

МЕТАМОРФОЗЫ ДЕМОНА
(*Erlkönig* Гете в переводе В. Жуковского)

Ибойя Баги – Чаба Шарняи

(Bagi Ibolya – Sarnyai Csaba, Szeged)

Согласного судьба ведет, несогласного тащит насильно.

(Сенека)

Это просто другой «Лесной царь».

(М. Цветаева)

«Более скрытые пласты стихотворения нередко обнаруживаются при сравнении с его переводами. Различие грамматико-семантических систем двух языков, стремление в процессе художественного перевода к их конфронтации заставляет задуматься и о кажущихся беспроблемными аспектах, оно создает возможность проникнуть в глубину строк.»¹ При анализе переводных текстов, однако, открываются не только «более глубокие сферы» авторского сознания, лежащего в основе поэтической структуры оригинала, но проявляются и особенности, определяющие художественный мир автора-переводчика, видение и видения, свойственные его поэтическому таланту. Удачный перевод чужого текста говорит не просто о мастерстве переводчика, но и о том, каким образом включается оформленное в другой языковой системе художественное целое в определенную эстетическую парадигму, свидетельствуя об «оригинальности» перевода. В ходе сопоставления легче уловить и тот культурный контекст, ту духовную сферу, которые в определенной мере «диктуют» характерные художественные решения, мотивируют переводческую «ментальность». Требование «адекватности» означает не только желание создать достоверный вариант подлинника, передавая его смысловые, эмоциональные и словесно-звуковые особенности, но и следовать духу современности, показать и с помощью выбранных поэтических принципов осмыслить данный феномен на собственной культурно-исторической почве. Переводчику всегда приходится идти на компромиссы, кое-чем жертвовать, однако именно на основе этой системы «пропусков и вставок» строится новое целое, обрисовывается поэтический облик автора самостоятельного, автономного художественного текста.

В русской литературе начала XIX века особое внимание уделялось поэтическому переводу в контексте романтики. Интерес к внутреннему миру человека, желание показать неограниченные возможности личности ори-

¹ Д. Секе. *Грамматико-семантические и психологические аспекты сравнения стихотворения с его переводами* // „Studia Slavica Hung.” 30. (1984) 147.

ентировали русских поэтов на творчество западных, в первую очередь немецких романтиков. Стихотворные и прозаические переводы зарубежных авторов появились уже во второй половине XVIII века, однако это были главным образом свободные переложения, продукты «самовольной» художественной деятельности известных и менее известных поэтов и писателей. «И все же стихотворного перевода как искусства в России еще не существовало. Задачи и смысл перевода не были ясны, каждый из поэтов мог сокращать, удлинять или переделывать подлинник по своему, и эта вольность не имела предела. Русский Гете был у Державина грубоват и галантен, у Борна сентиментален. Эти переводы и пересказы не оставили большого следа в литературе.»²

Как ни парадоксально, именно в движении за самобытность литературы, свойственном русскому романтизму, повысился интерес поэтов к искусству перевода. Стремление «видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде»,³ как отмечал Пушкин, заставляет поэтов обдумывать и теоретическую проблематику художественного перевода, а на практике – делать все возможное, чтобы перевод отвечал и современным задачам самой русской литературы. В этом процессе выдающуюся роль играли Жуковский и Катенин, в творчестве которых заметное место занимают как переводы, так и связанные с ними теоретические работы. В поэзии Жуковского мы находим неканонические типы определенных жанров, новые лирические формы самовыражения личности, необычные способы передачи духовных переживаний человека. «Слияние» внутреннего и внешнего мира, растворение одного в другом выражается в необыкновенной образности его стихов. «Жуковский – первый русский поэт, сумевший не только воплотить в стихах реальные краски, звуки и запахи природы – все, что составляет ее „материальную” красоту, но наделить природу чувством и мыслью воспринимающего ее человека.»⁴ Большую часть творчества поэта занимают переводы и переложения, равноценные его лирическим произведениям, ведь они являются проявлениями одного и того же художественного таланта, дерзко «соперничающего» с автором оригинала не только в искусстве слога, но и в силе ума и воображения.

Одним из основных жанров в поэзии Жуковского является баллада, столь популярная в европейской литературе эпохи романтизма. Неслучайно, что из тридцати девяти его баллад тридцать четыре – переводы. Баллады Бюргера, Уланда, Вальтера Скотта, Шиллера, Гете служили для Жуковского примером не только в качестве адекватного выражения «состояний души» и бле-

² Г. Ратгауз. *Немецкая поэзия в России* // Золотое перо. Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах 1812–1970. М., 1974. 14.

³ А. Пушкин. *Полн. собр. соч.* М., 1949. т. 7. 489.

⁴ И. Семенко. *В. А. Жуковский* // Сочинения в 3 т. М., 1980. т. 1. 8.

стящего поэтического мастерства, но являлись и источниками его собственной поэтической интуиции. «Жуковский подвергает переводимое им стихотворение эмоциональной стилизации, более или менее значительной: при кажущейся точности он незаметно стилизует стихотворение в свойственных ему элегических тонах, усиливая в нем те элементы, которые родственны его собственному восприятию жизни и художественной идеологии и послужили поводом для выбора данного стихотворения.»⁵ Однако переводческий метод Жуковского отличается не просто стилизацией под собственную манеру или введением в перевод собственной «художественной идеологии», но передачей основных аспектов мировосприятия русского романтизма, во многих своих чертах отличающегося от западноевропейского. Эти расхождения особенно заметно отразились в отношении русских романтиков к мифологическим и фольклорным сюжетам, в осмыслении их функции в художественном тексте.

На основе как жанрового, так и смыслового сходства баллады Жуковского составляют особый цикл, в центре которого стоят вопросы этического характера, в первую очередь проблема выбора между добром и злом.⁶ Несмотря на тематические различия, во многих стихотворениях основной конфликт связан с соблюдением и нарушением норм человеческого поведения в пограничных жизненных ситуациях. Однако поэта-романтика занимают не просто жизненные коллизии, а сама судьба человека, взаимосвязь рациональных и мистических начал, природных и сверхъестественных сил в ее формировании. (Отсюда у него и повышенный интерес к жанру «*naturmagische Ballade*», создателем которого считается Гете.) Именно в этом отношении приобретает исключительное значение понимание перевода как акта создания нового единства, в котором отдельные элементы подчиняются осмыслению определенного феномена человеческого существования, связанному с миропониманием поэта. Сам Жуковский так формулирует свое переводческое кредо: «Главная должность переводчика, которой подчинены все другие, состоит в том, чтобы он везде в переводе своем старался произвести то действие, которое производит подлинник. Он обязан, сколько возможно, представить нам, если не те же самые красоты, то, по крайней мере, такое же количество красот.»⁷ Само собой разумеется, что «красота» для Жуковского имеет обобщенное значение: рядом с эстетическим качеством она включает в себя и весь потенциал духовного и культурно-исторического характера, составляющий комплекс поэтического сознания художника. И когда далее он пишет о том, что «о достоинстве перевода надлежит судить по глав-

⁵ В. Жирмунский. *Гете в русской литературе*. Л., 1981. 85.

⁶ См. об этом И. Семенко. 19.

⁷ В. Жуковский. *О переводах вообще и в особенности о переводах стихов* // В. А. Жуковский – критик. М., 1985. 84.

ному действию целого»,⁸ нельзя воспринимать названное действие лишь как эмоциональный эффект, а как свидетельство адекватной передачи художественного вдохновения во всей его глубине.

Как в теоретических работах, так и в критической литературе и публицистике мы находим многочисленные анализы переводов Жуковского, в том числе и выбранной нами баллады Гете *Erlkönig*. В нашей статье мы ссылаемся в первую очередь на известное эссе Марины Цветаевой, в котором затрагиваются почти все важные вопросы, возникающие при сопоставлении подлинника и перевода. На основе полемики с определенными высказываниями поэтессы мы стараемся доказать, как превращается текст подлинника – при соблюдении основных правил художественного перевода – в совершенно оригинальный «русский текст». Возникшее таким образом новое целое свидетельствует не только о миропонимании переводчика, но и о характере русского романтизма, тяготеющего к мифопоэтическим структурам мышления и выражения.

Об интересе Жуковского к русским мифологическим и фольклорным сюжетам свидетельствуют разные его произведения, написанные еще до переложения гетевского *Erlkönig*. Сюда относятся *Двенадцать спящих дев* с подзаголовком *Старинная повесть в двух балладах* и его послание *К Воейкову*, в котором своей живой образностью выделяется эпизод, образующий стержень сюжета *Лесного царя*. Здесь на основе былинно-сказочных мотивов и точным воспроизведением поэтической структуры фольклорных жанров описывается встреча человека-путника со сверхъестественными существами:

*Краса-девица поет, плачет;
А друг по долам, холмам скачет,
Летя за тридевять земель;
Ему сыра земля постель;
Возглавье щит; ночлег дубрава;
Там бьется с бабою-ягой;
Там из ручья с живой водой,
Под стражей змея шестиглава,
Кувшином черпает златым;
Там машет дубом перед ним
Косматый людоед Дубыня;
Там заслоняет путь Горыня;
И вот внезапно занесен
В жилище чародеев он;

Пред ним чернеет лес ужасный!
Сияет блеск вдали прекрасный;
Чем ближе он – тем дале свет;
То тяжкий филина полет,
То вранов раздастся рокот;*

⁸ Там же.

То слышится русалки хохот;
 То вдруг из-за седого пня
 Выходит леший козлоногий;
 И вдруг стоят пред ним чертоги,
 Как будто слиты из огня –
 Дворец волшебный царь-девицы;
 Красою белые колпицы,
 Двенадцать дев к нему идут
 И песнь приветствия поют...⁹

Приведенный отрывок является яркой иллюстрацией многообразного таланта Жуковского, пробой пера в жанре героической поэмы,¹⁰ документом, удостоверяющим осведомленность поэта в русском фольклоре. Однако в *Лесном царе* известный фольклорный сюжет видоизменяется, получает более глубокий смысл. Он превращается в образное выражение страха человека перед неизвестными явлениями космической природы, и вместе с тем включает в себе мотив неизбежности судьбы, коренящейся в действии общих законов бытия.

С точки зрения порядка изменений в переводе Жуковского надо признать достойным внимания тот факт, что текст «послания» показывает тематическое родство с датской народной балладой, переведенной Гердером, и послужившей источником гетевского произведения. В датской балладе *Herr Oluf* герой должен преодолеть испытания по пути к невесте, противостоять соблазну лесной царь-девицы, которая не пускает его, а затем убивает из-за отвергнутой им любви. Гердер – с просветительской целью познакомить немецкого читателя с европейскими шедеврами народного творчества – переводит балладу и включает ее в сборник *Голоса народов в песнях (Stimmen der Völker in Liedern, 1778)*. Гердер сохраняет основной мотив любовной мести, одного из известных сюжетов народных сказок, однако допускает ошибку в переводе заглавия: датское «eller» (Elf) у него фигурирует, как немецкое «Erl» (ольха), таким образом «король эльфов» превращается в царя ольхи, царя ольшанника.

Это решение принципиально изменяет смысловой круг возможной интерпретации гетевского стихотворения. Вследствие этого изменения мотив дерева более органично включает мифологему леса в смысловую структуру стихотворения: ольха в германо-скандинавской и славянской мифологии занимает видное место среди деревьев, особенно, что касается ее связи с нечистой силой. На связь дерева с демонами указывает и германская народ-

⁹ *К Воейкову* // В. Жуковский. Сочинения в 3 т. М., 1980. т. 1. 194.

¹⁰ Стихотворение является ответом на «послание» Воейкова, в котором он призывал Жуковского написать героическую поэму из эпохи князя Владимира. Поэма осталась неосуществленной, и сохранились только некоторые исторические и фольклорные выписки Жуковского, связанные с ней.

ная магия: «Те древесные отверстия, сквозь которые суеверные матери протаскивают больных детей, в Швеции называются „elfenlöcher” (дупла эльфов – авт.)»¹¹ У славян с дуплами священных деревьев «были связаны ритуальные формы их почитания. В них протаскивали больных и слабых младенцев.»¹² Также заметно родство между германской и славянской мифологиями в отношении к эльфам и лешим. Как пишет Афанасьев, «подобно лешим, эльфы обладают способностью увеличиваться и уменьшаться по своему произволу; и те, и другие равно опасны, как похитители детей».¹³

С другой стороны, происходит изменение на уровне «gender», акцент переносится на мужской принцип – дочь лесного царя уступает место в балладе своему отцу. Такая замена, образно воплощенная в фигуре лесного царя гетевской баллады дает возможность выявить еще один семантический план – план гомозротического влечения.¹⁴ В стихотворении демонстрируется сверхъестественная, магическая сила природы, и неконтролируемая сознанием, темная, тайная сторона человеческой природы. Сверхъестественное влечение и естественное желание переплетаются в мотиве эротического соблазна, одновременно носящего в себе телесные и духовные качества. Это отвечает гетевской концепции «Menschenkind», с которой связан и тот немаловажный факт, что в стихотворении не указывается на младенческий возраст сына.

Самая важная трансформация однако происходит на уровне нарративности: изначальный диалог между демоном и человеком меняется драматической сценой с тремя персонажами: отец – сын – лесной царь. В ходе их коммуникации (вербальной и невербальной) в магической сфере природы на уровне фабулы разворачивается трагическое столкновение человеческого и сверхъестественного мира. Однако в этой конфронтации главным элементом является не просто борьба отца и лесного царя за невинную, чистую душу ребенка, или «борьба божественного и дьявольского». В более обобщенном плане обрисовывается конфликт различных видений мира, «и стихотворный текст становится не просто фабульным столкновением человеческих характеров и страстей, но выражением „философского” конфликта различных образов мыслей, мировоззрений».¹⁵

¹¹ А. Афанасьев. *Поэтические воззрения славян на природу*. М., 1868. (Paris, 1969) т. 2. 331.

¹² Т. Щепанская. *Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв.* М., 2003. 282.

¹³ А. Афанасьев. т. 2. 330.

¹⁴ См. об этом Á. Bernáth. *Goethe-Strukturen, Goethe-Interpretationen. Einführung in eine vergleichende Untersuchung der Texte: Ganymed, Die Leiden des jungen Werthers, Stella, Erlkönig und Faust* // Á. Bernáth. *Sprachliche Kunstwerke als Representationen von möglichen Welten.* (Acta Germanica. 3.) Szeged, 2004. 140–141.

¹⁵ Н. Мисюров – Н. Глонти. *Баллада как феномен немецко-русских литературных связей (Некоторые наблюдения над текстом)* // Вестник Омского университета. 1997. Вып. 2. 57.

В своем переводе Жуковский придает значение именно тем аспектам подлинника, в которых усиленно эмоционально выражена магическая, тайная сторона бытия, зыбкость границ между естественной и мистической сферами человеческой жизни, разные виды соблазна, пластически оформленные в мифологических представлениях. Однако семантическая близость на уровне мотивов вовсе не обозначает тождества миропониманий Гете и Жуковского, что объясняется не только несходствами между двумя яркими поэтическими личностями, но и разными культурологическими феноменами, в том числе и мифологемами, связанными с немецкой и русской духовной почвой.

В первой половине XIX века – в созвучии с европейским романтизмом – для русской литературы станет характерно использование в произведениях элементов народных поверий и суеверий об inferнальных существах. Среди литературных жанров эпохи особой популярностью пользуется т. н. «простонародная баллада». ¹⁶ «Народно-фантастические поверья» становятся источником для создания этой особой разновидности балладного жанра, но в данном случае речь идет скорее об имитации устной поэзии, при которой романтизированные обороты иногда противоречат поэтике фольклора.

Леший П. Катенина, написанный в 1816-м году, служит как бы прелюдией к балладе Жуковского. Сюжет катенинского стихотворения «основан на художественном вымысле: из фольклора заимствуются образ лешего и элементы стилистики». ¹⁷ С эстетической точки зрения Катенин создал оригинальный, «авторизованный» текст, в то же время он не смог освободиться от дидактического момента, характерного для суеверного рассказа, как фольклорного жанра (в данном случае нарушение запрета детям пребывания в лесу и вытекающее из этого наказание). В балладе все подчинено этому дидактизму, служащему подосновой развертывания взглядов автора на мораль, в центре которых стоит ответственность человека за свои поступки. Катенин создает свою писательскую мифологию сочетанием суеверного и даже языческого с христианским (мотивы суеверных рассказов о лешем – с библейской историей о блудном сыне). В отличие от библейской истории, герой баллады не возвращается к матери, он не может противостоять искушению лешего:

*Он послушен поневоле;
Как противиться бы мог?
Вдаль ушли, не видны боле;
А куда идут – весть Бог.*

¹⁶ *Русская литература и фольклор. Первая половина XIX века.* Л., 1976. 126.

¹⁷ Там же.

Данная несоответствующая библейской истории концовка баллады составляет главную часть катенинской концепции, по которой за непослушание сына расплачивается мать:

*... Несчастливая поныне,
Может быть, еще жива;
Сохнет с горести по сыне,
Будто скошенная трава.
С каждым днем безумье то же:
Ищет сына по лесам.
Здесь не найдет; дай ей Боже
С ним увидеться хоть там.*

Уходя в лес, они оба лишаются своей личности, как будто она растворилась в безличной сфере природы, но в случае с сыном это, должно быть, происходит в смысле физической смерти. Для матери однако гибель не представляет собой физического конца, ее «безумье» скорее обозначает долгое, вечное страдание, заставляя ее блуждать по лесу, олицетворяющем промежуточный локус между мирами живых и мертвых.

Таким образом при анализе перевода Жуковского надо полагаться не только на немецкий оригинал, но и на русскую фольклорную и литературную традицию, связанную с толкованием иррациональных начал человеческого существования, определяющих его судьбу. В зависимости от культурно-исторической основы изменяется характер определенных феноменов в различных художественных контекстах, в том числе и встречи человека со сверхъестественными силами.

В гетевской балладе соблазн демона вызван индивидуальным качеством – красотой человека в ее конкретности, неповторимости. Сила влечения объясняется исключительными «внешними» свойствами юноши, его телосложением. В ходе установления контакта с ним (приближение-соприкосновение) усиливается страсть демона, в конце концов превращающаяся в агрессию, причиняющую смерть.

Лесной демон Жуковского зовет ребенка не к себе, а манит его в свое «царство», в «иной мир», в свое семейство. Индивидуальное заменяется коллективным: своей красотой «младенец» вызывает желание хозяина леса взять его к себе как сына, как нового члена семьи. И именно поэтому он должен умереть, то есть переменить свой статус: из «чужого» стать «своим», что в «экзистенциальном» плане означает – из «живого» стать «мертвым». В этом отношении половая принадлежность не играет такой важной роли, как у Гете, и совершенно отсутствует эротический момент. Изменение статуса получает особое значение с точки зрения метаморфозы, одного из самых важных явлений в мифологическом толковании «материальной» и «духовной» структуры мира.

В балладе Жуковского выдвигаются два ключевых топоса культурного пространства, а именно дорога и лес, в мифоритуальной традиции часто занимающие одно и то же место. Предполагаемое тождество данных топосов объясняется сопоставлением сфер человеческой жизни в форме бинарных оппозиций, происходящих из основной противоположности «свой – чужой». Таким образом сопоставляются категории «живые» (дом) – «неживые» (лес), а также «бытие» (дом) – «небытие» (дорога). Тем самым дорога противопоставит дому, сфере и символу известных более или менее человеческих законов социальной регуляции, коллективного и личного существования. В то же время дорога воплощает тревожное переходное пространство, стоящее, как правило, вне систем общественных норм или социальной регуляции. Иными словами, человек, утверждая себя дома хозяином, стоящим под социальной регуляцией, как гарантией своей безопасности, пускаясь в дорогу меняет «свою» знакомую среду на неизвестную, неопределенную «чужую», т. е. лишается гарантий своей безопасности. Он неизбежно превращается в путника, подчиняясь новому, чужому хозяину (нередко даже сверхъестественному), и с этого момента он находится в экстремальной, опасной ситуации. Для обеспечения своей прежней безопасности он должен найти для себя новые гарантии (часто противоположные домашним) с помощью актуализации неких ритуалов (поведение, законы приветствия, запреты, обереги и т. п.). Данные магические действия служат демонстрацией мифоритуальной символики, сохраняющей для путника статус «живого». Это объясняется тем, что в концепции дороги зафиксировано ее восприятие как «инога мира», как «сферы небытия».¹⁸ Здесь надо отметить, что по мнению многих исследователей, между мирами людей и «сверхъестественных хозяев» граница определяется не пространственным, а временным моментом: «Граница, разделяющая мир людей и „хозяев“, не пространственная, она определена возможностями восприятия, которыми человек обладает в тот или иной момент времени. Собственно, видение „хозяев“-сил либо провоцируется действиями человека, заинтересованного в таком контакте, либо оказывается следствием нарушения каких-либо правил. В норме – „хозяева“ есть, но они должны быть невидимы.»¹⁹

Темный лес, как и сама дорога, в русской духовной традиции «приобретает значение „общенегативного символа“, концентрированно выражая идею пространства чужого и враждебного».²⁰ Лес воспринимается промежуточным топосом, границей между двумя – «этим» и «тем» – мирами, т. е. между мирами живых и мертвых, он осмысливается местом обитания нечисти,

¹⁸ Т. Щепанская. 28, 164.

¹⁹ С. Адоньева. *Социальное пространство магии. Силы и хозяева* // Язык культуры: Семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Н. И. Толстого. М., 2004. 169.

²⁰ Т. Щепанская. 251.

опасной, часто смертоносной средой для человека. Переводя на язык народного мировосприятия, можно сказать, что лес представляет собой «царство» покойников, во главе которых стоит «старший покойник», «большак», т. е. лесной царь. Шуметь в лесу – это исключительное преимущество и важный атрибут «лесного хозяина», лешего. Он «аукается с людьми», пугает людей страшным хохотом, свистом и криком, хлопает в ладоши и т. п.²¹ По данной логике нарушение лесного покоя само по себе представляет собой нарушение покоя мертвых, и как таковое, влечет за собой неизбежное наказание. Этот взгляд отражается и в запретах фольклорной традиции, связанных прямо с характером лешего, который, кажется, именно по-этому «гневается за то, что его тревожат».²² Следующее обстоятельство в связи с лешим, вытекающее из его «мертвой природы», это его излюбленное время – сумерки и ночь, т. е. пора сильнейшей активности inferнальных существ и покойников. С этим связаны запреты, согласно которым все «старались не шуметь, не оставаться в лесу в сумерки».²³ То есть человек, попавший в лес, всегда должен вести себя «правильно», таким образом ему надо опасаться уже и «тропы лешего», иначе лесной хозяин «может „отбросить“ оказавшегося на его пути человека, покалечить его или увести за собой, сгубить».²⁴ Как констатирует Левкиевская, его цель не загубить человека, а наказать (в том числе и смертью) только тогда, когда человек нарушает правила поведения в лесу.²⁵

В двух *Лесных царях* вырисовываются разные подходы к топосам леса и дороги, что во многом определяет интерпретацию двух стихотворений. В балладе Гете мы ощущаем угрожающее наличие природной стихии и все усиливающееся напряжение в столкновении двух позиций: переживание сильнейшего волнения, вроде экстаза мальчика и нарастающая тревога из-за душевного состояния сына со стороны отца. В русском варианте статус путника уже сам по себе указывает на ожидаемую опасность, на лабильность существования на грани двух сфер: человеческого, интимно-семейного и внечеловеческого, неопределенного, природного. В балладах Гете и Жуковского по разному осмысляется граница между проявлениями духовной и душевной, внутренней сферы человека и его окружающей, внешней природы. Это передается прежде всего в противопоставлении точек зрения отца и сына: их диалог в двух текстах имеет совершенно иной характер.

Цветаева в своем анализе противопоставляет два видения и с точки зрения интонации, эмоциональной напряженности: «Интонация, в которой мы узнаем собственное нетерпение, когда мы видим, а другой – не видит» (о

²¹ М. Власова. *Русские суеверия*. СПб., 2001. 287.

²² Там же. 288.

²³ Там же. 295.

²⁴ Там же.

²⁵ Е. Левкиевская. *Мифы русского народа*. М., 2006. 279.

сыне). «Ответ, каждым словом бьющий тревогу – сердца»²⁶ (об отце). Она как бы «упрекает» переводчика за смягчение драматизма при конфликте двух мировосприятий, называя его «идиллическим автором», который дает в уста отца «безмятежные» и «олимпийские» ответы. У Жуковского действительно снимается крайняя напряженность, эмоциональная взволнованность оригинала. Однако разница объясняется не известным свойством поэтической личности Жуковского, его склонностью к элегическим тонам, а его пониманием демонического, соответствующим русским духовным традициям.

У Гете экзистенциальный страх мальчика проецируется на природу, приобретает образ демона, воплощается в фигуре Erlkönig'a. Его тревожное душевное состояние порождается магическим существом, которое ни на кого не похоже, не имеет лица, и вообще человеческих атрибутов. Личное переживание мальчика приобретает в нем образное воплощение. Только дитя видит лесного демона, потому что тот существует только для него.

У Жуковского природа воплощается в образе лесного царя. Известная фигура суеверных рассказов становится реальностью в своей человекообразной конкретности в глазах ребенка. Страх младенца вызывает не его существование как у Гете, а внезапное появление существующего природного демона, встреча с ним.

Структура баллады Жуковского строится на бинарной оппозиции мира естественного, т. е. «человеческого», «живого» и мира сверхъестественного, т. е. «нечеловеческого», «мертвого». Данная оппозиция находит свое выражение в видении отца и сына, т. е. взрослого человека, лишившегося способности «правильно» видеть, и ребенка, благодаря своему молодому возрасту владеющего способностью в каждом феномене увидеть то, что он на самом деле есть. В противопоставлении видимого и невидимого у Гете и у Жуковского открывается двоemiрие разного типа: у Гете волнение отца объясняется непонятным для него психологическим состоянием сына, в то время, как у Жуковского недоумение возникает из-за нетождественности оценки одних и тех же явлений. Отец у Жуковского каждое происшествие воспринимает, как явление природы, он хочет не успокоить, а убедить ребенка в неправильной идентификации.

Тут возникает проблема т. н. «ошибочного узнавания», вытекающего из неполной статусной идентификации встречного. В мифоритуальной традиции «отнюдь не всегда встречный идентифицируется как человеческое существо. Традиция допускает его восприятие как нечеловеческого и даже потустороннего существа, т. е. идентификация встречного начинается [...] с классификации в рамках более общих категорий: „живой – неживой”, „чело-

²⁶ М. Цветасва. *Два «Лесных Царя»* // М. Цветасва. Сочинения в 2 т. М., 1980. 461.

век – нечеловек”.)²⁷ Значит, статусы путника связаны «с восприятием самой дороги, с символикой дорожного пространства».²⁸ Именно поэтому в северных рассказах и других фольклорных жанрах дорожная встреча описывается часто «в терминах неполного существования: поблазило, поманило, помнилось – т. е. показалось или почудилось, таким образом добавляется еще один параметр идентификации: „существующий – несуществующий”».²⁹

В многопланном неоднозначном образе лешего скрыты черты стихийного духа, судьбоносного божества, а также черты «хозяина» определенной территории, и предка-покровителя. Благодаря этому, леший как существо «могущественное, вездесущее (курсив наш – И. Б. – Ч. Ш.), обладает властью не только над лесом, но и над важнейшими сторонами человеческого бытия».³⁰ Для русской фольклорной традиции характерно четыре различных, но тесно связанных понимания лесного духа, которые соответствуют его основным функциям, олицетворяющимся в его образе: а) леший-покровитель (предок), б) леший-стихия, в) леший-хозяин и г) леший-судьба. На основе названных функций можно проследить «метаморфозы демона» в поэтической структуре баллады Жуковского, где отдельные строфы соответствуют конкретным олицетворениям лешего.

В начале своей интерпретации Марина Цветаева объясняет видение ребенка с его «болезнью», упрощая явление лесного царя, считая его бредом, продуктом ущербного физического и психологического состояния. «Уже с первой строфы мы видим то, чего у Гете не видим: ездок дан старику, ребенок издрогшим, до первого видения Лесного Царя – уже издрогшим, что сразу наводит нас на мысль, что сам Лесной Царь бред, чего нет у Гете, у которого ребенок дрожит от достоверности Лесного Царя. (Увидел оттого, что дрожит – задрожал оттого, что увидел.)»³¹ На наш взгляд такое противопоставление не подтверждается ни самим текстом, ни общим духом баллады Жуковского. Уже первые две строки вводят читателя в опасную зону как в пространственном, так и временном плане: резкий контраст усиленного движения и мертвой природной среды невольно ассоциируется со смертельной опасностью, при чем слово «запоздалый» добавляет еще один аспект, предвещающий одновременно и несчастный конец. В жесте «старика» выражается любовь и нежность отца, отграничивающего сына от внешнего мира, охраняющего его от природы, таящей в себе опасности и угрозы. В этой «мгле» ребенку чудится то сверхъестественное явление, которое уже явно указывает на характер «непроницаемого» пространства, как на сферу

²⁷ Т. Щепанская. 160.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ М. Власова. 292.

³¹ М. Цветаева. 459.

обитания невидимых существ, нечистой силы, в том числе и лесного демона. Ответ ребенка на беспокойный вопрос отца – «лесной царь мне в глаза сверкнул» – уже само по себе выражает или предвещает неизбежную и крайнюю опасность, если иметь в виду семантику слова «сверкнул». Это связано с одним из главных атрибутов лешего, т. е. с природой его внезапного появления и исчезания, что в суеверных рассказах описывается глаголами одного синонимического ряда, как например «возникает-исчезает», «расстался», «пропал», «сгас», а также «не стало», «нет никого» и т. п.³²

Как известно, леший часто выступает в функции покровителя леса. Таким образом ему приписывается покровительская функция не только в связи с лесом, но и с человеком, попавшим в лес. Человек в лесу именно поэтому должен подчиняться вышеупомянутым правилам поведения, обеспечивая себе покровительство лесного духа. Данная покровительская функция сближает образ лешего, т. е. «старшего покойника» с образом предков, т. е. умерших родственников. В начале баллады Жуковского леший появляется именно в этом своем образе, а отец не может «правильно» воспринять его атрибуты. Он станет жертвой «ошибочного узнавания», в суеверных рассказах часто упомянутого «хитрого обмана» лешего: старик видит его, но не узнает. Для «знающих» сам белый цвет и свет причисляются к атрибутам лешего-покровителя, точнее «белого дедушки» как ипостаси лешего, в образе которого олицетворяются положительные черты «доброе, праведное лесного духа».³³ Erlkönig у Гете – «неопределенное – неопределимое! – неизвестно какого возраста, без возраста, существо, сплошь из львиного хвоста и короны, – демона, хвостатости которого вплотную соответствуют «полоса» («лоскут», «отрезок» «обрывок», Streif) тумана, равно как бороде Жуковского вообще-туман над вообще-водой».³⁴ В русской традиции покровительская функция – наряду с определенными мифическими персонажами – приписывается, как правило, именно живой воде и туману, ведь они оба со своей мощной непроницаемостью способны спрятать от чужих глаз тех, которые нуждаются в их помощи (см. *Легенда о граде Китеже*, легенды о праведниках, скрытниках и т. д.). Значит, на основе образных ассоциаций туман и вода отождествляются с самим лешим. То есть, здесь речь идет не о тумане вообще и не о воде вообще, как в цветаевской интерпретации, а о самом лешем, как о духе природных пространств.

Сопоставляя характер соблазна, Цветаева подчеркивает, что конкретизация обещаний демона Жуковского «несравненно менее волнует нас, чем только упоминание, умолчание о них ребенком»³⁵ у Гете. Лесной царь Жу-

³² См. М. Власова. 290.

³³ Там же. 39.

³⁴ М. Цветаева. 460.

³⁵ Там же.

ковского постоянно манит ребенка в свою сторону, перечисляя ему все ценности, все богатство своего царства, он «золото, перлы и радость сулит» младенцу. Тем самым подчеркивается хитрость лесного духа («обман лешего»): вместо «чужой» стороны (т. е. мертвой) он показывает свое царство как «другую» сторону, противоположную обыкновенной жизни, отличающуюся своим роскошным богатством, избытком драгоценных вещей. Таким образом, у Жуковского богатство лесного царя строится на обмане, как и в народных рассказах, которые также избыточно легендарными чертогами и сокровищами лешего и которые всегда оказываются обманчивой видимостью. В суеверных рассказах леший награждает человека, например, неразмеченным «чертовым серебряным гривенником», как в олонекской быличке бабу-повитуху, которая «на другое утро сунет руку в карман, а там лежит черепок от чугунного горшка».³⁶

Леший часто выступает в функции стихийного духа (леший-стихия), или прямо отождествляется со стихией ветра (леший-ветер): «А как ветер, вихорь, дак это уж самый леший.»³⁷ Не случайно, что при описании его движения подчеркивается его разрушительный характер, оно «всегда сопровождается сильным ветром, и вихрем [...], а в лесах ломает сотни деревьев».³⁸ Видение младенца отец объясняет опять рационально: «То ветер, проснувшись, колыхнул листы.» Этот эпизод баллады напоминает фольклорные тексты, моделирующие «ситуацию неопределенности, когда ветер или иное неожиданное событие пугает человека, и он реагирует на это как на сознательные действия дорожных исчадий (здесь – лешего): агрессию с их стороны».³⁹

В середине стихотворения резко изменяется характер соблазна, в нем усиливается «интимный элемент», связанный с телесной близостью. Однако пока у Гете дочери лесного царя ждут свою «жертву» в невидимом, отдаленном, мрачном месте («am düstern Ort»), в переводе не присутствуют угрожающие черты природы. После обещаний, материализованных в «мертвых» камнях, лесной царь манит ребенка в «живую» природу, в «свой» лес. В данном случае лес осмысливается как «дуброва», т. е. священная роща, сакральное место всяких ритуалов (в том числе инициации). Параллельно с этим, акцент и во временном плане переносится на положительные качества: противопоставляются «ночная глубина» и обещанные лешим «светлые» ночи «при месяце».

Здесь поведение лесного царя соотносится со следующим его пониманием – как «хозяина» леса, стоящего во главе «лесного царства», т. е. лесных просторов. Не случайно в фольклоре часто и сам лес олицетворяется в

³⁶ М. Власова. 289.

³⁷ О. Черепанова. *Мифологические рассказы и легенды Русского Севера*. СПб., 1996.

³⁸ М. Власова. 290.

³⁹ Т. Щепанская. 218.

образе лешего. Как замечает Власова, «зеленоволосый лесной хозяин словно бы „сливается“ с деревьями, он не только дух растительности, но олицетворение леса».⁴⁰ Само слово «лес» именно поэтому считается одним из имен лешего (ср. *Лес честной, царь богатый*).

Более всего в таком понимании лешего проявляется его оборотническая природа, согласно которой он способен превращаться в человека, животного и любой объект леса: в дерево, куст, и т. д. У Жуковского он принимает облик дерева, оборачивается «ветлами». Высказывание отца «То ветлы седые стоят в стороне», таким образом, представляет собой неосознанную констатацию присутствия лешего – отец опять видит его, но не осознает этого. Ветлы, увиденные отцом не случайно «седые», ведь этот цвет – вместе с зеленым и «синюшным»⁴¹ – относится к образу лешего: он с удовольствием принимает облик седого старика, или, как мы видели у Жуковского, «седого пня» (*К Воейкову*) и т. д. Так же нельзя считать случайностью, что эти ветлы по дороге «в стороне» стоят, т. е. сбоку, как будто сопровождая отца и его сына. В народных рассказах леший «сопутствует человеку, идет рядом»⁴² (ср. леший-судьба). Само слово «сторона» тоже вызывает ассоциации с лешим: в фольклорных текстах он часто упоминается как «чужая сторона», т. е. существо, относящееся к «тому» свету, противоположному миру живых.

Как царя леса, его представляли семейным существом, полагали, что леший «любит семейную жизнь». У него есть жена-лешачиха, которая «некрасива и необрядна» и дети, рожденные в браке с лешачихой, а иногда увиденные им крестьянские дети. Ребенок лешего или уродлив, или незначительно отличается от прочих лесных духов,⁴³ что часто заставляет его подменить своего ребенка обычным дитем или просто унести человеческого ребенка. Похищение людей сближает лесного царя с германскими эльфами: «Эльфы и родственные с ними стихийные существа признаны были за похитителей человеческих душ.»⁴⁴ Кроме этого, семейная жизнь также роднит образ лешего с эльфами. Последние «пляшут на свежих могилах, с весельем встречая новую душу, пришедшую к ним из мира живущих. Усопшие поступают в круг эльфов, и потому смерть человека празднуется ими, словно свадьба или прибытие дорогого гостя, музыкой и танцами. [...] Как существа, некогда сами причастные людской жизни, эльфы стоят в близкой родственной связи с семьями их потомков, продолжающих населять землю. Всякий род, всякая семья имеет своих собственных эльфов и питает к ним уважение и

⁴⁰ М. Власова. 284.

⁴¹ По народному представлению у лешего синяя кровь.

⁴² М. Власова. 293.

⁴³ Там же. 289.

⁴⁴ А. Афанасьев. т. 2. 340.

преданность, как к домовым охранительным божествам и свой черед пользуется от них помощью и защитой в нужде.»⁴⁵

Возвращаясь к интерпретации баллад, отметим, что искушение в каждом случае реализуется через демонических существ женского пола. В датской балладе Негг Oluf поддался соблазну и был убит дочерью короля эльфов, у Гете, чтобы привлечь к себе мальчика, Erlkönig пользуется чарующей силой своих дочерей. У Жуковского дочери лесного царя выступают как помощницы нового, молодого члена семьи, как родные сестры младенца. Если в гетевской балладе выражения «warten schön», «wiegen», «tanzen», «singen» связываются с соблазнительной, как бы гипнотической способностью дочерей, включая сюда и эротический мотив, то у Жуковского повторяющийся глагол «играть» соотнесен с детскими развлечениями, как и глагол «усыплять» скорее связан со значением «убаюкивать младенца».

У Гете возраст ребенка отмечается в разных вариантах, указывая на возможные адекватные формы соблазна. С приближением демона мальчик как бы взрослеет на глазах, он становится красивым подростком, вызывающим любовь демона. Это четко выражено в его обращении к мальчику: сначала он называет его «милое дитя» («liebes Kind»), потом «нежный мальчик» («feiner Knabe»), и наконец признается в любви: «Я люблю тебя! Меня уязвила твоя красота!»⁴⁶ («Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt»). У Жуковского возраст мальчика оказывается постоянным: и лесной царь, и отец много раз называют его «младенцем», подчеркивая его детскую молодость и тем самым его беззащитность.

Принципиальная разница в восприятии иррационального у Гете и у Жуковского наиболее полно проявляется к концу обеих баллад. Подводя итоги своего анализа Цветаева констатирует: «Вещи равновелики. И совершенно разны. Два „Лесных царя“. Но не только два „Лесных царя“ – и два Лесных Царя: безвозрастный жгучий демон и величественный старик, но не только Лесных Царя – два, и отца – два: молодой ездок и, опять-таки, старик (у Жуковского два старика, у Гете – ни одного), сохранено только единство ребенка. Две вариации на одну тему, два видения одной вещи, два свидетельства одного видения. Каждый вещь увидел из собственных глаз.»⁴⁷ У Гете судьба ребенка решается в агрессивном, жестоком последнем жесте демона – дитя гибнет под сильным воздействием физического прикосновения, причиняющего невыносимую боль: «Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an! / Erlkönig hat mir ein Leids getan!» Крик мальчика является его последним прощальным жестом, знаком окончательного расставания с миром

⁴⁵ Там же. т. 3. 233.

⁴⁶ Дословный перевод Цветаевой.

⁴⁷ М. Цветаева. 462–463.

живых. Erlkönig показывает свое настоящее лицо, выступает без личин, как карающий демон. Гете таким образом переосмысляет изначальный мотив любовной мести датской баллады, перенося его в более широкий *метафизический* план. В центре внимания поэта стоит сам человеческий феномен с его известными и неизвестными (в том числе и демоническими) сторонами, в сложном взаимоотношении рационального и иррационального в одной и той же личности. Персонажи баллады (отец – сын – Erlkönig) являются проекциями разных альтернатив в осмыслении внутренних – как экзистенциальных, так и эмоциональных – конфликтов индивидуума.

У Жуковского в двух последних строфах демон выступает в самом роковом его аспекте, а именно как леший-судьба, который завершает судьбу ребенка: «Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать». Последнее явление лешего вызывает у ребенка физические симптомы смертельной болезни. Здесь надо отметить, что по фольклорной традиции болезни неизвестного происхождения приписываются именно сверхъестественным существам, в том числе и лесному духу. В таких случаях причина болезни объясняется тем, что больного «обошел» леший. Крик ребенка («Младенец тоскует, младенец кричит») представляет собой момент перехода из мира живых в мир мертвых. Умирая, он наделяется главным атрибутом лешего: он страшает своего отца криком прощания, как леший пугает людей своим «особенно зычным голосом». Ребенок уже причастен тому миру, приобретает новую семью, семейство лешего. Тем самым вместо своего живого отца-старика он находит нового отца, седого старика – лесного царя. Значит, в *Лесном царе* Жуковского смерть обозначает не только окончательную потерю (с точки зрения отца), но и приобретение (с точки зрения демона). Таким образом момент смерти ребенка представляет собой особую инициацию: посвящение живого в мертвого.

В балладе Гете демоническое начало скрывается в человеке, в его внутреннем мире, у каждого есть свой внутренний демон, воплощающий его личностные свойства, известные или неизвестные ему самому. Erlkönig является тем смертоносным демоном, который управляет личной судьбой человека. Вступить с ним в непосредственный контакт означает подчиниться его воле, стать беззащитным перед собственной судьбой. Именно в этой неизбежности, обреченности, подвластности жестокому закону бытия заключается трагизм отдельной человеческой жизни.

У Жуковского «лесной царь» является проекцией коллективного, народного духа. Многочисленные метаморфозы лешего демонстрируют полноту бытия с точки зрения различных представлений о наличии сверхъестественных основ в человеческой жизни. В этом отношении судьба отдельного человека связана с тем, как он понимает «миропорядок» с его естественными и сверхъестественными существами, нарушает ли он их законы. При

контакте с демонической силой определяется его судьба, оформляется его путь среди возможных альтернатив. Трагизм смерти, завершенности жизненного пути растворяется в возможности человека менять статус существования в вечности бесконечных метаморфоз.

Приложения

В. Жуковский
Лесной царь

*Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.
К отцу, весь издрогнув, малютка приник,
Обняв, его держит и греет старик.*

– *Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?
– Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул;
Он в темной короне, с густой бородой.
– О нет, то белеет туман над водой.*

*«Дитя, оглянися; младенец, ко мне;
Веселого много в моей стороне:
Цветы бирюзовы, жемчужны струи;
Из золота слиты чертоги мои».*

– *Родимый, лесной царь со мной говорит:
Он золото, перлы и радость сулит.
– О нет, мой младенец, ослышался ты:
То ветер, проснувшись, колыхнул листья.*

*«Ко мне, мой младенец; в дуброве моей
Узнаешь прекрасных моих дочерей:
При месяце будут играть и летать,
Играя, летая, тебя усыплять».*

– *Родимый, лесной царь созвал дочерей:
Мне, вижу, кивают из темных ветвей.
– О нет, все спокойно в ночной глубине:
То ветлы седые стоят в стороне.*

*«Дитя, я пленился твоей красотой:
Неволей иль волей, а будешь ты мой».
– Родимый, лесной царь нас хочет догнать;
Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать.*

*Ездок оробелый не скачет, летит;
Младенец тоскует, младенец кричит;
Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мертвый младенец лежал.*

Johann Wolfgang Goethe
Erlkönig

*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
 Es ist der Vater mit seinem Kind;
 Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
 Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.*

*Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –
 Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
 Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? –
 Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. –*

*„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
 Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
 Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
 Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“*

*Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
 Was Erlenkönig mir leise verspricht? –
 Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind!
 In dürren Blättern säuselt der Wind. –*

*„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
 Meine Töchter sollen dich warten schön;
 Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
 Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“*

*Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
 Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –
 Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau;
 Es scheinen die alten Weiden so grau. –*

*„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
 Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“ –
 Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
 Erlkönig hat mir ein Leids getan! –*

*Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
 Er hält in Armen das ächzende Kind,
 Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
 In seinen Armen das Kind war tot.*

Erlkönigs Tochter
(Übersetzt von Johann Gottfried Herder)

Herr Oluf reitet spät und weit,
Zu bieten auf seine Hochzeitsleut.
Aber der Tanz geht so leicht durch den Hain.
Da tanzen die Elfen auf grünem Land,
Erlkönigs Tochter reicht ihm die Hand.
„Willkommen, Herr Oluf! Was eilst von hier?
Tritt her in den Reihen und tanz mit mir.“
„Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeitstag.“
„Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Zwei güldne Sporen schenk ich dir!“
„Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeitstag.“
„Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Ein Hemd von Seide, das schenk ich dir.“
Ein Hemd von Seide so weiss und fein,
Meine Mutter bleichts im Mondenschein.“
„Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeitstag.“
„Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Ein Haupt von Golde, das schenk ich dir.“
„Ein Haupt von Golde, das nähm ich wohl;
Doch tanzen ich nicht darf noch soll.“
„Und willt, Herr Oluf, nicht tanzen mit mir,
Soll Seuch und Krankheit folgen dir.“
Sie tät einen Schlag ihm auf sein Herz,
Noch nimmer fühlt'er solchen Schmerz.
Sie hob ihn bleichend auf sein Pferd:
„Reit heim nun zu dein'm Fräulein wert.“
Und als er kam vor Hauses Tür,
Seine Mutter zitternd stand dafür:
„Hör an, mein Sohn, sag an mir gleich,
Wie ist deine Farbe blass und bleich?“
„Und sollt sie nicht sein blass und bleich,
Ich traf in Erlenkönigs Reich.“
„Hör an, mein Sohn, so lieb und traut,
Was soll ich nun sagen deiner Braut?“
„Sagt ihr, ich sei im Wald zur Stund,

*Zu Proben da mein Pferd und Hund.”
Frühmorgen und als es Tag kaum war,
Da kam die Braut mit der Hochzeitschar.
Sie schenkten Met, sie schenkten Wein;
„Wo ist Herr Oluf, der Bräut'gam mein?“
„Herr Oluf, er ritt in Wald zur Stund,
Er probt allda sein Pferd und Hund.”
Die Braut hob auf den Scharlach rot –
Da lag Herr Oluf, und er war tot.
Aber der Tanz geht so leicht durch den Hain.*