыкальные фантазии, как известно, характеризуются свободой построения, отходом от принятых композиционных схем, импровизационностью, вариационностью, синтезом различных форм<sup>2</sup>.

Произведения, в заглавие или подзаголовок которых вынесен этот музыкальный термин, появляются в романтическую эпоху и в литературе. Литературные фантазии также утверждали право художника на полет воображения<sup>3</sup>. Но в литературе данное жанровое обозначение можно также рассматривать как яркое свидетельство стремления романтиков к синтезу искусств. Так, «Фантазии в манере Калло» Э. Т. А. Гофмана (1813) содержат отсылку к творчеству французского графика, а А. Бертран в подзаголовке «Гаспара из тьмы», кроме Калло, ссылается на Рембранта («Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло» (1836)). И если упоминание имен художников отражает тенденцию «живописать словами», то ключевое слово подзаголовка может восприниматься и как намек на поэтичность прозы – «музыкальной без ритма и рифм, достаточно гибкой и в то же время настолько неровной, чтобы она могла следовать за лирическими движениями души, волнами мечтаний и порывами совести...»<sup>4</sup>.

В русской литературе эпохи романтизма произведения с заглавием и подзаголовком «Фантазия» распространились прежде всего в лирике, в которой данные элементы заголовочного комплекса соотносили произведение с музыкой. Это, впрочем, характерно и для поэзии более поздних периодов (например, Фета, Бальмонта), что свидетельствует об усвоении романтической традиции.

В «фантазии» И. Козлова «Не наяву и не во сне» (1832), например, связь с музыкальным искусством обозначена, во-первых, через эпиграф «And song that said a thousand things» [8, с. 207] («Как много было в песне той!»)<sup>5</sup>. И именно эпиграф, с одной стороны, создает контекст, в котором подзаголовок «Фантазия» сразу же обнаруживает соотнесенность с музыкой.

---

<sup>1</sup> См., например, фантазии в творчестве Шумана, Шопена, Шуберта, Бетховена, Глинки [5, с. 570].

<sup>2</sup> Композиторы-романтики стали присоединять слово «фантазия» к определению того или иного жанра, как бы подчеркивая некоторую свободу его трактовки: вальс-фантазия (М. И. Глинка), полонез-фантазия, экспромт-фантазия (Ф. Шопен), «Грацер-фантазия» Шумана, соната-фантазия (А. Н. Скрябин), увертюра-фантазия (П. И. Чайковский).

<sup>3</sup> Так, например, Гофман в «Фантазиях в манере Калло» пишет: «Самый закон его (Жака Калло – К. Л.) искусства и заключается в преодолении живописных правил, а точнее говоря, его рисунки суть лишь отражения тех фантастических причудливых образов, что оживлены волшебством его неутомимой фантазии» [6, с. 29].

<sup>4</sup> Слова Ш. Бодлера, сказанные им о стихотворениях Бертрана. Цит. по: [7, с. 244]. Здесь же отметим, что если литература стремилась к музыкальности, то музыка апеллировала к литературе. Так, например, на связь с литературой указывают «Фантастические пьесы» (1837), «Крейслериана» (1838) Р. Шумана. В частности, «Крейслериана» напоминает о произведениях немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана.

<sup>5</sup> Перевод В. А. Жуковского.

Музыкальными являются и способы организации поэтической речи. Плавное, гармоническое ее звучание достигается благодаря полному совпадению ритма с метром (выбран самый популярный и самый нейтральный размер – четырехстопный ямб с перекрестным чередованием женских и мужских рифм), способствует этому также синтаксический и мелодический параллелизм, усиленный в некоторых случаях анафорой, очень характерной для напевного стиха:

Откинув думой жизнь земную,  
Смотрю я робко в темну даль;  
Не знаю сам, о чем тоскую,  
Не знаю сам, чего мне жаль [8, с. 207].

Если рассмотреть этот же отрывок с точки зрения звукового строя<sup>1</sup>, можно увидеть, как уже в первой строке задана установка на четкую звуковую организацию (и-у-и-у), что свидетельствует о стремлении поэта к музыкальности. Она поддерживается и в следующих строках, где организующим началом становятся звуковые повторы (во второй строке: у-о-о-а, в третьей: а-а-о-у), а в последней строке абсолютно доминирует один звук (а-а-о-а), что делает ее максимально звучной, мелодичной и музыкальной.

Напевность возникает не только вследствие звуковых повторов, она усиливается регулярно повторяющимися цепочками перечислений (в 3, 4, 5-й строфах) («Волной, меж камнями дробимой, / Лучом серебряной луны, / Зарею, песнию любимой / Внезапно чувства смущены» [8, с. 207]; «Надежда, страх, воспоминанья / Теснятся тихо вокруг меня» [8, с. 207]; «Манит, мелькает призраком милой...» [8, с. 207]).

Произведение связано с музыкой и тематически. Тема пения, которую вводит эпиграф, получает свое развитие во 2-й и 5-й строфах. Звуки песни, с одной стороны (наряду с плеском волны, лунным светом, зарей), вызывают у лирического героя душевное смятение, не выразимое через слово: «Души невольного мечтанья / В словах мне выразить<sup>2</sup> нельзя» [8, с. 207]. И в то же время именно музыка, в частности пение, оказывается единственно созвучной его состоянию.

Необходимо подчеркнуть, что пение изображается как нечто кажущееся, представляемое («И мнится мне: я слышу пенье / Из-под туманных облаков...» [8, с. 207]). Это позволяет сделать вывод о том, что имеющий «музыкальные» коннотации подзаголовок («фантазия») вкупе с заглавием, таким образом, соотносится с «изошренной впечатлительностью» героя, «*причудливостью его ассоциативного восприятия*» (курсив мой. – К. Л.) внешнего мира» [10, с. 48] и указывает на полуреальный характер представшего воображению (это не наяву, но и не сон, «души невольное мечтанье»).

Вместе с тем локализация звуковых впечатлений (пенье доносится «из-под туманных облаков») намечает пространственную вертикаль и позволяет говорить о структурированности художественного мира стихотворения идеей романтического двоemiрия<sup>3</sup>, которая реализуется совсем не случайно через

<sup>1</sup> Та же тенденция просматривается и в других строфах.

<sup>2</sup> Как известно, прилагательное «невыразимый» является у романтиков «постоянным определением мистического переживания» [9, с. 31].

<sup>3</sup> А. В. Пятаева пишет, что для поэта «этот жанр не является реализацией идеи романтического двоemiрия, а скорее сопоставим с музыкальным жанром, который был популярен в музыке композиторов-романтиков (Шуберт, Шуман, Шопен и др.)» [11, с. 18–19].

«музыкальные» (акустические) мотивы и в рамках специфической поэтической формы, соотнесенной через подзаголовок с музыкальным жанром. Поставив во главу угла воображение, романтики, как известно, провозгласили музыку высшим из искусств – вследствие ее иррациональности и способности выражать иррациональное<sup>1</sup>.

В стихотворении «Венецианская ночь. Фантазия» (1825) также присутствуют звуковые мотивы («...томный ропот / Чуть дробимья волны», «померанцев, миртов шепот», «напев Торквата» и др.). «Музыкальную» выразительность поэтической речи придает звукопись. Во всех строфах стихотворения повторяются сочетания звука Р (чаще всего), Н, Л, М с другими согласными и друг с другом (кр, бр, пр, тр, зр, рн, др, рт, рм и т.п.) (**Брента**, **протекала**, **серебримая**, **отражен**, **прозрачных**, **облаков**, **лазурный**, **дробимья**, **волны**, **миртов**, **любовный**, **трав**, **Торквата**, **гармонических**, **вливает**, **снится**, **дивный**, **мчится**, **младость**, **гондолы**, **искры**, **брызжут**, **веслом**, **нежной**, **баркаролы**, **ветерком**, **видно**, **игривою**, **светло-убранной**, **красавицы**, **младой**, **образ**, **волновали**, **пленяли** и т.д.). Эти повторы воспринимаются как звукоподражание – воспроизведение журчания воды. Но нельзя не заметить, что звуки Р, Н, Л (в том числе в комбинации с другими гласными и согласными) входят в состав слов *Брента*, *Торквата*, *гандола*, *баркарола*, *мирты*, *померанцы*, являющихся маркерами итальянского пейзажа, положенного в основу образа венецианской ночи. Их звуковой состав рассредоточен по всему тексту. Выдержанная в певучих и нежных ритмах баркаролы<sup>2</sup>, «Венецианская ночь» не случайно привлекла внимание М. И. Глинки, который написал в 1825 г. на слова Козлова романс.

В соответствии с романтической традицией, с музыкальным искусством соотнесены в стихотворении образы поэтов и сама поэзия (отсюда «напев Торквата гармонических октав» [8, с. 92]; обозначение Байрона – «певец чудесный» «свободы и любви»; золотая арфа как атрибут высокой поэзии; сравнение творчества лирического героя с игрой на музыкальном инструменте («Не играйте, не звучите, / Струны дерзкие мои: / Славной тени не гневите!...») [8, с. 94]).

Тип лирического героя, а также специфика темы (поэзия, творчество) вновь актуализируют связь подзаголовка «фантазия» со сферой воображаемого, представляемого и не существующего в эмпирическом мире. Под воздействием красот южной природы, под журчание вод Бренты и ласкового моря, под «сладостные напевы» Италии (под «напев Торквата гармонических октав») в воображении героя «фантазии» рождается образ иной реальности («Чувствам снится дивный мир» [8, с. 92]). В финале, как воспоминание или видение, мечта, возникает образ тени погибшего поэта:

<sup>1</sup> У романтиков, как писал Н. Я. Берковский, «музыка выражает бытие самого бытия, жизнь самой жизни, чуть ли не совпадает с ними. Тайна жизни, как бы ни были мы от нее далеки в нашей жизненной практике, уже доступна нам через музыку. Слуху дано то, что нам самим, по всей очевидности, никогда дано не будет. Оно доносится до нас, не вступившее в осязаемые связи с нашим восприятием» [12, с. 21]. О музыке как знаке потустороннего в литературе романтизма см. также: [13].

<sup>2</sup> Размер стиха Козлова совпадает с ритмом известной во времена Пушкина и Глинки венецианской баркаролы *Benedetta sia la madre* («Пусть благословенна будет мать» (итал.)). А. Майкапар сообщает, что А. Керн, еще до написания М. Глинкой романса, исполняла «Венецианскую ночь» на мотив этой итальянской песни [14].

И во тьме с востока веет  
Тихогласный ветерок;  
Факел дальний пламенеет,  
Мчится по морю челнок.  
В нем уныло молодая  
Тень знакомая сидит,  
Подле арфа золотая,  
Меч под факелом блесит [8, с. 94].

С. В. Бобылева отмечает традиционность «Венецианской ночи» для творчества И. И. Козлова, которого всегда «привлекали байроновские ночные морские пейзажи»: «Ночной пейзаж, Венеция, музыка, любовь относят «Венецианскую ночь» к числу подлинно романтических произведений, в которых, однако, присутствуют и отдельные сюрреалистические элементы» [15, с. 54; 16, с. 178–186]. Произведением И. И. Козлова восхищался В. Г. Белинский в своей статье «Собрание стихотворений Ивана Козлова» (1840): «Какая роскошная фантазия! Какие гармонические стихи! Что за чудный колорит – полупрозрачный и фантастический! И как прекрасно сливается эта <первая> часть стихотворения с другою – унылою и грустною, и какое поэтическое целое составляют они обе!..» [17, т. 5, с. 74].

В «фантазии» А. А. Фета (1856) также, с одной стороны, еще более прозрачно обозначена связь с музыкой. Во-первых, стихотворение включено в цикл «Мелодии», в который вошли «Notturmo», «Серенада», «Anruf an die Geliebte Бетховена», «Шопену», «Романс» и др.<sup>1</sup>.

Напевность стиху придают разнообразные повторы (лексические, синтаксические, интонационные): «твой душистый, твой послушный локон...», «Ближе, ближе к нам нисходят звезды», «Или самовластно / Царство тихой, светлой ночи мая? / Иль поет и ярко так и страстно / Соловей над розой изнывая?», «Иль проснулись птички за кустами...» [20, с. 154–155].

«Музыкальна» и закольцованная композиция (стихотворение завершает звучащая рефреном первая строфа).

К сказанному добавим, что, как и в предыдущих примерах, и здесь звучащее, слышимое начало находится в тесной связи с элементом необычайного. Так, образ сада, оглашаемый птичьим пением, обретает черты рая, в котором «на суку извилистом и чудном» качается жар-птица, «расписные раковины блещут в переливах чудной позолоты», «переходят радужные краски, раздражая око светом ложным», «все растет и рвется вон из меры» [20, с. 155]. Поэтический мир «фантазии» прямо уподобляется миру сказочному: «Миг один – и нет волшебной сказки» [20, с. 155]. Возникает образ сказочной, призрачной, сновидной реальности, существующей, однако, только в воображении влюбленного человека. Таким образом, элемент чудесного в Фетовской фантазии обусловлен психологически («...и душа опять полна возможным...» [20, с. 155]), а именно характерным для влюбленного человека восторженным восприятием действительности. В фетовской «фантазии», следовательно, призрачная реальность более психологизирована, совершенно сняты мисти-

<sup>1</sup> Связи А. А. Фета и его современников с немецкой музыкальной культурой, в частности с творчеством Людвиг ван Бетховена, рассмотрены в исследованиях Д. Н. Жаткина и И. В. Борисовой [18, с. 10–13; 19, с. 258–266].

ческие коннотации (в отличие от «фантазий» Козлова). Реальный мир обретает фантастические черты вследствие преобразующей силы человеческого сознания.

«Музыкальное» определяет также структуру «фантазии» К. Бальмонта (1894), реализуясь как через звукопись, так и через ритмико-синтаксические и композиционные особенности. Музыкально-выразительной поэтической речь делают не только звуковые повторы<sup>1</sup>, но и, как во всех предыдущих произведениях, повторяющиеся слова, синтаксические конструкции (например: «Что их мучит? Что тревожит? Что, как червь, их тайно гложет?» [21, с. 26]). Использует Бальмонт также и такой вид повтора, как внутренняя рифма, которая выполняет здесь и звуковую, и метрическую роль. Благодаря ей четырехстопный хорей с концевыми рифмами превратился в восьмистопный с внутренними, вследствие чего размер стал более протяжным. Усилению музыкальности способствует композиционное кольцо, возникающее, в отличие от «фантазии» Фета, не вследствие точного повтора, а в результате варьирования в финальной строфе начальных строк («вещий лес спокойно дремлет» [21, с. 26] – «все они так сладко дремлют» [21, с. 27], лес «роптання ветра внемлет» [21, с. 26] – все они (стволы) «безучастно стонам внемлют» [21, с. 27], «чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез» [21, с. 26] – «чуть трепещут очертанья вещих сказочных стволов» [21, с. 27], «в искрах лунного сиянья» [21, с. 26] – «а луна все льет сиянье» [21, с. 27]).

Ощутима и тематическая связь «фантазии» Бальмонта с музыкальным искусством, так как здесь звучит актуальная для символистов тема космической, мировой музыки, реализующейся через взаимодействие двух мотивов – небесной и земной музыки (звуки полночи противопоставлены «отрадному гимну небес»). Причем акцент делается на описании все нарастающего пения мчащихся через лес духов: «Все сильнее звучит их пенье, все слышнее в нем томленье, / Неустанного стремленье неизменная печаль...» [21, с. 26]. Музыкальное (звучащее) рождается из зимнего пейзажа, принимающего фантастический облик (художественная мысль движется от сравнений к олицетворению<sup>2</sup>). Так слышимое начало становится составляющей фантастических образов (духов ночи), которые вводятся через неопределенные местоимения (чьи-то, чье-то) и акустические признаки («вздохи», «пенье», «скорбное моленье...»). Правда, впечатление чудесного, сказочного, сновидного порождается также и визуальной неопределенностью зимнего пейзажа.

Проделанный анализ позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, заглавие и подзаголовок «Фантазия», созвучные наименованию одного из музыкальных жанров, у лирического произведения маркируют в большинстве случаев многоаспектную «музыкальность» поэтического текста. Она реализуется как через фонетическую, ритмическую, композиционную, так и через тематическую и мотивно-образную организации. Во-вторых, эти элементы заголовочного комплекса подчеркивают связь изображенного со сферой воображаемого либо вообще не существующего в реальности (что часто объяс-

---

<sup>1</sup> Например, ясно слышится повтор шипящих и свистящих (С, Ш, Щ, Ч), передающих завывание ветра, шум деревьев, стон метели, шелест падающего снега.

<sup>2</sup> От «Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья, / Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез...» [21, с. 26] к «Слыша тихий стон метели, шепчут сосны, шепчут ели...» [21, с. 27].

няется спецификой лирического героя). Музыкальное (звучащее/слышимое) начало становится неотъемлемым элементом ирреального образа, часто возникающего на основе «музыкального» мотива<sup>1</sup>.

### Список литературы

1. **Ламзина, А. В.** Заглавие / А. В. Ламзина // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М. : Высшая школа ; Академия, 1999. – С. 94–107.
2. **Жирунов, П.** Функции подзаголовков в поздних рассказах Н. С. Лескова (1880–1890-е гг.) / П. Жирунов // Поэтика заглавия : сборник научных трудов. – М. ; Тверь : Лилия Принт, 2005. – С. 234–238.
3. **Кривушина, Е. С.** Полифункциональность заглавия / Е. С. Кривушина // Поэтика заглавия художественного произведения : межвузовский сборник научных трудов. – Ульяновск : УГПИ им. И. Н. Ульянова, 1991. – С. 3–18.
4. **Даль, В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка : в 2 т. / В. И. Даль. – М. : Олма-Пресс, 2002. – Т. 2: П–V.
5. **Чинаев, В. П.** Фантазия / В. П. Чинаев // Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – (Большие энциклопедические словари).
6. **Гофман, Э. Т. А.** Фантазии в манере Калло / Э. Т. А. Гофман // Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений : в 6 т. – М. : Художественная литература, 1991. – Т. 1. – С. 25–334.
7. **Балашов, Н. И.** Алоизиус Бертран и рождение стихотворения в прозе / Н. И. Балашов // Бертран А. Гаспар Из тьмы. Фантазии в манере Рембранта и Калло. – М. : Наука, 1981. – С. 235–295.
8. **Козлов, И. И.** Полное собрание стихотворений / И. И. Козлов. – Л. : Советский писатель, 1960. – (Библиотека поэта).
9. **Жирмунский, В. М.** Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, Новатор, 1996.
10. **Гликман, И. И.** И. Козлов / И. Гликман // Козлов И. И. Полное собрание стихотворений. – Л. : Советский писатель, 1960. – (Библиотека поэта). – С. 5–51.
11. **Пятаева А. В.** Художественное своеобразие поэзии Ивана Козлова : автореферат дис. ... канд. филол. наук / Пятаева А. В. – Вологоград, 2007.
12. **Берковский, Н. Я.** Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука – классика, 2001.
13. **Поддубная, Р. Н.** Музыка и фантастика в русской литературе XIX века (развитие сквозных мотивов) / Р. Н. Поддубная // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 48–65.
14. **Майкапар, А.** «Венецианская ночь» [Электронный ресурс] / А. Майкапар. – Режим доступа: [http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/2a41a9bb-6e96-b5aef76f-b9a95d7fbbf5/Glinka\\_Venecijskaja\\_noc\\_Opisanie.htm](http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/2a41a9bb-6e96-b5aef76f-b9a95d7fbbf5/Glinka_Venecijskaja_noc_Opisanie.htm)
15. **Бобылева, С. В.** Творчество И. И. Козлова в контексте русско-английских литературных связей : дис. ... канд. филолог. наук / Бобылева С. В. – Саратов, 2008. – 202 с.
16. **Жаткин, Д. Н.** К вопросу о традициях творчества Дж.-Г. Байрона в лирике И. И. Козлова / Д. Н. Жаткин, С. В. Бобылева // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики : сборник научных статей : в 2 ч. – Гродно : Изд-во Гродненского ун-та им. Янки Купалы, 2008. – Ч. 2. – С. 178–186.
17. **Белинский В. Г.** Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : Госиздат, 1953–1959. – Т. 1–13.

<sup>1</sup> О взаимосвязях музыкального и фантастического в русской прозе см. [13].

18. **Борисова, И. В.** Бетховен и Фет / И. В. Борисова, Д. Н. Жаткин // Культурная жизнь Юга России. – 2008. – № 2 (27). – С. 10–13.
19. **Борисова, И. В.** Отражение проблематики немецкой классической музыки в русской поэзии XIX века / И. В. Борисова, Д. Н. Жаткин // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2009. – № 2. – С. 258–266.
20. **Фет, А. А.** Стихотворения и поэмы / А. А. Фет. – Л. : Сов. писатель, 1989. – (Библиотека поэта. Большая серия).
21. **Бальмонт, К.** Избранное / К. Бальмонт. – М. : Сов. Россия, 1989. – (Библиотечная серия).

---

**Лазарева Ксения Владимировна**

кандидат филологических наук, доцент,  
кафедра музееведения, Ульяновский  
государственный педагогический  
университет им. И. Н. Ульянова

**Lazareva Kseniya Vladimirovna**

Candidate of philological sciences,  
associate professor, sub-department  
of museum studies, Ulyanovsk State  
Pedagogical University  
named after I. N. Ulyanov

E-mail: Ksenija\_Lasareva@mail.ru

---

УДК 882

**Лазарева, К. В.**

**Русские поэтические «фантазии» (на материале произведений поэтов XIX – начала XX в.)** / К. В. Лазарева // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2009. – № 4 (12). – С. 85–92.