

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Жуковский и время



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2007

И.А. Поплавская

**«Марьи́на ро́ща» В.А. Жуковского и А.И. Мещевского
(к вопросу о типологии взаимодействия поэзии и прозы)**

Изучение взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе XIX в. оказывается неотделимым от вопроса об эстетической природе художественного образа в поэзии и прозе и типе авторской интенциональности. Для рассмотрения данной проблемы обратимся к категории А.А. Потебни «внутренняя форма». Как известно, в структуре слова ученый выделяет три основных элемента: «внешнюю форму, то есть членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание»¹. Отождествляя слово с произведением искусства, Потебня и в художественном тексте считает необходимым выделить эту трехчленную формулу. Он пишет: «<...> и в поэтическом – следовательно, вообще художественном – произведении есть те же самые стихии, что и в слове: содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению, и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ»². Как видим, «эти два параллельных трехчленных ряда, на уровне слова и художественного текста, образовывали у Потебни стройную концепцию, объясняющую смысл работы писателя со словом как разворачивание «внутренней формы» в контексте окружающих его слов»³. Рассматривая взаимодействие поэзии и прозы в русском литературном процессе первой трети XIX в. и типы этого взаимодействия, попытаемся понять, как связаны между собой основные элементы этой трихотомии в поэтической прозе Жуковского и стихотворной повести Мещевского. При этом отметим, что, с точки зрения Потебни, в основе поэтического образа лежит чувственное восприятие предмета, в основе же прозаического – образ-понятие.

Перейдем к анализу «Марьиной рощи» Жуковского и Мещевского. Как известно, оригинальная прозаическая повесть Жуковского «Марьи́на ро́ща» была напечатана в «Вестнике Европы» в 1809 г. А в 1818 г. вышло в свет поэтическое переложение этой повести, осуществленное Александром Ивановичем Мещевским (1791–1820), воспитанником Московского университетского пансиона, поэтом, тоже печатавшимся в «Вестнике Европы». В 1812 г. он был разжалован в солдаты и сослан в Оренбург⁴. Рассмотрим, как раскрывается «внутренняя форма» в поэтической повести Жуковского и повествовательной поэзии Мещевского и

как она связана с содержанием и внешней формой обоих произведений. Как отмечает современная исследовательница, стремление создать оригинальную прозу побудило Жуковского к преобразованию повествовательной модели повести, созданной Карамзиным. И связано это с трансформацией повести стихотворными жанрами, что особенно наглядно представлено в «Марьиной роше»⁵. Таким образом, проблема взаимодействия поэзии и прозы, поэтизация прозы, создание параллельных поэтических и прозаических текстов со сходными сюжетами становятся определяющими для творчества Жуковского 1800–1810-х гг. Эта изначальная поэтичность прозы Жуковского, основанная на трансформации поэзией прозы, явилась, на наш взгляд, основной эстетической причиной обращения Мещевского к стихотворному переложению повести «первого русского романтика». Кроме того, переложив в стихи «старинное предание» Жуковского, а еще ранее, в 1817 г., «Наталью, боярскую дочь» Карамзина⁶, опальный поэт предполагал таким образом улучшить свое финансовое положение и, возможно, в будущем получить прощение или же смягчение своей участи. Помощь Мещевскому Жуковский неизменно рассматривал как часть своей философии жизнестроительства. Не случайно, обращаясь к А.И. Тургеневу по поводу издания «повести в стихах» Мещевского «Наталья, боярская дочь», Жуковский в письме к нему из Дерпта от второй половины января 1817 г. писал: «Будь деятелен: дело идет о сотворении поэта и спасении человека»⁷. Та же просьба содержится и в письме Жуковского к А.И. Тургеневу от апреля 1818 г. Ср.: «<...> прилагаю письмо от бедного Мещевского, – солдата-поэта. Он перевел в стихи мою бедную Марьину Рошу; я ее здесь продал. Он посвящает ее нам: тебе, мне и Вяземскому. Нельзя ли чего для него собрать? Если удастся, доставь мне»⁸.

Эстетическую основу прозаической повести Жуковского составляет тип целостного эмоционального миропереживания, «кодом» к изображению которого выступает онтология имен главных героев. Так имя Услад становится в «Марьиной роше» своеобразным «ядром» образно-звуковой парадигмы и включает в себя следующий словесный «ряд», варьирующий согласные «с», «л» и обозначающий его «внутреннюю форму». Ср.: «сладостный запах», «услаждаться благовонием», «неизъяснимая сладость», «усладительный голос», «сладостная унылость», «сладкие чувства», «услаждавшие душу», «сладкая надежда», «ожидание сладкое», «слагать прекрасные песни», «лицо прелестное», «соловей», «прекрасный певец», «светлый источник». Возникающий здесь ассоциативно-фонетический образ сближает такие понятия, как «сладость», «сложение» (сочинение) песен, «прелесть», которые выступают в качестве мотивообразующих и одновременно являются знаками высо-

кого эмоционального и эстетического переживания мира героем. При этом важно отметить внутреннюю связь мотива пения, звучащей речи с семантикой воды⁹, которые объединяются в повести в образе «животворного чувства / слова / источника». В противоположность Усладу имя Рогдай, восходящее к греческому «рог», связано с семантикой силы, крепости, могущества¹⁰, которая вызывает ассоциации с образами «грозы», «грома», «мрака», «греха» и передается через сочетание согласных «г» и «р». Ср.: «грозный витязь», «громозвучный голос», «грозные взоры», «сумрачные взоры», «могучий богатырь», которые актуализируют в нем мотив битвы, борьбы. Контрастность этих образов и связанных с ними эмоциональных переживаний сохраняется на протяжении всего произведения и передается через постоянные эпитеты: «прекрасный Улад» – «грозный Рогдай». В этом смысле имя Рогдая с его коннотативными значениями не случайно соотносится с именем Громобоя, героя волшебной оперы «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (1806), представляющей собой, как известно, русифицированную переделку Жуковским немецкого зингшпиля Генслера-Мюллера «Чертова мельница»¹¹, а также с одноименным героем из «старинной повести в двух балладах» «Двенадцать спящих дев».

В стихотворной же повести Мещевского имена главных героев получают дополнительные характеристики, тесно связанные с сюжетными мотивами «пения» и «борьбы». Так Улад именуется в ней «сладкопечем», а Рогдай – «ратоборцем». Оба этих имени варьируют признаки «сладости» («сладкий жребий», «сладость улыбки», «сладкая мечта», «сладкая тоска», «сладкие муки», «сладкий час», «сладкая прохлада», «сладкое свиданье») и «грозы», «грома» («грозен чертами», «грозный богатырь», «голос громозвучный», «Рогдай загредел»), вызывающие ассоциации с лирикой Жуковского 1800–1810-х гг.

Онтология имен главных героев оказывается тесно связанной с тремя типологическими сюжетными линиями в повести Жуковского. Это сюжет «разлученных любовников», представленный отношениями Мария – Улад и раскрывающийся в сентименталистском ключе, и сюжет «обольщенной невинности», связанный с отношениями Мария – Рогдай и восходящий к литературной готике¹². Также в повести можно выделить и элементы сюжета покаяния и спасения, реализующегося в отношениях Улад – Аркадий. Действие этих сюжетных линий сосредоточено вокруг трех топов: светлый источник («ныне мутная Неглинная»), терем Рогдая и хижина отшельника. Сюжетная структура повести конкретизируется через отдельные мотивы, которые выступают как «действенная форма персонажа», когда «герой делает только то, что семантически сам означает»¹³. Так Улад предстает перед нами и у Жуковского,

и у Мещевского как «весьма приятный, добрый, кроткий»¹⁴ и раскрывается через мотивы пения, ухода – возвращения, мотивы странничества и пустынножительства. Рогдай же, напротив, реализует семантику своего имени через мотивы борьбы, изгнанничества, преступления и наказания. Все эти мотивы восходят главным образом к «солнечно-загробной» морфологии мотивов, осмысленной в христианском ключе. При этом в повести Мещевского этот христианский аспект усилен по сравнению с повестью Жуковского и выражается в частом обращении, особенно во второй части произведения, к образам Богородицы, иконы, молитвенному дискурсу. Ср.:

...дар Услава, в серебре небогатом
 Лик чистыя Девы – смиренно блестел...
 В глубокой истоме – он снял с целованьем
 Святую Услава в недугах души...
 «Пречистая Матерь! молю – с упованьем
 Будь спутницей в скорбях до гробной тиши!»¹⁵
 <...>
 Год минул – и узы расторгнул земные
 Аркадий – и спутник закрыл ему взор
 Пречистыя Девы во имя святое... (65).

Содержание повести Жуковского, неотделимое от ее образного строя, рождается на пересечении точек зрения повествователя и главного героя и раскрывает общность их миропереживания. Так, например, сложный ольфакторно- акустический образ природы, созданный повествователем, почти дословно воспроизводится затем самим героем. Ср.: «Повсюду царствовало спокойствие; воздух был растворен благоуханием цветущей липы; иногда во глубине леса раздавался голос соловья или печальное пение иволги; иногда непостоянный ветерок потрясал вершины деревьев». «Где ты, моя радость? – воскликнул печальный Услад. <...> По-прежнему благовонная липа разливает свой сладостный запах, по-прежнему звонкий соловей или пустынная иволга поют во глубине дремучего леса; а тот, кто некогда услаждался благовонием цветущей липы или, задумавшись при гласе звонкого соловья и стоне пустынной иволги, живет мечтал о своем счастье, тот уже не похож на самого себя»¹⁶. Или другой пример: «Однажды, вечернею порою, певец играл на рожке своем, простертый на берегу источника, в виду Марииной хижины. Мария, услышав знакомые звуки, взяла кувшин и пошла за водою к светлому источнику». «Ах, Мария! – сказал наконец Услад. <...> Помнишь ли ту минуту, в которую мы встретились на берегу светлого источника? Ты пришла зачерпнуть в кувшин свежей воды, заслушалась соловья и стояла в задумчивости под тою развесистою березою <...>»

(IX, 52, 53). Как видим, используемый здесь принцип «удвоения» образов получает структурообразующий характер. Этот принцип раскрывает общность миропереживания повествователя и героя и позволяет говорить о присутствии здесь не просто повествователя, а образа повествователя. Кроме того, он обнажает поэтическую «составляющую» повести и обуславливает сам способ текстопорождения на уровне отдельного произведения и на межтекстуальном уровне. В связи с этим можно предположить, что появление повести в стихах «Марьино роща» Мещевского тоже воспринимается как проявление этого «дублетного» принципа создания текста, как характернейшее явление межтекстовой интерференции.

На уровне авторской коммуникации содержание «Марьиной рощи» Жуковского возникает в результате взаимодействия культурно-исторического контекста, включая сюда поэзию и прозу 1800-х гг., и биографического текста поэта. Так поэтический контекст формируется прежде всего известными стихами «на Марьину рощу», написанными, по видимому, в конце 1802 – первой половине 1803 г., две строки из которых Жуковский цитирует в письме к И.П. Тургеневу от 11 августа 1803 г. Ср.:

Что ждет меня в дали на жизненном пути?
Что мне назначено таинственной судьбою?¹⁷

Как пишет Н.Н. Петрунина, объединяет эти стихи и «Марьину рощу» свойственная им обоим элегическая тональность, что позволяет исследовательнице определить повесть Жуковского как повесть-элегию¹⁸. Вместе с тем в повести встречаются и почти дословные текстуальные совпадения с лирикой поэта 1800–1810-х гг. Так размышления Услава о своей близкой кончине не только усиливают общую элегическую тональность повести, но и позволяют говорить о трансформации в ней жанров элегии и эпитафии, ср. отрывки из повести и элегии «Сельское кладбище» (1802): «Утро взойдет, ранняя ласточка взобьется под облака, ветерок побежит по вершинам дерев, и листья осенние рассыплются с шумом; тогда, Мария, <...> на краю кладбища, под сению древних берез, увидишь свежую могилу; ты устремишь на нее задумчивые взоры. “Здесь положили певца Услава”, – скажут тебе сельские девушки...» (IX, 56);

Денницы тихий глас, дня юного дыханье <...>
Ни ранней ласточки на кровле щегобанье –
Ничто не вызовет почивших из гробов;
<...>

Здесь пепел юноши безвременно сокрыли (I, 15, 17).

Характерное для элегии сопряжение различных состояний мира, преломленное в сознании рефлексирующего «я», позволяет говорить об

элегическом лиризме как важнейшей особенности поэзии и прозы Жуковского 1800-х гг. Вместе с тем обращение к жанру эпитафии, которая в творчестве «первого русского романтика» принимает характер «взаимоосвещения» земной жизни с позиции небесной и небесного мира с точки зрения земного представления, не только типологически сближает ее с элегией, но и придает всему произведению единое эмоционально-философское звучание.

Сюда же можно отнести и элементы психологизма, встречающиеся в «Марьиной роцце» и в «Песне» («Мой друг, хранитель-ангел мой», 1808). Ср.: «Ах! он любил ее страстно. Милый ее образ носился перед ним, когда он засыпал; он представлялся ему в сновидении; он видел его при первом блеске восходящего утра» (IX, 52);

Твой образ, забываясь сном,
С последней мыслию сливаю;
Приятный звук твоих речей
Со мной во сне не растается;
Проснусь – и ты в душе моей
Скорей, чем день очам коснется (I, 54).

Это свидетельствует о синтезе элегического лиризма с лиризмом песенного типа в прозе поэта.

Неоднократно отмечалась связь на уровне образов, композиции и типа повествования «Марьиной роццы» и баллады «Людмила». Одновременно и сама повесть рассматривалась поэтом в качестве возможного источника балладных сюжетов, о чем свидетельствует запись на нижней обложке книги стихотворений Бюргера¹⁹. Об отражении же автобиографических реалий в повести «Марьяна роцца», связанных с отношениями Жуковского и М.А. Протасовой, говорит в своей книге А.Н. Веселовский²⁰.

В жанровом отношении «Марьяна роцца» определяется поэтом как «старинное предание». Статус «предания» актуализирует в повести Жуковского ее мифологическую основу, связанную с превращением имени нарицательного («роцца») в имя собственное («Марьяна роцца»). Ср.: «<...> одно только наименование *Марьиной Роццы* сохранено для нас верным преданием. <...> Там, где прозрачная река Яуза одним изгибом своим прикасается к роцце <...> там некогда погибла несчастная Мария; там сооружена была над гробом ее часовня во имя Богоматери; там наконец и Услад кончил печальный остаток своей жизни» (IX, 63). При этом если в мифологическом сознании лес воплощает «страх человека перед неизведанной, “неприрученной” природой», то роцца воспринимается как «место созерцательных прогулок и тихого общения со сверхчеловеческими существами и силами»²¹. Как указывает В.Н. Топоров, в мифологических текстах значимой оказывается тенденция, связанная с

превращением имени собственного в нарицательное, или же, напротив, нарицательного – в собственное, что приводит к его одновременной сакрализации и мифологизации²². В «Марьиной роще» Жуковского присутствуют обе эти тенденции. Если апеллатив «роща» становится в конце повести именем собственным, то собственное имя главного героя «Услад» в известном смысле воспринимается уже как нарицательное, выражая определенную поведенческую модель жертвенной любви, связанную как с личностью самого автора, так и с появлением в его творчестве конца 1800-х гг. нового типа лирико-биографического героя, представленного в таких стихотворениях, как «Гимн», в посланиях «К Нине», «К Филалету», в «Счастии (из Шиллера)». Ср., например, отрывок из «Марьиной рощи»: «Нет, – воскликнул Услад, – я не могу дышать в разлуке с нею; где бы я ни был, везде мой жребий – угаснуть в любви, увянуть в страдании; <...> Ах, видя, как другой владеет моим счастьем, скорее умру с печали» (IX, 56), – и из послания «К Филалету»:

Когда б всех благ земных, всей жизни приношеньем
 Я мог – о сладкий сон! – той счастье испробить,
 С кем жребий не судил мне жизнь мою делить!..
 Когда б стократными и скорбью и мученьем
 За каждый миг ее блаженства я платил:
 Тогда б, мой друг, я рай в сем мире находил
 И дня, как дара, ждал, к страданью пробуждаясь (I, 60).

С жанровой формой предания оказывается внутренне связано и усложнение функции повествователя в повести «Марьиная роща». Она заключается не только в рассказе о происшедших некогда событиях, но и в сопряжении истории и современности, что раскрывается через особые внефабульные элементы, включенные в повесть. Так, говоря о местоположении терема Рогдая, повествователь в скобках отмечает: «он был построен на крутой горе – там, где ныне видим зубчатые стены Кремля, великолепные чертоги древних русских царей, соборы с золотыми главами и колокольно Иван-Великий» (IX, 50–51).

Итак, поэтическая образность в повести Жуковского «Марьиная роща» рождается в результате близости ценностно-эмоционального восприятия мира автором, повествователем и главными героями и раскрывается как через «оживление» семантики личных имен, через мотивы пения, эха, молитвенный дискурс, так и через многократное «преломление» образной системы лирики Жуковского 1800-х гг. в образном строе и типе повествования нарратора, в поступках и речах персонажей. Так формируется поэтическая структура в прозаической повести Жуковского, в которой происходит многократное отражение авторского «я» в «другом» и которая изображается по принципу «другой, как я».

Если обратиться теперь к содержанию стихотворной повести Мещевского, то оно мыслится в контексте «Марьиной рощи» Жуковского и поэтической образности его лирики 1800–1810-х гг. Так, например, описание расставания Услава и Марии в повести Мещевского находит соответствие в строках из послания «К Нине» Жуковского. Ср. у Мещевского:

Когда озлятся струистые волны,
Ты придешь на брег сей – Усладом полна...
Душа его будет летать над тобою!
Глас верного сердца в ночном ветерке
Сольется, Мария, с твоею душою...
Тень друга ты в сладкой обнимешь тоске! (16)

и у Жуковского:

Знай, Нина, что друга ты голос внимаешь,
Что он и в веселье и в тихой тоске
С твоею душою сливается тайно (I, 56).

Повесть Мещевского оказывается внутренне созвучна и таким стихотворениям Жуковского, как «Песня» («О милый друг! теперь с тобою радость!»), «Певец», «Славянка», «Там небеса и воды ясны!». Также содержание «Марьиной рощи» Мещевского во многом проецируется на содержание баллад Жуковского 1810-х гг., в которых используется сюжет «разлученных влюбленных» («Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа») и сюжет «преступления и наказания» («Варвик», «Адельстан»). В этой связи в стихотворной повести Мещевского усилен в сравнении с Жуковским мотив невинной жертвы. Ср.: «... брак-сокрушитель // Страдалицу в жертву Рогдаю принес», «Сидела – как жертва, на смерть обреченна!», «...задумчив, с грозой подозренья // Дрожащую жертву свою озирал», «Здесь юную жертву и ночь, и денница // У чистой иконы встречали в мольбах», «Страдалицу вижу в крови – на земли».

Как видим, варьирование известных лирических и балладных сюжетов «первого русского романтика» в повести Мещевского приводит их к своего рода вторичной мифологизации, что обусловлено и новым этапом в развитии русского романтизма в конце 1810-х гг., и усилением учительного, дидактического начала в стихотворной повести через активное обращение к религиозной образности и молитвенному дискурсу. С другой стороны, внутренняя связь повести Мещевского с балладами Жуковского активизирует фольклорное начало в ней, что выражается в широком использовании особых синтаксических конструкций с приложениями и поэтических сентенций, которые во многом мотивированы «народной» точкой зрения повествователя. Ср.: «каساتки-певицы», «дух-мститель Услава», «брак-сокрушитель», «ревность-убийца», «ан-

гел-хранитель», «любовь-сокрушитель», «изменница-сила», «товарищ-тоска», «убийца-печаль», «каратель-гром», «дух-путеводец». «И счастья в замену – мы горем богаты», «Где золото кормчий – там пристани нет», «С любовью разлука – с душою расстанье», «Мир сердца – к забвенью минувшего путь». Наконец, ориентация Мещевского на известные сюжеты баллад Жуковского обусловила его интерес не столько к событиям, лежащим в основе произведения, сколько к самой ситуации повествования, рассказа о них. Это предопределило и особенности жанровой природы его произведения – «повести в стихах», и характерную надличностную точку зрения повествователя. Отсюда его функция видится главным образом в причастности к самому событию рассказывания и, в отличие от повести Жуковского, не дает основания говорить об образе повествователя. В этой связи не случайно в своей повести Мещевский опускает сюжет, связанный с превращением рощи на берегу реки Язузы в Марьину рощу.

Итак, «внутренняя форма» художественного образа в стихотворной повести «Марьина роща» рождается в результате взаимоналожения поэтической системы Жуковского на коммуникативную стратегию Мещевского, в которой он выступает одновременно и читателем воссоздаваемого текста, и автором поэтического переложения. В результате формируется особая мифологическая образность, отражающая общую тенденцию романтической литературы к созданию новой национальной мифологии и новых поведенческих текстов. Само же взаимодействие повести Жуковского и повести в стихах Мещевского рассматривается как явление межтекстовой интерференции.

Примечания

¹ *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 175.

² Там же. С. 180.

³ *Барит К.А.* Русское литературоведение XX века: Учеб. пособие: В 2 ч. СПб., 1997. Ч. 1. С. 80.

⁴ Подробнее о А.И. Мещевском см.: Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. М., 1895; *Роскина Н.А.* Новое о поэте А.И. Мещевском // Литературное наследство. М., 1956. Т. 60, кн. 1. С. 537–540; *Лотман Ю.М.* Известные стихотворения А. Мещевского // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1961. Вып. 104. С. 277–280; Поэты 1790–1810-х гг. Л., 1971. С. 703–718; Арзамас: Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 420, 582; Кн. 2. С. 348–349, 558.

⁵ *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина (Пути эволюции). Л., 1988. С. 31.

⁶ Подробнее об этом см. в нашей статье: *Поплавская И.А.* «Наталья, боярская дочь» Н.М. Карамзина и А.И. Мещевского // Карамзин и время: Сб. статей. Томск, 2006. С. 192–206.

⁷ Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. М., 1895. С. 171.

⁸ Там же. С. 189.

- ⁹ *Топоров В.Н.* Река // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 375.
- ¹⁰ Полный церковно-славянский словарь. М., 1993. С. 551.
- ¹¹ Подробнее об этом см.: *Лебедева О.Б.* Драматургические опыты В.А. Жуковского. Томск, 1992. С. 40.
- ¹² Подробнее об этом см.: *Вацуро В.Э.* Готический роман в России. М., 2002. С. 283; *Канунова Ф.З.* Карамзинизм ранней прозы В.А. Жуковского («Бедная Лиза» Н.М. Карамзина и «Марьяна роща» В.А. Жуковского) // Карамзин и время: Сб. статей. Томск, 2006. С. 178–191.
- ¹³ *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 223.
- ¹⁴ Полный церковно-славянский словарь. М., 1993. С. 614.
- ¹⁵ Марьяна роща: Повесть в стихах А. М. <ещевского>. СПб., 1818. С. 53. В дальнейшем ссылки даются в тексте с указанием в скобках страницы.
- ¹⁶ *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. 9. С. 51. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- ¹⁷ Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. М., 1895. С. 11.
- ¹⁸ *Петрунина Н.Н.* Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 75.
- ¹⁹ Подробнее об этом см.: *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 93.
- ²⁰ *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 110.
- ²¹ *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 226–227.
- ²² *Топоров В.Н.* Имена // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 508.