

УДК 821.16-146.2.09(092)

ДІАЛЕКТИКА ЕРОСА І ТАНАТОСА У СЛОВ'ЯНСЬКІЙ РОМАНТИЧНІЙ БАЛАДІ

Людмила ПЕТРУХІНА

Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000
Кафедра польської філології

У статті аналізується діалектична єдність онтологічних понять кохання і смерті у романтичних баладах слов'янських літератур. На поетичних текстах А.Міцкевича, Т.Шевченка, Я.Краля, К.Я.Ербена розглядаються зумовлені генологічними особливостями балади як жанру окремі моделі функціонування Ероса і Танатоса, в основі яких лежить конфлікт.

Ключові слова: романтизм, балада, конфлікт, кохання, смерть.

Чимало побутових фольклорних балад різних народів тією чи іншою мірою пов'язані з тематикою *кохання* та *смерті*. У цих творах дівчата помирають від розлук з коханими; мертві наречені (хлопці) повертаються з того світу, щоб забрати зі собою суджену; жінки залишають законних чоловіків, аби насолодитися забороненим коханням, заплативши потім за це життям; дівчата з ревнощів (а отже, і з кохання) отруюють парубків. Усе це – типово *баладні сюжети*.

Типово *баладний сюжет* передбачає коротку драматичну історію, лірично забарвлену, викладену поетичною мовою, основним конфліктним вузлом якої є зустріч або навіть зіткнення світів. Останнє, в свою чергу, означає наявність у вигляді колізії протилежних світоглядних концепцій, уявлень, точок зору, моделей поведінки тощо. Баладний світ – це світ антитез, дисгармонії. Невід'ємним елементом є світ свій та чужий: реальний та фантастичний; соціально низький і високий; чоловік і жінка; життя і смерть; *кохання* та *смерть*.

Така полярність іманентно властива баладі. Короткий віршований твір потребує сконденсованого викладу напруженого сюжету, що найкраще реалізується саме у кульмінаційних ситуаціях, які й передбачають зіткнення світів. У баладі відсутні розлогі описи чи зайві подробиці. Лаконізм викладу – одна з генологічних прикмет цього жанру, що логічно відтворюється через внутрішню напругу оповіді.

Літературна балада (далі – ЛБ) хоча й отримала у спадок від фольклору родову назву, значно поширила свою тематику, розвинулась образно і версифікаційно. Літературні балади у переважній більшості мають мало спільного з фольклорними творами цього ж жанру.

В основному спільним залишився один, але дуже важливий жанротворчий фактор – наявність *конфлікту* як найвищого прояву зіткнення протилежностей. *Конфлікт* – це стрижень, на якому тримається інтрига балади, це те, без чого вона не могла б існувати як жанр. І як би ЛБ не змінювалась протягом століть, наближаючись

до розгорнутих ліро-епічних поем (романтизм) або до віршованих казок (модернізм), чи набуваючи схематичної лаконічності міського романсу (20–30-ті роки ХХ ст.) – в усіх її формах неодмінно наявний **конфлікт**.

У романтичній літературі, у тому числі в баладі, особливого поширення набула експлікація конфлікту **кохання–смерть**. Трактуючи ці категорії у філософському дискурсі, їх можна представити в алегорично-метафоричних “шатах” Еросу¹ (кохання) і Танатосу² (смерті).

Здавалося б, **кохання і смерть** є протилежними онтологічними категоріями: **Ерос** – це те, що дає життя, сприяє продовженню роду, надихає на творчість, успіх, будь-яку діяльність. **Танатос** – забирає і знищує усе це. Однак у романтичному світогляді поняття **кохання і смерть** набули дещо специфічного прояву.

Романтики сприйняли світ через інтуїцію, почуття, душу. “Я не вірю скельцю й оку”, – сказав молодий Адам Міцкевич, метафорично заперечивши пріоритет пізнання світу розумом, наукою. “Май серце і дивись у нього”, – продовжив він далі у баладі “Романтичність”. Романтики не довіряли розумові, адже справжній світ – це не тільки той, що ми бачимо очима. Те, що оточує нас, набагато складніше, і зрозуміти його можна тільки за допомогою душі (серця, почуттів), побачити потойбічне можна лише внутрішнім зором. Адже, за Ф.Шлегелем, “(...) початком будь-якої поезії є відмова від законів розумно мислячого розуму та повторний перехід у прекрасну плутанину фантазії, первинний хаос людської природи (...)”³.

Відмова від законів розуму давала романтичному мисленню відчуття безмірної свободи, яка могла реалізовуватись у повній абсолютизації власного “Я”. Це формувало особливу піднесеність чи навіть певну екзальтованість романтичної естетики, її схильність до незвичайності, буремності, збентеженості. “Ми відчуваємося вільними, – писав Й.Шіллер, – поряд з піднесеним, тому що чуттєві інстинкти не мають жодного впливу на законодавство розуму, тому що дух тут діє так, ніби він не перебуває під жодними іншими законами, окрім своїх власних”⁴.

Саме у таких філософських категоріях домінування почуттів і духа європейський романтизм випрацював свою теорію **кохання**. Тема ця є надзвичайно широкою, багатогранною. У даній статті зроблена спроба розглянути лише один прояв **кохання** – у романтичному поетичному слові через його зв’язок зі **смертю**.

Ідеальна модель **кохання** трактується поетами-романтиками передусім як зв’язок душ. Поезія того часу, схильна до надмірної чуттєвості, ідеалізації об’єкту кохання, часто видає бажане за дійсне, що інколи може мати трагічні наслідки. Згадаймо, що біля джерел романтичного світовідчуття стоїть молодий Вертер, який відібрав собі життя через нещасну любов. І далі через романтичну літературу **кохання і смерть** підуть поруч, ставши ніби двома сторонами однієї медалі: Алеко вб’є Земфіру (О.Пушкін), Казбич застрелить Белу, Арбенін отрує Ніну (М.Лермонтов), козака Андрія загубить кохання до польки (М.Гоголь), Густав втратить розум через зраду нареченої (А.Міцкевич), Катерина загине, покинута москалем (Т.Шевченко).

Романтична література заговорила про кохання з особливим драматизмом і надрином. Для романтика неможлива щаслива пристрасть. Властивий же романтичній

¹ Ерос, Ерот – у грецькій міфології бог кохання. (...) Одне з чотирьох космогонічних першоначал поряд з Хаосом, Геєю та Тартаром [Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. Москва, 1988. Т.2. С.668].

² Танатос, Фанат – у грецькій міфології уособлення смерті [Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. Т.2. С.491].

³ Шлегель Ф. Промова про мітологію // Мислителі німецького романтизму. Івано-Франківськ, 2003. С.207.

⁴ Шіллер Й. Про піднесення // Мислителі німецького романтизму. С.98.

свідомості розлад зі світом, як правило, сюжетно оформлювався у таємничі історії про кохання, наслідком якого була смерть. Стихія романтизму – це пристрасть, що веде до дисгармонії та загибелі.

Використовуючи музичну термінологію, яка органічно відповідає способу романтичного почуття і мислення, можна сказати, що “мелодії кохання” у романтизмі звучать з явною домінантою трагічних мотивів. Таким чином, тема *кохання* у романтичній поезії часто межує з драматичними, незвичайними подіями і зі *смертю*.

Кордони й умовності баладного жанру не дають змоги ЛБ відобразити увесь спектр *кохання*, властивий романтичному світобаченню, однак балада здатна уобразити певні аспекти експлікації *кохання–смерть*. Це Л.Бондар влучно назвала “трагічним регістром балади”⁵. Тут ЛБ можна порівняти зі “шпариною”, через яку ми споглядаємо на романтизм: повної картини не видно, але окремі деталі стають виразнішими й яскравішими.

Особливість дуалізму *Ерос–Танатос* у романтичній баладі зумовлено щонайменше двома чинниками:

1. Балада як жанр, що рефлектує на фольклор, увібрала в себе, трансформувала та переказала метамовою романтизму певні прадавні уявлення про *кохання* і *смерть*, які існували спершу в міфологічній свідомості людства, а пізніше були частково оформлені у народнописенній творчості. Так, народні балади зберегли “уламки” реліктових уявлень про інцест, ендогамні та екзогамні шлюби тощо.

2. Слов’янська романтична балада як жанр, укорінений у певний історико-літературний процес з виразним національним забарвленням (час романтизму – це період становлення та самоусвідомлення багатьох європейських, у тому числі слов’янських націй), увібрала в себе духовні літературно-мистецькі здобутки свого часу.

У цьому органічному сплаві єдності загальнолюдського та національного, позачасового й чітко часоокресленого був випрацюваний спектр баладних тем і образів, не останнє місце в якому займає пара *Ерос–Танатос*.

Проведений аналіз текстів слов’янських романтичних балад⁶ дає змогу виділити в дуалізмі *кохання–смерть* такі мотиви:

1. Дівчина помирає від туги за коханим.

Цей мотив, безперечно, перейшов у літературу з фольклору. Народні балади усіх слов’янських народів рясніють подібними історіями: юнак покидає дівчину (найчастіше, від’їжджає на війну), минає час, дівчина тужить, хворіє, помирає. Як варіанти – повернувшись, юнак заподіює собі смерть або божеволіє.

Продовження цього мотиву, його розгорнення й збагачення простежується у багатьох романтичних баладах.

Текст балади Тараса Шевченка “Причинна” є загальновідомим, всебічно вивченим, але в аспекті даного дослідження інтерес становить в основному поводження дівчини і те, як вона помирає та що відбувається після її смерті.

Дівчина блукає самотня під горою, біля гаю, над Дніпром, її психологічному стану відповідає майстерно описаний Т.Шевченком буремний стан природи, який став настільки популярним, що набув іншого, самостійного життя, незалежного від історії

⁵ Бондар Л. Шість світів “Причинної” // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Харків, 1995. С.97.

⁶ У слов’янських літературах епоха романтизму, залежно від особливостей соціально-історичного розвитку в окремих регіонах (Україна, Чехія, Словаччина, Луїжця), може бути ототожнена з періодом національного відродження XIX ст. і продовжена до 80-х років. Саме до цього часу, головню, поезія цих народів зберігає виразні романтичні риси.

божевільної дівчини: "Рече та стогне Дніпр широкий, / Сердитий вітер завива, / Додолу верби гне високі, / Горами хвилі підійма...". Дівчина журиться, поет підкреслює її мовчазність: "Вона все ходить, з уст ні пари...". В унісон з порухами дівочої душі себе поводить природа: "Широкий Дніпр не гомонить". За поведінкою причинної спостерігають русалки, очікуючи відповідного моменту, щоб повністю заволодіти і душею, і тілом дівчини. Дії її щодалі стають усе більш дивними: ось вона лізе на дерево: "лізе вверх по стовбуру / До самого краю". Тут причинна ніби втрачає свою матеріальну оболонку: "На самий верх на гіллячці / Стала...". Так почувати себе на гілці може тільки птах, можливо, голубка, якою вона мріяла бути, щоб полетіти до милого. Це прагнення стати птахом, знятися у повітря, позбавитись тяжіння людського тіла втілює прагнення існування в іншому вимірі. Тому процес трансфігурації або тільки прагнення його можна вважати своєрідним психологічним лімінальним станом.

Героїню твору поет називає "причинною", тобто божевільною; Т.Шевченко це пояснює в примітках до "Кобзаря": причинна "(...)тут – від чар ворожки"⁷. За уявленнями багатьох народів, божевілья – це особливий, "вибраний"⁸ стан душі й свідомості людини, який наближає її до трансцендентності. Тобто образ причинної Т.Шевченка ілюструє той психологічний стан, коли людина перебуває у лімінальному стані – перехідній зоні між реальністю і потойбіччям.

Лімінальні стани (від латинського *limen, liminis*, що означає *двері, поріг, вхід*) властиві багатьом героям романтичної літератури. До таких перехідних, межових психологічних ситуацій можна віднести стани душевного розладу, божевілья, сну, наркотичного одурманення, марення тощо. У такому стані герой перебуває нібито одночасно у світі реальному, якому належить його тіло, й у світі потойбічному (фантастичному, вимріяному, вигаданому), куди він лине мріями, думками, душею.

Романтична література охоче послуговується й лімінальними топосами, тобто проміжними просторовими уявленнями, які з'єднують реальний і потойбічний світи. Так, у баладі "Причинна" – це берег Дніпра. Дівчина блукає берегом (це її земне життя), і тут же на неї чекають русалки, що вийшли з води (топосу потойбіччя) – представниці іншого світу.

Звернімо увагу на те, що причинна у творі Т.Шевченка опиняється у потрійній лімінальності: стані трансфігурації між людиною і птахом та душевному розладі (обидва ці фактори можна визначити як психологічну лімінальність) і на березі ріки, що є типовим локусом переходу між реальністю і потойбіччям.

Залоскотана русалками, причинна залишається лежати на березі, і тут її знаходить той, кого вона виглядала. З кохання й розпачу юнак і собі заподіює смерть: "Зареготався, розігнався –/ Та в дуб головою!". Так *кохання*, яке не могло знайти свого щасливого втілення у реальності, знаходить вихід у вічному поєднанні закоханих через *смерть*. "Смерть не заперечує, а навпаки, підкреслює їхню єдність, тотожність"⁹.

Козак і дівчина поєднуються через дерева, що виростили на їхніх могилах – явір та ялину. *Кохання* стало своєрідним містком, поєднанням іманентної реальності і духовної трансцендентності, матеріальної й ідеальної цінності.

Мотив "дівчини, що помирає від туги за своїм коханим" у баладі "Причинна" органічно поєднується з мотивом "возз'єднання закоханих у смерті", що значно збагачує і ускладнює смисловий рівень твору.

⁷ Шевченко Т. Кобзар. Київ, 1984. С.591.

⁸ Элиаде М. Трактат по истории религий: В 2-х т. Санкт-Петербург, 2000. Т.1. С.60.

⁹ Бондар Л. Шість світів "Причинної" // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. С.92.

Можна зробити припущення, що ЛБ успадковує з народної балади особливе поняття *смерті*, властиве також, наприклад, казці і міфам. Смерть – це не помирання, позбавлення життя, а перехід в інший стан. Згадаймо, як поводить ся зі смертю казка: герої помирають і воскресають, їх розрубують на частини, а їхні тіла зростаються, їх ковтають змії, але вони знову повертаються до життя. У міфологічних уявленнях ідея смерті також трансформувалася в ідею життя. На глибокий онтологічний зв'язок *життя і смерті* або *кохання і смерті* у народній свідомості вказував М.Бахтін: “Смерть, труп, кров, як насіння, зарите у землю, піднімається із землі новим життя – це один з найдревніших і найбільш розповсюджених мотивів”¹⁰.

Зв'язок *Ероса і Танатоса* в їх непримиримій діалектичній єдності простежується також у поширеному баладному сюжеті “про мертвих наречених”.

2. Мертвий наречений повертається за своєю судженою.

Витоки цього дуже популярного сюжету губляться в глибинах людської свідомості. Наприклад, Г.Лавкрафт вважає, що вперше в літературі сюжет “про мертвих наречених” з'явився у Флегонта (II ст.н.е.) у творі “Філінніон і Месатех”¹¹. Цей сюжет трапляється в англійських та шотландських народних баладах, таких, наприклад, як “Дух Вільямса” (“Williams Ghost”) зі збірника Т.Персі (1765), після виходу якого в Європі розпочався справжній “баладний бум”, чи “Мрія Мері” (“Mary’s Dream”) М.Левіса зі збірника “Казки чудес” (“Tales of wonder”). У свою чергу, чеський дослідник Ї.Горак вважає його типово слов'янським¹². Особливого розповсюдження у літературі “мертві наречені” набули після виходу балади “Ленора” німецького романтика Г.А.Бюргера у 1773 р.

Сюжет про “мертвих наречених” має багато модифікацій і варіантів, які включають у себе різні смисли. У найбільшому спрощенні інваріант історії може бути зведений до такої схеми: наречений полишає свою кохану, гине на чужині і повертається за нею уже після своєї смерті. Синтагматика сюжету підказує основні його смислові вузли: єдність пари закоханих була порушена і дії “мертвого нареченого” спрямовані на її відновлення.

У численних романтичних баладах цей сюжет експлікується повністю чи майже повністю: “Людмила” і “Світлана” В.Жуковського, “Маруся” Л.Боровиковського, “Наталя” Іеремії Галки, “Втеча” А.Міцкевича, “Весільна сорочка” К.Я.Ербена.

Зустрічі закоханих, один з яких є “мертвим” (у слов'янських літературах це здебільшого чоловік) відбуваються у лімінальному хронотопі, який найяскравіше проявляється у часовому вимірі – це ніч, особлива пора доби, улюблена романтиками. Адже саме вночі можливі чудеса, контакти з іншими світами, ніч – це прорив і у світ фантазії, у духовне начало людини. Романтики це дуже добре розуміли і підводили під поетичне втілення символу *ночі* теоретичні підвалини. Так, А.В Шлегель у праці “Загальний огляд сучасного стану німецької літератури” писав: “Також і наша душа, як і зовнішній світ, ділиться на світло і темряву, а зміна дня і ночі є дуже влучним образом нашого духовного існування. (...) Сонячне світло є розумом, застосованим як звичаєвість щодо дійового життя, в якому ми прив'язані до умов дійсності. Та ніч по-виває цю дійсність благодатною пеленою і відкриває нам через зорі вид на простори можливості; вона є часом мрій. (...) Те, чого навчалось вже в давніх космогоніях, що

¹⁰ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1990. С.257.

¹¹ Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе // <http://literature.gothic.ru/articles/hpl-esse.htm>.

¹² Horák J. Interetnické látky v slovanských baladách // Československé přednášky pro VI. Sjezd slavistů. Praha, 1968. S.435–444.

ніч є матір'ю всіх речей, повторюється в житті кожної окремої людини: світ утворюється для неї з первісного хаосу через любов і ненависть, через симпатію і антипатію. Саме в темноті, де губиться корінь нашого існування, на непізнаваній таємниці покояться чари життя: це є душею усієї поезії¹³.

Психологічною перехідною зоною, у якій відбувається зустріч дівчини з “*мертвим нареченим*”, можна вважати і *сон*. Оніричні стани виступають своєрідними маркерами романтичного світовідчуття: *сон*, як і *ніч*, це прорив у потойбіччя, це можливість зустрічі світів. Але *сон*, у якому, наприклад, перебуває дівчина, за котрою прибуває “*мертвий наречений*”, створює особливий настрій відреальнення подій: і вже не відомо, чи це їй тільки сниться, чи відбувається “насправді”.

Ілюстрацією цього сюжету в динаміці (від простого до більш складного) можуть слугувати балади російського романтика В.Жуковського “Людмила” (1808) та “Светлана” (1808–1812). На думку Т.Фрайман (Степанищевої), твори російського романтика еволюють “від загального фольклорно-казкового забарвлення у “Людмилі” до пом’якшених, але етнографічно точних описів святкових обрядів у “Светлані”¹⁴.

“Людмилу” сам автор назвав “наслідуванням Ленори” (популярної балади Г.А.Бюргера). Цей твір В.Жуковського вирішений у сентиментально-класицистичній традиції з зовнішніми романтичними забарвленнями. Нещасна Людмила вважає, що “*С милым вместе – всюду рай; / С милым розно – райский край / Безотрадная обитель*”. Ніби відгукуючись на заклик дівчини з’являється її наречений – при збереженні усіх супроводжуючих зовнішніх атрибутів: ніч, північ, місяць, “*с гор простерты длинны тени; / И лесов дремучих сени, / И зеркало зыбких вод*”; “*скачет по полю ездок: / Борзый конь и ржет и пышет*”. Поступово настрої жаху і трагізму у творі посилюються, В.Жуковський для цього використовує поетичні штампи, які у сучасного читача можуть викликати, радше посмішку, аніж відчуття страху. Це – “*совы пустынной крики*”, “*месяц тучами закрыт*”, “*черный ворон встрепенулся, / Вздрогнул конь и отшатнулся...*”. Людмила зі своїм “нареченим” проходить той самий шлях, що й інші її “баладні сестри” – він везе її на цвинтар. Розв’язка цієї історії має в ЛБ кілька варіантів: дівчина може позбутися чар “*мертвого нареченого*”, здебільшого це відбувається за допомогою християнських ритуальних дій (молитов, хрещення тощо), або загинути. Людмилу у баладі В.Жуковського чекає саме другий кінець.

Від примітивної конкретності “Людмили” не залишилося й сліду у “Светлані”, яка “тчеться” поетичним словом так, ніби сплітається делікатне мереживо зі слів й образів. Простолінійні атрибути змінюються сугестивними образами, велика увага приділяється внутрішньому стану героїні. Основна різниця між цими творами, що експлікують один і той самий сюжет, полягає у тому, що “Светлана” має нібито подвійний “авторський захист”, який попереджує читача про те, що події, з якими він ознайомився, не відбувалися насправді. Це те, що Светлана усе наче наснилося: “*Ах!... и пробудилась*”, наречений виявився живим, а також авторський поетичний коментар, в якому поет звертається до читача з проханням посміхнутися, бо “*(...) здесь несчастье – лживый сон; / Счастье пробуждение*”. В.Жуковський переходить у завершальній частині твору на особливий іронічний тон, якого також не цуралась романтична література.

Завдяки введенню теми *сну*, сюжет кардинально змінюється. Дослідники творчості В.Жуковського називають цей прийом “пом’якшенням”: баладні жахи виявляються лише сном. “Але, згідно з нашими уявленнями, зняття драматизму можна розцінити як гру

¹³ Шлегель А.В. Загальний огляд сучасного стану німецької літератури // Мислителі німецького романтизму. С.166–167

¹⁴ Фрайман (Степанищева) Т. Творческая стратегия и поэтика В.А.Жуковского (1800-е–начало 1820-х годов) // www.ruthenia.ru

зі сподіваннями читача, в яку входить елемент іронії стосовно жанру і автора”¹⁵. Порівняння “Людмили” і “Светлани” добре розкриває механізм побудови баладного сюжету та його розвиток.

З баладою “Светлана” цікаво порівняти твір українського романтика Л.Боровиковського “Маруся”, який вважається переспівом твору російського поета. Перша публікація балади у журналі “Вестник Европы” (1829) супроводжувалась редакційною приміткою: “Это есть подражание или лучше – перевод Жуковского “Светланы”¹⁶. Однак Л.Боровиковський, переказавши знайомий популярний сюжет, вніс у твір своєрідний український національний колорит, який особливо яскраво проявляється у першій частині твору. Дівчата ворожать, і якщо Светлана В.Жуковського здійснювала цей ритуал на дзеркалі, то Маруся виливає віск, що є більш характерним для української обрядовості. Саме у воску, вилитому на воду, дівчина побачила “домовину, хрест, свічки” і зрозуміла: “милий мій – мертвець!”.

Марусин наречений, який з’являється одразу після ворожіння, кличе її з собою, ніби-то на весілля. Обіцянка “мертвим нареченим” шлюбної урочистості з усією атрибутикою вінчання: “Піп нас жде, свічки горять / (Дівчині говорить), / В церкві вже ревуть дяки, / Ждуть світилки, ждуть дружки, / Ждуть хустки весільні!” обертається на жахливу подорож на цвинтар. Для Марусі, як і для Світлани, ця страшна історія, на щастя, обертається тільки сном.

Балада чеського романтика К.Я.Ербена “Весільна сорочка” (“Svatební košile”) також розкриває сюжет про “мертвого нареченого”. Дівчина сама викликає з того світу свого милого, присягаючи, що вона може віддати за нього життя: “(...) život bych dala pro něho”. Юнак з’являється після того, як дівчина попросила його повернення у Божої матері. Твір К.Я.Ербена містить немало християнських акцентів: образ Святої Марії, молитва дівчини. Найяскравіше вони проявляються під час подорожі молодят на уявне весілля, яке має перетворитися для дівчини на загибель. Композиційно дорога на цвинтар поділена на три частини. “Мертвий наречений” тричі перериває подорож і питає дівчину, що вона має при собі. Це, виявляється, молитовник, вервечка, хрестик. Християнські атрибути дуже заважають молодикові, вони стримують його рух. Кожного разу він просить дівчину викинути їх, і вона слухняно це чинить. Зразу темп їхньої ходи прискорюється (на відміну від Светлани чи Марусі, які їдуть з “нареченим” кінно, герої балади “Весільна сорочка” пересуваються пішки). Дівчина викинула молитовник, і вони зразу подолали десять миль, вервечку – двадцять, а хрестик – тридцять. Тільки після того, як дівчина позбавилась християнських атрибутів, у неї нібито розкрились очі: вона зрозуміла, що її милий мертвий, а замість костелу вони прибули на цвинтар. Від смерті дівчину рятує знову ж таки молитва.

У баладі К.Я.Ербена, окрім зустрічі *кохання* і *смерті*, відбувається зіткнення християнського та поганського світів. Вірування про “мертвих наречених”, безсумнівно, сягають дохристиянських часів, але християнство внесло у цей сюжет свої корективи. У народну свідомість увійшли поняття, що повертатися з того світу можуть люди, поховані не за християнськими звичаями, тому “мертвими нареченими” найчастіше стають чоловіки, які загинули десь на чужині, на війні. Усі вони – наречені Ленори, Светлани, Марусі, дівчини з балади К.Я.Ербена та інших – прибувають здалеку. В усіх баладах дівчата охоче вирушають за своїми хлопцями, адже “незвичайна сила пристрасті – головна властивість романтичних героїв. Кохання сильне, як смерть. Ко-

¹⁵ Фрайман (Степаніцева) Т. Творческая стратегия и поэтика В.А.Жуковского (1800-е начало 1820-х годов) // www.ruthenia.ru

¹⁶ Українські поети-романтики. Поетичні твори. Київ, 1987. С.507

ханья, яке не визнає компромісів. Кохання, приречене з самого початку на трагічний кінець”¹⁷.

Сюжет “*про мертвих наречених*” має численні модифікації. Одна з них – повернення *чоловіка* після смерті до *жінки*. По суті, ця експлікація є дуже подібною до варіанту “*наречений–наречена*”, але вона має дещо інший підтекст: навіть після смерті жінка повинна бути вірною чоловікові. Знаний вираз “ми будемо разом до самої смерті” тут набуває своєрідного продовження – зв’язок подружжя має тривати і після того, як хтось із них відійде у вічність.

Як приклад реалізації цієї теми можна навести баладу словацького романтика Яна Ботто “Жовта лілія” (“*Žltá ľalia*”). Цей твір цікавий тим, що у ньому сполучені декілька типово баладних мотивів. Щасливе подружжя Адама та Єви (головних героїв) втілює провідний мотив: “*Ми завжди будемо разом, навіть смерть нас не розлучить*” (“*My budeme večne svoji, / nás ani smrť nerozdvoji!*”). У цих словах й закладена клятва вірності, якої треба дотримуватись. Несподівано помирає чоловік. Така раптова смерть часто трапляється у народних баладах: не встиг чоловік від’їхати за ворота, як жінка вже захворіла й померла. Прикметним є, що Я.Ботто вдається до цього прийому, адже словацькі романтики у своїй поетичній творчості чи не найбільше з усіх слов’янських поетів того часу використовують тематику, образність, версифікацію народнописенної творчості.

Після смерті чоловіка Ева недовго залишалась вірною чоловікові, тому він і повертається до неї – “без носа”, “з довгими зубами”, змерзлий, бо “під землею холодно” – нагадати про те, що він її єдиний: “*Voj sa, ženo, či neboj: / Tys’ moja raz a ja tvoj*”. Адам “забирає” жінку з собою, і вона виростає у садку жовтою лілією¹⁸.

Саме у цьому – нероздільній єдності несумісних для простої логіки начал *кохання* і *смерті* – вбачається така популярність в ЛБ сюжету про “*мертвих наречених*”. Цей сюжет органічно з’єднує поняття Ероса й Танатоса. Про це переконливо пише О.Краснухіна: “Категорія Ерос виражає собою інтенційну природу людини: людина – це пристрасть, бажання, стремління, проекція за межі самого себе. Для Ероса є неприйнятним будь-який іманентизм. Ерос – це потяг людини у горішній і долішній стосовно неї світ, це спосіб її вкоріненості у цих світах. (...) Одночасно Ерос є подоланням цього кордону, виходом за межі даного, трансцедування суб’єктивної реальності. Ерос – це міст між кінцевим і безкінечним, він є транссторонній”¹⁹.

3. Русалка шкодить або заподіює смерть чоловікові.

Якщо попередні сюжети іманентно пов’язані з парою людей, яких розвела доля, і вони опинилися з різних боків опозиційної світоглядності, у дихотомії *свій/чужий*, а їхні дії виявилися спрямованими на подолання кордону між світами та на возз’єднання (хоча й не завжди успішно), то наступний сюжет зі “сценарію” *Ерос–Танатос* має дещо інше семантичне вираження. Замість послідовності *єдність – розрив – намагання відновлення єдності*, у ньому виступає така синтагматика: *намагання створити єдність – розрив – перехід в інший вимір єдності*. Цей сюжет реалізується здебільшого в інваріанті зустрічі представників різних світів (потойбіччя та реальності), зусиллях одного з них створити пару, у разі спротиву одного з них – другий завдає першому шкоду (смерть), щоб реалізувати свої наміри в іншому вимірі.

¹⁷ Бондар Л. Шість світів “Причинної” // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. С.92.

¹⁸ Мотив перетворення після смерті дівчини/жінки на квітку присутній також у творах Тараса Шевченка “Лілея” та К.Я. Ербена “Лілія” (“*Lilie*”).

¹⁹ Краснухіна Е. Эрос смерти // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. Санкт-Петербург, 1995. С.75.

Найчастіше у баладах зустрічаємо таку пару: *русалка* і *чоловік*. Із них активною стороною, тою, яка домагається кохання і часто реалізує свої наміри через смерть, є *русалка*.

Русалка – один з найпопулярніших жіночих образів у романтичних баладах. Польське літературознавство, схильне до легкого творення специфічних термінів, вже давно називає такі твори “*русалчиними баладами*” (“*ballady rusalczane*”).

В основному образ *русалки* в баладах реалізується в її конфлікті з земним чоловіком, тобто через колізію *кохання*, яке часто має трагічний кінець – *смерть*.

Призначення *русалок*, їхня основна функція, якою наділила цих привабливих і безтурботних водних дівчат народна уява – зваблювати чоловіків. Існує ціла низка заборон і забобонів, які виступають у вигляді інструкцій і мають вберегти чоловіків від контактів з *русалками*. Незважаючи на ці перестороги, чоловіки у ЛБ часто потрапляють у тенета принад цих демонологічних істот.

Щоб заволодіти чоловіком, русалки вдаються до різних хитрощів. У баладі А.Міцкевича “Світезянка” (“*Świtezianka*”), мешканка озера Світязь²⁰ певний час зустрічається з мисливцем, видаючи себе за звичайну дівчину. Потім вона вимагає від юнака клятви про вірність тільки їй. Вдаючись до підступів, вона вже у справжньому своєму образі – русалки – заманує мисливця у свою водну стихію, забираючи, як і годиться істоті з потойбіччя, його душу, а тіло ховає на березі озера. За народними уявленнями, які добре знали романтики, для тих, хто опинився у полоні русалок, закінчувалось земне життя і починалось існування у новій якості.

За народними уявленнями, русалки переважно бажають тільки кохання, веселощів, розваг, при цьому вони дуже мстиві й не прощають тим, хто їм не кориться. У баладі серболужицького поета Яна Радисерба-Велі “Дівчата водяника” (“*Dzowki wodneho muža*”) русалки, пустуючи на березі ріки, бачать молодого гарного пана, який переїжджає через міст, і, зачаровані його вродою, роблять спроби заманити його до води. На перший погляд, їм це не вдалось, бо юнак не спокусився ні на їхні принади, ні на обіцянки розділити численні багатства підводного світу, адже він поспішав до своєї нареченої.

Очевидно, герой балади Я.Радисерба-Велі допустився серйозної помилки, бо вступив з русалками у суперечку, почав говорити, що кохає свою наречену й поспішає на побачення з нею. Тоді одна з “дівчат водяника” погрожує, що якщо юнак не хоче залишитися з ними, то шлюб у нього не вийде. “*Ідь і побачиши, як тебе привітають*”, – заповідає русалка. Дійсно, з героєм балади відбуваються певні зміни, першою це зауважує його наречена і відмовляє йому у шлюбі. Підсилюється апатичний, безвольний стан юнака, і він добровільно вирішує повернутись до русалок, туди, “де вони гарно співають”.

Пасивність чоловіків перед чарами *русалок* є доволі розповсюдженою складовою подібних сюжетів. Яскраво вона звучить у баладі Ю.Словацького “Русалка” (“*Rusalka*”) з поеми “Змія” (“*Žmija*”). У творі розкриваються непрості стосунки “дніпрові дівчини” та Гетьмана. Вона заманує чоловіка до свого світу усілякими способами: гарно співає, вишукано вбирається, обіцяє йому незчисленні багатства підводного світу – усе це усталені прийоми русалок. Гетьман займає значно пасивнішу позицію – він ніби й хоче позбутися чар русалки, але водночас виконує усі її бажання. Навіть коли русалка вимагає спочатку *віддати* їй, а потім і *збити хорта* (“*charta*”) та *сокола* (“*sokola*”), тобто позбавитися того, що є найдорожчим для нього і що уособлює якості

²⁰ Одноійменне до українського озера, що знаходиться у Білорусії, на батьківщині А.Міцкевича, неподалік від його рідного міста Новогрудок. Світязь у А.Міцкевича – жіночого роду.

чоловіка – військовика та мисливця. *Сокіл і хорт* виступають у польського поета в алегоричному значенні мужності, спритності, сміливості, швидкості. Гетьман виконує і цю примху. Це дається йому нелегко. Ю.Словацький поступово змінює емоційний стан героя, показує еволюцію його душевного розладу: спочатку він сумний та понурий, потім “сам не свій” і “*z oczu łzy ogromne po niemieckiej płyną twarzy...*”. Нарешті, поет називає речі своїми іменами і, вдаючись до паралелізмів, підводить читача до трагічної розв’язки твору: “*Hetman kochał – obłąkany, / Hetman kochał – ogniem płonął; / Z progę spojrzął w Dniepru piany, / Padł do fali – i zatonął...*”. Русалка домоглася свого – тепер Гетьман назавжди залишиться з нею у дніпрових водах. Таким чином, *кохання* (у розумінні русалки) реалізується через заповідання *смерті*.

Але не тільки *русалки* можуть заповідати смерть земним чоловікам через кохання. Балада, як народна, так і літературна, експлікує ще один сюжет про *кохання і смерть*. Умовно його можна назвати – отруєння Гриця.

4. Отруєння Гриця.

Хоча авторство балади “Ой не ходи, Грицю” приписують легендарній Марусі Чурай, проте численні варіанти народних балад і пісень на цей сюжет можуть свідчити про вірогідне існування значно давнішого інваріанту. В його основі – отруєння дівчиною хлопця за те, що він любить двох або вибрав собі іншу. У цьому сюжеті втілюється одвічне небажання людини ділитися з кимсь тим, що можна мати тільки для себе: “*Нехай же не буде ні тій, ні мені, / Нехай же достанеться сирій землі*”²¹. *Кохання* у такому випадку виступає не конструктивною, а деструктивною силою, через неможливість існування *єдності* закоханих спрямована на їхній *остаточний розрив*.

Поетичне слово романтизму інтерпретує цей *розрив* різними способами. Т.Шевченко в баладі “Коло гаю в чистім полі...” переповідає фольклорний сюжет у такій інтерпретації, коли дві сестри разом отруюють Івана за те, що він “(...) *лицявся то з тією, / То з другою любо...*”. Чи полегшало їм від того, чи стало байдуже? Ні, дівчата плакали на його могилі, аж самі потруїлись. Після цього на могилі Івана “*бог поставив*” дві високі тополі – “*людям на науку*”. Такий мотив перетворення після смерті людини на рослину (квітку, дерево) поширений у фольклорі. Очевидно, він підтримує у колективній свідомості правірування про можливість існування людини в іншому вимірі шляхом перевтілення (трансфігуративності). Останнім терміном позначається “здатність образу під впливом певних сил, обставин та інших чинників змінювати свої візуальні характеристики”²². Особливий стан перевтілення розглядається як “не смерть і не життя, а щось середнє між ними з *непомітною межею переходу*”²³.

В образах перевтілення людини в рослину фольклор, а за ним й поети-романтики у своїх баладних творах зберігають відбиток архаїчних форм світобачення, саме тих, які воскрешають глибинний смисл, що зберігається у простих, здавалось би, образах людини і природи.

Як бачимо, романтична балада органічно продовжує тематику фольклорних творів, ускладнюючи їх тематику, трансформуючи образи, змістовно їх збагачуючи. Реалізація теми *кохання і смерті* у романтичній баладі стикається з загальною духовною домінантою та філософською парадигмою романтичного світобачення, однією з

²¹ Балади. Народна творчість. Київ, 1987. С.48.

²² Крохмальний Р. Трансферність і трансфігуративність образу у польському та українському тексті: “Лілея” Адама Міцкевича – “Лілея” Тараса Шевченка. // Матеріали міжнародної славистичної конференції пам’яті професора Костянтина Трофимовича: У 2-х т. Львів, 1998. Т.2. С.148.

²³ Майстренко М. Шевченко і античність. Одеса, 1992. С.116.

основних складових якої є полівимірність світу. Романтичне кохання “знає кордон вічності, а кохання на кордоні – це кохання *polimosa*, у цій точці сходяться виміри людини і Бога, кохання і смерті, часу і простору”²⁴.

Іманентна властивість баладного світу, який нібито є розколотим на світло і темряву, добро і зло, святість і гріх, забарвлює усі проблеми у контрастні тони. Тому й **кохання** тут належить до сфери таємничого, драматичного, а часто, й трагічного пафосу, і воно так часто стикається зі **смертю**.

Зустріч **кохання** і **смерті**, **Ероса** й **Танатоса** у баладному світі найчастіше відбувається у лімінальній зоні (берег озера чи ріки) чи перехідному часі (ніч, вечір) чи стані (сон), тобто на межі реального і фантастичного, матеріального і духовного.

Таким чином, стосунки **кохання** і **смерті** у романтичних баладах набувають особливого діалектичного виміру. Саме діалектичного, бо смерть тут перебуває у причинно-наслідковому зв'язку і органічній єдності з любов'ю. **Ерос** і **Танатос** виступають у нерозривній єдності протиріч, які доповнюють і смислово підтримують одне одного, надаючи філософської глибини людським почуттям, виводячи поняття **кохання** в екзистенційні виміри.

THE DIALECTIC OF *EROS* AND *THANATOS* IN SLAVONIC ROMANTIC BALLADS

Liudmyla PETRUKHINA

L'viv Ivan Franko National University
1, Universytets'ka Str., L'viv, 79000
The Chair of Polish Philology

The article analyses the dialectical unity of ontological notions of *love* and *death* in romantic of Slavonic literatures.

The article deals with definite models of functioning *Eros* and *Thanatos* taken from the poetical texts by A.Mickiewicz, T.Shevchenko, J.Kral, K.J.Erben. The models were based by the genealogical peculiarities of ballads as a kind of genre being based on the conflict.

Key words: romanticism, a ballad, conflict, love, death.

Стаття надійшла до редколегії 18.03.2004
Прийнята до друку 17.05.2004

²⁴ Королев П., Аристова С. Мера жизни – смерть, мера человека – любовь // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. Санкт-Петербург, 1995. С.255.