

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Слов'янська фантастика

Збірник наукових праць

Том 2

Київ
2015

Татьяна ТВЕРИТИНОВА (Київ)

ФАНТАСТИКА В РУССКИХ БАЛЛАДАХ В.А. ЖУКОВСКОГО

У статті розглядається фантастика в російських баладах В.А. Жуковського "Людмила" і "Светлана", в яких по-різному трансформується сюжет бюргеровської "Ленори" – побачення з мертвим нареченим. Досліджується специфіка жанру балади: міфопоетика, хронотоп, функціональна роль діалогу. Простежується специфіка святочної фантастики сну і – як варіант – несподівано благополучна розв'язка після зіткнення людини з потойбічними силами.

Ключові слова: балада, поетика фантастичного, баладний хронотоп, баладний діалог, святочна фантастика.

В статье рассматривается фантастика в русских балладах В.А.Жуковского "Людмила" и "Светлана", в которых по-разному трансформируется сюжет бюргеровской "Леноры" – свидание с мертвым женихом. Исследуется специфика жанра баллады: мифопоэтика, хронотоп, функциональная роль диалога. Прослеживается специфика святочной фантастики сна и – как вариант – неожиданно благополучная развязка после столкновения человека с потусторонними силами.

Ключевые слова: баллада, поэтика фантастического, баладный хронотоп, баладный диалог, святочная фантастика.

The article deals with the fantastic element in V.A. Zhukovsky's Russian ballads "Ludmila" and "Svetlana", each transforming in its own way the theme of Bürger's "Leonora", a date with a dead bridegroom. The author elucidates the specific features of the ballad genre, such as mythopoetics, chronotope, and the role of dialogue, as well as a peculiar character of the fantastic belief of Christmastide dream and the theme's variant in which human's encounter with otherworldly spirits has unexpectedly successful outcome.

Key words: ballad, poetics of the fantastic, ballad chronotope, ballad dialogue, Christmastide fantastic beliefs.

Как известно, первой русской балладой В.А. Жуковского стал перевод "Леноры" Г.А. Бюргера (1808), связавший русскую поэзию с общеевропейским литературным процессом. "Гений перевода", по словам А.С. Пушкина, не только открыл для русского читателя

современную европейскую поэзию, но и утвердил данный жанр в своей национальной литературе.

Жанр баллады как нельзя лучше способствовал интерпретации подобного сюжета. Как известно, своей фантастичностью баллада восходит к христианской мифологии, строящейся на абсолютной раздвоенности природы и духа и вытекающем отсюда понятии чуда, которым персонаж "захвачен", но не удивлен, ибо его мироощущение настроено на ожидание чуда. В балладе – небольшом по объему произведении – из-за отсутствия возможности развернуть сюжет определенное равновесие в тексте достигается за счет лиризма и драматизма, элементы которого влияют на характер концовки произведения. Именно здесь чаще всего появляются неожиданные поэтические вымыслы, фантастические эффекты и т.п. Взаимосвязь эпических, лирических и драматических элементов, поэтика фантастического и ужасного, атмосфера тайны – все это основные слагаемые художественного мира баллады.

В своем произведении Жуковский представляет нам не просто перевод бюргеровской "Леноры", он русифицирует героиню (имя Людмила – исконно славянское), исторический фон (события переносятся в Россию XVI века, период ливонских войн), язык произведения насыщен русской разговорной лексикой. По сравнению с оригиналом в "Людмиле" был переработан финал: если у Бюргера нет изображения смерти Леноры, об этом только упоминается, то у Жуковского баллада заканчивается смертью героини.

Балладный хронотоп "Людмилы" соответствует жанровому стереотипу. От наступления ночи ("Чу! полночный час звучит") и до крика первого петуха ("Конь мой, конь, кричит петух") – такова временная амплитуда действия в балладе, определяющая время активности inferнальных сил, перед которыми человек беспомощен и беззащитен. Людмила, бесстрашно доверившись жениху, мчится с ним на коне. А, как известно, одним из основных качеств коня – распространенного персонажа индоиранских и индоевропейских мифов – является функция осуществления связи между тремя космическими зонами. При этом конь как зооморфный эквивалент универсального образа мирового дерева выступает параллельным участником путешествия героя в загробный мир. Всадник-мертвец с живой невестой скачет через темный лес, что также выступает в мифологии как зона перехода в потусторонний мир. Создавая картину трагической обреченности человека, автор постоянно использует

эпитеты, анафоры, повторы, многоточия, ассонансы, замедляющие ритм и придающие звучанию стиха плавность и размеренность.

Неотъемлемой частью баллады "Людмила", как и бюргеровской "Леноры", является диалог. Функциональная роль его между персонажами, по мнению Д.М. Магомедовой, остается в литературоведении не до конца выясненной. "Очевидно, – считает исследовательница, – что диалог в балладе служит основной формой контакта между мирами" и именно он чаще всего демонстрирует движение сюжета от начала встречи представителей "того" и "этого" миров "до ее катастрофического завершения" [6, 42]. При этом реплики героев строятся по кумулятивному вопросно-ответному принципу, где каждая пара реплик все больше приближает к разрушению и гибели или к узнаванию страшной правды. Так, в балладе Жуковского три пары реплик Людмилы и ее жениха оказываются тремя этапами приближения к смерти героини: отвечая на вопрос Людмилы о своем новом доме, любимый явно намекает на кладбище: "Тесный дом" "Хладен, тих, уединенный, / Свежим дерном покровенный; / Саван, крест и шесть досок" [2, 127], однако это не мешает ей бесстрашно сесть к нему на коня и отправиться в путь. Во второй и в третий раз реплики повторяются: "Светит месяц, дол сребрится; / Мертвый с девицею мчится; / Путь их к келье гробовой. / Страшно ль, девица, со мной? – Что до мертвых, что до гроба? / Мертвых дом земли утроба" [2, 127]. Между этими репликами усиливается зловещий фон их ночного путешествия: "Чу! В лесу потрясся лист. / Чу! В глуши раздался свист. / Черный ворон встрепенулся; / Вздогнул конь и отшатнулся" [2, 127], "шорох тихих теней", "прах оставя гробовой" [2, 127], несутся за ними, пока они не достигают кладбища и Людмила воочию не убеждается, что новый дом – это гроб, а жених – мертвец.

По мнению Д.М. Магомедовой, строение балладного диалога более всего напоминает некоторые признаки ритуального, описанного в работах В.Н. Топорова: "построение текста как ответа (или серии ответов) на некий вопрос; ...описание последовательной организации пространства в направлении извне внутрь; ... последовательное нисхождение – "оплотнение" от космического и божественного к "историческому" и человеческому" [8, 10]. Иными словами, ритуальный диалог движется от профанного пространства к мистическому центру, последовательно уничтожая Хаос, восстанавливая миропорядок, связь здешней действительности с

сакральным центром. "Балладный диалог, повторяя вопросно-ответную структуру ритуала, движется в противоположную, обратную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль сакрального центра принадлежит либо могиле, либо любому месту, где погибает герой", – резюмирует Д.М.Магомедова [6, 44].

В балладе "Людмила" реалистический план произведения (возвращение армии домой после войны, тоска Людмилы по убитому жениху) накладывается на фантастически-мифологический (ночная поездка с мертвым женихом). Присутствует и морально-философский аспект в структуре баллады: столкновение природных и духовных начал (жизни и смерти, отчаяния и надежды, обыденного и интуитивного). Из трех персонажей баллады – матери, Людмилы и мертвого жениха – Людмила оказывается в центре целого ряда конфликтов. Первый – конфликт матери и дочери – конфликт двух различных мировосприятий: реалистического, рационального и интуитивного, готового перешагнуть рубеж двух миров и отказаться от рая. Второй – конфликт Людмилы и мертвого жениха, исполняющего волю мистических сил. И третий – конфликт в душе самой героини, потому что ее одновременно привлекает и ужасает таинственная сила природы. Людмила утрачивает гармонию отношений с миром, с природой, с самой собой. Она отчаялась, и на авторский призыв "Верь тому, что сердце скажет" признается: "Сердце верить отказалось" [2, 124]. Отсюда – трагический финал произведения.

Сгладив в своем переводе простонародную грубость немецкого подлинника, отказавшись от ряда сцен, "несообразных с верованиями нашего народа", Жуковский произвел огромное впечатление на своих современников, перед которыми открылся совершенно новый мир чувств и образов. "Тогдашнее общество бессознательно почувствовало в этой балладе новый дух творчества, новый мир поэзии – и общество не ошиблось", – констатировал В.Г. Белинский [1, 94]. По его мнению, романтизм этой баллады заключался не только в ее содержании, но и в "фантастическом колорите красок, которыми оживлена местами эта детски простодушная легенда" [1, 93].

Между тем баллада Жуковского оказалась в центре внимания критики, в частности обсуждалась проблема народности. Так, П.А. Катенин и А.С.Грибоедов упрекали поэта в существенном "олитературивании" текста оригинала и искажении представления о народной балладе. Poleмика усилилась в 1816 году, когда Катенин

опубликовал свой вариант перевода "Леноры" – "Ольга", в котором простонародность была не только сохранена, но и усилена, что сближало ее с текстом оригинала. Однако у Жуковского было свое представление о народности, которое вполне согласовывалось с элегическим настроением его поэзии, что будет выявлено уже в его следующей русской балладе.

Еще при работе над "Людмилой" он обнаружил нетронутые целые пласты русской народной фантастики, назвав их "национальной поэзией, которая... пропадает, потому что никто не обращает на нее внимание" [4, 89]. Именно эти источники были использованы поэтом в работе над балладой "Светлана" (1808–1812). Сюжета о встрече с мертвым женихом в русском фольклоре еще не существовало, зато Жуковский там обнаружил множество преданий и легенд, имеющих немало общего с ним, натолкнувшись, в частности, на материал русской обрядовой поэзии и различные типы святочных гаданий, во время которых, по народным поверьям, невесте являлся жених. Поэтому, положив в основу новой баллады сюжетную схему "Леноры", Жуковский, пользуясь широким кругом устных и письменных фольклорных источников, значительно изменил свой текст, максимально приблизив его к русскому фольклору.

Баллада "Светлана" начинается с чисто русского колорита: описание девичьих гаданий, приметы, поверья, традиции. Время действия – "крещенский вечерок", завершающий святочный период. Светлана, как и Людмила, тоскует по своему жениху, о котором уже год как нет никаких вестей, но при этом она остается кроткой и терпеливой: "Утоли печаль мою, / Ангел-утешитель" [3, 134]. Гадание у зеркала, к которому обращается Светлана, по народному поверью считается одним из "страшных" гаданий, предполагающих контакт с потусторонними силами. М. Забелин в своей книге "Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия" поясняет суть гадания: "Устанавливаются два зеркала, одно против другого, так, чтобы образовался длинный коридор зеркал, и освещают оба эти зеркала парой свеч по сторонам. Затем в глухую полночь <...> глядят в меньшее из зеркал в представляющийся коридор. Иногда перед гаданием на столе ставят два прибора и говорят при этом: "Суженый! Ряженый! Приди ко мне ужинать!" Уверяют при этом, что при тишине вокруг, безмолвии и внимании гадающей особы в зеркале увидят что-нибудь из будущего" [7, 24–25].

У В.А. Жуковского дано почти тождественно описание этого гадания: "Вот в светлице стол накрыт Белой пеленою; И на том столе стоит Зеркало с свечою; Два прибора на столе. "Загадай Светлана; В чистом зеркале В полночь, без обмана Ты узнаешь жребий свой: Стукнет в двери милый твой <...> Сядет он за твой прибор Ужинать с тобою" [3, 135].

Потусторонние силы сигнализируют свой приход ("С треском вспыхнул огонек"), и дальнейшее гадание сопряжено с иррациональным страхом ("Занялся от страха дух"). Именно из другого мира и является жених, временной контакт с которым также четко обозначен: от полуночи до петушиного крика. Он везет ее в церковь венчаться, однако описание их пути насыщено элементами зловещей фантастики: пустыннось пространства, метель, воронье карканье, одинокий храм, в котором "яркий свет паникадил / Тускнет в фимиаме; / На середине черный гроб; / И гласит протяжно поп: / "Буди взят могилой!" [3, 136]. "Мир нечистой силы, – замечает Ю.М. Лотман, – мир, по отношению к обыденному, перевернутый, а поскольку свадебный обряд во многом копирует в зеркально перевернутом виде обряд похоронный, то в колдовском гадании жених часто оказывается подмененным мертвецом или чертом" [5, 267].

Однако столь привычного для баллады диалога, который приближает героиню к катастрофе, здесь мы не находим. Жених молчит, "бледен и унылый", а Светлана, подчеркивает Жуковский, робка, "вся дрожит от страха" [3, 136]. В отличие от Людмилы она подчиняется Божьей воле, что помогает ей в страшной ситуации: "Виден ей в избушке свет: / Вот перекрестилась; / В Дверь с молитвою стучит..."; "Пред иконой пала в прах, / Спасу помолилась; / И с крестом своим в руке, / Под святыми в уголке / Робко притаилась" [3, 137]. И ее услышали, но как разительно отличается дальнейшая судьба Светланы от Людмилиной! ""Даже имя ее – Светлана – замечает Ю.А. Филонова, – образовано от слова "свет", "светлый", и связано с выражением "Божий свет", который проник в ее душу" [9, 44]. "Белоснежный голубок", символ Святого Духа, защищает ее от мертвеца и возможной катастрофы. Все страшное, что происходит со Светланой, – темный лес, одинокая изба, гроб на столе и жених в гробу – все оказалось лишь страшным сном, за которым следует пробуждение при сиянии дня. Святочная фантастика сна оказывается несущественной перед верой в Провидение, снимая таким образом его "вещую", предсказывающую функцию.

Следует заметить, что при всех признаках балладного сюжета (наличие "этого" и потустороннего мира, из которого является мертвый жених; переход границы миров, который он совершает, благодаря гаданию у зеркала; полночное путешествие), финал "Светланы" оказывается противоположным балладному: героиня не погибает, а просыпается, и вторая встреча с женихом оказывается реальной и счастливой. "Светлана" Жуковского продемонстрировала возможность расширения границ балладного жанра, а настроенность на неожиданную (благополучную) развязку после столкновения человека с потусторонними силами дала толчок развитию иного жанра – романтической новеллы.

Литература:

1. *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина / Вступит.статья и примеч. К. Тюнькина: [сборник статей]. – М.: Худож.лит., 1985. – 560 с.
2. *Жуковский В.А.* Людмила // Жуковский В.А. Избранное / Сост., вступ.ст. и прим. И.М. Семенко: [текст]. – М.: Правда, 1986. – С. 123–129.
3. *Жуковский В.А.* Светлана // Жуковский В.А. Избранное / Сост., вступ.ст. и прим. И.М. Семенко: [текст]. – М.: Правда, 1986. – С. 133–140.
4. *Жуковский В.А.* Письмо М.А. Протасовой / В.А. Жуковский // Уткинский сборник. – М., 1904. – С. 89–92.
5. *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий: Пособие для учителя: [монография], [2-е изд.]. – Л.: Просвещение, 1983. – 416 с.
6. *Магомедова Д.М.* К специфике сюжета романтической баллады: [Текст] // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Ю.В. Манна: сб. статей. – М.: РГГУ. – 2001. – С. 39–45.
7. *Русский народ.* Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / Собр. М. Забелиным. Репринт.воспр. изд-я 1880 г. – М., 1990. – 629 с.
8. *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках: [сборник статей]. – М., 1988. – С. 7–60.
9. *Филонова Ю.А.* Изучение жанра баллады // Литература в школе. – 2010. – № 7. – С. 41–44.