

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Жуковский и другие

*Материалы Международных научных чтений
памяти Александра Сергеевича Янушкевича.*

*К 75-летию со дня рождения
Томск, 17–20 сентября 2019 г.*



Издательство Томского университета
2020

И.О. Волков

Томский государственный университет

**В.А. ЖУКОВСКИЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЮЖЕТ
СКАЗКИ О «СИНЕЙ БОРОДЕ»
(ПО МАТЕРИАЛАМ БИБЛИОТЕКИ ПОЭТА)**

Сказка как литературный жанр стала для В.А. Жуковского той формой, через которую происходило освоение фольклорной стихии, и тем способом, с помощью которого им разрабатывалась проблема вхождения богатого народнопоэтического (в широком смысле) опыта в национальное литературное пространство. Действуя в этом направлении, Жуковский выражал общую тенденцию русской литературы первой трети XIX в. – ориентация на жанр, «требующий своего целостного воссоздания»¹.

На протяжении более тридцати лет полувековой творческой деятельности поэт обращался к сказочным источникам не только русского, но также западноевропейского и восточного происхождения². Одним из значимых для него сюжетов была хорошо знакомая европейской культуре легендарная история о Синей Бороде.

Интерес к ней впервые возник у Жуковского в период с 1815 по 1817 г., поскольку именно тогда в своих планах-перечнях он записывает в качестве названия имя главного героя: «Рауль»³. Спустя десять лет в журнале «Детский собеседник» (1826. № 2) под общим заглавием «Детские сказки» были опубликованы пять небольших текстов переводного характера. Подстрочное примечание издателя на первой странице этой публикации гласило:

Перевод почтенного нашего поэта, В.А. Жуковского. Искренно благодарим его за украшение нашего издания сими статьями, прекрасными по нравственной цели и образцовыми по слогу перевода⁴.

¹ Скачкова С.В. Сказки В.А. Жуковского (генезис, источники, жанровое своеобразие): дис. ... канд. филол. наук. 1985. С. 2.

² Переложением сказки именно ориенталистского свойства («Три пояса», 1808) обозначилась первая попытка Жуковского в творческом освоении этого жанра вообще.

³ РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 79. Л. 7.

⁴ [Жуковский В.А.] Детские сказки // Детский собеседник. 1826. № 2. С. 95.

О появлении в журнале Н.И. Греча своих «детских» произведений Жуковский в конце того же года сообщил П.А. Вяземскому и охарактеризовал эти опыты как «не заслуживающие никакого внимания» (ПССиП. Т. 16. С. 430). Среди представленных читателю текстов была и сказка с названием «Рауль синяя борода». Главным источником для перевода, как точно установила Е.Н. Елеонская¹, Жуковскому послужили, с одной стороны, собрание Шарля Перро, а с другой – первое издание «Детских и домашних сказок» братьев Якоба и Вильгельма Гримм (1812–1814). Это была первая и единственная полная реализация поэтом художественного замысла с опорой на известный фольклорный сюжет о муже-злодее, несколько раз литературно обработанный.

Спустя некоторое время Жуковский приходит к мысли «переложить в стихи»² все пять сказок, что были опубликованы в «Детском собеседнике». В 1831 г. он создает «Сказку о царе Берендее» и «Спящую красавицу», в которых им были использованы сюжеты «Милого Роланда» и «Колучей розы» соответственно. В перечне этого года поэт, естественно, сразу вычеркивает эти названия как уже поэтически обработанные³, оставляя невостребованным лишь замысел, который значится под тем же коротким заглавием «Рауль»⁴. Это имя еще дважды появится в его планах: 1832–1833 гг. и 1845 г.⁵, однако целостного лироэпического воплощения неотступно занимающий поэта сюжет «Синей Бороды» все же не получит.

Находясь в поиске «новых форм выражения эпического сознания»⁶, Жуковский приходит к еще одному роду литературы, а именно к драме, и делает он это с помощью нового источника – творчества Людвиг Тика. Об этом свидетельствуют два неизвест-

¹ См.: Елеонская Е.Н. Жуковский – переводчик сказок // Русский филологический вестник. 1913. Т. 70, № 3. С. 161–170.

² Скачкова С.В. Сказки В.А. Жуковского (генезис, источники, жанровое своеобразие). С. 148.

³ Там же.

⁴ РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 35. Л. 1.

⁵ См.: Березкина С.В. Примечания <к «Детским сказкам»> // ПССиП. Т. 11/1. С. 664.

⁶ См.: Скачкова С.В. Сказки В.А. Жуковского (генезис, источники, жанровое своеобразие). С. 170.

ных карандашных наброска на томике пьес-сказок немецкого романтика из личной библиотеки поэта (Томская коллекция).

Жуковского и Тика связывали дружеские отношения, которые оформились с самого момента их знакомства. Русский поэт впервые посетил знаменитого представителя йенской школы в 1821 г. Как известно, эта встреча была ознаменована «*Geschenkt von dem Autor*»¹ и нашла свое отражение в письме Жуковского (от 23 июня 1821 г.) к императрице Александре Федоровне, в котором был создан «исчерпывающий словесный портрет немецкого романтика»². Важно, что посещение Тика на протяжении нескольких дней во многом происходило под знаком Шекспира, ставшего предметом эстетического спора. Последующие встречи и беседы с ним (ноябрь 1821 – январь 1822 г. и 1826–1827 гг.) «открыли Жуковскому новые грани таланта» прославленного автора³.

Интерес к Тику шел у Жуковского, конечно, от его произведений, из которых особенно занимала поэта повесть «Белокурый Экберт». Ее переводом он планировал заняться еще в 1817 г.⁴, а позже (конец 1832 – начало 1833 г.) с большим перерывом (конец октября 1841 г.) даже принялся за поэтическое переложение⁵. Этот отрывок в в более чем пятьдесят стихов позволяет говорить о специфике восприятия русским поэтом тиковской эстетики: «Жуковский углубляет романтическую атмосферу действия, расширяя описания природы, подчеркивая таинственность происходящего»⁶. На втором этапе

¹ См. об этом: Янушкевич А.С. Экземпляр романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» с авторской правкой в библиотеке В.А. Жуковского // *Тик Л. Странствия Франца Штернбальда*. М., 1987. С. 341–346.

² Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 328.

³ Янушкевич А.С. Экземпляр романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» с авторской правкой в библиотеке В.А. Жуковского. С. 346.

⁴ Задумывая выпустить «собрание переводов из образцовых немецких писателей», Жуковский писал о своих планах Д.В. Дашкову в январе 1817 г.: «*Тик: Из Фантазуса. Elfen. Der Pokal. Liebeszauber. Der blonde Ecbert*. Из Штернбальда» (ПССиП. Т. 15. С. 519).

⁵ См.: Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. «Белокурый Экберт». Комментарий // ПССиП. Т. 4. С. 578.

⁶ Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. Неопубликованные стихотворные переложения западноевропейской прозы в творчестве В.А. Жуковского 1830–1840-х годов // *Русская литература*. 1982. № 2. С. 160.

работы с повестью Тика поэт «соотносил ее настроение с атмосферой своей жизни в Германии после женитьбы», таким образом она приобретала для него «своеобразный автопсихологический и философский подтекст»¹. Особенно примечателен перевод песенки Берты, которую Жуковский превращает «в маленькую балладу о светлой, чарующей жизни в “пустыне лесной” и невозможности счастья для человека, отягощенного трагической виной»².

Располагая многотомным (15 т., 1828–1829 гг.) собранием сочинений Тика, практически каждая книга которого разрезана от первой и до последней страницы, а также несколькими изданиями его отдельных произведений³, Жуковский имел возможность составить для себя достаточное представление о многообразии творчества немецкого романтика, его эволюции. Некоторые сочинения Тика, сохранившиеся в библиотеке поэта, содержат на своих страницах пометы и маргиналии, хотя не во всех случаях их атрибуция однозначна. Так, следы чтения оставлены на следующих произведениях:

Трагедия «Прощание» (*Der Abschied*). На с. 275 многочисленные полустертые записи карандашом на полях и в тексте. Все пометы сделаны на итальянском языке чистым и ровным почерком, отличным от манеры Жуковского. В своей совокупности записи представляют попытку перевода начала пьесы (монолог Луизы) с немецкого языка на итальянский. Среди проставленных 19 слов можно точно различить: *piccolo* < *e* *grazi* («маленький и изящный», что соответствует здесь немецкому «*klein und niedlich*»), *più porte* («несколько дверей», в оригинале – «*mehreren Thüren*»), *porta di dietro* («задняя дверь», с немецкого «*Hintertür*»), *dimenticare* («забывать», напротив немецкого «*vergessen*»), *toccare* («прикасаться», соответствует немецкому «*greifen*»), *sdegnato* («возмущенный»), *altrimenti* («по-другому», в оригинале – «*anders*»), *allora* («тогда», соотносится с немецким «*damals*»), *pensiero* («мысль», в оригинале – «*Gedanken*»). На следующей странице (и далее во всем томе) помет нет, но между листами заложена визитная карточка с именем, записанным по-французски: «*Marie de Kireewsky*».

¹ Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. «Белокурый Экберт». С. 578.

² Там же. С. 579.

³ Библиотека В.А. Жуковского: (Описание) / сост. В.В. Лобанов. Томск, 1981. С. 307–308.

Сборник «Фантазус» (Phantasmus). Часть 1. На заднем форзаце карандашом рукой Жуковского кратко и не совсем полно набросано оглавление с указанием страниц:

Eckbert
Eckart – 172
Runenberg 214
Liebeszauber 245
Peter – 292
Elfen – 365

Поэт перечисляет шесть из семи повестей, помещенных в этом сборнике: «Белокурый Экберт», «Верный Эккарт и Таннгейзер», «Руненберг», «Любовные чары», «Любовная история прекрасной Магелоны и графа Петера Прованского», «Эльфы». За рамками остался лишь «Кубок».

Новелла «Жизнь поэта» (Dichterleben). Часть 2. На с. 1–3, 7, 14, 17 в тексте серыми чернилами подчеркнуты отдельные слова: zur Krone («к короне»), spricht <...> ein (гл. einsprechen – «убеждать»), hat <...> weg (от гл. weghaben – «схватывать»), Kärtnner («поденщик»), aufsäßig («дерзкий»), gedrechselte («неестественный»), schaudre (от гл. schaudern – «дрожать»), zurück («назад»), Steigbügel («стремя»), joviale («благодарный»), ausgeschlagenen («выдвинутый»), unbenommen («дозволенный»).

Сказка в прозе «Очень замечательная история о Мелузине» (Sehr wunderbare Historie von der Melusina). На с. 69, 74–75 вертикальными линиями и скобками на полях (карандаш) выделены фрагменты текста.

Драматическая сказка «Синяя Борода» (Der Blaubart). На с. 8 под списком действующих лиц сделана запись карандашом рукой Жуковского:

Разговор. Отец.
Изора и Вержи.
Вечер.
Одна.
Рауль.
—
Рауль.

На с. 10 и 40 карандашом на полях чертой и волнистой линией выделены реплики:

Heymon. Ihr wundert Euch mit Recht, Vetter, und mein Bruder da hat ihn ganz richtig beschrieben. Er ist ein wilder, unumgänglicher Mensch, raubt, plündert, schlägt todt, wenn er dazu kommen kann, und sieht dabei aus wie der Satan¹.

<...>

Anne. Und so wolltest du alt werden? dich durch ein trübes, unzusammenhängendes Leben arbeiten?²

Agnes. Ich versteh dich nicht. – Ich habe mir schon oft gedacht, wenn ich plötzlich in ein fremdes Schloß geriethe, wo mir alles neu, alles merkwürdig wäre; wie ich aus einem Zimmer in das andre eilen würde, immer ungeduldig, immer neugierig, wie ich mich nach und nach mit den Sachen und Geräthschaften bekannt machte. Hier weiß ich ja jeden Nagel auswendig³.

На нижнем форзаце в самом верху карандашом сделан схематический рисунок, представляющий вход в средневековый замок, ниже дан драматический набросок в три акта:

I акт.

I сцена. В замке отца Анны.

<нрзб> и турниры

Рассказ о Рауле.

2. Погибель от Рауля.

3. Уговор братьев и отца.

4. Подарки. – Старик.

5. Изора одна.

¹ *Перевод:* «Вы справедливо изумляетесь этому, кузен, но мой брат все описал вам в точности. Он дикий, неотесанный мужлан, он грабит, опустошает, убивает, лишь только ему представится возможность, и к тому же выглядит, как сущий дьявол» (перевод с немецкого А.М. Рапопорта: *Перро Ш., Тик Л. Красный Капюшончик. Синяя Борода* [и др.]. М., 2015. С. 70).

² «Так продолжалось бы до старости? Что-то вроде унылой работы?» (Там же. С. 95).

³ «Не понимаю тебя. Я часто думаю: если вдруг окажусь в чужом замке, где все для меня в новинку, все необычно, то воображаю, как перехожу из комнаты в комнату, торопясь и любопытствуя, разглядываю разные диковины. Ведь здесь, дома я каждый гвоздь знаю наизусть» (Там же).

6. Явление Рауля в церкви.
7. Вержи. – Наставление отца.
8. Выезд из церкви и отъезд.

—

II <акт>

Изора, Анна о Вержи.

1. Рауль о отъезде Изоре и Анне.

Старик 2 <нрзб>

2. Рауль и старик. – <нрзб>

3. ~~Вечер~~ Изора одна. Изора и Анна.

<нрзб.>

4. Анна и Изора.

5. <нрзб> Праздник.

III <акт>

Ночь. Анна и Изора.

Старик и оба сына.

Утро. Праздник.

Рауль и Изора.

Вержи.

Послед<няя> сцена¹.

В свете проблематики статьи пометы именно на последнем произведении представляются особенно значимыми. Издание тома, в который входит пьеса «Синяя Борода», датировано 1828 г., значит, момент чтения ее Жуковским можно отнести приблизительно к первой половине 1830-х гг., т.е. к тому периоду, когда поэт был увлечен переводом повести «Белокурый Экберт».

Драматическая сказка Тика была впервые опубликована в 1797 г. и состояла из четырех актов с прологом. В названии главный герой именовался рыцарем («Ritter Blaubart»); подзаголовок к названию скрывал настоящего автора и имитировал образ неизвестного сказочника: «Ein Ammenmärchen von Peter Leberecht» (Нянюшкина сказка Петера Лебрехта). В последующих изданиях пьеса была переработана и дополнена, в результате чего она превратилась в пяти-

¹ Автор выражает благодарность проф. Эмме Михайловне Жиликовой и проф. Виталию Сергеевичу Киселеву за неоценимую помощь в расшифровке карандашного наброска Жуковского.

актную драму (без пролога), а в заглавии осталось только слово «Blaubart». При этом в том же 1797 г. Тик опубликовал фантастический рассказ «Die sieben Weiber des Blaubarts» (Семь жен Синей Бороды), исполненный в духе романтической пародии, который рассказывал о детстве и юности героя и о причинах его будущей жестокости. С этим текстом Жуковский также был знаком: титульный лист рассказа, помещенного в седьмом томе собрания сочинений Тика, разрезан ровной линией снизу и почти до середины.

Драма «Синяя Борода» представила Жуковскому новый вариант обработки хорошо знакомого сюжета. Немецкий романтик нагружает действие историческим фоном, относя происходящие события к рыцарским временам. В его экспериментальной драме¹ локальная история неудачного замужества разрастается до многосюжетной и политематической пьесы с множеством лиц. В результате герой с прозвищем Синяя Борода, который у Тика получил вполне обыкновенные имя и фамилию – Петер Бернер, оставаясь центральным персонажем, несколько отесняется и оттеняется межсемейными связями и отношениями.

Неуклонно следуя заданной Ш. Перро событийной канве, главный сюжет тиковской сказки разворачивается с постоянными ответвлениями и отклонениями. Под влиянием драматургии Шекспира автор вводит в свою пьесу Шута, который вещает истину, и Советника, не способного дать мудрый ответ на вопрос. Эта пара вместе с фигурой Врача, заимствованной у Мольера, задает комический тон драматическому повествованию, разбавляя мрачный колорит, связанный с рыцарем-злодеем. Старая прислужница Синей Бороды и один из братьев его седьмой жены, Симон, вносят философическую ноту в структуру пьесы. Их монологическая речь поднимает вопросы жизни и смерти, расцвета и увядания, покоя и мятежности, значения и бессмысленности. Наконец, дуэты Рейнгольда и Анны, Бригитты и Леопольда, а затем Винфрида и Агнессы ставят важный акцент на развитии любовной линии – счастливое соединение разлученных сердец.

Однако при всей насыщенной событийности и при всех изгибах сюжета характерной чертой романтической сказки Тика, по определению В.М. Жирмунского, является «принцип невыразимости бес-

¹ См.: Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 35.

конечного переживания души»¹, «тоска по бесконечному, далекому и вечно родному»². В состоянии поиска и тоски находится практически каждый герой пьесы «Синяя Борода», неудовлетворенность настоящим заставляет «томиться по чуду, далекому и желанному»³. У Тика это прежде всего любовная тоска и связанное с ней желание счастья.

Эстетика невыразимого, ставшая у Жуковского в 1818–1824 гг. своеобразной «лирической философией»⁴, была родственна поискам немецкого романтизма. Выдвинутая Тиком проблема связи чувственного и материального, соотношения душевного переживания и физической формы его воплощения отвечала размышлениям русского поэта о «языке искусства» – способе «выражения явлений духовной жизни»⁵. Неизбежность разрыва между безмерностью впечатлений души и ограниченностью их проявления становится лирическим пунктиром в обработке Жуковским сказочного сюжета, который намечается уже в прозаическом переводе (незамысловатые, но значимые перипетии внутреннего мира героини), а затем преимущественно реализуется в движении любовной линии.

Во время чтения «рыцарской сказки» Жуковский очерчивает только два фрагмента, что явно указывает на особую значимость для него их содержания. Эти отрывки действительно очень показательны. Репликой Хемона выделяется красноречивая характеристика Петера Бернера, в которой тот предстает совершенным злодеем с неестественно страшным обликом. Сгущенному описанию в мрачной тональности соположено по-детски наивное и мечтательное рассуждение Агнессы. Воображение и постоянное стремление к необыкновенному, новому впечатлению (ср. в поэтической философии Жуковского: «Весь мир в мою теснился грудь»: ПССиП. Т. 1. С. 213) подчеркивают легковесность ее образа, его неприземленность. Таким образом, будущие муж и жена в восприятии Жуковского-читателя изначально попадают в положение контрастного сопостав-

¹ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 30.

² Там же. С. 59.

³ Там же. С. 78.

⁴ Янушкевич А.С. В мире Жуковского. С. 157.

⁵ Там же. С. 172.

ления, в чем прослеживается логика собственного замысла поэта, идущая еще от опыта в прозе.

Во время работы над переводами для издания 1826 г. Жуковский, по мнению Е.Н. Елеонской, лишь в малой степени воспользовался гриммовским изданием «Детских и домашних сказок», предпочтя дать близкий пересказ преимущественно по «сборнику Перро»¹. Такое заключение сделано на основе частичного сличения трех текстов, однако полностью согласиться с ним нельзя. Безусловно, в своей библиотеке Жуковский имел несколько изданий сказок Перро, одно из которых – 1837 г. – не только сохранилось, но и дает фактическое свидетельство его использования в процессе творческих поисков. На странице с оглавлением содержатся несколько чернильных подчеркиваний: поэтом выделены пять сказок: «Le Barbe-Bleue» (Синяя Борода), «Le petit Chaperon-Rouge» (Маленькая Красная Шапочка), «Le Chat botté» (Кот в сапогах), «Cendrillon» (Золушка), «Le Petit Poucet» (Мальчик-с-пальчик). При этом первая дополнительно отмечена карандашным штрихом на полях.

Однако при более тесном сопоставлении перевода-пересказа Жуковского и его литературной основы с выделением главных сюжетно-тематических узлов становится очевидно, что он родствен именно гриммовскому варианту. Хотя встречаются достаточно точные текстуальные пересечения с французским источником, как, например, восклицание сестры Анны в критический момент ожидания спасения:

*В.А. Жуковский: ...Лишь солнышко в поле играет! лишь ярко зелень отливает*².

*III. Перро: le soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie*³.

Безусловно, Жуковский «не мог не ощутить однородность сказочных сюжетов»⁴ главных европейских сказочников, но все же он

¹ Елеонская Е.Н. Жуковский – переводчик сказок // Русский филологический вестник. 1913. Т. 70, № 3. С. 164.

² [Жуковский В.А.] Детские сказки // Детский собеседник. 1826. № 2. С. 99.

³ «Солнце палит да трава на солнце блестит» (Contes des fées de Perrault. Bruxelles, 1837. P. 9.)

⁴ Березкина С.В. «Спящая царевна»: Комментарий // ПССиП. Т. 4. С. 458.

«остался холоден к стилистике Перро»¹, как это произойдет в 1831 г. в случае со сказкой «Спящая красавица». Братья Гримм привлекли поэта прежде всего простотой и доступностью изложения. Если французский автор в обработку сюжета внес приметы изысканного литературного слога, отразившего его склонность к «морализму и салонной галантности»², то немецкий текст лишен искусственной отделки и представляет собой последовательное, ясное и размеренное повествование. Даже если оно не избавлено совсем от присутствия специфических деталей, о чем говорит, например, двукратное авторское уточнение: «она положила его (ключ. – *И.В.*) в сено, которое должно было впитать кровь за ночь»³, это не создает для поэта трудностей. Жуковский либо сглаживает такие подробности народного представления, либо не использует их вовсе.

Обращаясь к варианту из гриммовского сборника, поэт переносит в свою сказку важные смысловые акценты. К таковым можно отнести антитезу бедность / богатство, которая в русском переложении даже усиливается. Это противопоставление обозначено автором в самом зачине, где дом в лесу и живущая в нем семья вступают в отношение контраста с золотой каретой и толпой слуг Синей Бороды. Свое закрепление оно получает у Жуковского в момент принятия героиней предложения о замужестве: в немецкой версии девушка поддается уговорам отца («по просьбе отца она наконец согласилась»⁴), а в переводе-пересказе она прельстилась богатым приданым («все это богатство будет принадлежать ей»⁵).

Другой важной точкой связи перевода с оригиналом можно считать закольцованный мотив предчувствия-предостережения. Братья Гримм делают упор на изменение чувственного состояния героини после отъезда из дома – желая счастья, она испытывала страх («erschrak sie innerlich») из-за синего цвета бороды своего супруга. Испуг, возникший у девушки с самой первой встречи, побудил ее пре-

¹ Березкина С.В. «Спящая царевна»: Комментарий // ПССиП. Т. 4. С. 458.

² Там же.

³ Grimm J., Grimm W. Kinder- und Haus-Märchen: in 2 Bd. Berlin, 1812. Bd. 1. S. 287.

⁴ Там же. S. 285.

⁵ [Жуковский В.А.] Детские сказки. С. 99.

дупредить братьев¹ о возможной опасности в будущем и необходимости спасения («so lasst alles stehen und liegen und kommt mir zu Hülfe»²). Это предчувствие беды, отсутствующее у Перро, как известно, оправдалось, и младший брат, услышав, крик сестры, поспешил с остальными на помощь.

Используя эту схему, Жуковский вносит в нее собственный лирический элемент. К ужасу, испытываемому Изорой от внешнего облика мужа, поэт прибавляет чувство грусти («Бог знает от чего, грустила»³). А момент прощания с братьями осложняется стойким ощущением лишения счастья («...хотя и много у меня богатства, но боюсь, что буду несчастлива»⁴). Переходя к моменту плача Изоры на башне (отдаленно напоминающего своим эмоциональным фоном плач Ярославны из «Слова о полку Игореве», работу над переводом которого поэт завершил в 1817 г.), Жуковский заимствует у Перро сцену динамичного обмена репликами между сестрами (в сказке братьев Гримм девушка не имеет сестры), при этом ритмизуя ответ Лоры и приближая его к песенному звучанию. Однако далее действие возвращается в структуру гриммовского повествования.

Особого внимания заслуживают имена, которые Жуковский дал своим героям. В сказке братьев Гримм все действующие лица безымянны, а у Перро персонализирована лишь сестра главной героини – Анна, которая появляется в ходе действия совершенно неожиданно (Жуковский же ее присутствие мотивирует изначально: она осталась в доме сестры, чтобы скрасить ее одиночество и отвлечь от гнетущего страха). Е.Н. Елеонская указывает на дополнительный источник, из которого Жуковский мог заимствовать имена для персонажей сказки. Такой вспомогательной основой для него оказывается опера французского композитора Андре Гретри «Рауль Синяя Борода» (Raoul Barbe-Bleue, 1789). Либретто для музыкального произведения было написано Мишелем Седеном, который воспользовался для

¹ В переводе Жуковского наблюдается нестыковка в числе братьев Изоры: если в зачине сказки говорится, что у бедного старика «было три сына», т.е. как и в немецком варианте, то на помощь к Изоре спешат лишь двое: «“Поскачем!” воскликнули оба, кольнули шпорами коней и помчались, как вихорь» (Там же. С. 100).

² Grimm J., Grimm W. Kinder- und Haus-Märchen. Bd. 1. S. 285.

³ [Жуковский В.А.] Детские сказки. С. 100.

⁴ Там же.

этой цели сказочным сюжетом Перро, разнообразив его деталями из рыцарских романов.

С оперным творчеством Гретри Жуковский был знаком достаточно хорошо, поскольку видел отдельные произведения в оригинальной (французской) постановке. Так, например, он делает в своем дневнике короткую запись (от 27 мая 1827 г.) о представлении оперы «Ревнивый любовник» (1778) на парижской сцене: «*L'amant jaloux*», музыка Гретри. Я застал последний акт. Эта музыка еще не устарела» (ПССиП. Т. 13. С. 262). Последнее оценочное замечание может свидетельствовать о качественной стороне отношения поэта к искусству французского композитора в контексте современной культуры. Жуковский явно выделяет комическую оперу Гретри, называя ее актуальной. Хотя он и не говорит о сюжетной стороне пьесы, его определение «музыка еще не устарела» могло относиться ко всей постановке в целом.

В «Летописи русского театра», составленной П.Н. Араповым (1861), упоминается трехкратное представление «Рауля Синей Бороды» на петербургской сцене: 1 февраля 1815 г., 11 июня 1817 г. и 19 декабря 1821 г.¹ Из этих трех дат лишь вторая совпадает со временем пребывания поэта в столице – получив предложение стать учителем русского языка принцессы Шарлотты (будущая императрица Александра Федоровна), он в начале мая приезжает в Санкт-Петербург. При этом сюжетная основа оперы стала известна Жуковскому (как и русскому зрителю вообще) несколько ранее – благодаря версии для балета: «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства», музыкальная обработка К. Кавоса в постановке И.И. Вальберха (премьера состоялась 27 октября 1807 г. в Петербурге). Пантомимный балет в трех актах с сильным драматическим началом довольно быстро стал популярен², а одна из постановок (в

¹ См.: Арапов П.Н. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 235, 253, 310.

² См. журнальный отзыв о представлении балета 12 января 1811 г.: «Скажем наперед что-нибудь о французской Седеновой опере «Рауль Синяя борода», из которой г. Валберг взял содержание для балета. По всему видно, что Седен не думал об угождении прекрасному полу, выводя на сцену Изору, молодую красавицу, которая для головного убора и других блестящих безделок изменяет нежному своему Вержи, и отдает руку пожилому, но богатому Раулю. Этот Рауль умертвил уже трех супруг своих. Ему как-то предсказана была гибель от любопытства жены; для того он испытывал жен своих, и в наказание

бенефис Е.И. Колосовой¹ – 17 декабря 1823 г.) совпала с представлением комедии «Валерия, или Слепая», которую специально для русской сцены перевел с французского (пьеса Э. Скриба и Мельвиля «Valerie, ou l'Aveugle») именно Жуковский².

Таким образом, поэт действительно мог очень хорошо знать оперу «Рауль Синяя Борода» и едва ли не побывал на одном из ее представлений. Имена главных героев его сказки точно соответствуют антропонимам персонажей Гретри, которые были переданы на русском языке А.В. Лукницким (переведшим все либретто с французского) как Рауль (Raul) и Изора (Isaura). То есть Жуковский сознательно ориентируется в этом плане именно на сценическую версию, внося вслед за оперной номинацией также и общий ее колорит.

Не ограничиваясь в своем замысле обращением лишь к фольклорно-книжной традиции, поэт обнаруживает важную потребность в использовании современной театральной стилистики. Для Гретри работа со сказочными сюжетами вообще и с «Синей Бородой» в частности стала существенным этапом на пути к романтической музыкальной эстетике. Опера на текст Седена прямо «предвосхищает рождение романтизма» в творчестве автора, а остающееся в ней сильное «сентиментальное мироощущение приобретает новую окра-

лишал их жизни, надеясь тем сохранить свою собственную. Изора, побуждаемая любопытством, отпирает заповедную дверь кабинета и узнает страшную тайну. Участие зрителя направляется на Изору, между тем как зрителю известно, что Изора ветреница и не умеет удерживать ребяческих своих желаний. Вержи, другое главное лицо, не умнее Изоры. Отказавшись от своей любовницы, он приходит к ней в замок переодетый в женское платье; приходит тогда, как Изора вышла уже за Рауля, и для того чтобы неприличным появлением своим еще более ослабить жалость зрителя о судьбе Изоры, делая ее нарушительницей супружеской верности. В Париже с самого начала осуждали содержание сей оперы и только собирались смотреть игру г-жи Дэгазон, какой-то славной актрисы: так и у нас «Рауль» никогда не наскучил бы зрителям, если б только всякий раз представляли в сем балете г. Лефевр Синюю бороду и г-жа Колосова Изору» (Вестник Европы. 1811. Ч. 55, № 3. С. 220–221).

¹ Евгения Ивановна Колосова (1872–1869), выдающаяся танцовщица и пантомимная балерина, теща В.А. Каратыгина. В балете «Рауль Синяя Борода» исполняла роль Изоры, которую сделала чрезвычайно выразительной и запоминающейся.

² См. об этом: *Лебедева О.Б.* «Валерия, или Слепая»: Комментарий // ПССиП. Т. 7. С. 640–645.

ску»¹. Вероятно, эту переходность в творчестве французского композитора Жуковский не просто увидел и понял, но и чутко воспринял. В своей сказке 1826 г. он передает открыто звучащие у Гретри «высокие идеалы гуманности, справедливости»². Поэт делает это через выражение глубоко сочувственного авторского отношения к главной героине. Пространство совершенно небольшого текста предельно емко насыщается оценочными определениями. Прежде всего это касается двух центральных сцен, а именно отпирания запретной двери и объяснения перед Раулем. Предугадывая чрезвычайное потрясение Изоры от открывшегося из «потаенной горницы» зрелища, автор восклицает: «Боже мой, что она там увидела!»³ и далее обращается к ней не иначе как «бедная Изора». Применяя этот эпитет к героине, автор в следующем моменте сюжета противопоставляет ему другую выразительную характеристику – «страшный», которой наделяется Рауль. Такой антонимичный параллелизм будет сохраняться в разных вариантах вплоть до самой развязки, причем реализуется он в своеобразной причинно-следственной связи: «суровый голос» // «задрожала», «нахмураясь» // «трепещущую рукой», «ужасным голосом» // «тихо» и т.д.

Смысловая антитеза между Изорой и Раулем получает особую тональность, когда в изображение страданий героини включается образ того места, «где живет мой отец, где живут мои братья»⁴. Воспоминание о родных, поэтически нагруженное также приметами природного мира («проститься с полями, рощами и светлым небом»⁵), противостоит мысли о неизбежности гибели. Этот комплекс повторяется в повествовании дважды, второй раз он воспроизводится уже словами рассказчика: «...с высоты ея (башни. – *И.В.*) видно было все широкое поле, и вдалеке тот лес, где жили отец и братья Изоры»⁶. Таким образом, «объективная» картина несчастья, подкрепленная сочувствием автора, ведет к сострадательному отношению

¹ Левашева О.Е. Оперная эстетика Гретри // Классическое искусство за рубежом. М., 1966. С. 150.

² Там же. С. 142.

³ [Жуковский В.А.] Детские сказки. С. 102.

⁴ Там же. С. 104.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

читателя, которое, все нарастая, получает разрешение вместе со счастливой развязкой. Сентиментально-романтическое вторжение «своего» в пространство «чужого», дающее надежду на спасение, также заимствовано Жуковским из оперы Гретри, где в минуту кризиса издалека является символ дома:

Осман. Да, это он, вы можете видеть его из окна этой башни, мы видим оттуда всю сельскую местность, мы даже видим, между этими двумя строениями, флюгер замка ваших братьев.

Изора. Ах! Мои братья, ах, Вержи!¹

Другая сторона восприятия Жуковским эстетики Гретри может быть основана на словесном принципе передачи присутствующей в опере музыкальной акцентировки действия. Французский композитор, выдвигая на первый план «лирическое начало, задачу лирико-психологической характеристики»², с помощью оркестровки придавал особую выразительность деталям сюжета. Таким образом были, например, «метко “проиллюстрированы” даже повороты ключа»³, которым Изора открывает запретную дверь. Жуковский, словно следуя за Гретри, через словесную подробность выделяет подобный же эпизод: «...повернула ключ, замок отперся, дверь тронулась, застучала, отворилась»⁴. Свойственная его поэтике внешняя ошутимость⁵, которая создается здесь за счет подчеркивания каждого из этих минимальных действий, родственна именно звуковой нюансировке в опере.

Детализация действий и поступков, осязаемость переживаний в сказочном повествовании придают особый драматизм сцене объяснения Изоры. Психологическая нагруженность этого фрагмента, создаваемая за счет описания терзаний героини и нескольких ее собственных реплик («Не знаю!», «Помилуй!»), соответствует балетной интерпретации И.И. Вальберха, который «начисто отбрасывает ко-

¹ *Sedaine M.* Raoul, Barbe Bleue: Comedie en Prose et en 3 Actes, melée d'Ariettes. Amsterdam, 1791. P. 29. Перевод мой. – И.В.

² *Левашева О.Е.* Оперная эстетика Гретри. С. 143.

³ Там же. С. 177.

⁴ [Жуковский В.А.] Детские сказки. С. 102.

⁵ См.: *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. С. 148.

медийность» из оперы Гретри, сгущая ее мелодраматизм¹. Особенно значим в этом смысле эпизод отчаяния Изоры, которая, «упав перед ним (Раулем. – *И.В.*) на колени и обнимая в слезах его ноги»², молит о пощаде, а жестокий муж отталкивает ее и приказывает: «...готовься к смерти!» В либретто Седена эта часть сцены отсутствует, как и в сказке братьев Гримм, у Перро же она представлена предельно сжато, лишь в кратком описании: «...бросилась к ногам мужа, плача, прося у него прощения»³. Очевидную параллель дает именно балет И.И. Вальберха, который мастерством пантомимной игры сделал этот эпизод особенно впечатляющим. Таким, например, он предстает в воспоминании современника, балетмейстера А.П. Глушковского (в роли Изоры – Е.И. Колосова⁴):

Изора упадает пред ним без памяти на колена, просит пощады; он отталкивает ее от себя, тогда она обнимает его ноги. Рауль хочет отступить, но невольно влечет ее за собою, потому что ее руки замерли у его колен; с усилием освобождается он от нее и велит ей приготовиться к смерти...⁵

В результате, обрабатывая сказочный сюжет, Жуковский пользуется несколькими, отличающимися друг от друга интерпретация-

¹ Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. Л., 1959. С. 464.

² [Жуковский В.А.] Детские сказки. С. 103.

³ Перро Ш. Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями. М., 1986. С. 36.

⁴ Знаменитый артист балета, впоследствии балетмейстер и педагог А.П. Глушковский восторженно отзывался об игре Е.И. Колосовой в своих воспоминаниях: «Евгения Ивановна Колосова в роли Изоры была превосходна, и особенно в конце 4-го акта. Когда Рауль требует у ней ключей, она в страхе думает, что ключи у нее за поясом: трепещущими руками, в страшном беспокойстве ищет их около себя и, не найдя, не знает, что отвечать; наконец, говорит ему, что они в другой комнате. Рауль с гневом повелевает их принести, она успокаивает его улыбкою, смешанной со страхом. <...> Когда Изора является на сцену бледная, с полураспущенными волосами, держа в руках переломленный ключ от кабинета, она, изнемогая, останавливается, опирается на кресло, после подходит к Раулю, отвернув от него голову; дрожащей рукой отдает она ему ключ. Рауль в бешенстве, увидев, что он переломлен» (*Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. Л. ; М., 1940. С. 186–187.*)

⁵ Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. С. 186.

ми. Ориентируясь на братьев Гримм, поэт стремится к простоте изложения, в увлекательной же, но не чрезмерной подробности он обращается к опыту Перро, а для сентиментально-романтического оформления истории ему понадобились оперная и балетная постановки. Морализаторство на тему «опасность любопытства» (закрепленное у Гретри через мифы о Пандоре и Психее) Жуковский отклоняет, для него важным оказывается судьба обыкновенной девушки, которая, пройдя через ужасные испытания, все-таки обретает счастье. Наивная трогательность всей сказки, ее ориентированность на детское восприятие не мешают тому лирическому изложению, которое исходит уже из собственно авторской романтической эстетики.

Далее при разработке самых разных сказочных сюжетов лирическое начало в прозаическом (эпическом) перерастает у Жуковского свои жанровые рамки и устремляется к полноценному и самостоятельному выражению. Эта эволюция обозначила «большой путь», который стал для поэта «способом поиска приемов повествования, разговорного слога, “простого стиля”»¹.

Пометы на пятом томе сочинений Тика, где была помещена пьеса «Синяя Борода», осененные богатством авторской фантазии в виде карандашных очертаний замка (нижний форзац книги), дают возможность проследить дальнейшее драматическое развитие замысла Жуковского. Очевидно, авторская идея оформлялась в два этапа, о чем говорит начатый и не законченный план на первой странице пьесы. Здесь, судя по всему, Жуковский составил остов для первого акта и начала второго. Перечисляя основных героев и порядок их появления в ходе действия, поэт так намечает сюжетную канву и обозначает конфликт будущего произведения. Опираясь на начальный опыт Жуковского в работе со сказкой «Синяя Борода» в ее различных вариациях, можно предположить, что в основу его новой драмы должна была лечь любовная линия в столкновении со злом, олицетворением которого выступал бы Рауль. Уже из первого наброска очевидно, что опера Гретри послужила важным материалом в создании образов влюбленных: в отличие от текста 1826 г. сюда в качестве одной из главных фигур входит также и избранник Изоры

¹ *Янушкевич А.С.* Повести и сказки Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 2011. Т. 4. С. 386.

Вержи. Структура первого акта, вероятно, шла очень близко по оперной канве в ее семи начальных сценах, где даны встреча влюбленных, предложение брака от Рауля, размышление Изоры в одиночестве и ее объяснение с будущим мужем.

На втором этапе драматической проработки замысла Жуковский усложняет и расширяет все действие пьесы, хотя оно по-прежнему во многом опирается на постановку Гретри – об этом говорят такие детали, как «подарки» и «праздник». Одновременно поэт продолжает избегать тех моментов, что производили бы лишний комический эффект или накладывали на его замысел водевильные штампы (мотивы переодевания мужчины в женщину, зловещего предсказания и возмездия, принужденное замужество – ради спасения фамильной чести и др.). Количество второстепенных героев уже увеличивается, но их отношения между собой, вероятно, остаются в рамках общей схемы: Анна, отец, братья принадлежат к семье Изоры, а старик – это дворецкий в замке Рауля. Жуковский не перенимает у Тика разветвленную сеть отношений между персонажами, однако заимствует хронотопическую связь его драматической сказки с героической эпохой Средневековья, яркой приметой которой стали не только соответствующий карандашный рисунок, но также и упоминаемые в плане «<рыцарские> турниры».

Соотношение с пьесой-сказкой Тика находится у Жуковского не столько на уровне событийном, сколько в нравственно-психологической плоскости. Уже одна значимая подробность, вносимая автором, – «Погибель от Рауля» – органично сочетает нереализованный замысел с общим эмоциональным фоном «Синей Бороды». Немецкий романтик в своей драме делает большой упор на отрицательность образа Петера Бернера, представляя его в однозначной оценке (примечательно, что и у Гретри герой очерчен как тиран). Именно на исключительно жестокой, свирепой и безжалостной характеристике этой фигуры настаивал Тик, когда писал о неудачной постановке пьесы на берлинской сцене (1 февраля 1846):

Der Blaubart selbst wurde von einem beliebten Schauspieler gegeben, doch mit solcher Ruhe und Sanftheit charakterisiert, daß sich kein Kind vor diesem Tyrannen hätte fürchten können¹.

¹ Tieck L. Der Blaubart, von L. Tieck // Dramaturgische Blätter von L. Tieck. Im 3 Bd. Leipzig, 1952. Bd. 3. S. 303.

Синяя Борода был представлен популярным актером, но его игра характеризовалась таким спокойствием и мягкостью, что ни один ребенок не смог бы испугаться этого тирана (перевод мой. – И.В.).

Он также делал упор на колоритность старой прислужницы Синей Бороды, которая должна была внушать страх и трепет, а получился лишь неуместный комический образ. В результате «драматическое произведение вызвало совершенно противоположный эффект скучной комедии вместо того, чтобы вызывать страх, тревогу и ужас» («dramatische Werk die völlig entgegengesetzte Wirkung eines langweiligen Lustspiels hervorbrachte, statt Grauen, Furcht und Entsetzen zu erregen»). Перевод мой. – И.В.).

По словам Н.Я. Берковского, «у Тика зло есть подлинное зло»¹, и именно его живое воплощение Жуковский, мастер балладной эстетики, перенимает из пьесы-сказки. Образ Рауля у поэта должен был вобрать в себя черты этого «подлинного зла» и нести его постоянное ощущение на протяжении всей драмы. Именно поэтому в наброске имя героя не только насыщенно присутствует в каждом акте, но проходит своеобразной красной линией через все узловые моменты действия.

«Рассказ о Рауле» с самого начала должен был задать соответствующий тон развитию пьесы, затем, во многом следуя логике оперы Гретри, Рауль является сам с «подарками» и дворецким («старик»), чем утверждает свое превосходство над остальными. Сцена «в церкви» – это полностью оригинальный элемент в замысле автора, здесь, вероятно, должна была предстать драматичная картина неравного брака и насильно разлученных влюбленных. То есть Рауль снова оказывается в центре несчастий, им же и вызванных. Далее герой (в замке) изображается в качестве полновластного хозяина своих владений, а его образу контрастно противостоят две женские фигуры – Анна и Изора. Жуковский, опираясь на драму-сказку Тика, окончательно закрепляет сценическую самостоятельность образа сестры Изоры, изначально включая его в структуру действия и продолжая вести этот образ до самой развязки.

Вторая сцена второго акта – «Рауль и старик» – очевидно, предполагала наставление дворецкому: развлекать обитателей замка и одновременно пристально за ними наблюдать во время отъезда хо-

¹ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 239.

зяина. Подобное можно встретить и у Гретри, однако Жуковский не включает в свой план данную в опере мотивировку злодеяний Рауля – «любопытство моей жены станет причиной моей смерти» (*la curiosité de ma femme seroit la cause de ma mort*)¹. Вероятно, природу зла поэт находит не во внешних ирреальных обстоятельствах (предсказание), а во внутренних свойствах характера героя, т.е. ориентируясь на Тика, но усложняя этот образ, не делая из него гротескного злодея. Скрывая в наброске гибель Рауля за условным обозначением «Послед<няя> сцена», Жуковский этим концентрирует присутствие героя и внимание, на него направленное, в эпизоде объяснения с Изорой. Не исключено, что автор планировал развернуть здесь исполненную глубокого драматического напряжения сцену с той же усиленной психологической акцентировкой, что была им осязаемо выстроена в переводе.

В произведении Тика «реальности зла», его осязаемость в главном образе вполне закономерно «создают реальную почву для любви и для счастья любви»². И набросок Жуковского, обнаруживая интенцию к такому построению, выражает решительное стремление Изоры и Вержи к тому, чтобы сквозь все преграды (скрытые за ремаркой «Погибель от Рауля») достичь именно «счастья любви». Варьируя фабульный материал оперы Гретри, поэт вслед за Тиком ставит своих влюбленных героев на страдательный путь поиска и завоевания счастья. Это романтическое борение усиливается окружающей рыцарской обстановкой, среди которой Вержи, очевидно, предстал в своеобразной позе служения своей прекрасной даме, не утратившей, однако, общую манеру его поведения.

Жуковский превращает сказочный сюжет в собственное оригинальное произведение, разрабатывая проект романтической драмы в трех актах со всеми балладными атрибутами. Без нарочитого морализаторства на первый план выдвигается трогательная по исполнению и обыкновенная (простая, понятная и знакомая) по содержанию история двух бедных влюбленных, переживающих тяготы внешних обстоятельств. Жуковский вел эту линию к благополучному завершению, и, вероятно, не братья Изоры, а именно Вержи должен был выступить ее спасителем.

¹ *Sedaine M. Raoul, Barbe Bleue: Comedie en Prose et en 3 Actes, melee d'Ariettes.* P. 15.

² *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. С. 239.

Но все же замысел остался только в форме рисунка и двух набросков. Поэт раздумывал над этим планом вплоть до 1845 г., когда им было создано последнее произведение в сказочном жанре – «Сказка о Иване-царевиче и Сером Волке». Русская народная традиция в творческой фантазии автора не только тесно соседствует с западноевропейской, но и преобладает над ней в полноте и самостоятельности своей реализации. Характер работы Жуковского над карандашным наброском «Рауля» (зачеркивания, исправления и одновременно четкость и определенность общей структуры) точно свидетельствует о деятельном стремлении воплотить уже достаточно сформированную идею.

Однако не все в этом замысле отвечало меняющейся авторской установке по литературной обработке фольклорного жанра. С одной стороны, набросок вполне родствен «Сказке о Иване-царевиче...» в плане динамики, емкости и психологизма повествования (действия), но с другой – его явно отличает яркий «чужеземный» колорит. В «Синей Бороде» Жуковский сознательно не прибегает к совершенной русификации, сохраняя легко узнаваемую европейскую основу, которая словно противоречит принципу, изложенному им в письме к П.А. Плетневу (от 1 июля 1845 г.) по поводу публикации «Ивана-царевича» в «Современнике»: создать сказку «во всех статьях русскую, рассказанную просто, на русский лад, без примеси посторонних украшений»¹. Вероятно, именно эта разрозненность и эстетическая несовместимость в представлении поэта помешали завершить столь продолжительно вынашиваемый замысел.

Таким образом, характер работы Жуковского над сказочным сюжетом о «Синей Бороде», растянувшейся на более чем тридцать лет, позволяет говорить о принципах исполнения автором общей задачи по созданию эпического произведения с ориентацией на жанр народного творчества. В развитии своего замысла – небольшой сказки для детей с простой и увлекательной структурой поэт изначально шел по пути лирико-психологической обработки сюжета в сторону придания ему национальной специфики. На следующем этапе – в плане лирической драмы, центром которой стала бы любовная история, Жуковский стремится вписать в пределы эпической традиции черты немецкого романтического театра.

¹ Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. М. ; Л., 1960. Т. 4. С. 648–649.