

УДК 82-144

О.В. БОГДАНОВА,
*доктор филологических наук, профессор,
ведущий научный сотрудник Института филологических исследований
Санкт-Петербургского государственного университета (Российская Федерация)*

КОНФЛИКТ «МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЙ» И «СКОРБНЫЙ» (БАЛЛАДА В.А. ЖУКОВСКОГО «ЛЮДМИЛА»)

В статье анализируется система образов баллады В.А. Жуковского «Людмила» (1808), рассматриваются философские основы взглядов художника. В результате анализа показано, что традиционный конфликт «Людмила ↔ Бог», приписываемый тексту Жуковского, на самом деле не рассматривался поэтом как возможный и релевантный. Согласно трактату Жуковского «О меланхолии в жизни и поэзии» автор дифференцирует «душевный» конфликт и подразделяет его на «меланхолический» и «скорбный». Именно эти типы конфликта и оказываются в центре «Людмилы», что позволяет говорить об известной «свободе» переводной баллады Жуковского от «Леноры» немецкого романтика Г.-А. Бюргера. Кроме того, в статье высказывается предположение, что внетитульно баллада «Людмила» была посвящена Марии Протасовой, к которой Жуковский сватался в то время.

Ключевые слова: русская литература XIX века, В.А. Жуковский, баллада «Людмила», образно-мотивная система, претекст, прототип.

В основе сюжетного построения первой переводной баллады В.А. Жуковского «Людмила» (1808) – вслед за «Ленорой» немецкого поэта Г.-А. Бюргера – лежит традиционный сюжет о мертвом женихе, широко распространенный в западноевропейском фольклоре. Жених возвращается к невесте, давно и напрасно ожидающей суженого с войны, чтобы забрать нареченную с собой в «дальнюю сторону» – в могилу – и навсегда соединиться с возлюбленной. Сюжетные вариации подобных фабульных линий в фольклорной традиции различны – 1) героиня готова отправиться вслед за женихом, но мертвец отказывает ей, оберегая ее и оставляя среди живых; 2) после прощания с мертвым женихом героиня на следующий день умирает, не вынеся горя и разлуки; 3) любящая невеста с готовностью присоединяется к мертвому жениху и вместе с ним сходит в могилу, чтобы более не расставаться. Именно последний вариант выбирает Бюргер в «Леноре» и – вслед за ним – Жуковский в «Людмиле».

Русская фольклорная традиция не знает сюжета о мертвом женихе, потому столь неожиданной и странной должна была показаться баллада Жуковского современникам. Однако обращение поэта к балладному жанру было закономерным: как на Западе, так и в России, начало XIX в. было ознаменовано вниманием к национальным корням, к поиску и литературной фиксации национальной стихии. И в этом смысле перевод Жуковским «народной» баллады Бюргера являл собой один из первых примеров ориентации на поэтические народные истоки (другое дело, что пока образцом народности служила не собственно русская почва, но западноевропейская, не русский фольклор, но немецкий). Между тем заслуга Жуковского состоит не только в факте обращения к фольклорному жанру, активизирующему национальное самосознание, но и в отказе от переводческого буквализма, в стремлении придать чужеродному сюжету самобытность, признаки узнаваемости, русскости. Неслучайно «переложение» с немецкого имело подзаголовок «русская баллада».

Имя главной героини Жуковского – Людмила – имеет славянские корни и для русского читателя оно масиологично, легко приоткрывает «внутреннюю форму»: «любимая ми-

ром», т. е. любимая людьми. Позитивные коннотации «говорящего» имени героини (и, следовательно, характера) очевидны. Этот экспозиционный момент существенен для понимания смысла и значения «наказания», которое понесет героиня.

В стремлении русифицировать германский сюжет Жуковский относит событийный план бюргеровской баллады к русской истории, потому в самом начале повествования дается упоминание о «грозной рати *славян*» [1, с. 7], отправившейся в «далекую сторону», в «чужеземье». По возвращении к Людмиле мертвеца-жениха хронотоп (гео)локализуется, уточняется: герой сообщает, что его «тесный дом» – «Близ Наревы <Наровы, Нарвы>» [1, с. 10], «Там, в Литве, краю чужом» [1, с. 11]. Пространственно-временные координаты маркированы и историзированы – привязаны поэтом к событиям Северной войны (1700–1721), ко времени сражений Петра I с армией шведского короля Карла XII. (Заметим, не XVI и не XVII вв., и не Ливонской войны, как нередко звучит в научной литературе [2; 3; 4]).

Знаковая фигура Петра Великого, первого русского императора, создателя Российской империи, успешного полководца-победителя, служит Жуковскому опорой и поддержкой национального колорита баллады, формирует его затекстовый – русский – фон. Ибо для современников Жуковского было памятно, что по окончании победоносной для Петра Северной войны в Европе возникла новая империя – Российская империя, обретшая выход к Балтийскому морю и создавшая мощную армию и флот. Именно в ходе Северной войны возник Санкт-Петербург (1703), ставший столицей Империи.

Знание современниками Жуковского русской истории (особенно в период активной работы Н.М. Карамзина над «Историей Государства Российского») обеспечивало и сюжетную (событийную) мотивацию баллады: битва при Нарове была проиграна Петром I, потому смерть жениха Людмилы была ожидаема, не была единичной среди множества трагических смертей русских ратников в ноябре 1700 года. Потому герой баллады, рассказывая о себе, использует преимущественно местоимение «мы», с одной стороны, словно лишаясь своей жизненной субъектности и личностности (телесности), с другой – подчеркивая и оттеняя множественность смертей, понесенных русской армией. «Экспозиционная» атмосфера текста Жуковского оказывалась по-своему подлинной и историчной, выстроенной с учетом былых – реально-исторических – событий, оживляющих в памяти читателей славные страницы русской истории.

Адаптация заимствованного сюжета к национальной обстановке просматривается и в характере повествования, избранного Жуковским, в создании пейзажных (природных и бытовых) зарисовок, которые сопровождают развитие действия баллады с первых строк.

В отличие от Бюргера, сосредоточенного на сюжетном движении, Жуковский воссоздает эпизоды возвращения дружины и ополчения после тяжелой смертельной битвы как историческую картину. Композиционная завершенность отдельных эпизодов придает им размах своеобразного небольшого полотна, детально фиксирующего грустные знаки трагических событий: «ратных строй», «шлемы», «панцири», «мечи» и – «пыль», «прах», «туман»:

Пыль туманит отдаленье;
Светит ратных ополченье;
Топот, ржание коней;
Трубный треск и стук мечей... [1, с. 7]

Центр образно-живописной картины эмоционально акцентирован – возвращение рати сопровождают «лавры» («Прахом панцири покрыты; / Шлемы лаврами обвиты...») как знак радости и торжества, даруемых «шумной толпой» встречающих («жены, чада, обрученны») воинам-героям, сумевшим вернуться домой живыми: «Возвратились незабвенны!» [1, с. 7].

Оживление повествования и приближение впечатлений к ментальности русского читателя достигается Жуковским лиризованным настроением картин природы – не лаконичных и условных, как у Бюргера, но насыщенных эмоциональной живостью родных образов. Романтический пейзаж Бюргера перерастает в реалистические зарисовки Жуковского:

Вот и месяц величавый
Встал над тихою дубравой:
То из облака блеснет,
То за облако зайдет...

Ранее неведомый читателю мир национального фольклора с его необыкновенными картинами (пронизанными чертами узнаваемости) раскрывается в «Людмиле» через посредство художественно-выразительных средств, присущих русской народной песне и сказке: «тени длинные», «леса дремучи», «воды зыбки» [1, с. 9] – постоянные эпитеты, развернутые метафоры, песенные обороты, просторечные конструкции, лексические повторы, синтаксический параллелизм становятся поэтическими средствами приближения текста Жуковского к русской народной традиции.

Уже в «Людмиле» Жуковский делает шаг к актуализации национального своеобразия русской литературы, к осознанию национальных черт русского мира. Однако пока еще атмосфера народного сказания задействована Жуковским без серьезной семантико-смысловой нагруженности, но в ориентации на создание антуража событий, в поддержание поэтического «двоемирия» баллады. Русский фон становится пространством для развертывания европейского сюжета.

В «Людмиле» Жуковский создает «вольное переложение» баллады Бюргера, но сюжетные линии обоих поэтических текстов и характер событий, в них отображенных, подчеркнута сходны. Изменив антураж балладного времени и пространства, приблизив художественный хронотоп к исторически-национальным константам, тем не менее на уровне фабульного построения баллады Жуковский достаточно точно следовал Бюргеру. Едва ли не единственное структурно-композиционное отличие составляет финальный эпизод баллады – смерть героини у Бюргера только упомянута, у Жуковского – констатирована и (идейно) интерпретирована.

Чуждый русскому сознанию сюжет о мертвом женихе экстраполирован Жуковским на русскую почву, тем самым усиливая акцент неординарности (= романтичности) воспроизводимых событий, изменяя привычную логику поведения знакомого героя/героини. Романтическая «необычность» и «исключительность» становятся условием обнаружения скрытых граней характера персонажа, репрезентации психологических коллизий образа.

Героиня «Людмилы» оказывается вовлеченной в романтический (в основе своей и прежде всего – любовный) конфликт: потеряв надежду на возвращение жениха с войны, утратив веру в возможность земного счастья, героиня молит о смерти:

Расступись, моя могила;
Гроб, откройся; полно жить;
Дважды сердцу не любить... [1, с. 8]

Горечь потери, терзания и скорбь, психологически объяснимые потерей милого, сопровождаются в романтической балладе (дополняются в бюргеровском ключе) ропотом героини против Бога:

Царь небесный нас забыл...
Мне ль он счастья не сулил?
Где ж обетов исполненье?
Где святое провиденье?
Нет, немилостив творец;
Все прости; всему конец... [1, с. 8]

Русская героиня, девушка исторического XVIII в., Людмила теряет веру в Бога («Сердце верить отказалось»), взывает на суд Творца («Что взирать на небеса? / Что молить немолимых?» [1, с. 8]). Троекратное (в духе народной песни) моление матери о смирении Людмилы, о покорности перед Создателем («Дочь, вспомни смертный час; <...> Будь по-

слушна небесам» [1, с. 9]) остается неслышанным («Нет, забыл меня спаситель!» [1, с. 9]). Романтическое противоречие как будто бы заявлено и определено.

В современном литературоведении принято рассматривать романтический конфликт баллады «Людмила» как столкновение между героиней, ропчущей против Бога, и Творцом, карающим героиню за непокорность и безверие. Слова «кара» и «наказание» неизменно сопровождают суждения исследователей текста «Людмилы» [5–9]. Однако так ли это?

Несомненно, противоположение «героиня ↔ Творец» до предела обострило бы конфликт романтической баллады, со всей силой обнаружило бы «необычного героя» (героиню) в «необычных обстоятельствах» (греховный ропот против Бога). Заметим, именно такова сюжетная коллизия «первоисточника» – в тексте баллады «Ленора» Бюргером прямо намечена данная антиномия: «Сам Бог врагом *Леноре*...» [1, с. 184].

Между тем Жуковский осложняет конфликт, снимает его прямолинейность и однозначность, привносит во «внешний» конфликт «внутренние» слагаемые. В балладе Жуковского бюргеровское противостояние «героиня ↔ Создатель» не снимается, но отходит на второй план, тогда как на первый план выдвигаются проблемы нравственно-философского характера. Главный вектор размышлений поэта интроспективен, направлен на внутренний мир героини, на сомнения духовные и душевные. Из плана божественного возмездия, предложенного Бюргером, Жуковский переводит конфликт на уровень нравственно-этический, психологический. Конфликт оказывается двойственным, распадающимся на составляющие.

В балладе Жуковского главное романтическое «двоемирие» формируется не на уровне внешних, *объективных* коллизий, а на уровне внутренних, *субъективных*. Другое дело, что борение внутренних сомнений героини Жуковский эксплицирует (пока) не в одном глосе, но в двух, не в споре героини с самой собой, но в несогласном диалоге с матерью.

«Один голос», героиня-мать, напоминает (дочери):

Рай – смиренным воздаянье,
Ад – бунтующим сердцам [1, с. 9],

тогда как «другой голос» (героиня-дочь) возражает:

С милым вместе – всюду рай;
С милым розно – райский край
Безотрадная обитель [1, с. 9].

На основе «двуголосия» Жуковский психологически тонко демонстрирует возможность различного отношения к одним и тем же событиям, показывает оправданность и допустимость – до некоторой степени истинность – каждого из высказываемых суждений, оставляя за умудренной жизнью матерью осознанную веру в Божественное провидение, за юной влюбленной героиней – эмоциональный порыв, следование сердцу, страсти, чувствам. В подобном соотношении конфликтные полюса баллады оказываются не только правдоподобно (реалистически) соотнесенными, по сути уравненными (противостояние «Людмила ↔ Бог» не коррелятивно), но и насыщенными психологической глубиной, этико-религиозными сомнениями и колебаниями, провоцирующими и допускающими ситуацию выбора.

Следует напомнить, что в ранний период работы над балладой «Людмила» (1807–1808) реальные жизненные обстоятельства ставили Жуковского перед тем же выбором, что был намечен и в поэтическом тексте. Именно тогда поэт сделал предложение М.А. Протасовой, племяннице, дочери его сводной сестры, – и получил отказ. Жуковский и его избранница оказались в рамках той же дилеммы – роптать или покориться. Текст *переводной* «Людмилы» демонстрировал близость *реальным* жизненным обстоятельствам, в которых оказывался художник (и его избранница), и фиксировал мотивацию выбора, который надлежало сделать героям (и прототипам)¹.

¹ В «автобиографическом» контексте имя героини Людмила может быть интерпретировано как несложная тайнопись, как облегченный аллитерированный криптограф Жуковского — любимая, милая, как завуалированное обращение к возлюбленной Марии.

Специалистам известно, что категории «скорбь» и «меланхолия» имели в жизни и поэзии Жуковского особое категориальное значение – не только эмоционально-нравственное, но этико-философское [10, с. 53–79]. В балладе «Людмила» именно о *скорби* гласит мать героини:

«О Людмила, грех роптанье;
Скорбь – создателя посланье...» [1, с. 8].

В современном представлении понятие-концепт *скорбь* ничего особенного и семантически неоднозначного в себе не содержит и прочитывается нейтрально как *печаль*, которую переживает потерявшая надежду героиня, как горькая *кручина*, которую наблюдает в дочери мать. Между тем для Жуковского понятие *скорби* было концептуальным, заключающим в себе различные философские грани и этические смыслы. Появление в тексте «Людмилы» маркированного для Жуковского слова-категории не случайно.

В статье «О меланхолии в жизни и в поэзии»², почти в диалоге-трактате, Жуковский вдумчиво рассуждает о «природе вещей мира», о страдании как «первом и последнем слове христианства на земле» и для себя и своего корреспондента выявляет «ясную дефиницию», тонкую понятийную разницу между *скорбью* и *меланхолией*.

В споре с оппонентом Жуковский вопрошает: «Что такое *меланхолия*?» – и дает ответ: «Грустное состояние души, происходящее от невозвратной утраты, или уже совершившейся, или ожидаемой и неизбежной. Причины меланхолии суть причины *внешние*, истекающие из всего того, что нас окружает и что на нас извне действует» [11, с. 152]. Другое – *скорбь*: «*Скорбь* или *печаль* есть состояние души, томимой *внутренней* болезнью, из самой души истекающею; и хотя причины *скорби* могут быть *внешние*, но оне, поразив душу, не дают ее ей самой, и *скорбь* в ней тогда также присутственна, как и сама жизнь» [11, с. 152].

По Жуковскому, *меланхолия* есть «ленивая нега», «грустная роскошь, мало-помалу изнуряющая и, наконец, губящая душу». «*Скорбь*, напротив, есть деятельность, столько же для победившей ее души образовательная и животворная, сколько она может быть разрушительная и убийственна для души, ею побежденной» [11, с. 153].

Если вдуматься в слова Жуковского, если погрузиться в их этико-философские нюансы, то становится ясно, что конфликт «Людмила ↔ Зиждитель» – *меланхолический* (внешний), тогда как конфликт «Людмила ↔ мать», а еще точнее «Людмила ↔ Людмила» (духовный мир Людмилы, терзания в душе) – конфликт *скорбный* (внутренний). В чем же разница? Для Жуковского принципиально то, что *скорбь* «диалогична», двойственна, она может быть разрушительна или созидательна, губительна или победительна, приводить в отчаяние или даровать силу. В *характере разрешения* «скорбного конфликта», по Жуковскому, и проявляется личность героя (шире – личностность человека), его могущество или слабость, его нравственная и религиозная воплощенность и цельность или моральное разрушение и умирание. *Скорбь*, по Жуковскому, идет двумя путями – и ведет к жизни или смерти (в понимании поэта, не столько физической, сколько духовной).

В представлении Жуковского, «*скорбь* есть душа христианского мира» [1, с. 153], это доминирующая форма нравственно-этического восприятия действительности, доступный человеку способ философского (= религиозного) познания мира, сложный и неоднозначно-противоречивый комплекс людских переживаний, включающих в себя множественность эмоциональных, психических, моральных нюансировок.

В поэтической философии Жуковского слово *скорбь* берет на себя роль слова-сигнала, слова-концепта, слова-маркера, которое означает некое распутье, перекрестье дорог, на котором оказывается герой в поиске верного жизненного пути. Героиня Жуковского поставлена перед «*скорбным* выбором» – ее дальнейшая судьба есть ее собственный выбор. Роль Бога-Творца до определенного момента отодвинута на задний план – он до некото-

² Статья является сокращенным вариантом полемического письма Жуковского к П. А. Вяземскому от 3 (15) марта 1846 г. При жизни Жуковского опубликована не была. Впервые: Русская беседа. 1856. Кн. I. С. 13–27 (с пропусками).

рой степени не участник событий, но наблюдатель. Выбор героини, по Жуковскому, – в конечном итоге суть вера или безверие. По Жуковскому, «вера <во Христа> – дитя скорби» [1, с. 152], т. е. истинная вера рождается и укрепляется в результате скорбных раздумий, *правильного* преодоления скорби.

В балладе «Людмила», героиня-мать так и свидетельствует: «Скорбь – создателя посланье...», т. е. некая проверка героини, предпринятая Богом. Бог не отвернулся от Людмилы, но поставил ее перед испытанием, определяющим ее дальнейшую судьбу. Т. о. «недопустимый» (невозможный для русской ментальности) романтический (западноевропейский, бюргеровский) конфликт «юная героиня ↔ Бог» фактически снят Жуковским, переведен в иную – национальную – плоскость: немецкое подражание действительно демонстрирует *русскость* мысли поэта (в большей мере значимой, чем природно-фольклорный антураж или исторические приметы). «Людмила» Жуковского выходит из тени бюргеровской «Леноры».

Под новым углом зрения сюжетное развитие баллады «Людмила» и осмысление судьбы главной героини требуют уточнения и корректировки.

Как уже было сказано, вопреки тексту, исследователи делают вывод о том, что смерть героини – наказание, посланное ей Богом за грехи. Более того, кто-то из исследователей говорит о том, что «темные силы овладевают душой» Людмилы (И.Ю. Винницкий), в облаках – сочувствие Людмиле, в аду же – ожидание жертвы. Однако в плане иной интерпретации – «внутренней» (соответствующей религиозно-философским взглядам Жуковского) – смерть героини обретает другую смысловую семантику, лишается inferнальной нагруженности.

Поэт-нарратор прослеживает весь страшный путь, который проделывает героиня с женихом-мертвецом, целиком отдавшись в его власть. Героиня не сразу, по сути, до самого последнего мига не понимает, что ее жених мертв. Между тем, когда героиня оказывается на пороге другого мира, возле развернутой могилы жениха-мертвеца, Жуковский не обнаруживает (не репрезентирует) страха или даже сомнения героини-невесты. Поэт словно опускает (возможные) сомнения или тревоги, которые могли (должны) были охватить душу героини-девушки. Автор кратко, безэмоционально, почти сухо-информативно сообщает:

Что ж Людмила?.. Каменеет,
Меркнут очи, кровь хладеет,
Пала мертвая на прах.

Поэт точно подбирает слова – предикат «каменеет» прочитывается и как элемент фразеологизма «окаменеть от страха», и как поэтическое сравнение – героиня увидела мертвого жениха и, не вынеся горя, пала за смертью, как каменная, и как художественно-реалистическое действие – героиня умирает и, как следствие, каменеет.

Финальная строфа баллады, следующая за сообщением о смерти героини, не свидетельствует о разгуле темных сил, о радости или буйстве нечисти, об «овладении» загробными посланцами душой Людмилы (как предлагают традиционные интерпретации). Скорее наоборот, inferнальные коннотации опущены и смягчены: «усопших толпа» – *вестники* Царя Всевышнего и *доносят* до героини Его *послание*:

«Смертных ропот безрассуден;
Царь всевышний правосуден;
Твой услышал стон Творец;
Час твой бил, настал конец» [1, с. 13].

Странно было бы представить (и согласиться с некоторыми исследователями), что «страшный хор» читает Людмиле наставления, внушает ей праведную мораль о безрассудности ропота против Бога. Нет, «тихий хор» усопших *сообщает* Людмиле *волю* Творца, который «*услышал стон*» Людмилы и *выполнил* ее мольбу, осуществил ее «отчаянную» просьбу о соединении с женихом (в раю ли, в аду ли). «Царь всевышний правосуден...»

Финал баллады постулирует, что обращение к Богу всегда и неизменно находит отклик со стороны высших сил. Творец непременно услышит и выполнит просьбу страждущего. Соединение Людмилы с женихом становится возможным, и подобным разрешением «конфликта» религиозно настроенный Жуковский глобализует сферу божественного влияния. Но одновременно поэт возлагает ответственность и на человека, в данном случае на героиню – она сама сделала выбор, избрала для себя жребий-могилу. Философский мотив *скорби*, идейно важный для Жуковского, получает в балладе тот вариант разрешения, от которого героиню остерегала мать (один голос), но который был предпочтителен для героини-дочери (другой голос). В сравнении с Бюргером монитарность романтического конфликта рушится, масштабность локализуется, но психологическая глубина поэтически приумножается.

Итак, «Людмила» – пример поэтической (лирической) философии Жуковского. При этом основа философского видения (поэтическая коллизия в балладе «Людмила») оказывается двусоставной. Господь всемогущ, но «зла Создатель не творит...» [1, с. 8] – жизненный путь во многом зависит от самого человека (героя). С одной стороны, «обстоятельства – дело Провидения», но с другой – «Счастье в нас самих...» (специалистам известно, что такова программная идея Жуковского, пронизывающая все его творчество; см. лирическое стихотворение «Светлане»). Духовному событию мыслителем-поэтом Жуковским приписывается *богочеловеческий* характер.

Таким образом, Жуковский, который в «Людмиле», кажется, «подражал» немецкому романтику, на самом деле уже в первой «переводной» балладе продемонстрировал поэтическую самостоятельность, воплощение собственных – нравственных, религиозных, философских – идей, привносил в интерпретацию балладной коллизии личностную этико-эстетическую декларацию, углубленную рефлексию (саморефлексию). Жуковский использовал только матрицу бюргеровской баллады, малознакомую русскому читателю жанровую форму, но наполнял ее *элегическим* (нравственно-философским) содержанием, присущим ранней лирике поэта. Каноническая для религиозного сознания христианская догма покорности Богу (как оборотная сторона – ропот против Создателя), предложенная Бюргером в «Леноре», в переложении Жуковского предстает в национально самобытной («смягченной») форме и наполняется (дополняется, переполняется) своеобразным этико-эстетическим содержанием.

Наконец, отвлекаясь от художественной материи баллады, можно высказать еще одно важное суждение. Суммируя приведенные выше наблюдения, с определенной долей допустимости можно говорить об эмоционально-психологической субъективности текста «Людмилы», об элементах (авто)биографизма и (авто)рефлексии, утверждать, что *внетитульно* баллада «Людмила» могла быть (была) посвящена Марии Протасовой, с которой в то время поэт был разлучен (навсегда), в руке которой ему было отказано. Баллада предлагала поэтическую вариацию преодоления *печали* (категория философского мира Жуковского), воплощала один из путей разрешения *скорби* и *меланхолии*.

На этом основании можно предположить, что «парная» к «Людмиле» баллада – «Светлана», уже *титульно* посвященная сестре М.А. Протасовой, Александре, – не только развивала национальные начала балладного жанра, привносила черты народно-национального своеобразия в новый для русской литературы лиро-эпический жанр, но и реализовывала другой вариант преодоления *скорби*, на содержательном уровне становилась «зеркальным» отражением воплощения поэтической философии Жуковского.

Список использованных источников

1. Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. / В.А. Жуковский. – М.-Л.: Гослитиздат, 1959–1960. – Т. 2. Баллады. Поэмы и повести. – С. 7–14.
2. Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского / И.М. Семенко. – М.: Художественная литература, 1975. – 256 с.
3. Иезуитова Р.В. В.А. Жуковский / Р.В. Иезуитова // История русской литературы: в 4 т. – Л.: Наука, 1981. – Т. 2. – С. 104–134.
4. Скубачевская Л.А. Литература: Справочник / Л.А. Скубачевская, Н.В. Слаутина, Т.В. Надозирная. – М.: Эксмо, 2009. – 400 с.

5. Жуковский: Исследования и материалы / гл. ред. А.С. Янушкевич. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2017. – Вып. 3. – 566 с.
6. Жуковский: Исследования и материалы / гл. ред. А.С. Янушкевич. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2013. – Вып. 2. – 726 с.
7. Пути анализа литературного произведения / под ред. Б.Ф. Егорова. – М.: Просвещение, 1981. – 222 с.
8. Чубукова Е.В. Русская поэзия XIX века (первая половина) / Е.В. Чубукова. – Саратов, Издательство Саратовского университета, 1993. – 283 с.
9. Лотман Ю.М. Учебник по русской литературе для средней школы / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 454 с.
10. Садовников А.Г. Меланхолия и меланхолический герой в поэзии В.А. Жуковского / А.Г. Садовников // Жуковский: исследования и материалы. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2017. – Вып. 3. – С. 53–79.
11. Жуковский В.А. О меланхолии в жизни и в поэзии / В.А. Жуковский // Полное собрание сочинений: в 12 т. – СПб.: Изд-во А.Ф. Маркса, 1902. – Т. 7. – С. 152–154.

References

1. Zhukovsky, V.A. *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collected works in 4 volumes]. Vol. 2. *Ballady. Poemy i povesti* [Ballads. Poems and novels]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1959, pp. 7-14.
2. Semenko, I.M. *Zhizn' i poeziya Zhukovskogo* [The life and poetry of Zhukovsky]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1975, 256 p.
3. Iezuitova, R.V. V.A. *Zhukovskiy* [V.A. Zhukovsky]. *Istoria russkoy literatury: v 4 t.* [History of Russian literature: in 4 vol.]. Leningrad, Nauka Publ., 1981, vol. 2, pp. 104-134.
4. Skubachevskaya, L.A., Slautina, N.V., Nadozirnaya, T.V., etc. *Literatura. Spravochnik* [Literature: Reference Book]. Moscow, Eksmo Publ., 2009, 400 p.
5. Yanushkevich S. (ed.) *Zhukovskiy. Issledovaniya i materialy* [Zhukovsky. Studies and materials]. Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta Publ., 2017, issue 3, 566 p.
6. Yanushkevich S. (ed.) *Zhukovskiy. Issledovaniya i materialy* [Zhukovsky. Studies and materials]. Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta Publ., 2013, issue 2, 726 p.
7. Egorov B. (ed.) *Puti analiza literaturnogo proizvedeniya* [The analysis of the literary works]. Moscow, Prosveshhenie Publ., 1981, 222 p.
8. Chubukova, E.V. *Russkaya poezia XIX veka (pervaya polovina)* [Russian poetry of the XIX century (first half)]. Saratov, Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta Publ., 1993, 283 p.
9. Lotman, Yu.M. *Uchebnyk po russkoy literature dl'a sredney shkoly* [A Textbook on Russian literature for high school]. Moscow, Jazyki russkoj kul'tury Publ., 2000, 454 p.
10. Sadovnikov, A.G. *Melankholya i melankholicheskiy geroy v poezii V.A. Zhukovskogo* [Melancholy, melancholic hero in the poetry of V.A. Zhukovsky]. *Zhukovskiy. Issledovaniya i materialy* [Zhukovsky. Studies and materials]. Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta Publ., 2017, issue 3, pp. 53-79.
11. Zhukovsky, V.A. *O melankholii v zhizni i v poezii* [About the melancholy in life and in poetry]. *Zhukovsky, V.A. Sobranie sochineniy: v 12 t.* [Collected works: in 12 vol.]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo A.F. Marksa Publ., 1902, vol. 7, pp. 152-154.

У статті аналізується система образів балади В.А. Жуковського «Людмила» (1808). У результаті аналізу показано, що традиційний конфлікт «Людмила ↔ Бог», приписуваний тексту Жуковського, насправді не розглядався поетом як можливий і релевантний. Згідно з трактатом Жуковського «Про меланхолію в житті і поезії» автор диференціює конфлікт і поділяє його на «меланхолійний» і «скорботний». Саме ці типи конфлікту і опиняються в центрі «Людмили», що дозволяє говорити про відому «свободу» переказної балади Жуковського від «Ленори» німецького романтика Р.-А. Бюргера. Крім того, у статті висловлюється припущення, що позатитульно балада «Людмила» була присвячена Марії Протасовій, до якої Жуковський сватався в той час.

Ключові слова: російська література XIX століття, В.А. Жуковський, балада «Людмила», образно-мотивна система, претекст, прототип.

The article considers the system of images of the ballad of V.A. Zhukovsky's "Lyudmila" (1808). The analysis shows that traditional conflict "Lyudmila ↔ God" attributed to the text of Zhukovsky, in fact, was not considered by the poet as possible and relevant. According to the treatise Zhukovsky "On the melancholy in life and poetry" the author differentiated the conflict and subdivided it into "melancholic" and "sad". It is these types of conflict were in the centre of "Lyudmila". It allows to speak about some "freedom" of Zhukovsky to "Lenore" by G.A. Burger. In addition, the article suggests that without words the ballad "Lyudmila" was dedicated to Maria Protassova, to which Zhukovsky wooed at the time of writing ballads.

Key words: Russian literature of the nineteenth century V.A. Zhukovsky, the ballad "Lyudmila", figurative and motivic system, pretext, prototype.

Одержано 25.10.2017