



## Автопрецедентность и текстопорождение: «Людмила» и «Светлана» В.А. Жуковского

В статье исследуются механизмы создания наиболее известного произведения В.А. Жуковского как текста гибридной жанровой природы, своеобразие которого формируется прагматической адаптацией сделанного ранее переложения, выдержанного в жанровой модели баллады.

Ключевые слова: *баллада; стратегия текстопорождения; тактика текстопорождения; прагматическая адаптация; жанровая гибридизация; перевод.*

Inga A. Gulova

Autoprecedence and Textproduction: «Lyudmila» and «Svetlana» by V.A. Zhukovskii.

The mechanisms of creating of the most famous V.A. Zhukovskii's work as the hybrid genre text are analyzed in the article. Its originality is formed by pragmatic adaptation of already-existing versification in ballade genre.

Key words: *ballade; text-production strategy; text-production tactics; pragmatic adaptation; genre hybridization; translation.*

Творчество В.А. Жуковского занимает особое место в отечественном литературном процессе, так как сложно найти писателя, переводы которого столь же органично входили бы в оригинальный авторский корпус текстов<sup>1</sup>. Предельно широкое понимание легитимности перевода, предполагающее присвоение текстового оригинала художественным сознанием

переводчика<sup>2</sup>, обусловило возникновение таких текстов-доминант идиостиля В.А. Жуковского, которые при очевидной генетике до сих пор провоцируют дискуссию о степени их оригинальности.

В этом смысле особый интерес вызывает неоднократное обращение В.А. Жуковского к одному и тому же текстовому оригиналу, позволяющее эксплицировать некоторые особенности художественного мышления поэта и переводчика в их диахронии. В частности, уже длительное время в фокусе внимания исследователей находится «Lenoge» Г. Бюргера в ее проекции на тексты В.А. Жуковского, при этом если связи «Людмилы» с «Ленорой» и с первоисточником осмысливаются приблизительно в одном русле, то оценка статуса «Светланы» су-

<sup>1</sup> Еще Я.К. Грот обратил внимание на необычайную «способность Жуковского до такой степени усваивать себе настроение иностранного поэта, что перевод получает достоинство оригинального произведения... Притом Жуковский всегда избирал для перевода только то, что отвечало его собственному поэтическому характеру и настроению, так что между всеми его переводами есть внутреннее родство, отражающее душу и жизнь самого переводчика» [Грот 1883: 7].

*Инга Алексеевна Гулова, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка*  
E-mail: gulova@yandex.ru

*Московский государственный лингвистический университет*

*ул. Остоженка, д. 38, Москва, 119034, Россия*  
Moscow state linguistic University  
38, ul. Ostozhenka, Moscow, 119034, Russian Federation

<sup>2</sup> В программной статье «О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов» В.А. Жуковский четко формулирует требования к переводу: «Скажем несколько слов о тех правилах, которых необходимо надлежит держаться, переводя стихи стихами. Первое: излишнюю верность почитаю излишней неверностью. <...> Главная должность переводчика, которой подчинены все другие, состоит в том, чтобы он везде в переводе своем старался произвести то действие, которое производит подлинник» [Жуковский 2012: 313–314].

существенно различается. Для демонстрации общего состояния вопроса представим три точки зрения.

| Автор концепции                                  | Баллада                  | Характер связи с «Леноре» Г. Бюргера                                                                                                                                               | Страница |
|--------------------------------------------------|--------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Г.Н. Поспелов<br>[Поспелов 1954]                 | «Людмила»                | «Сюжет... Жуковский заимствовал из баллады немецкого поэта Г.-А. Бюргера “Ленора”, и, как обычно, переработал его на свой лад»                                                     |          |
|                                                  | «Светлана»               | наряду с «Громобоем» «написаны на оригинальные сюжеты, взятые поэтом из русской средневековой жизни»                                                                               | X        |
|                                                  | «Ленора»                 | наряду с «Элегией, написанной на сельском кладбище» Грея, — «относительно точные переводы»                                                                                         | XVIII    |
| И.М. Семенко<br>[Семенко 2003]<br>[Семенко 1975] | «Людмила»                | «наиболее свободное из всех переложений»                                                                                                                                           | 10       |
|                                                  | «Светлана»               | «самая удачная из трех переработок “Леноры”, причем связь с балладой Бюргера — очень отдаленная», ср. там же «Оригинальных баллад у Жуковского пять: “Эолова арфа”, “Светлана”...» | 11<br>7  |
|                                                  | «Ленора»                 | «точный перевод»                                                                                                                                                                   | 161      |
| А.А. Козин<br>[Козин 2016]                       | «Светлана»,<br>«Людмила» | «перепевы и подражания»                                                                                                                                                            | 65       |
|                                                  | «Людмила»                | «первая русская интерпретация» «Леноры»                                                                                                                                            | 84       |
|                                                  | «Ленора»                 | «довольно точный и в прочих отношениях совершенный перевод стихотворения Бюргера»                                                                                                  | 84       |

Как следует из приведенной таблицы, характер связи «Людмилы» и «Светланы» вызывает наибольший интерес. Будем исходить из того, что «Светлана» не обращена к «Леноре» Г. Бюргера непосредственно, а восходит прежде всего к «Людмиле» как автопрецедентному тексту, являющемуся, во-первых, знаковым для переводчика переложением оригинала и, во-вторых, настолько известным текстом, что восприятие «Светланы» читателем времени ее публикации априори предполагалось на ретроспективном фоне «Людмилы».

Расхождения этих двух текстов настолько существенны, что позволяют говорить об использовании В.А. Жуковским при создании «Светланы» стратегии прагматической адаптации (переосмысления), обусловленной иным целеполаганием: если «Людмила» рассчитана на внушение страха через реализацию двоемирия и воспитание отрицательным примером, то «Светлана» — на убеждение в иллюзорности двоемирия и воспитание положительным примером.

Стратегия прагматической адаптации реализована совокупностью нескольких взаимосвязанных тактик текстопорождения.

Прежде всего речь идет о тактике жанровой гибридизации, которая является результатом модификации и добавления. Модификация проявляется в использовании иного когнитивного приема построения текста — приема загадки. Благополучное разрешение сна, а точнее, выход из него (*Ах!.. И пробудилась*) радикально меняет статус важнейших балладных категорий *таинственного* и *страшного*. Добавление реализуется расширением композиции текста за счет введения эпилога, который переводит текст в иную жанровую модель — дружеское послание с соответствующей ему модальностью.

В совокупности эти операции приводят к формированию сложного текста в тексте, противопоставленного жанровой однородности «Людмилы». Имеется в виду, что сон Светланы (субтекст 1) является своеобразной рецепцией — героиня видит сон, навеянный «Людмилой» и естественным образом вписанный в жизнь самой Светланы и ту национальную картину мира, носителем которой она является<sup>3</sup>. «Реальная»

<sup>3</sup> Ср.: «Сны — любимая мистическая тема эпохи, активно обсуждавшаяся и в кругу Жуковского... Сам Жуковский придавал большое значение

история героини представлена в соответствии с народно-поэтическим мотивом «разлуки, ожидания возлюбленного и встречи с ним» (субтекст 2). Здесь субтекст 1 трактуется буквально: «*Ах! ужасный, грозный сон! Не добро вещает он — Горькую судьбину*», но сбывается по принципу «от противного». Таким образом, субтексты 1 и 2 как относительно имманентная часть «Светланы», выделенная графически, может быть оценена как рефрейминг «Людмилы»<sup>4</sup>.

Иначе обстоит дело с субтекстом 3 — эпилогом в жанре дружеского послания. Он содержит рефлексии субтекстов 1 и 2 как эксплицитно обозначенной «вторичной реальности», собственной литературной, *На мою балладу...; Вот баллады толк моей* и включает дружеские пожелания. Эффектом расширения композиции стало существенное изменение доминирующей текстовой эмоции.

Здесь положительное эмоциональное поле «реального» вытесняет отрицательное эмоциональное поле ирреального: мелиоративная лексика подчеркнута выдвигается на передний план восприятия: *Улыбнись..., счастливый..., Вера..., Благ...,* в том числе в виде оппозиций *несчастье // Счастье, тень // ясный, блеск, светла и печаль, грусть // веселость*. Следует отметить, что общий эмоциональный посыл текста — в отличие от «Людмилы» — формируется относительно активным использованием лексики, передающей положительную оценку, при всем развертывании текста: *подруженька, чистый, легкий, милый, умильный* и т.д., сюда же можно отнести выразительную колористику *золотого, изумрудного и белого*.

Гибридизация жанровой модели «Светланы» снижает драматизм изложения, чему также способствует тактика варьирования нарратива. Она реализуется:

- **замещением событийных узлов**, которое происходит по параметрам:

- уникальность / периодичность — возвращение войска из похода // гадание, привязанное к календарному циклу;

- конфронтативность / кооперативность — взаимодействие с матерью // взаимодействие с подругами; вызов Провидению // покорность Провидению;

- **модификацией событийного узла**, связанной с введением дополнительного действующего лица в кульминацию — невеста, жених-мертвец и *Белоснежный голубок*, наделенный функцией помощника невесты и имеющий столь прозрачную символику, что самое его появление разрушает энигматичность текста;

- **введение нового событийного узла** иной ситуативно-эмоциональной направленности — наказание // награда, что нашло отражение в радикальном расхождении развязок.

Указанным тактикам соответствует тактика мутации важнейших для баллады жанровых категорий *таинственного* и *страшного*.

Категория *таинственного* претерпевает существенные изменения благодаря тривиализации фактологического плана. Форсирование этнокультурного аспекта изложения сразу понижает драматизм завязки, так как гадание предполагает буквальное испытание судьбы, а не экзистенциальное испытание судьбой, как в «Людмиле». Соответственно исчезает двоемирие в том актуализованном виде, в каком оно представлено в «Людмиле». Мир Светланы исходно амбивалентен, он предполагает присвоенность индивидуальной картиной мира миромоделирования поверий, ритуалов и примет. Элементы быта, «своего» мира, органично входят в «чужой» (ирреальный) мир, на что указывает последовательное и равномерное использование национально специфической лексики, бытовизмов, постоянных эпитетов, выдвигание на передний план восприятия дериватов с уменьшительными суффиксами.

Категория *страшного* в «Людмиле» в соответствии с канонами жанра и первоисточником рассчитана на представление, внушение и переживание страха. В частности, это чувство испытывает мать, которая настолько остро осознает нарушение конвенциональности в поведении Людмилы, что уже на первые ее реплики *со страхом возопила*; страх пытается внушить героине мертвец во время поездки: *Страшно ль, девица, со мной?* (один из рефренов); страх испытывает Людмила в кульминации:

собственным сновидениям» [Виницкий 2006: 215].

<sup>4</sup> В связи с изложенным приведем мнение Е.В. Душечкиной, которая полагает, что «картина девичьих гаданий и гаданий Светланы при восприятии баллады оказалась не только центральной, но и вытесняющей собою другие эпизоды. Остальные моменты сюжета (приход жениха, скачка на тройке, церковь, избушка, голубок) как бы выпали из текста или, по крайней мере, не возникали в сознании сразу же — «при мысли о Светлане»» [Душечкина 1995: 92].

*Страшно доски затрещали...; Страшен милый прежде вид; в финале эта категория присваивается лирическим адресантом: Тихий, страшный хор завыл.*

Иное дело в «Светлане»: здесь страх соотносится не с повествовательными узлами, а имеет субъектную фокусировку: *Страшно ей назад взглянуть, Страх туманит очи...* (словообразовательно связанные слова выделены анафорой), *В страшных девиц местах...*, *Страшен хижины пустой / Безответный житель...*, *Страшное молчанье...*, *Простонав, заскрежетал / Страшно он зубами.* Последовательно вводится также перифрастическое упоминание страха: *Сердце вещее дрожит...*, *Пуще девица дрожит...*, *Что же девица?... Дрожит...*

Используемые тактики текстопорождения не могли не сказаться на хронотопе, специфика которого, в свою очередь, создается тактикой конкретизации. Она реализуется в сужении пространственной перспективы текста. Если в «Людмиле» пространство исходно заявлено как максимально широкое («Возвратится ль он... / Из далеких, чуждых стран»...; *Пыль туманит отдаленье*), то в «Светлане» исчезают не только признаки «чужой» пространственности (*Близ Наревы...*; *Там, в Литве, краю чужом...*), но и суггестия *гор, леса, вод*. Этой же логике соответствует передвижение самой героини — замещение кладбища на *Хижинку под снегом* и *уголок*, далее — *могилы, гроба на Уззеркала... / Посреди светлицы*. Детализированно представленная сцена выхода невесты из дома, отсутствующая в «Людмиле», указывает на смежность реально-бытового пространства *Идут на широкий двор, / В ворота тесовы* и пространства сна.

Остановимся более подробно на повествовательном узле «поездка с женихом». В «Людмиле» противонаправленность и сопоставленность движения усиливают пространственную заполненность и фантазмогоричность: *Скоком... по долинам...*; *Скачут мимо них рядыми...* и [о теньях] *Вот за ними понеслись*. В балладе жених играет роль активного проводника в мир мертвых. Его точка видения характеризуется конкретностью и единичностью: «*Мертвый с девицею мчится*», речь указывает на синекдохическое восприятие мира через укрупненную деталь: *лист, свист, ворон, огонек, петух* (ранее аналогично *Саван, крест и шесть досок*). Оппозитивно этому точка пространственного видения лирического адресанта

и героини формируется фиксацией множественности: *Мчатся всадник и Людмила...* (к тому же с показательным хиазмом); «*Что до мертвых?*» и амплификацией *...по долинам, По буграм и по равнинам...*; *Рвы, поля, бугры, кусты...* Эффект иллюзорности происходящего усиливается преимущественным использованием суггестии «мерцающей» колористики *искры от копыт...*; «*Светит месяц, дол сребрит...*»; *огонек...*; *Легким, светлым хороводом...*

В «Светлане» пространство поездки представлено как незаполненное, буквально *пусто все вокруг*. Иной эффект создает колористика, которая стабильна, обращена преимущественно ко всему пространству и, с одной стороны, формируется контрастом белого и черного: *От копыт их поднялась / Выюга над санями... снег глубокий... черный гроб... метелица кругом; снег валит клоками; Черный вран... Хижинка под снегом... Снег взрыва;* с другой стороны, цветоточечная оппозиционность компенсируется поэтическим употреблением семантически противопоставленной лексики цвета и света: *На луне туманный круг // Чуть блестят поляны... лунный свет...; Яркий свет паникадил // Тускнет...*; *смотрят в темную даль... // Брезжит в поле огонек*. В результате речь идет не о пространственной предопределенности, а о пространственной неопределенности.

Перемещение в «Людмиле» обладает эксплицитным целеполаганием (*Путь их к келье гробовой*), которое дает однозначную антиципацию, предполагающую отрицательную доминирующую текстовую эмоцию. Напряженность изложения усиливается последовательной фиксацией времени от *Чу!.. полночный час звучит...* и *В час полуночных видений...* до *Вот денница занялась*. Существенно драматизирует категорию времени то, что она разворачивается не только в изложении от 3-го лица, но и от 1-го, передающего точку зрения мертвеца, прямая речь которого организована дедуктивно: от аллюзийного общего: *...бежит песок* — к вполне материальному через тактильность: *Чую ранний ветерок*, визуализацию *Звезды утрени зажглись, Месяц в облаке потух* и аудиализацию *...кричит петух*<sup>5</sup>.

Время в «Светлане» представлено как более длительное, растянутое: у героини

<sup>5</sup> Ср. иное воплощение мотива смертности в автопрогнозе Людмилы *...моя могила... полно жить... всему конец... Все прости; всему конец*, который разрешается в заключении по кольцевому принципу: *Час твой бил, настал конец*.

есть возможность испугаться, помолиться, подождать, что указывает на относительную ретардацию. Ее не могло быть в «Людмиле», так как *таинственное* там существует в ирреальном мире, который с рассветом должен исчезнуть, и драматическое разрешение ситуации происходит из-за того, что мертвец успевает вернуться на кладбище до рассвета как важнейшей хронологической детали. Балладной *таинственное* в «Светлане» представлено в субтексте 1, но его действенность существенно снижена субтекстом 2 — преодолением пространственно-временных границ сна (мотив чудесного спасения героини). Соответственно обозначение времени вводится перифрастически через визуализацию от *Тускло светится луна... к Светит луч денницы... и Снег на солнышке блестит.*

Укажем еще несколько тактик, реализующих стратегию прагматической адаптации и обеспечивающих своеобразие текста «Светланы».

Тактика глобализации нарративного атрибута проявляется в том, что использование слова-образа *зеркало* в изобразительной функции становится основой не только развития мотива двойничества, о котором много писали<sup>6</sup>. Думается, что в этом случае зеркальность как прием текстопорождения реализуется интенсивно, формируя внутритекстовую глобальную связность «Светланы», и экстенсивно, обеспечивая такое взаимодействие с «Людмилей», которое создает поликодовость «Светланы».

Тактика «повышения» образа лирической героини осознается прежде всего через ее проекцию на тактику дискредитации лирической героини, последовательно развиваемую в «Людмиле». В частности, коммуникативное поведение Людмилы ориентировано на самоактуализацию<sup>7</sup>, которая отчетливо обнаруживается в ее речевом

поведении. Оно характеризуется нарастающей агональностью, усилением пафоса отрицания, увеличением объема реплик, привлечением лексики со значением предельности, использованием анафоры, эпитеты, кольца, оксюморона, антитезы, гиперболы; прослеживается в отказе от *мы* совместности в пользу *я* индивидуализации, в переходе от постановки вопросов к констатации, в построении речевых актов упреков и обвинений<sup>8</sup>. Коммуникативное поведение Светланы строится по принципу зеркальности: ориентировано на актуализацию копинг-стратегии «поиск поддержки». Соответственно ее поведение, вербальное и невербальное, полностью конвенционально: *«Я молюсь и слезлю!»...; С тайной робостью она в зеркало глядит...; Вот перекрестилась; В дверь с молитвою стучит... и под.*<sup>9</sup>

Тактика динамичности образного кода позволяет говорить о специфическом характере образности. Суггестия «Людмилы» рассчитана прежде всего на форсированное использование акустических образов. Они строятся на игре звуком либо на нагнетании звука, а также на контрасте сильного звука и тишины. Это связано с тем, что по сути перед нами сюжет о незрячести, об ослеплении любовью и страданием: *Что же, что в очах Людмилы? ... Что же чудится Людмиле?* — и, когда у героини словно пелена с глаз спадает, она... ***Видит*** *труп оцепенелый.* Для Светланы, оказавшейся в ситуации испытания любви, но без одновременного испытания веры и не переживающей состояние аффекта, в восприятии мира на передний план выдвигается окулесика. На фоне богатейшей звуковой ретроспекции поездки Людмилы возрастает эффект единичных реплик Светланы, содержащихся в каждой из строф 8–10. Они введены с нарастанием силы звучания от *Робко*

<sup>8</sup> «Показывая героя в состоянии аффекта, экстремальной ситуации, поэт нагнетает настроение» [Янушкевич 2006: 104].

<sup>9</sup> В связи с этим нельзя не обратить внимания на используемую во всех композиционных частях лексику религиозного культа: *крещенский, венчаться, святой налой, ангел-утешитель, поп, церковь* и т.д. До повествовательного узла «пробуждение» последовательно реализуются богатые ассоциативные возможности слова-образа *свеча*: *Зеркало с свечою... Темно в зеркале // Свечка трепетным огнем Чуть лиет сиянье... пыхнул огонек... «Храм блестит свечами»... Свечка пред иконой... Слабо свечка тлится.*

<sup>6</sup> См.: Анисимова Е.Е. Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века. — Красноярск, 2016. — С. 397.

<sup>7</sup> Нельзя не согласиться с обобщением Г.А. Жуковского: «Усилия именно того течения русского романтизма, которое возглавил Жуковский, были направлены к тому, чтобы всю совокупность выразительных возможностей поэзии обратить на воссоздание внутреннего, психологического мира человека, единственного человека, личности, которая и становилась характером» [Жуковский 1965: 134].

дева говорит к Гласит протяжно поп и далее к актуализованному звукописью и интонационно: *Черный вран, свистя крылом, Вьется над саями; Ворон каркает: печаль!* Однако суггестия звука даже в этом фрагменте существенно ослабляется последовательным привлечением лексики положительной оценки: *милый, друг, мирный, дружный*, суффиксальных дериватов *меллица, огонек, уголок*.

Таким образом, смешанная хронология прямого и опосредованного обращения В.А. Жуковского к «Леноре» Г. Бюргера свидетельствует о сложном и многопараметрическом присвоении художественным сознанием поэта и переводчика текстового оригинала: от рецепции («Людмила»), предполагающей творческую работу с жанровой моделью, к оригинальному авторскому жанровому гибриду, стратегия и тактики текстопорождения которого привели к вытеснению мотива смертности мотивом витальности («Светлана»<sup>10</sup>), и наконец к собственно переводу («Ленора»).

#### ЛИТЕРАТУРА

Виницкий И.Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. — М., 2006.

Грот Я.К. Очерк жизни и поэзии В.А. Жуковского. — СПб., 1883.

Жуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. — М., 1965.

Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. — СПб., 1995.

<sup>10</sup> В этом смысле показательно, что одним из рабочих вариантов заглавия было «Гадание».

Жуковский В.А. Полн. собр. сочинений и писем: в 20 т. — М., 2012. — Т. 12: Эстетика и критика.

Козин А.А. «Ленора» Г.А. Бюргера: истоки и рецепция. — М., 2016.

Поспелов Г.Н. Творчество В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Сочинения. — М., 1954. — С. V–XIV.

Семенко И.М. Баллады Жуковского // Жуковский В.А. Баллады. — М., 2003. — С. 5–32.

Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. — М., 1975.

Янушкевич А.С. В мире Жуковского. — М., 2006.

#### REFERENCES

Vinitskii I. Yu. Dom tolkovatelya: Poeticheskaya semantika i istoricheskoe voobrazhenie V.A. Zhukovskogo, Moskva, 2006.

Grot Ya.K. Ocherk zhizni i poezii V.A. Zhukovskogo, Sankt-Petersburg, 1883.

Gukovskii G.A. Pushkin i russkie romantiki, Moskva, 1965.

Dushechkina E.V. Russkii svyatochnyi rasskaz: stanovlenie zhanra, Sankt-Petersburg, 1995.

Zhukovskii V.A. Poln. sobr. sochinenii i pisem: in 20 vol., Vol. 12, Estetika i kritika, Moskva, 2012.

Kozin A. A. «Lenora» G.A. Byurgera: istoki i retseptsiya, Moskva, 2016.

Pospelov G.N. Tvorchestvo V.A. Zhukovskogo, in Zhukovskii V.A. Sochineniya, Moskva, 1954, pp. V–XIV. Semenko I.M. Zhizn' i poeziya Zhukovskogo, Moskva, 1975.

Semenko I.M. Ballady Zhukovskogo, in Zhukovskii V.A. Ballady, Moskva, 2003, pp. 5–32.

Yanushkevich A.S. V mire Zhukovskogo, Moskva, 2006.